

KATARZYNA PASTUSZEK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Kraj-obrazy. Topografie w wybranych późnych utworach Elizy Orzeszkowej¹

Połączenie twórczości Elizy Orzeszkowej z pojęciem krajobrazu w żaden sposób nie zaskakuje, przeciwnie, jest raczej dość naturalne. Malarska fraza autorki i osławione już opisy przyrody, zwłaszcza te z *Nad Niemnem*, są tym, z czym jej pisarstwo najczęściej się kojarzy. Zaowocowało to rzecz jasna wieloma interpretacjami tego, co zostało zawarte w owych rozlewnych i rozległych deskrypcjach świata natury i wpisanego weń człowieka. Jednak zawsze „krajobraz” traktowany był tylko jako medium poprzez które pisarka wyraża pewne idee, myśli, spostrzeżenia, łącząc to, co estetyczne, z tym, co etyczne. Słowo „krajobraz” w przypadku rozważań nad duchowością, symboliką patriotyczną czy poetyką (przede wszystkim w późnej twórczości grodnianki) stało się pewną „etykietką”, przezroczystą i czytelną.

Krajobraz to typowe *compositum*, czyli złożenie, kompozycja dwóch słów: „kraj” i „obraz”. Złożone są także wszelkie pejzaże pojawiające się na kartach nowel i powieści wybranej przez mnie autorki. W najprostszym tłumaczeniu „krajobraz” byłby opisem kraju, czyli pewnym wydzielonym ze względu na swoje charakterystyczne cechy obszarem. Dla Joachima Lelewela, twórcy tego pojęcia w języku polskim, oznaczało ono mapy odbijane z wcześniej rytowanych przez niego blach (Pietrzak 2005, 151–161) Niewątpliwie

¹ Tekst jest niewielką częścią analizy i interpretacji tekstów pisarki, wchodzący w skład powstającej pracy doktorskiej na temat: *Kraj-obrazy. Estetyka i polityczność postromantycznych krajobrazów w twórczości Elizy Orzeszkowej*.

„kraj” wiąże się z geopolitycznym kontekstem, „kraj” to ojczyzna, Polska, państwo. Odpowiada temu niemiecki *Landschaft*:

Land to pewien region oraz pojawiający się w polu widzenia fragment ziemi i nieba, jednak nie w rozumieniu pejzażowym, ale pierwotnie właśnie politycznym, *land* to kraj, jednostka terytorialna, ziemia, w którą wrosło pewne prawo (stąd w polszczyźnie *kraina* i *krajan*, *ziemia* i *ziomek*) (Frydryczak 2013, 45).

Jednak Polska została rozbita przez zaborców, jej ziemie zagarnięte w obręb obcych granic. Zamiast kraju-calości otrzymujemy obrazy krain, państwo zostaje usunięte – ono już nie istnieje, a inne siłą narzucają prawa, które z ową ziemią nie są w żaden sposób związane. Kresy są właśnie taką na polu mitologiczną krainą, wyciętą z Rzeczypospolitej, będącą gdzieś z boku. Strefa to pośrednia, bliżej nieokreślona, „cudowne słowo, obejmujące tę ruchomą względność obwodu, w zależności od środka, z którego się go widzi. (...) Pogodny termin operacyjny, jak w fizyce znak przybliżenia” (Wigos 1992, 7). Same niejasności, urywki, „kresy”, „kraj”, łączące się z brzegiem, marginesem. Dlatego bliższy mi od „krajobrazu” jest kraj-obraz, „obraz kraju z samego kraja albo do samego kraja” (Mytych-Forajter 2014, 67), czyli wszystko to, co udało się Orzeszkowej zebrać i ocalić z resztek rozbitego państwa. To sprawia, że krajobrazy przedstawiane na kartach nowel i powieści stają się ideologiczne, poprzez nie kreowana jest narodowa topika przestrzenna, opierająca się na czytelnych opozycjach, mająca na celu stworzyć nie tylko narodowe krajobrazy, ale zwłaszcza kryjące się za nimi wartości i przekonania (geo)polityczne (Rybicka, 2014, 35).

Pozytywistka preferowała „życie na skraju”, częściowo wybrane świadomie, częściowo pod przymusem. Wiązało się to z zainteresowaniem tym, co dzieje się w danym miejscu i w danej rzeczywistości, w które się zostało wrzuconym, a które jest „peryferią”, marginesem, brzegiem. Pozwala ono na głębsze, intensywniejsze i dokładniejsze zapoznanie się z tym, co bezpośrednio otacza, jest swojskie i ogólnodostępne. „Kraj-obraz umożliwia refleksję i narrację o danej przestrzeni, jest to «narracja przestrzeni», nie «narracja o przestrzeni»” (Sławek 2007, 71). Takie rozumienie „kraj-obrazu” bezwiednie łączy go z topografią. Każdy krajobraz zawiera w sobie topografię, czego dowodzi już sama historia malarstwa pejzażowego, poczynając od „sporu o perspektywę” między renesansowym malarstwem włoskim a szesnastowiecznym holenderskim. Pierwsze z nich dostrzegło w krajobrazie ob-

raz, który sięga do idealnej harmonii nieobecnej w przyrodzie, drugie zaś było mistrzostwem zbliżeń, ujmowaniem całości poprzez szczegół, próbą opowiedzenia świata w prawie każdym jego przejawie. Jedno przerabialo to, co zmysłowo dane, na coś, co jest wyższe niż przyroda, jakby mechanicznie sugerowało „nadwyżkę obecności” (Frydryczak 2013, 67), drugie wymagało uwagi i wejścia w widzialną rzeczywistość, zaangażowania, które pozwoli na odkrycie tego, co znajduje się jeszcze poza wszelką materią. Jest to swego rodzaju „materialistyczna fizjonomika”, rozszyfrowywanie całości na podstawie szczegółu – ogólność znajduje swój wyraz w tym, co poszczególne, nominalistycznie wychodzi od „tu i teraz”. Pokazuje, unaocznia, nie „mówi o”, po prostu przechodzi od scenerii do scenerii (Schlögel 2009, 128), tworząc z topografii szczególny „układ sił”, wiążąc to, co z różnych powodów rozdrobione w powiązaną ze sobą (społecznie) całość. Zawiera w sobie wszystko: terytorium, granice, państwo, florę i faunę, geografię, klimat, nastroj i kulturę. Oraz (co w przypadku Orzeszkowej wydaje się jeszcze istotniejsze) język, dialekt, światło i dźwięk, co czyni z autorki jedną z czołowych „praktyczek” literackiej geografii sensorycznej, która próbuje oddać przenikanie się świata człowieka i górującej nad nim przyrody poprzez doświadczenia zmysłowe będące podstawą bytu człowieka w świecie (Rybicka 2014, 247–277). Topografia to pewien rodzaj topiki, bez której sam „krajobraz”, kraj-obraz czy (s)kraj-obraz (już w samej swej złożonej nazwie ją zawierający), nie jest sobie w stanie poradzić z ciężarem zawartych w nim sensów. Nawet ten skupiony na przyrodzie, która w bliskim kontakcie z człowiekiem uwalnia jego ducha i staje się, jak w chociażby Ruskinowskiej wykładni, kluczem do tego, co moralne i społeczne. Część z kraj-obrazów staje się jaśniejsza czy czytelniejsza poprzez zastosowanie swoistej „hermeneutyki topograficznej” (Schlögel 2009, 48). Istotne będą tutaj inspiracje, które niesie ze sobą geografia humanistyczna, a zwłaszcza to, w jaki sposób i w jakim celu tworzona zostaje geografia wyobrażona (Rybicka 2014, 10–12, 35, 43), która niemal w całości pokrywa/wytwarza powieściowe światy litewskiej pisarki.

Topografie

Wydawać by się mogło, że w twórczości tak silnie zaangażowanej w patriotyzm i moralne doskonalenie narodu jak pisarstwo Orzeszkowej układy geograficzne i geopolityczne zostaną wysunięte na pierwszy plan, że będą

eksponowane, wyraźnie zaznaczane. Tymczasem część z nich została usunięta z tekstów z powodu cenzury, część zatarła mowa ezopowa – nie podlegająca aktualizacji, a raczej alegoryzacji. Orzeszkowa jednak jakby zrzekła się geografii, geopolityki i map, sugerując, że – zawłaszczone przez zaborców – stają się one nie tylko nieistotne, ale również niebezpieczne. Skupia się więc na etnografii i odmalowywaniu przyrody lokalnej, w niej upatrując główne źródło patriotyzmu. Podstawą takiego ujęcia problematyki były rzecz jasna dzieła Thomasa Buckle'a oraz Hipolite'a Taine'a, z czasem jednak i one okazały się niewystarczające, bo też rozumienie przez Orzeszkową idei patriotyzmu (szczegółowo wyłożone w rozprawie *Patriotyzm i kosmopolityzm*) stopniowo ewaluowało, rozszerzając swe znaczenie w stronę metafizyki i duchowości, a także estetyki. W późnej twórczości wyraźnie pobrzmiewają echa poglądów Johna Ruskina, polskich ideorealistów (na czele z Henrykiem Struvem), Ernesta Renana i Zygmunta Kraszińskiego. W tej sytuacji mapa przestaje być potrzebna, a problemy zniewolonego kraju są wygrywane w zupełnie inny sposób. Do tego stopnia, że już same Kresy i ich przyrodnicze bogactwo (tak barwnie odmalowywane) coraz mocniej ulegają polityczno-społecznemu odrealnieniu, jakby de-lokalizacji. Nawet gubernie, do których należały opisywane ziemie, nie posiadają w tekstach autorki *Nad Niemnem* ścisłej lokalizacji geograficznej. Nazwy zaścianków i wsi niewiele mówią, nie są konkretyzowane. Miasto, które najczęściej pojawia się w kontekście „sąsiedowania”, jawi się w anagramach: Ongród i Onwil. Kosmopolityczny i wrogi politycznie Petersburg zostaje zaś wyrugowany z powieściowej przestrzeni. W *Australczyku* nie dość, że nienazwany i naszkicowany w sposób gorączkowy, jest niejako wyrzucony z ram powieści, pojawia się we wstępie, jakby nie był godzien brukać swoim przetrąconym systemem wartości rolniczego świata, w którym wszystko jest stare i uświęcone staraniami przodków. Autorka jakby tylko subtelnie sugerowała, gdzie mogłyby się rozgrywać opisane wydarzenia, wszystko w końcu dzieje się „tu”, „w tym kraju”, „na tej ziemi”, „w tych stronach” (Stępnik 2010, 159). Usuwa również wszelkie granice terytorialne, podobnie jak usunął je zaborca, podkreślając tym samym, że istnieją inne sposoby wyznaczania granic, a kwestia „widoczności” i przynależności może zależeć od świadomego wyboru. Orzeszkowa podąża w „świat” aksjologii i etycznych wyborów, jej topografie i krajobrazy zamieniają się w narracje o wartościach i właśnie ta perspektywa nadaje im wymiar sensowności (Pietraszko 2012, 142–145). Topografie w jej twórczości zlewają się z krajobrazami lub też wprost do nich prowadzą.

Orzeszkowa wykonuje ruch ku peryferiom. Opisuje kraj, kresy, skraj. Wykrawa z wielkiej przestrzeni byłej Rzeczypospolitej niewielkie miejsca, o których snuje narracje. Państwo, które wydaje ukazy, nie jest wynikiem umowy społecznej, jest sztuczne, działające niezgodnie z prawami natury. Dlatego autorka sprowadza wszystko do miejsc, gdzie natury jest najwięcej. „Ruch ku peryferiom jest wypowiedzeniem posłuszeństwa »centrum«” (Sławek 2013, 88.) Nie odnosi się ani do Królestwa Polskiego, ani tym bardziej do Petersburga. Nie buduje też żadnej spójnej wizji, idei czy koncepcji jednego kraju, przeciwnie, częściej raczej eksponuje wszelkie punkty zaniku na jego „mapie” – wsie są prawie niewidoczne, dwory upadają, między majątkami nie ma komunikacji, granice zostały zatarte, jest tak w *Australczyku*, *Bene nati*, *Braciach* i wielu innych utworach z późnej twórczości Orzeszkowej. Nie istnieją drogi łączące miejsca, punkty, obrazy czy krajobrazy – ludzie są „wyrzucani” z pociągu lub dorożki w bliżej nieokreślonej przestrzeń. Nawet bieg Salusi do ukochanego Jerzego (*Bene nati*) odbywa się w wielkiej pustce, pomiędzy ciszą zimowego krajobrazu majaczących w tle miasteczek, gdzie jedynym wyraźnym punktem jest krzyż samotnie stojący na pagórku.

W każdej z historii przybywamy do miejsc, do przestrzeni po brzegi wypełnionych sensem, co dla Orzeszkowej równoznaczne staje się ze zbiorem zasad moralnych i etycznych. Każde z owych miejsc jest inne: jedne są wyraziste i konkretne, inne zaledwie wspomniane, jakby narysowane szybką i cienką kreską. Gdyby jednak przedstawiały tylko same siebie, stałyby się jedynie obrazkami, landszaftami nie wymagającymi zrozumienia ukrytych w nich treści. Choć bohaterowie osadzeni zostają w miejscach niezmiennych, o szczelnych granicach i to na nich skupia się niemalże cała narracja, bo przedstawienie skrawka rzeczywistości może być jedyną możliwością ujęcia świata jako pewnej całości, z bogactwem szczegółów, a więc z wielogłosowością i wielowymiarowością; opowieść wykonuje pewien ruch poza „miejsce odosobnienia”, nie tylko poprzez obrazowe przywołanie innych miejsc, lecz czasem wręcz przeciwnie – przez przemilczenie istnienia danej części rzeczywistości. Tym ruchem, często pozornym, jest tworzenie „układu sił”, czyli topografii, dzięki której świat wartości układa się według określonej hierarchii. Topografia pokazuje, że nawet jeśli pewne miejsca zostają odcięte od cywilizacji, nie stają się dziczą i pustką, raczej zwiększa się ich gęstość pomimo „geograficznego” zamknięcia. W *Australczyku* Roman zwiedza okolicę – zostaje poczony, co nią jest, a co znajduje się już poza jej granicami – aby ostatecznie powrócić w miejsce, z którego codziennie wyrusza. W czasie kolejnych wędrówek uczy się czytania miejsc jak tekstów. W pierwszej kolejności zostaje

zapoznany z tym, co już „puste” i wymazane z lokalnej mapy. Ciotka Paulina narzeka na to, „jaki kąt pusty i senny zrobił się z okolicy, w której znajduje się Darnówka. Sąsiedztwa stopniały; domy, choć i niezupełnie opuszczone przez właścicieli swoich, stoją prawie pustkami” (Orzeszkowa 1939, 99). Drzewicy w rozjazdach, Domuntowie opuścili Kaniówkę, Niecińscy na emigracji. Świat społeczny z powodu nacisków ekonomicznych, które z każdym rokiem wzmagały „emigrację zdolności”, skurczył się do rozmiarów małej wysepki na morzu łąk i pól. Tyle w teorii. W praktyce zaś topografia majątku zostaje ujawniona przed Australczykiem w drodze do nowo stawianego domu, „ozdrowieńca”, melancholika i nerwowca uratowanego przed samobójstwem. W czasie tej samej wędrówki, podczas której mała Bronia pokazuje swojemu kuzynowi potęgę „botanizowania”, streszcza mu pokrótce „mapę” najbliższego otoczenia. Bronia, wyciągając szczuple ramię, wskazywała różne punkty na widnokręgu:

– Tak; to jest kościół zawrocki, a zaraz za nim ten koniuszeczek, koniuszeczek ogrodu z topolami, to dwór zawrocki państwa Rosnowskich.

– Wiem, wiem, pamiętam, Zawroć...

– Reszty dworu stąd nie widać, zasłania go kościół i ten lasek... to jest dębowy lasek przy samym dworze. A ta wieś co tam daleko, nazywa się Żwirówka, ta bliższa – Horniczka... Naszej Wolinki stąd nie widać, bo za lasem, tylko to, widzi Romek, ten dym, co podnosi się nad drzewami tam daleko, daleko... to z Wolinki... tam, między małym laskiem a wielkim borem jest Wolinka...

– I Kondratkowa?

Ale ona nie zważała na przerwę.

– Stąd też i Kaźmirówkę widać. Niech Romek popatrzy dobrze i zgadnie, gdzie Kaźmirówka? – Może to ta gromada drzew przy drugim brzegu łąki, nad samą rzeczką...

– Zgadł Romek. Bliżej byłoby iść tam z Darnówki przez łąkę, ale rzeczka przegradza. Niektórzy chodzą po kładce, ale my wolimy trochę dalej... Kawalek łąki obchodzi się polem, i już! A właśnie tu jest najładniej, bo stąd całą łąkę widać, i Górów, i Zawroć i tyle, tyle pola, kochanego pola. (...)

– Którędy teraz pójdziemy Broniu? – Tą drogą koło gryki, a potem tą miedzą co taka cała błękitna od cykorii (Orzeszkowa 1939, 145–146).

I nic więcej. Okolicą tak naprawdę stają się pola i łąka, które nabierają alegoryczno-metafizycznego sensu, z jednej strony to „oblicze matki”, to z niej dobiega „gadatliwość wszechrzeczy”, z drugiej zamknięta kopuła złotych

pól i błękitnej rzeki odbijającej niebo (Tomkowski 1993, 250–251). Nie można było obrać jednak lepszej drogi niż ta, która pokazuje bohaterowi, jak wielką bliskość można mieć z tym, co otacza człowieka bezpośrednio, a między innymi poczucie bliskości – więzi i emocjonalnej zażyłości z miejscem właśnie – jest istotą okolicy. Dziewczynka tłumaczy mężczyźnie sensy – okolicą nic nie staje się przecież bez ludzkiego rozumienia (Buczyńska-Garewicz 2006, 106). Ale tworzona jest ona również poprzez drogi i ścieżki, które są nie tyle kierunkami, co biegną ku pewnym stronom. Ma ona nie tylko sens minigeograficzny, ale zdominowana jest przez treści etyczne i emocjonalne (Buczyńska-Garewicz 2006, 107). Dzięki oprowadzeniu i „wykreśleniu mapy” Roman ma możliwość samodzielnego poruszania się, doświadczenia przestrzeni topograficznie (Frydryczak 2013, 40) – wchodzi w krajobraz. Porzuca punkt obserwacji, jakim były okna dworku, staje u źródła rzeki, dociera do różnych miejsc – różnych narracji, wartości i aspektów świata, w który wkroczył. Dzięki temu może świadomie obrać własną drogę.

Azyle

Wyraz Zapolanka z opowiadania *Bracia* już swoją nazwą sugeruje umiejscowienie „za” – za „polnością”, za polskością, za polem. O lokalizacji nie wiemy prawie nic – ze wzgórza, które najwyraźniej znajduje się na terenie majątku, można czasem dostrzec za złotymi polami cienką nitkę rzeki, pojawiające się dymy z kominów chłopskich chat. Za to ona sama zdaje się zaplanowana w najdrobniejszych szczegółach, dotyczy to zwłaszcza ogrodu, w którym Zenon, niespełniony malarz, po przyjeździe z Monachium i przejęciu rodzinnego majątku przez długie lata, używając pędzla i farb, maluje obraz, a właściwie krajobraz, którego nigdy nie był w stanie ukończyć. Umieściawia gaiki, zasiewa kwietne klomby, przeprowadza strumyczki, prowadzi leśne szkolki, dba o pola. Tworzy na oddanej mu w opiekę ziemi mikroobraz żywej i pięknej krainy, utopii, ojczyzny. Świat Zapolanki opiera się na kodzie „pierwotności”, „rodzimości”, absolutnego kultu ziemi. Hornicz praktykuje ideal życia, tworząc z majątku małą enklawę odciętą od cywilizacji, opartą na dawnych wartościach etycznych. Pejzaż, który tak starannie aranżuje artysta, jest kwintesencją i uplastycznioną formą sielankowej wizji wiejskości utopijnej – prowincja staje się źródłem pramodelu, szansą na odnowienie więzi człowieka z ziemią. Ideal prowadziłby również do odnowienia relacji mię-

dzy ludźmi, jednak wydaje się to niemożliwe, ludzie „nie domagają” się ich albo z powodu niewystarczająco rozwiniętej duchowości (jak praktyczna żona Sabina), albo z powodu nieprzyjęcia w pokorze panteistycznego etosu pracy (tę postawę prezentują szwagierka w wiecznej żalobie oraz światowy brat Wiktor). Pozostaje jedynie dbanie o rozwój własnej duchowo-mistycznej intymności oraz ciche cierpienie dla idei. Dzięki takiej postawie czasoprzestrzeń staje się coraz bardziej introwertyczna, zamknięta, a koncepcja „długiego trwania” sprzyja atomizacji. Zapolanka jest więc faktycznie próbą kreacji obrazu kraju w jego ideale, kreacją podatną na estetyzację i sakralizację, miejsce coraz bardziej oddalone od realnego wymiaru społecznego i historycznego, wysublimowane i zamknięte w obrębie własnych praw (Mazur 2004, 346). Główny bohater zajmuje się urzeczywistnianiem Renanowskiego Królestwa Bożego na ziemi, jest prawdziwym artystą, czyli człowiekiem pracy, który cierpliwie i wiernie tka gobelin, a jego wzoru nikt z żyjących poznać nie zdoła.

Odosobnienie w *Australczyku* pokazuje nie tylko możliwości, dokonanie wyboru kierunku, w którym bohater skieruje swe kroki, dramatyzuje narrację o miejscach, ale sama konstrukcja i poetyka powieści, jej silna sekwencyjność zamienia to, co socjologiczne i poddane presji faktów w rzeczywistość widzianą z subiektywnej perspektywy idealistycznej, projektuje kraj-obraz idealny (Mazur 2004, 344, 349). Wszystko, co otacza, co buduje ten świat zawiera w sobie wizerunki quasi-platońskich idei, często uderzających w tony alegorezy: światła, nieba (idea), lasu (mistyka), drzewa (ochrona, zakorzenie), drogi, rzeki (życie) czy domu (wartości) (Mazur 2004, 344, 349). Wszystko, na co spogląda Orzeszkowa oczami swoich bohaterów realizujących ideały moralne i patriotyczne, to nie rzeczy „same w sobie” – w tym spojrzeniu ukazuje się potrzeba dźwignięcia świata o stopień wyżej (Borkowska 1996, 76), ulepszenia, tworzenia ideału jako ewolucji ku Bogu, stwórcy, celowi i pierwotnemu bodźcowi wszechświata. Przemienia to przestrzeń fabularną w „moralitet”, z żywych obrazów powstają zastygłe figury, miejsca są piękne, nieskażone przemysłem, unosi się nad nimi aura odświętności, narracja o nich jest spokojna i wyciszona, są to ponadczasowe „oazy zieleni”, w których w spokoju może rozwijać się uduchowione ludzkie życie (Mazur 2004, 348).

Literatura

- Borkowska B., 1996, *Pożytywiści i inni*, Warszawa.
Buczyńska-Garewicz H., 2006, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków.
Frydryczak B., 2013, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań.

- Mazur A., 2004, „Realizm poetycki” w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej, w: Bobrowska B., Fita S., Malik J.A., red., *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, postawy, tradycje*, Lublin.
- Mytych-Forajter B., 2014, *Krajobrazy*, w: tejże: *Latająca ryba. Studia o podrzędopisarstwie Ignacego Domeyki*, Katowice.
- Orzeszkowa E., 1939, *Australczyk*, Kraków.
- Orzeszkowa E., 1950, *Bene nati. Powieść wiejska*, Toruń.
- Orzeszkowa E., 1950, *Bracia*, w: tejże: *Melancholicy*, t. II, Krzyżanowski J., red., *Pisma zebrane*, t. XXXIV, Warszawa.
- Orzeszkowa E., 1952, *Oblicze matki*, w: tejże: *Drobiazgi*, t. II, Krzyżanowski J., red., *Pisma zebrane*, t. LII, Warszawa.
- Pietraszko S., 2012, *Krajobraz i kultura*, w: tegoż: *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, Wrocław.
- Pietrzak M., 2005, *Ewolucja poglądów geograficznych na krajobraz*, w: Maik W., Rembowska K., Suliborski A., oprac., *Geografia jako nauka o przestrzeni, środowisku i krajobrazie*, Łódź.
- Rybicka E., 2014, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków.
- Schlögel K., 2009, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. Drozdowska I., Musiał Ł., posł. Orłowski H., Poznań.
- Sławek T., 2013, *Mapa domu*, w: Sławek T., Kunce A., Kadłubek Z., *Oikologia: nauka o domu*, Katowice.
- Sławek T., 2007, *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi i fragment z Horacego*, w: Kadłubek Z., red., *Genius Loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice.
- Stępnik K., 2010, *Rosja Orzeszkowej*, w: Stępnik K., red., *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, Lublin.
- Tomkowski J., 1993, *Mój pozytywizm*, Warszawa.
- Wigos O., 1992, *Kresy. Krytyka nowego podejścia*, „Goniec Kresowy”, nr 9.

Landscapes.

Topography in the selected late works by Eliza Orzeszkowa

The aim of the article is to reinterpret the landscapes created by Eliza Orzeszkowa with the use of the tools offered by geocritics and geopoetics. It enables treating topography as the main element of the literary landscape, which – in the case of Orzeszkowa – creates the landscape itself. Topography/’topographic experience’ contains the landscape and makes it visible. Using some selected examples, the author of the article explains how space has been created and which senses it evokes.

Key words: landscape, geocritics, geopoetics, Orzeszkowa