



Ewa Szczepkowska

ORCID: 0000-0002-9635-3817

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

ewa.szczepkowska@uwm.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/2084-4107.15.21>

## Idealizacja obrazu gór w polskiej piosecie turystycznej

Słowa-klucze: piosenka, turystyka, poezja śpiewana, kultura popularna i alternatywna, góry, „krajna łagodności”, idealizacja

Keywords: song, tourism, sung poetry, popular culture, alternative culture, mountains, “land of gentleness”, idealization

### Idealisation of the image of mountains in Polish tourist songs

#### Summary

The article is devoted to songs which are rarely the subject of literature studies owing to the multi-code nature of their message and the fact that they are part of popular culture. Tourist songs are on the margin of scholars' interest, because of their limited artistic value. They are commonly regarded as pieces about the beauty of nature, charms of hiking, sense of community and friendship. The simplicity of the text is matched by the simplicity of the melodic line, which facilitates memorisation and singing together. Polish tourist songs have attracted interest primarily of activists from the Polish Tourism and Sightseeing Society, scholars studying tourism or authors and performers of such songs. The origins of the songs should be placed in the context of song transformations

and emergence of organisational forms of tourism at the turn of the twentieth century, beginning of the scouting movement in Poland as well as the development of tourism in the communist Poland period. The lineage of tourist songs brings together several song genres, popular songs, folk and patriotic songs, scouting and Gypsy songs; pieces from this repertoire accompanied hikers.

An important stage in the development of tourist songs came in the late 1960s. This was the period of the first National Tourist Song Festival in Szklarska Poręba. Scholars studying student culture see mountain treks accompanied by songs as a manifestation of alternative student culture emerging as a result of dissatisfaction with forms of political and social life in communist Poland. The most outstanding representative of the movement is Wojciech Bellon, founder of the Wolna Grupa Bukowina band, whose poetic songs present an idea of existence based on a search for authentic values, especially a space of freedom and a sense of community, challenging the falsified reality of communist Poland. Bellon and the performers collaborating with him created in the songs an aesthetic of “the land of gentleness” located in the mountains modelled on the landscape and history of the Bieszczady and Beskid Niski ranges.

Despite transformations of tourist songs, analysed together with poetic songs or sung poetry, this “land of gentleness” aesthetic is still present, in a niche form, represented by numerous groups or soloists. Its main features when it comes to the thematic layer include idealisation of mountain landscape, presented as a natural environment for human beings, as a home space, marked by both signs of the tragedy of the Lemkos and sings of transcendence. The mountains make it possible to fulfil dreams of freedom, of an ideal community of wanderers, and provide an authentic experience of the world.

## Idealizacja obrazu gór w piosence turystycznej

Przedmiotem niniejszego artykułu jest obraz gór wraz z aspektami jego idealizacji w tekstach piosenki turystycznej. Z uwagi na trudności definiowania i klasyfikacji piosenki turystycznej (górska piosenka to tylko jeden z rodzajów) oraz bliskich jej odmian niezbędne wydaje się zarówno wprowadzenie i uporządkowanie używanych terminów, jak również próba ogólnego zarysu historii piosenki turystycznej.

## Piosenka turystyczna — problemy z definicją

Problemy w definiowaniu i określeniu genezy piosenki turystycznej w Polsce wynikają z wciąż nieprecyzyjnej terminologii dotyczącej samego pojęcia piosenki i jej źródeł wyznaczanych przez niektórych badaczy w odległej przeszłości, w ścisłym związku z pieśnią. Ponadto, choć sytuacja uległa zmianie w ciągu ostatnich dwóch dekad, piosenka przez wiele dziesięcioleci pozostawała w Polsce zjawiskiem marginalnym jako przedmiot zainteresowania literaturoznawców z uwagi na jej usytuowanie w rejonach kultury popularnej, wielokodowość tej twórczości i rolę słowa w przekazie, poddanego wielu ograniczeniom, o których przesądza warstwa muzyczna piosenki<sup>1</sup>. Z kolei nieliczne próby zmierzania się

---

<sup>1</sup> W latach siedemdziesiątych podstawowe rozpoznania dotyczące piosenki pojawiły się w klasycznej już rozprawie Anny Barańczak *Słowo piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*,

z definicją piosenki turystycznej, nakreślenia jej historycznego rozwoju i zróżnicowania wywodzą się z kręgu działaczy PTTK, badaczy turystyki czy twórców i wykonawców tejsze piosenki, także jurorów festiwali piosenki studenckiej<sup>2</sup>. Podstawowe rozpoznania dotyczące omawianego gatunku podkreślają rolę uwarunkowań nadających piosence turystyczny charakter, na które składają się nie tylko muzyczne walory i tekst, ale także sposób wykonania i okoliczności towarzyszące śpiewowi. Generalnie z piosenką turystyczną łączy się określona tematyka odnosząca się do piękna przyrody, gór, lasów, wody, uroków wędrowki, ogniska, poczucia wspólnoty i przyjaźni. Z prostotą tekstu współgra prostota linii melodycznej sprzyjająca zapamiętaniu i wspólnemu śpiewowi, sfera artystyczna nie odgrywa zasadniczej roli. Próby zarysu historii piosenki turystycznej w Polsce umieszczają ją w kontekście przemian pieśni oraz wyłaniania się form organizacyjnych turystyki, przede wszystkim powstania PTT (1873) i PTK (1906). Wtedy korzystano z pieśni tworzonych przez zawodowych muzyków i poetów, dorabiano nowe słowa do istniejących już melodii, w użyciu były też śpiewniki z pieśniami patriotycznymi, ludowymi, studenckimi (na przykład wielokrotnie wydawany od początków wieku XX śpiewnik *Pieśni narodowe*). Nie były to jednak utwory o wędrowaniu. Do powstawania tekstów z nową tematyką przyczynił się rozwój ruchu harcerskiego w Polsce od 1911 roku i piosenka harcerska, w której śpiewa się o przyjaźni, wędrowaniu, ojczyźnie, przyrodzie, ognisku (*Płonie ognisko, Jak dobrze nam zdobywać góry, Harcerska dola*). Wiele z tych piosenek, choć narodziły się w środowisku harcerskim, zyskało popularność wśród turystów, którzy zaczęli je traktować jak turystyczne (*Banda, Sosenka, Gdybym miał gitarę, Szerokie pole*). Można więc mówić o genezie piosenki turystycznej na styku kilku innych gatunków pieśni i piosenki popularnej; podłoże dla jej kształtowania stanowiła pieśń ludowa, patriotyczna, harcerska, cygańska; utwory z tego repertuaru towarzyszyły wędrowkom.

Po wojnie stopniowo wraz z rozwojem ruchu turystycznego powstawało więcej piosenek o wędrowaniu. Znamienną datą jest połączenie PTT i PTK w PTTK w 1950 roku. W 1946 roku wydany też został pierwszy powojenny zbiorek piosenek harcerskich. Jednak w marszu, na rajdach, przy ognisku, w ciągu rozlegały się także piosenki, których tematyka była odległa od motywów wędrowki, poczucia wspólnoty, podziwu przyrody — humorystyczne, długie wesołe piosenki śpiewane zespołowo, *a cappella*, bez towarzyszenia gitary, ale pod czyjś przewodnictwem. Rok 1960 to czas powstania tekstu *Watry* („Jasno płonie watra w lesie”) z górską tematyką do bułgarskiej melodii ludowej zaśpiewanej przez jednego z autorów w czasie Międzynarodowego Rajdu Turystycznego w Bułgarii w 1958 roku. Piosenka ta stała się później hymnem Studenckiego Koła

---

Wrocław 1983. Problemy z definicją piosenki i jej genezą zarysował między innymi P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.

<sup>2</sup> Zob. *Piosenka turystyczna w 35-leciu PRL. Materiały Ogólnopolskiego Symposium Krajoznawczego 10–11.03.1979* Lublin, ZG PTTK, Warszawa, 1980; K. Płudowski, *Studencki ruch piosenki turystycznej* [praca magisterska], Warszawa 2006.

Przewodników Górskich w Krakowie. Studenci w znacznym stopniu wpływali na ruch turystyczny w kraju, utwory śpiewane w tym środowisku towarzyszyły wędrownikom, a były to w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia piosenki kabaretowe, popularne rosyjskie i słowackie, z folkloru miejskiego czy ballady Okudźawy, których obecność rejestrują śpiewniki z tego okresu.

Dopiero jednak schyłek lat sześćdziesiątych przyniósł rozkwit piosenki turystycznej z charakterystyczną dla niej tematyką wędrowania, drogi, zachwytu naturą, wątkiem przyjaźni. Prymat w turystycznej twórczości wiedli studenci, piosenka harcerska najbliższa tematycznie piosence turystycznej zesłała na dalszy plan<sup>3</sup>.

To, co stało się z piosenką turystyczną w końcu lat sześćdziesiątych, można porównać tylko do potężnej eksplozji. Studenci wędrujący z gitarami wzdłuż i wszerz kraju odnaleźli swe pasje, zamięłowania, tęsknoty w amatorskiej twórczości muzycznej opartej na modelu życia za pan brat z naturą, w prostych „terenowych” warunkach, ale w kręgu oddanych przyjaciół<sup>4</sup>.

Ważnym etapem w kształtowaniu i upowszechnianiu piosenki turystycznej, a także nadawaniu jej bardziej artystycznej, ambitniejszej formy były festiwale i przeglądy piosenki. Utwory zasłyszane podczas tego rodzaju wydarzenia mogły być śpiewane w czasie wakacyjnych wędrowek. Jak wspomina jeden ze współtwórców łódzkiej Yapy, pierwsze edycje przeglądu przynosiły około 20 piosenek zbieranych przez turystów i potem śpiewanych podczas wędrowek, przekazywanych ustnie, nagrywanych i publikowanych w śpiewnikach. Najdłuższą tradycją cieszy się Ogólnopolska Turystyczna Giełda Piosenki Studenckiej organizowana corocznie w Szklarskiej Porębie od 1968 roku jako najstarsza w Polsce impreza o zasięgu ogólnokrajowym od początku poświęcona piosence turystycznej (zmiana nazwy z Ogólnopolska Giełda Piosenki Turystycznej miała miejsce w 1979 roku). Narodziła się z pomysłu wspólnego śpiewania piosenek turystycznych, wymiany repertuaru przywożonego przez grupy z różnych miast i nadziei na powstanie nowych utworów<sup>5</sup>. W następnych latach wyłaniały się kolejne imprezy związane z piosenką turystyczną i studencką: Festiwal Studenckiej Piosenki Turystycznej w Poznaniu (1969), Jarmark w Komańczy (1969), Bazuna — przegląd wędrowny (1970), Bakcynalia w Lublinie (1972), YAPA w Łodzi (1974). Jednak to Giełda w Szklarskiej Porębie opierała się najdłużej komercjalizacji i zawłaszczeniu przez telewizję. Giełdy piosenki w pierwszych latach swojego istnienia przyczyniały się do wzrostu liczby utworów śpiewanych w studenckim ruchu turystycznym. Nieliczne opracowania na ten temat mówią nawet o zwyczajach panujących w niektórych kręgach, żeby w czasie dwu-, trzydniowej wędrowki nie powtórzyć ani

<sup>3</sup> T.J. Chmielewski, *Zarys historii i klasyfikacji piosenki turystycznej*, [w:] *Piosenka turystyczna...*; K. Płudowski, *op. cit.*, s. 22–33.

<sup>4</sup> K. Płudowski, *op. cit.*, s. 32.

<sup>5</sup> S. Gola, *Ogólnopolska Turystyczna Giełda Piosenki Studenckiej w Szklarskiej Porębie 1968–2009*, „Rocznik Jeleniogórski” 41, 2009, s. 154.

jednej piosenki. Odbywały się też wieczory piosenki poświęcone określonej tematyce. Tę fascynację i potrzebę wspólnego śpiewania potwierdzają liczne śpiewniki wydawane przy okazji Giełd. Piosenka turystyczna stanowiła więc na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku kulturowo-społeczne zjawisko zaciekawiające swą dynamiką, odrębnością na tle piosenki estradowej, dominującej wtedy w radiu, telewizji, odcinające się prostotą w zakresie rytmu, melodii, akompaniamentu, zastosowanego prostego instrumentarium od utworów big-beatowych czy elektronicznych<sup>6</sup>. Warto jednak przywołać także inne źródła genezy piosenki turystycznej w tych latach, niekoniecznie związane tylko z popularyzacją i wymianą utworów czy rozwojem ruchu turystycznego i krajoznawczego wśród studentów. Badacze kultury studenckiej i organizatorzy Giełdy w Szklarskiej Porębie widzą w tym zjawisku wędrowania z piosenką przejaw młodzieżowej, studenckiej kultury alternatywnej rodzący się w wyniku niezadowolenia, sprzeciwu wobec PRL-owskich form życia politycznego i społecznego, wszechobecnej wtedy propagandy, dominacji kłamstwa i hipokryzji w życiu publicznym.

W tamtych czasach Szklarska Poręba była pewną alternatywą dla oficjalnej propagandy czy spędzania czasu. Tutaj nie było żadnej cenzury. Te cztery pierwsze lata, które śledziłem, bo byłem wtedy szefem Giełdy — to było coś, co rosło, pączkowało. Widać było potrzebę tego typu imprezy. Pamiętać trzeba, że to była głęboka komuna i my działaliśmy pod płaszczykiem neutralnej zupełnie organizacji — Zrzeszenia Studentów Polskich, akcji letniej dla studentów. Byliśmy na początku wolni od cenzury. Cenzura zaczęła się, od kiedy zaczęły przyjeżdżać rzesze ludzi. To były takie czasy, że trzeba było chodzić na spotkania z ludźmi w urzędach miasta, których przekonywaliśmy, na czym Giełda ma polegać — teraz każdy może zrobić na własnej łące, co chce. Pięknie omijaliśmy zakazy. Na przykład „Salon Niezależnych”, wówczas zakazany, nie występował tutaj jako kabaret, lecz jako indywidualni ludzie. My tworzyliśmy taką fajną niszę, gdzie nie było żadnej polityki. Byli ludzie<sup>7</sup>.

## Wojciech Bellon i „kraina łagodności”

Wędrowki po górach, zwłaszcza po Beskidach, łączyły się ze śpiewem wzmacniającym poczucie wspólnoty i odrębności, a pojawiający się pieśniarze nadawali utworom charakter nie tylko bardziej artystyczny, ale też zaangażowany w ówczesne problemy. Niewątpliwym wydarzeniem w rozwoju piosenki turystycznej związanej z górami i nadaniu jej swoistości, wyjścia poza granice będących w turystycznym obiegu tekstów, była działalność Wojciecha Bellona i założonego przez niego zespołu Wolna Grupa Bukowina w 1970 roku w Busku-Zdroju. Wy-

<sup>6</sup> T.J. Chmielewski, *op. cit.*, s. 23.

<sup>7</sup> Cyt. za: S. Gola, *op. cit.*, s. 160.

kreowana w nazwie zespołu i piosenkach mityczna kraina szczęśliwości osadzona w górskim pejzażu stała się rozpoznawalnym znakiem, źródłem inspiracji i częstym przedmiotem nawiązań w tekstach profesjonalnych i amatorskich pieśniarzy. Ów nurt piosenki o folkowych korzeniach opiewający idylliczne piękno przyrody, nazwany został z czasem „krajem łagodności”, tworząc określoną estetykę trwającą do dzisiaj, prezentowaną na przeglądach piosenki typu Gitarą i Piórem, na festiwalach poezji śpiewanej czy spotkaniach poświęconych piosence turystycznej. Formuła utworów tworzonych przez Bellona określanych mianem poezji śpiewanej pokazuje również płynność granic między poszczególnymi odmianami piosenki. Ta nazwa z biegiem czasu coraz częściej firmowała festiwale, przeglądy, sygnalizując niejednorodność prezentowanych na nich utworów i nieostre przedziały w obrębie piosenki oraz tendencję do posługiwania się raczej określeniem „poezja śpiewana”, „piosenka poetycka” w miejsce wcześniej stosowanego określenia „piosenka turystyczna”. Utwory Bellona zawierały motywy charakterystyczne dla piosenek turystycznych, mówiły o górach, wędrownicy, przyrodzie, pięknie rodzinnego regionu. Wolna Grupa Bukowina za piosenkę *Ponidzie* do słów i muzyki Bellona otrzymała nagrodę na Giełdzie w Szklarskiej Porębie w konkursie na piosenkę turystyczną, występując też na kolejnych imprezach i zdobywając nagrody w 1974 (*Majster Bieda*) i 1978 roku (*Sielanka o domu*). Współczesnym słuchaczom piosenki Bellona śpiewane podczas imprez turystycznych kojarzą się z kontemplacją przyrody i górskiego pejzażu, obrazem ludzkiej kondycji w łączności z naturą w opozycji do życia w miastach. Ich antyurbanistyczny wydźwięk, mówiący o destrukcyjnym wpływie miasta na ludzką mentalność, powrocie do natury i tworzenia tam idealnej wspólnoty, współbrzmi z niektórymi postulatami ekologicznych ruchów. Piosenki Bellona miały jednak swoją specyfikę wymagającą precyzyjniejszego określenia, bo rysowały także określony projekt egzystencji opartej na poszukiwaniu autentycznych wartości, zwłaszcza przestrzeni wolności oraz poczucia wspólnoty, przeciwstawiający się zafalszowanej PRL-owskiej rzeczywistości. Nieodłącznym elementem tego wyrażanego w tekstach światopoglądu był śpiew, piosenka łącząca wspólnotę, jak ujmował to Bellon: „Chodzi o to, żeby razem śpiewać, żeby być ze sobą przy tym śpiewaniu, że to śpiewanie jest funkcją wspólnego bytowania”. Giełda w Szklarskiej Porębie czy inne festiwale piosenki studenckiej w latach siedemdziesiątych, jak mówią o tym różne świadectwa, stanowiły rodzaj alternatywnego obiegu<sup>8</sup>. Teksty Bellona ewokowały doświadczenie wspólnoty w dążeniu do tajemniczej krainy Bukowiny, arkadyjskiej przestrzeni dla której naturalny jest górski krajobraz. Jego elementy wielokrotnie powracają w piosenkach autora *Bukowiny*: „lasy strzępiaste”, „góry chmurom dłoń podają” (*Bukowina II*), „święte buki”, „wiatr z hal rozdzwoniony”. W piosenki wpisana jest idea podążania za marzeniem, spełnieniem, ciągłego poszukiwania szczęścia podejmowana przez społeczność ludzi podobnie czujących, jak w wier-

<sup>8</sup> Przywołuje ten fakt E. Paczoska w artykule „*Łagodni*” w *poszukiwaniu ziemi obiecanej (Wojciech Bellon)*, [w:] „*Piosenki prawdziwe*” w *kulturze PRL-u*, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2013, s. 31 n. W dalszej części odwołuję się do tego artykułu.

szu *Sprzysiężeni*, w którym „sprzysiężenie górskiego kamienia” tworzy wspólnotę z ducha romantyczną złączoną więzami przyjaźni, zadzierzgniętymi w czasie wędrówki i kontemplacji krajobrazu. Ów górski krajobraz w tekstach Bellona jest realną i symboliczną przestrzenią wolności nadającą egzystencji autentyczny wymiar opozycyjny względem miejskiego życia.

A tam w mech odziany kamień  
 Tam zaduma w wiatru graniu  
 Tam powietrze ma inny smak  
 Porzuć kroków rytm na bruku  
 Spróbuj — znajdziesz jeśli szukać  
 Zechcesz nowy własny świat<sup>9</sup>.

Poszukiwanie i odkrywanie we wspólnocie Bukowiny — nazwanej po harasymowiczowsku „krajną łagodności” — choć niezlokalizowanej konkretnie w sensie geograficznym buduje alternatywny kształt autentycznej, „prawdziwej” egzystencji przeciwstawionej propagandowemu wymiarowi kultury ówczesnego PRL-u i socjalistycznej nowomowie, których znaki pojawiają się w tekstach Bellona, gdy pisze: „Język gazety przyrósł wam do gardła / językiem gazety widzą nasze oczy” lub „Zapatrzyliśmy się w telewizor / rozmawiamy językiem gazety”, „Skończyły się kartki na miłość”<sup>10</sup>. Projekt wspólnego wędrowania i doświadczania świata poprzez poszukiwanie „prawd zapomnianych” — „o przyjaciółach, wietrze, czasie, słońcu” — ma wymiar kontestatorski zarówno w stosunku do „małej stabilizacji”, jak i życia, którego rytm dyktuje oficjalna kultura: „Chyli się dzień do kresu wieczorne wiadomości / doniosły znów o sukcesach”, „Przede mną talerz gazety z życiem skrojonym na poście”, „Poranne wiadomości już [...] / poranne wiadomości tuż”<sup>11</sup>.

Choć Bukowina jawi się jako kraina mityczna, utopijna, to ma ona swój geograficzny prawzór — Bieszczady i Beskid Niski odkrywane w tym okresie w studenckich wędrówkach, a Bellon, odwołując się w swoich wierszach do wątków harasymowiczowskich („krajna łagodności”, wiersz *Pejzaże Harasymowiczowskie*), pośrednio przywołuje historię tego wielowyznaniowego i wieloetnicznego regionu, nadając mu także, podobnie jak Harasymowicz, wymiar miejsca świętego, przestrzeni ze znakami transcendencji:

I był Beskid i były słowa  
 Zanurzone po pępki w cerkwi baniach  
 [...]  
 I modliłem się złożywszy dłonie  
 Do gór, do Madonny brunatnolicej<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> W. Bellon, *Chodź ulicami ludzie*, [w:] L. Marciniak, *Wojtek Bellon. Piewca Ponidzia. Pałacyk Buskiego Domu Kultury*, Busko-Zdrój 2004, s. 68.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 68.

Bez wątpienia wykreowany przez Bellona model ludzkiej egzystencji i wspólnoty realizującej się w wędrówce, dążeniu, ścisłym kontakcie z naturą, w którym kształtuje się człowieczeństwo, był rodzajem utopii bliskiej, jak pisze Ewa Paczoska — obrazom z poezji Stachury, a gdyby szukać bardziej odległych powinowactw, to należałoby wskazać kontrkulturowe ruchy w Ameryce, hip-pisowską kulturę, o której informacje docierały wtedy do Polski<sup>13</sup>.

Warto osadzić twórczość Bellona w kręgu tych inspiracji i w ogóle ją przypomnieć, gdyż mimo jej rozpoznawalności i wpisania na trwałe w repertuar festiwalu poezji śpiewanej czy piosenki turystycznej, pomimo faktu, że stała się inspiracją dla innych twórców, rzadko funkcjonuje jako przedmiot refleksji. Twórczość nieco zapomnianego Bellona zamknięta w getcie piosenki turystycznej nie pozwala widzieć w nim współcześnie pieśniarza odgrywającego ważną rolę w latach siedemdziesiątych, głęboko zaangażowanego w ówczesną rzeczywistość.

## Poetyka „łagodności” w górskiej piosence turystycznej

Współcześnie wciąż poza usankcjonowanymi tradycją wyłaniają się nowe przeglądy piosenki turystycznej. Przykładowo można wymienić Ogólnopolski Festiwal Piosenki im. Wojtki Bellona „Niechaj zabrzmi Bukowina” w Busku-Zdroju (2008), Bieszczadzkie Spotkania ze Sztuką „Rozsypaniec” w Cisnej (2009), Dąbrowskie Spotkania z Poezją Śpiewaną „Zamczysko” (2009) i wiele innych. Zarysowuje się tendencja do posługiwania się raczej określeniem „poezja śpiewana”. Uwidacznia się to przykładowo w zainicjowaniu projektu poetycko-muzycznego ludzi chodzących po górach pod tytułem *W górach jest wszystko, co kocham* — nazwą odsyłającego do wiersza Harasymowicza *W górach*. Na kolejnych płytach, począwszy od roku 2002, zespoły reprezentujące różne odmiany muzyki nagrywają piosenki, które łączy formuła szeroko rozumianej tematyki górskiej, zaś piosenka turystyczna, literacka czy poezja śpiewana stanowią odmiany piosenki komplementarne względem siebie i reprezentowane na płytach, w śpiewnikach, wykonywane na festiwalach i koncertach. Utwory o bardzo prostych aranżacjach muzycznych i tekstach sąsiadują z utworami bogato zinstrumentalizowanymi. Wyodrębnienie tekstów związanych tematycznie z górami poświadcza także „długie trwanie”, żywotność i popularność górskiej piosenki, jej tradycję<sup>14</sup>. Niejednokrotnie teksty z tomików poetyckich Jerzego Harasymowicza, Adama Ziemiańsina, Józefa Kazimierza Węgrzyna wchodzą w ten sposób do obiegu kultury popularnej. W przypadku śpiewanych tekstów o górskiej tematyce na stałe w śpiewnikach zagościły utwory poetyckie Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Melodia mgieł nocnych*, *Widok ze Świnicy*, *Nie mój Dunajec*, *Ku mej kołysce*), Jerzego Harasymowicza (*W górach*, *W lesie listopa-*

<sup>13</sup> E. Paczoska, *op. cit.*, s. 36–37.

<sup>14</sup> Zob. J. Ciesielski, *Góry w piosence turystycznej*, [w:] *Kulturowe i krajoznawcze wartości piosenki turystycznej*, Lublin 1980.



dowym, *Bukolika z wozem*), Kazimierza Wierzyńskiego (*Wody tatrzańskie*) czy Władysława Broniewskiego (*Hawrań i Murań*).

Funkcja omawianych odmian piosenki zmieniła się znacząco od okresu rozkwitu piosenki turystycznej w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Kryzys w tej sferze dostrzegli działacze PTTK już na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy wydana została jedna z nielicznych broszur poświęconych piosence turystycznej<sup>15</sup>. Od schyłku lat siedemdziesiątych zaczęła ewoluować w stronę piosenki estradowej z rozbudowaną aranżacją, zróżnicowaną dynamiką i bogatym instrumentarium. Zmiany w jej artystycznym kształcie odzwierciedlał wprowadzany na festiwalach podział na piosenki do słuchania i śpiewania, pogłębiała się profesjonalizacja, na giełdach i festiwalach występowali coraz częściej wykonawcy profesjonalni, a opisywane zjawisko wyraźnie przemieszczało się w sferę poezji śpiewanej, piosenki literackiej czy autorskiej. Walory muzyczne i literackie wzrastały, ale rzadko te utwory wchodziły do repertuaru śpiewanego przez turystów<sup>16</sup>.

*Boom* rockowy lat osiemdziesiątych i kolejne dekady przesądziły o zmianie stylistyki i wyczerpywaniu się formuły poezji śpiewanej, z uwagi na inną już wrażliwość muzyczną nowego pokolenia. Mirosław Pęczak pisze nawet: „Nowe pokolenie w większości nie ekscytowało się estetyką poezji śpiewanej, zaś późniejsze inicjatywy, już lat dziewięćdziesiątych, w rodzaju Krainy Łagodności, uchodziły, w jego oczach, za rodzaj muzycznego obciachu”<sup>17</sup>. Jednak ów styl, choć niszowy, ma swoje enklawy w postaci wciąż licznych, choć mających lokalny charakter giełd, przeglądów czy festiwali, a wspomniany już muzyczno-poetycki projekt odwołujący się do tytułu znanego wiersza Harasymowicza również poświadcza tę trwałość.

W doborze materiału poddanego analizie w niniejszym artykule uwzględniony został repertuar grup uczestniczących w przedsięwzięciu *W górach jest wszystko, co kocham*, a zatem są to między innymi Dom o Zielonych Progach, Cisza Jak Ta, Na Bani, Brzmienie Ciszy, Siudma Góra, Pelton. Wykorzystane ponadto zostały teksty piosenek grup Wolna Grupa Bukowina, Stare Dobre Małżeństwo, Wołosatki i solistów: Andrzeja Mroza, Adama Drąga, Andrzeja Wierzbickiego. W analizie tekstowych reprezentacji górskiego tematu biorę pod uwagę wybrane aspekty: wygląd gór i przyrody, miejsce człowieka w górskim krajobrazie i jego stosunek do natury, górski pejzaż a historia oraz góry jako miejsce święte<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> *Piosenka turystyczna...*

<sup>16</sup> *Ibidem*. Zob. też J. Ciesielski, *op. cit.*

<sup>17</sup> M. Pęczak, *Bardyzm*, „Dialog” 2017, nr 5, <http://www.dialog-pismo.pl> (dostęp: 26.04.2019).

<sup>18</sup> Odwołuję się do artykułu J. Kuczaty i przeprowadzonego tam podziału; zob. *idem*, *Językowo-kulturowy obraz gór w poezji Jerzego Harasymowicza i innych twórców na przykładzie tekstów piosenek zespołu Dom o Zielonych Progach*, [w:] *Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni*, Kraków 2014.

## Górski krajobraz

Piosenka górską upodobała sobie krajobraz Bieszczad i Beskidów jako przestrzeń wędrowania i opiewania. Studenckie wędrówki po Bieszczadach w latach siedemdziesiątych XX wieku były odkrywaniem tych gór jako krainy z dziką przyrodą, wyludnionej, ze śladami przeszłości, pozostałościami po wysiedlonych Łemkach — rdzennych mieszkańcach tych ziem. Inne pasma górskie występują w piosence rzadziej, choć jest grupa tekstów „tatrzańskich” lub o Gorcach za sprawą Mroza. Podstawowym elementem opisu górskiego pejzażu jest jego kolorystyka uwzględniająca pory roku, przede wszystkim lato i jesień, oraz zjawiska pogodowe: słońce i deszcz, pory dnia: zmrok i dzień. A zatem jest „zielony, romantyczny świat”, „góry zielone”, „połoniny zielone”, „dumnych buków zielony fryz”. Jesienią „złotym kobiercem wymoszczone góry”, „buki czerwienią zabarwiły chmury”, „rude grzbiety połonin”, „buki jak ogień gorzeją / modrzewiom żółknie włos”. Nieodłącznymi elementami tego złożonego z kilku składników górskiego pejzażu są: wiejący wiatr („od Turbacza wieje wiatr”, „po połoninach wiatr hula bezkarnie”, „taniec czadowych wichrów”, „to wiatr — oddech Bieszczad”), gwiazdy, chmury i przyroda. Równie ważne jak wzrokowe doznania stają się wrażenia słuchowe sprzyjające estetyzacji opisywanej przestrzeni. Wyłania się z niektórych piosenek krajobraz Bieszczad dzikich, z nietkniętą bujną przyrodą, bogatą florą i fauną w leśnych ostępach („oczy sów, wilcze kły, rykiem powietrze drży”), ale ów obraz gór jako przestrzeni przygody, polskiego odpowiednika Dzikiego Zachodu nie jest dominujący. Niemniej jednak pojawia się wraz z rekwizytami i nazwami nadającymi jej charakter przestrzeni stylizowanej na tę znaną z westernu:

Jedzie bieszczadzka ciuchcia  
Sypie, strzela skrami  
Taka co przed stu laty  
Jeździła z traperami<sup>19</sup>. (1)

Wyrazistym przejawem mitologizacji Bieszczad zmierzającej w tym kierunku jest utwór Wojciecha Młynarskiego z 1963 roku *Po prostu wyjedź w Bieszczady*, spoza omawianego nurtu piosenki, ale najbardziej konsekwentnie ukazujący zarówno stronę bieszczadzkiego mitu jako „męskiej przygody” i intensywnego życia, jak i jej literackie źródła:

I z gitarą jak Michotek w polski Teksas rusz,  
Z pojedynki wilkom strzelać w paszcze,  
Po przygodę, po urodę życia pośród leśnych głusz,  
Tam, gdzie życie nikogo nie hłaszcze! (2)

Specyfika obrazu gór w przywoływanym nurcie piosenki uwydatnia jednak inne pole znaczeniowe; związane z domem i wartościami, jakie niesie sytuacja

<sup>19</sup> Objasnienia numeracji podane są na końcu artykułu.

zamieszkiwania. Góry stanowią przestrzeń wartościowaną dodatnio w porównaniu do miasta uosabiającego szarość, złe międzyludzkie relacje, sytuację uwięzienia; na tej opozycji miasto–góry opiera się konstrukcja niejednej piosenki.

Od twarzy miasta odwracamy oczy  
W betonowych klatkach chowając marzenia  
Północny wiatr znów serca nam mrozi  
Może na wiosnę zejdzie z gór nadzieja. (3)

Spotykamy zatem często słownictwo i metaforykę piosenek skupioną wokół domu, jego różnych nazw, architektonicznych części, wyposażenia — uwydatnieniu ulega leksyka łącząca się z poczuciem bezpieczeństwa, schronienia, spokoju, poszukiwaniem takiego miejsca: „Będę chodził z moich gór poddaszem” (26)

Odnaleźć musisz  
[...]  
Swoj dom bukowy, zawieszony  
U nieba pnia, kroplą żywicy,  
Błękitny, złoty i zielony. (4)

Znana piosenka *Sielanka o domu* Wolnej Grupy Bukowina kreuje obraz bukowego, rozśpiewanego, muzykującego domu otwartego dla gości i górskich żywiołów, w jedności z naturą. W górach buduje się dom, mieszka się, góry same ów dom stanowią, jak w piosence:

Jest takie miejsce już od lat mi dobrze znane  
Gdzie wołanie ciszy, liści buków, wiosną przeplatane  
W progu gościem jestem, w środku gospodarzem. (5)

Mnożą się nazwy siedlisk z ich przymiotami: od bukowego domu po obóz rozbity na zielonych przełęczach, schronisko, „chata z liści z malin” gdzie mieszka księżyc (6), szałas „zbudowałeś szałas jak wigwam Indianina” (7) czy siłą konwencji harcerskiej piosenki „pod starym bukiem w lesie gdzieś jest biwak nasz, nasze stanice, nasze gniazda” (8).

Szczególną wartość nadaje przestrzeni gór jako szczególnie bliskiej, własnej, wręcz „ucieleśnionej”, wprowadzonej do krwioobiegu i tkanki ciała piosenka *Domu o Zielonych Prograch*:

Stoję w twym domu po kolana w trawie  
Zrośnięty sercem z przełęczą i lasem  
Czantoria — Ochodzita — surowość Baraniej  
Strzegą mojego domu w kalinach i głogach. (9)

Powtarzają się też wyobrażenia górskiego domu jako miejsca wspólnoty ludzi o podobnych ideałach:

Wszak u celu jest nasz dom  
[...]

Tam przyjaciół moc na nas czeka  
 Którzy zawierzyli snom  
 I wraz z nami zbudowali  
 O zielonych progach dom. (10)

Ów dom nie tyle musi mieć postać fizyczną mieszkalnego budynku, ale jest nim szczyt albo konkretne miejsce w górach, jak Polańska, szczyt w Beskidzie Niskim z kapliczką, dla podmiotu tej piosenki rodzaj „rajskiej przestrzeni”, czy Jaworzyna, „gościnne domu progi”, o której śpiewa zespół Browar Żywiec. Tym domem jest też wspólnota górskich wędrowców, jak w piosenkach Bellona. Może to być również dom konkretny w piosence Andrzeja Wierzbickiego *Beskidzki sklep* z opisaną doń drogą i magią swojskiego, przytulnego, ciepłego, nęcącego zapachami i kolorami miejsca.

Góry rozumiane jako dom nabierają cech domowej przestrzeni z jej przytulnością, sensualnymi doznaniem. W piosence zespołu Ciska jak ta góry „zapachem połonin i pieczonego chleba / śnić się będą, gdy znów zapanuje plucha”, „powietrze liśćmi rozłożone pachnie drewnianym ciepłem domu” (11). Jak w każdym domu jest w nim okno („narysowałeś palcem okno w powietrzu”), drzwi („jesienią góry są najszczerze / żurawim kluczem otwierają drzwi”) (12), posłanie „z liści buczynowych”. Skoro góry jako dom są najbardziej naturalną dla człowieka przestrzenią, to ów obraz transponowany jest też w sferę zaświatów, jak w piosence *Połoniny niebieskie*.

Podobnie kształtuje się obraz udomowionych górskich zaświatów z „lasem bukowym” w piosence *Zostanie tyle gór* Domu o Zielonych Progach do słów Harasymowicza:

Ja tylko zniknę wtedy  
 W starym lesie bukowym  
 To jakbym wrócił do siebie  
 Po prostu wrócę do domu  
 [...]
 I wszystko tam będzie jak w życiu  
 I stół, i krzesła, i buty  
 Te same, nieporuszone  
 Na niebie zostaną góry  
 Tylko ludzi nie będzie  
 Tych, co najbardziej kocham  
 Czasem we śnie ukradkiem  
 Zamienią ze mną dwa słowa. (13)

Ten fragment kieruje uwagę na jeszcze jedną istotną cechę obrazowanej jako domu górskiej przestrzeni; jej istotną wartością jest poczucie wspólnoty, dom tworzą relacje z ludźmi, zgodnie ze słowami innej piosenki:

Góry to ludzie, którzy je niosą w plecaku  
 Ludzie są jak góry, które noszą w sobie

Gdzie oczy poniosą, wędrujemy szlakiem  
A u celu i tak czeka drugi człowiek. (14)

W sferze tych relacji, jak wskazują na to słowa piosenek, są różne formy bytów: leśna przyroda, drzewa („klony mają mnie za swego wnuka”), ciała niebieskie („i księżyc tylko będzie słuchał, i gwiazdy powtarzały / melodię którą chwale życie” (15), „anioły bieszczadzkie, bieszczadzkie anioły / gdy skrzydłem cię trąca, już jesteś ich bratem”) (16).

Ujęcie górskiego pejzażu jako miejsca zamieszkiwania, „domowej” przestrzeni stanowi dominujący rodzaj obrazowania w omawianym nurcie piosenki. Wizja sprawiać może wrażenie uogólnionej, pozbawionej odniesień do realnych domów. Dlatego uwagę zwracają piosenki, które w nieco inny sposób operują znaczeniami słowa „dom” i osadzają je w historycznej rzeczywistości oraz lokalności, demitologizując idealną przestrzeń. Warto przywołać piosenkę Andrzeja Garczarka *U Tereski Zajęzycy, połonińskiej carycy...* z 1982 roku, rodzaj poetyckiego reportażu, dla którego punktem wyjścia były rzeczywiste perypetie bohaterów, którzy utracili pracę w stanie wojennym, a znaleźli dach nad głową u legendarnej Teresy Zajac z Ustrzyk Górnych, „pod zdziczałą czeresienką wioski Wołosate”. Nie „człowiek w ogóle”, ale konkretna bieszczadzka społeczność („krzoki z Górnych”, „chłopy z lasu jak niedźwiedzie, w gorzelanej biedzie”) (17) wyłania się z tego tekstu, który przywołuje wyobrażenie Bieszczadów jako schronienia dla autsajderów. Wprowadza nazwę nieistniejącej już wioski, śladu po łemkowskim osadnictwie, a nawet szkicuje bardziej odległy historyczny krajobraz tych okolic z tradycją zbójnictwa.

## Góry a przeszłość

Bieszczadom z piosenek nadawana jest aura krainy z zamierzchłej, baśniowej przeszłości: („w górach los ma Światowida twarz / od ogniska bije jeszcze baśni blask”), góry stają się rezerwuarem dawnych czasów przywołanych poprzez rekwizyty („naftą pachnie chleb”, „w kącie żarna jęczą rzewnie”) czy pierwotną krainą nieskażoną cywilizacją z indiańskim wigwamem jako domem. Znajdziemy jednak więcej tekstów zmierzających do powierzchownego choćby urealnienia w sensie historycznym tych terenów. Wiersze Jerzego Harasymowicza, który kreował w swojej poezji obraz Beskidu Niskiego oscylujący między wyobrażeniem arkadii a apokalipsy, oddziałują na sposób prezentowania przeszłości w tekstach piosenek. Odwołują się one do Bieszczad z czasów wojny, przeciwstawiając złowrogi cień historii łagodności i pięknu górskiego pejzażu:

I nie noże błyskają w księżycu nad Sanem  
lecz łuski ryb wystrzelonych głodem ponad rzekę  
[...]  
to nie czarne idą sotnie  
nie pożary nie pochodnie  
jeno świt. (18)

Śladami przeszłości istniejącymi realnie i w wyobraźni są „krzywe cerkwie mchem pokryte”, „ruska ikona”, „zdziczałe sady”, „śpiew Łemków po dolinie”, „pstrych chat białe kształty”, „bicie starych dzwonów”. Piosenką w bardziej szczegółowy sposób wprowadzającą obraz tragedii ludzi zamieszkujących te ziemie, ich śmierć i wygnanie jest utwór *Deesis*, właściwie miniaturowe „oratorium”, posługujący się religijnym słownictwem związanym ze wschodnim chrześcijaństwem i licznymi archaizmami, by sformułować przekaz o losie Łemków i przesłać do współczesnych:

Na przekór podnieśmy ku niebu ektenie  
 Na próżno błagajmy błogosławienia  
 Za Łemkowynę módlmy się daremnie  
 Może dostąpimy jeszcze Przebóstwienia. (19)

W innym utworze tej grupy *Cerkiew w ogniu* pojawia się dynamiczny obraz palącej się cerkwi dla upamiętnienia zniszczonego w pożarze w 2006 roku w Kozańczy zabytku; urasta ona do rangi symbolu kultury tej ziemi, o której pamięć zachowuje przyroda.

Tę tematykę wraz z obrazem bieszczadzkiego krajobrazu, z zachowanymi w nim śladami przeszłości („zarośnięty cmentarz”, „złamany krzyż”, „pola dawnej wsi”) przypominającymi o wysiedleniu, narodowościowych podziałach i „złej pamięci” wprowadzają również teksty niemieszczące się wśród omawianych — punkowej grupy KSU, rodem z Ustrzyk Dolnych w utworach z ambiwalentną wizją Bieszczad.

## Góry jako przestrzeń *sacrum*

W wielu tekstach z omawianego kręgu mamy do czynienia z traktowaniem górskiej przestrzeni jako miejsca świętego. Góry, które są „wyżej i dalej”, oddzielone od nizin, „gdzie chmury górom dłoń podają”, jak w piosence Bellona *Bukowina II*, stanowią przestrzeń transcendencji. Piosenki Starego Dobrego Małżeństwa, takie jak *Bieszczadzkie anioły*, *Zabieszczaduj razem z nami*, *Galązka z Bieszczad*, kreują z kolei obraz górskiej krainy nawiedzanej przez anioły. „Tu nad nami bieszczadzkie anioły / Uskrzydłone bieszczadzką modlitwą” (20).

W górach Bóg objawia się z największą siłą. Niektóre z tekstów stylizowane są na modlitwę dziękczynną lub błagalną, inne mówią o odczuwaniu boskiej obecności i wielkości. Piosenka *Wieje wiatr w mojej głowie* z repertuaru Domu o Zielonych Progach parafrazuje *Hymn o miłości* świętego Pawła, głosząc apoteozę wolności. Znakami Bożej obecności oraz świętych są też cerkwie, ikony, kapliczki („pańscy święci, święci bezpańscy / święty Jerzy, Mikołaju / Michale / starodawni gór świętych mieszkańcy / imię wasze pieśniami wychwalam”). W piosence *Idę* zespołu Dom o Zielonych Progach Bóg pojawia się przede wszystkim jako stwórca przyrody, kreator, w innej jako Ten, który uobecnia się w swoich tworach i w nich daje się poznać: („Jam jest ziemia, co podpira stopy

/ Jam jest wiatr, co rozwiewa włosy”) (21). Góry naznaczone są także obecnością Chrystusa, który pojawia się poprzez symbol, zaś w pieśni *Zmartwychwstanie* — w roli Chrystusa Zmartwychwstałego. Innym razem nabiera cech bliskości, jak w utworze *Bieszczadzki Chrystus* porównany do bieszczadzkiego poety:

Siedzisz na swym pniaczku jak bieszczadzki poeta  
 Błogosławisz ptakom wracającym do gwiazd  
 Tym, co tutaj przyszli, bo z serca chcieli  
 I co wśród pożogi odejść stąd musieli. (22)

Sakralizacji podlega także natura: „modrzewia ikona złocista” „młodych jodeł zieleń święta / ważne są tylko kopuły pieśni”, „Niech mi katedrą będą drzewa” (23), „monstrancja słońca”. Górski świat określany jest jako przedsionek raju czy raj, jak w pieśni Jacka Kaczmarskiego spoza omawianego nurtu: „Tutaj jesienią — jak w rajskim ogrodzie / oprócz istnienia nic cię nie obchodzi” (24). Przestrzeń gór w piosenkach to także sfera przeżyć kontemplacyjnych, miejsce, gdzie można poczuć treść własnego istnienia i rytm życia przyrody, gdzie nawiązuje się kontakt z własną egzystencją.

Góry nazywane są w piosenkach świętą przestrzenią („góry — tu wszystko jest święte”, „ta kraina święta, niepojęta”) (16), i stają się miejscem przemiany, cudu, której podlega cała wędrująca społeczność. W tej samej pieśni pojawiają się słowa:

Rosną skrzydła u ramion  
 czas się w wieczność przemienia  
 góry i wolność dokoła  
 chyba dostąpimy tu wniebowstąpienia. (16)

Polemiczny w stosunku do tej dominującej wizji gór jako przestrzeni transcendencji obraz pojawia się sporadycznie, w pieśni *Brocken* zespołu Na Bani. Opis optycznego zjawiska widma Brockenu, którego może doświadczyć turysta w górach, motywuje wyznanie niewiary w Boga i myśl o wyłącznie własnej odpowiedzialności za swój los:

Ktoś w góry szedł spotkać Boga  
 A tu świat leży odłogiem  
 Dokoła pusto, tylko chmur lustro  
 [...]
 Ta ścieżka jest pusta jak kosmos  
 [...]
 Nic nie ma tam ponad nami  
 Ten szczyt zdobyliśmy sami  
 I nikt świata cięzaru nie dźwignie za nas. (25)

W omawianych tekstach wizja gór stanowi całość; niewiele jest utworów naruszających monolityczność tego wizerunku zrodzonego jakby ze wspólnoty wyobraźni. Obrazy górskiego pejzażu naznacza konsekwentnie estetyka spod

znaku „krainy łagodności”. Można jednak wskazać odstępstwa od tej poetyki; kilka cytowanych utworów zespołu o dwuznacznej nazwie: Na Bani z ich wizją gór jako „pustego”, pozbawionego transcendencji pejzażu, utwory tego samego zespołu o „oratoryjnej” formie związane z konkretnymi wydarzeniami i procesami historycznymi w Beskidzie Niskim. Trudno jednak ocenić, czy mamy do czynienia ze znaczącym wyłomem w przyjętym sposobie obrazowania nadającym górą wymiar arkadyjski; raczej jest to próba pogłębienia i komplikacji obrazu gór, zwłaszcza w kontekście przeszłości i wielokulturowości Bieszczad oraz odpowiedzialności człowieka wobec przyrodniczo-kulturowego krajobrazu i lokalnej historii. W przeważającej jednak mierze piosenki koncentrują się na świecie górskiej natury i miejscu w niej człowieka w relacji z innymi ludźmi, przyrodą i w odniesieniu do Boga, uwzględniają wertykalny i horyzontalny wymiar ludzkiej egzystencji. Są to główne tematy tych piosenek kreujących obraz środowiska gór jako naturalnego i optymalnego krajobrazu dla człowieka, w którym w pełni doświadcza życia. Góry jawią się jako przestrzeń wychodząca naprzeciw ludzkim marzeniom, umożliwiającą spełnianie pragnień o wolności i idealnej wspólnocie wędrowców. Otwierają możliwość budowania alternatywnego kształtu egzystencji, w której najważniejsze są wspólna wędrownia i autentyczne przeżywanie świata.

Numery w nawiasach w tekście głównym po cytowanych fragmentach odnoszą się do poniższego spisu piosenek wykorzystanych przy pisaniu artykułu

1. Wołosatki, *Bieszczadzka ciuchcia*
2. Wojciech Młynarski, *Po prostu wyjedź w Bieszczady*
3. Ciska Jak Ta, *Górskie opowieści*
4. Wolna Grupa Bukowina, *Sielanka o domu*
5. Krzysztof Kwiatkowski, *Tu przybyłem i jestem Bieszczadzie*
6. Ciska Jak Ta, *Ciepły sen o Bieszczadach*
7. Dom o Zielonych Progach, *Szalas*, słowa: Jerzy Harasymowicz
8. Wołosatki, *Na poloniny*
9. Dom o Zielonych Progach, *Pójdę w poloniny*, słowa: Wojciech Szymański
10. Dom o Zielonych Progach, *Nasz dom*, słowa: Daniel Madej
11. Wolna Grupa Bukowina, *List o czekaniu*, słowa: Wojciech Bellon
12. Wołosatki, *Pocztówka z Beskidu*
13. Dom o Zielonych Progach, *Zostanie tyle gór*, słowa: Jerzy Harasymowicz
14. Na Bani, *Wędrujemy*, słowa: Tomasz Borkowski
15. Ciska Jak Ta, *Górskie opowieści*
16. Stare Dobre Małżeństwo, *Ballada z gór*
17. Andrzej Garczarek, *U Tereski Zajęczycy*
18. Stare Dobre Małżeństwo, *Blues nocy bieszczadzkiej*
19. Na Bani, *Deesis*, słowa: Tomasz Borkowski
20. Stare Dobre Małżeństwo, *Galązka z Bieszczad*
21. Dom o Zielonych Progach, *Jam*, słowa: Andrzej Gniady
22. Ciska Jak Ta, *Chrystus bieszczadzki*
23. Dom o Zielonych Progach, *Chciałbym*, słowa: Kazimierz Węgrzyn



24. Jacek Kaczmarski, *Pięć głosów z Bieszczad*
25. Na Bani, *Brocken*, słowa: Tomasz Borkowski
26. Andrzej Wierzbicki, *Beskid I*

## Bibliografia

- Chmielewski T.J., *Zarys historii i klasyfikacji piosenki turystycznej*, [w:] *Piosenka turystyczna w 35-leciu PRL*, Warszawa, 1980.
- Ciesielski J., *Góry w piosence turystycznej*, [w:] *Kulturowe i krajoznawcze wartości piosenki turystycznej*, Lublin 1980.
- Gola S., *Ogólnopolska Turystyczna Gielda Piosenki Studenckiej w Szklarskiej Porębie 1968–2009*, „Rocznik Jeleniogórski” 41, 2009.
- Kuczaty J., *Językowo-kulturowy obraz gór w poezji Jerzego Harasymowicza i innych twórców na przykładzie tekstów piosenek zespołu Dom o Zielonych Progach*, [w:] *Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni*, Kraków 2014.
- Kulturowe i krajoznawcze wartości piosenki turystycznej*, Lublin 1980.
- Łuszczkiewicz P., *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.
- Paczoska E., „Łagodni” w poszukiwaniu ziemi obiecanej (Wojciech Bellon), [w:] „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u, red. E. Paczoska, D. Osipiński, Warszawa 2013.
- Pęczak M., *Bardyzm*, „Dialog” 2017, nr 5, <http://www.dialog-pismo.pl>.
- Piosenka turystyczna w 35-leciu PRL*, Warszawa 1980.
- Pludowski K., *Studencki ruch piosenki turystycznej* [praca magisterska], Warszawa 2006, <http://www.wagusy.pl>.