

<https://doi.org/10.19195/2028-8322.22.5>

DAMIAN PAŁUBA

ORCID: 0000-0003-0376-915X

UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie



GUST MUZYCZNY POLSKICH MUZYKÓW NA PODSTAWIE WYNIKÓW KONKURSU PIOSENKI EUROWIZJI

Musical taste of Polish musicians based on the results of the Eurovision Song Contest

Streszczenie

W artykule zaprezentowano wyniki badań gustu muzycznego polskich muzyków na podstawie analizy ich werdyktów w Konkursie Piosenki Eurowizji. Polacy zadebiutowali w tym wydarzeniu w 1994 roku. Wówczas laureatów Grand Prix wybierali tylko jurorzy, a od 1998 do 2008 roku wybierali ich głównie telewizywnie. Od 2009 roku laureata Konkursu wyłania jury oraz telewizywnie. W świetle teorii Pierre'a Bourdieu komisje jurorskie składają się z przedstawicieli klasy dominującej (podejście warnerowskie) lub klasy średniej (podejście holtowskie). Publiczność jest z kolei mieszaniną klasy dominującej, średniej i niskiej. Według tej teorii gust muzyczny jurorów powinien być bardzo odmienny od gustu muzycznego publiki. Autor sprawdza, czy jest to prawda i konkluduje, że teoria omniworyzmu estetycznego lepiej tłumaczy współczesny rozkład gustów niż teoria Pierre'a Bourdieu.

Słowa kluczowe: gust muzyczny, klasy społeczne, Konkurs Piosenki Eurowizji, omniworyzm, teoria Bourdieu

Abstract

The article shows the results of research of the musical taste of Polish musicians based on the analysis of their verdicts in the Eurovision Song Contest. Poles made their debut in the Eurovision Song Contest in 1994. At that time, the winners were chosen only by the jurors, but from 1998 to 2008 they were mainly chosen by the viewers. Since 2009 the winner has been chosen by the jurors and the viewers. According to Pierre Bourdieu's theory, juries are composed of members of the dominant class (Warnerian approach) or the middle class (Holtian approach). The audience is a mixture of the dominant, middle, and low class. Based on this theory, the music taste of the jurors should be very different

© Autor, 2024.

Tekst opublikowany w otwartym dostępie przez Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o., udostępniony na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

from the music taste of the audience. The author checks whether this is true and concludes that the theory of aesthetic omnivorism better explains the contemporary distribution of tastes than Pierre Bourdieu's theory.

Keywords: musical taste, social classes, Eurovision Song Contest, omnivorism, Bourdieu's theory

Wstęp

Według Pierre'a Bourdieu (2005) artyści pełnią ważną rolę w społeczeństwie, gdyż dostarczają jednostkom i zbiorowościom obiektów, z którymi można się identyfikować lub ostentacyjnie je odrzucić. Pomagają one w przyporządkowaniu ludzi do klasy niższej (ludowej), średniej lub dominującej. Co więcej, uprawomocnieni artyści umożliwiają „reprodukcję” takiego porządku, gdyż „klasa obiektów artystycznych wyróżniałaby się tym, że wymaga ona postrzegania zgodnie z intencją ściśle estetyczną, to znaczy raczej w swej formie niż funkcji” (Bourdieu, 2005, s. 41). Stosunek do formy i funkcji jest tutaj bardzo istotny, gdyż pozwala orientować się w przestrzeni społecznej i działać w niej zgodnie z własnymi zamierzeniami.

Bourdieu twierdził, iż „estetyka ludowa opierała się na afirmacji ciągłości między sztuką a życiem – co oznacza podporządkowanie formy funkcji” (2005, s. 45). O artystach pisał jednak inaczej: „Demiurgiczna ambicja artysty, zdolna zastosować do dowolnego przedmiotu czystą intencję poszukiwania artystycznego, będącego celem samym dla siebie, implikuje nieskończoną dyspozycyjność estety” (2005, s. 42). Tymi „estetami” są oczywiście przedstawiciele klasy wyższej, gdyż to oni starają się przyjąć punkt widzenia artysty eksponując czysto estetyczną (formalną) percepcję sztuki. Artyści z kolei to „jedyni zdolni do uczynienia z własnej sztuki życia jednej ze sztuk pięknych” (2005, s. 76). Z tej racji warto im się przyjrzeć bliżej – zwłaszcza muzykom, gdyż „muzyka jest najbardziej duchową ze wszystkich sztuk intelektualnych i miłość do muzyki stanowi gwarancję duchowości” (2005, s. 27).

Można to zrobić analizując wyniki Konkursu Piosenki Eurowizji ze względu na to, że komisje jurorskie składają się tam głównie z instrumentalistów i wokalistów. W przypadku Polski najlepsze do tego celu będą edycje Konkursu z lat 2017–2019, gdyż komisje jurorskie składały się wówczas niemal wyłącznie z muzyków. W 2017 roku byli to Piotr Iwicki (perkusista i pianista), Grzegorz Urban (kompozytor i pianista), Marek Dutkiewicz (autor tekstów), Justyna Steczkowska (wokalistka) i Magdalena Tul (wokalistka); w 2018 roku – Dorota Szpetkowska (dziennikarka muzyczna), Michał Szpak (wokalista), Natalia Szroeder (wokalistka), Sławomir Uniatowski (wokalista) i Michał Grott (basista); w 2019 roku – Maciej Durczak (producent i wydawca muzyczny), Dominika Gawęda (wokalistka), Paweł Rurak-Sokal (multiinstrumentalista), Ania Wyszconi (wokalistka) i Rafał Brzozowski (wokalista).

Wróćmy do stwierdzenia, że „przedstawiciele warstw ludowych wymagają od każdego obrazu, by pełnił jednoznacznie jakąś funkcję” (Bourdieu, 2005, s. 14). To, że Bourdieu wspominał w powyższym fragmencie o obrazach nie oznacza, że miał na myśli tylko obiekty wizualne. Również piosenki są tutaj istotne. Bourdieu pisał: „Piosenka więc, występując w charakterze kulturalnego dobra dostępnego mniej więcej wszystkim (jak fotografia) i rzeczywiście powszechnego, wywołuje u tych, którzy zamierzają zaznaczyć swoją odrębność, szczególnego rodzaju czujność: intelektualności, artyści oraz profesorowie szkolnictwa wyższego zdają się wahać pomiędzy odrzuceniem *en bloc* tego, co w najlepszym wypadku może stać się sztuką średnią, a wybiórczym uznaniem” (2005, s. 79). Właśnie to „wybiórcze uznanie” jest tutaj przedmiotem badania, gdyż artyści, którzy zostają jurorami w Konkursie Piosenki Eurowizji znajdują się w specyficznej sytuacji – nie odrzucili oni *en bloc* sztuki niskiej i muszą wybierać pomiędzy

piosenkami z danej edycji konkursu. Zakładamy, że w wyborze tym w badanym okresie dominującą rolę pełnił gust, choć są przypuszczenia, że w poszczególnych latach decydowały o tym również inne czynniki¹. Będzie to zatem analiza danych zastanych, corocznie publikowanych w Internecie pod adresem <https://eurovisionworld.com>.

Gust, zdaniem Pierre'a Bourdieu, ma dwa znaczenia w przestrzeni społecznej. Z jednej strony jest to „zdolność do oceny estetycznych wartości w bezpośredni i intuicyjny sposób” (2005, s. 129). Ten „intuicyjny sposób” jest niezwykle ważny, gdyż pozwala zaprezentować swój gust jako naturalny czy wrodzony, mówiąc językiem Bourdieu – jako część „habitusu”, czyli zespołu ucieleśnionych dyspozycji zbiorowych (najczęściej klasowych, choć nie tylko). Z drugiej jednak strony tak rozumianego gustu „nie da się oddzielić od gustu w znaczeniu zdolności do rozróżniania smaków potraw, która zakłada preferencje dla pewnych z nich” (Bourdieu, 2005).

Wspomniano już, że przedstawiciele klasy niższej przedkładają funkcję piosenki nad jej formę. W Konkursie Piosenki Eurowizji piosenka może być wykorzystywana między innymi do tańca, wsparcia pewnej ideologii, sojuszników lub państw z tego samego regionu. Zauważono także, że intelektualiści, artyści i profesorowie wahają się pomiędzy całkowitym odrzuceniem piosenek, a wybiórczym ich uznaniem. Co jednak z klasą średnią? Bourdieu wyjaśniał: „Klasy średnie wszelako znajdują w piosence (podobnie jak w fotografii) okazję do ujawnienia swoich ambicji artystycznych, odrzucając piosenkarzy najbardziej lubianych przez klasy ludowe, takich jak Mireille Mathieu, Adamo, Aznavour czy Tino Rossi, a preferując piosenkarzy, którzy usiłują uszlachetnić ten niski gatunek” (2005, s. 80). Pojawia się zatem pytanie o utwory, które w Konkursie Piosenki Eurowizji „usiłują uszlachetnić ten niski gatunek”. W świetle teorii Bourdieu powinny to być: jazzowa ballada „Amar pelos dois” Salvadora Sobrala w 2017 roku, operowa „La Forza” Eliny Neczajewej w 2018 roku i operowa „Zero Gravity” Kate Miller-Heidke w 2019 roku.

Pozostaje jeszcze pytanie o rodzaj gustu, z którym można porównać upodobania jurorów eurowizyjnych z Polski. Może być to gust publiki eurowizyjnej z kraju nad Wisłą, czyli „gust masowy” (nie mylić z „gustem ludowym”, gdyż w głosowaniu biorą udział nie tylko przedstawiciele klasy niższej, ale także klasy średniej i wyższej), ale także gust jurorów z innych państw. W niniejszym tekście – aby przedstawić gust polskich muzyków w jak najszerszym kontekście – skorzystano z obu tych możliwości.

Specyfika badań własnych

Stosunkowo niedawno na łamach *Studiów Socjologiczno-Politycznych* ukazał się artykuł, w którym przedstawiono propozycję podziału piosenek na taneczne, alternatywne i ballady w ramach badania wyników Konkursu Piosenki Eurowizji (Pałuba, 2020). W następnej sekcji zaprezentowano efekty zastosowania wyżej wymienionego podziału do badania gustu muzycznego polskiej publiki eurowizyjnej.

Według *Encyklopedii muzyki* muzyka taneczna to „rodzaj utworów muzycznych o określonych właściwościach rytmicznych, mających bezpośredni lub pośredni związek z tańcem” (Chodkowski, 1995, s. 891). O „taneczności” piosenki decydują więc, w świetle powyższej definicji, „rytmy taneczne”, które są bardziej dynamiczne na przykład od tempa piosenki

¹ Organizatorzy Konkursu Piosenki Eurowizji oficjalnie anulowali głosowania polskich jurorów z roku 2022 ze względu na podejrzenie podjęcia próby manipulowania wynikami ówczesnej edycji konkursu.

„Together” Ryana O’Shaughnessy’ego, której wykonaniu towarzyszył na eurowizyjnej scenie profesjonalny układ choreograficzny. Innymi słowy, o muzyce tanecznej nie przesądza taniec, ale potencjał wywołania u słuchającego chęci spontanicznej zabawy. Z kolei termin „ballada” jest w niniejszym artykule rozumiany za internetowym *Wielkim słownikiem języka polskiego PAN* jako „powolny, nastrojowy utwór muzyczny zwykle z poetyckim tekstem”. Z tym wyborem wiąże się pewien istotny problem, na który zwrócił uwagę Janusz Ekiert: „Poczucie właściwego tempa utworu należy do najważniejszych problemów interpretacji i łączy się z trafnym ujęciem charakteru utworu” (1994, s. 433). W Konkursie Piosenki Eurowizji nie brakuje piosenek o tempie zmiennym. Jak je zaklasyfikować? W przedstawianych badaniach służy temu kategoria „piosenka alternatywna”. Nie ma ona zatem charakteru gatunkowego, ale użytkowy. Można ją zdefiniować, za Karoliną Woźniak, jako „alternatywę dla mainstreamu” (2019), ale w tym przypadku nie chodzi o mainstream w ogóle, ale mainstream eurowizyjny. W obrębie tej kategorii znajdują się między innymi utwory rockowe (za wyjątkiem ballad rockowych), rapowe czy operowe. Zapropionowany podział piosenek pozwala na pewne uporządkowanie bardzo szerokiej oferty muzycznej, jaka jest proponowana słuchaczowi w trakcie Konkursu Piosenki Eurowizji. Nie aspiruje on natomiast do miana „obiektywnej” klasyfikacji, gdyż – zgodnie z tym, co sugerował Ekiert – w takim przypadku trudno o całkowicie obiektywne kryteria.

Inne istotne pytanie metodologiczne brzmi: które edycje konkursu objąć badaniem, by jak najlepiej określić gust polskiej publiczności eurowizyjnej? Pozornie przyjęte kryteria spełniają lata 1998–2002 oraz 2017–2019. Dlaczego właśnie te? Przede wszystkim w roku 1998 możliwość decydowania o wynikach Konkursu Piosenki Eurowizji przeszła po raz pierwszy w historii z rąk jurorów w ręce widzów, a to oznacza, że wcześniejsze okresy nie dają możliwości poznania opinii widzów. Z drugiej strony w latach 1998–2002 w Konkursie Piosenki Eurowizji nie występowała jeszcze Ukraina. Z polskiego punktu widzenia miało to olbrzymie znaczenie, gdyż uniemożliwiałoby Polakom głosowanie na sąsiada oddzielającego terytorialnie Polskę od Rosji. Specyfiką Konkursu Piosenki Eurowizji jest fakt, że pewne kraje głosują na inne z sympatii, ze względu na koniunkturę gospodarczą, a niekiedy z uwagi na inne okoliczności, na przykład o charakterze politycznym czy humanitarnym. W przypadku Polski takim krajem, który może mieć wpływ na głosowanie z pobudek innych niż estetyczne, jest właśnie Ukraina. Z tego powodu (i kilku jeszcze z innych względów, o których wspomnę poniżej) pierwszym omawianym okresem będą lata 2005–2008.

Kolejny okres analizy jest bardziej oczywisty – będą to lata 2017–2019, które wybrano również z kilku powodów. Po pierwsze odrzucono okres od roku 2009 do 2015, ponieważ wyniki głosowania jurorów i widzów były wtedy podawane łącznie, co uniemożliwiało poznanie gustów jurorów i widzów. Rok 2016 został wykluczony z badania ze względu na wyraźne upolitycznienie edycji, w której faworytem był rosyjski wokalista, co nie podobało się przeciwnikom aneksji Krymu przez Rosję. Z powodu wybuchu wojny rosyjsko-ukraińskiej i przypuszczalnego wpływu tego faktu na wyniki konkursu odrzucono także rok 2022 i następne. W 2020 roku okoliczności pandemiczne nie pozwoliły na rozegranie konkursu, a w 2021 roku polscy jurorzy głosowali bardzo nietypowo, co wzbudza pewne podejrzenia Autora. Ostatecznie zdecydowano się zatem na edycje: 2017, 2018 i 2019. Co istotne, są to edycje wyjątkowo korzystne z punktu widzenia poruszanej problematyki, gdyż zaprezentowano wówczas wiele gatunków muzycznych: od muzyki poważnej (reprezentowanej przez Elinę Neczajewą w 2018 roku i Kate Miller-Heidke w 2019 roku), poprzez jazzową (Salvador Sobral, 2017), aż po heavy metal (Hatari, 2019).

Z analizy głosowania Polaków w Konkursie Piosenki Eurowizji w latach 1998–2002 mogłoby wynikać, że czynili to oni bardzo schematycznie. Czy jednak na pewno? Konkurs w 1998 roku był bardzo specyficzny. Po latach zwycięstw ballad muzycznych (1992–1997), niektórzy artyści uznali, że jedynym sposobem na wygranie Eurowizji jest zaprezentowanie właśnie tej formy. Nie uwzględnili jednak zmiany regulaminu, w którym przekazano możliwość decydowania

o wynikach rozgrywek z rąk jurorów – w ręce telewizorów. Dość powiedzieć, że z 25 piosenek finałowych aż 19 stanowiły ballady. Skorzystali na tym wykonawcy piosenek alternatywnych i tanecznych. W Polsce głosowano przede wszystkim na alternatywne piosenki „Dis oui” Mélanii Cohl z Belgii, „Where Are You?” Imaanii Saleem z Wielkiej Brytanii, „Hemel en aarde” Edsillii Rombley z Holandii oraz taneczną „Divę” Dany International z Izraela. Polacy (i nie tylko oni) zapragnęli zatem odmiany. Niestety, nadeszła ona dopiero w roku 2005, kiedy na eurowizyjnej scenie pojawiły się piosenki rockowe. Ostatecznie wydaje się, że najlepszym okresem do badania gustu muzycznego Polaków przez pryzmat głosowań w Konkursie Piosenki Eurowizji są lata 2005–2008 oraz lata 2017–2019.

Konkurs Piosenki Eurowizji w latach 2005–2008

Rok 2005 mówi nam bardzo wiele o zainteresowaniu Polaków muzyką alternatywną kosztem gatunku, który Ivan Raykoff nazywał „Europopem” (2021, s. 108). Najwyższą ocenę przyznali oni bowiem ukraińskiej piosence alternatywnej „Razom nas bahato” zespołu Greenjolly. Można oczywiście przypuszczać, że głosowanie na Ukrainę w tamtym czasie było głosowaniem o charakterze sąsiedzkim, jednak możliwe, że było inaczej. Połączenie rocka i rapu, w świetle wspomnianego zainteresowania, mogło się Polakom spodobać, tym bardziej, że rozumieli ukraińską część utworu z racji podobieństwa językowego.

Tabela 1. Głosowania polskich telewizorów w Konkursie Piosenki Eurowizji w latach 2005–2008

Pkt.	2005	2006	2007	2008
12	Ukraina (alternat.)	Finlandia (alternat.)	Ukraina (taneczna)	Armenia (taneczna)
10	Węgry (alternat.)	Rosja (alternat.)	Armenia (ballada)	Ukraina (taneczna)
8	Norwegia (alternat.)	Litwa (alternat.)	Serbia (ballada)	Norwegia (alternat.)
7	Rumunia (taneczna)	Szwecja (taneczna)	Białoruś (alternat.)	Azerbejdżan (alt.)
6	Szwajcaria (alternat.)	Ukraina (taneczna)	Mołdawia (alternat.)	Rosja (ballada)
5	Dania (alternat.)	Armenia (taneczna)	Gruzja (alternat.)	Izrael (ballada)
4	Łotwa (ballada)	BiH (ballada)	Słowenia (alternat.)	Serbia (ballada)
3	Mołdawia (alternat.)	Rumunia (taneczna)	Rosja (alternat.)	Grecja (taneczna)
2	Chorwacja (alternat.)	Irlandia (ballada)	Węgry (ballada)	Finlandia (alternat.)
1	Grecja (taneczna)	W. Brytania (alt.)	Łotwa (alternat.)	Francja (alternat.)

Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://eurovisionworld.com>.

Zainteresowanie Polaków muzyką alternatywną dało się zauważyć także w pozostałych głosowaniach w analizowanym roku. Świadczy o tym 10 punktów przyznanych folkowo-rockowej piosence węgierskiej, 8, 6 i 3 punkty dla rockowych piosenek z Norwegii, Szwajcarii i Mołdawii i tylko 1 punkt dla zwycięskiej „My Number One” Heleny Paparizou z Grecji. Ten ostatni wynik jest bardzo symptomatyczny, gdyż Helena Paparizou to właściwie uosobienie Europopu,

a w 2001 roku Polacy przyznali jej wysoką liczbę 8 punktów. Wystarczyło pojawienie się w ramach konkursu innych gatunków muzycznych, aby poznać rzeczywiste preferencje Polaków.

Może jednak konkurs z 2005 roku był tylko wyjątkiem? Niekoniecznie, gdyż w 2006 roku Polacy oddali swoje 12 punktów na „Hard Rock Hallelujah” zespołu Lordi z Finlandii, a 10 i 8 punktów – na alternatywne utwory „Never Let You Go” Dimy Bilana z Rosji i „We Are the Winners” LT United z Litwy. W 2007 roku sytuacja wyglądała nieco inaczej, ale i tak wysoką aprobatą cieszyła się alternatywna piosenka „Visionary Dream” Sopho z Gruzji i rockowe propozycje: „Work Your Magic” Dmitriya Kolduna z Białorusi, „Fight” Natalii Barbu z Mołdawii i „Song#1” zespołu Serebro z Rosji. W 2008 roku było podobnie: najwyższe noty przyznano w Polsce piosenkom tanecznym, ale piosenki rockowe także miały swoich zwolenników (7 punktów zdobył utwór „Day After Day” Elnura i Samira z Azerbejdżanu i 2 – „Missä Miehet Ratsastaa” zespołu Teräsbetoni z Finlandii). Dane te pokazują, że gust głosujących Polaków był bardzo zróżnicowany. Czy tak jest nadal? Wygląda na to, że tak, co pokazują głosowania z lat 2017–2019.

Konkurs Piosenki Eurowizji w latach 2017–2019

W 2017 roku głos w Konkursie Piosenki Eurowizji mieli już nie tylko widzowie, ale także jurorzy. Przekładając to na język koncepcji Bourdieu, można powiedzieć, że decydowały nie tylko „masy”, ale także przedstawiciele „pola artystycznego”. W świetle tej teorii jurorzy z 2017 roku powinni faworyzować piosenkę jazzową i tak się faktycznie stało. Jurorzy z Polski przyznali 12 punktów jazzowej propozycji „Amar pelos dois” Salvadora Sobrala z Portugalii, 10 i 8 utworom alternatywnym – „City Lights” Blanche z Belgii i „Lights and Shadows” zespołu OG3NE z Holandii, 7, 6 i 5 punktów balladom: „Don’t Come Easy” Isaiaha z Australii, „Beautiful Mess” Kristiana Kostova z Bułgarii i „Never Give Up on You” Lucii Jones z Wielkiej Brytanii. W 2018 roku sytuacja była znacznie bardziej skomplikowana. Zgodnie z koncepcją bourdieuskiej estetyki, jurorzy powinni głosować na estońską sopranistkę Elinę Neccajewą, ale nie przyznali jej ani jednego punktu. Może jednak nie miało to wielkiego znaczenia, gdyż polscy jurorzy najwyżej ocenili ballady: „Nobody But You” Cesara Sampsona z Austrii i „You Let Me Walk Alone” Michaela Schulte z Niemiec, 8 i 7 punktów otrzymały propozycje rockowe, a 6 i 4 punkty – piosenki taneczne. W 2019 roku wszystko odbyło się w zgodzie z teorią. Sopranistka Kate Miller-Heidke otrzymała 12 punktów, 10 punktów przyznano alternatywnej piosence „Sebi” Zali Kralj i Gašpera Šantla, a 8, 7 i 6 punktów – balladom.

Tabela 2. Głosowania jurorów z Polski w Konkursie Piosenki Eurowizji w latach 2017–2019

Pkt.	2017	2018	2019
12	Portugalia (ballada)	Austria (ballada)	Australia (alternatywna)
10	Belgia (alternatywna)	Niemcy (ballada)	Słowenia (alternatywna)
8	Holandia (alternatywna)	Holandia (alternatywna)	Macedonia (ballada)
7	Australia (ballada)	Albania (alternatywna)	Serbia (ballada)
6	Bułgaria (ballada)	Szwecja (taneczna)	Francja (ballada)
5	W. Brytania (ballada)	Irlandia (ballada)	Dania (alternatywna)

Pkt.	2017	2018	2019
4	Szwecja (taneczna)	Australia (taneczna)	Malta (taneczna)
3	Norwegia (taneczna)	Węgry (alternatywna)	Islandia (alternatywna)
2	Armenia (ballada)	Bułgaria (alternatywna)	Azerbejdżan (taneczna)
1	Azerbejdżan (taneczna)	Litwa (ballada)	Norwegia (taneczna)

Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://eurovisionworld.com>.

Jeśli chodzi o telewidzów, to ich głosowania różniły się od jurorskich. W 2017 roku głosami telewidzów z Polski alternatywna piosenka „City Lights” Blanche z Belgii uplasowała się przed jazzową kompozycją rodzeństwa Sobral z Portugalii i urokliwą balladą Kristiana Kostova z Bułgarii. Telewidzowie 7 i 6 punktów przyznali piosenkom tanecznym. W 2018 roku 12 punktów oddali elektropopowej „Under the Ladder” Melovina z Ukrainy, 10 i 8 – kompozycjom tanecznym, 7 – rockowej, a 6 i 5 – alternatywnym propozycjom z Danii i Włoch. Rok 2019 rok był jeszcze bardziej interesujący – najwięcej głosów oddano wówczas na heavy-metalowy utwór „Hatrið mun sigra” (dosł. nienawiść zwycięży) zespołu Hatari z Islandii, 10 na zwycięską balladę „Arcade” Duncana Laurence’a, 8 głosów na piosenkę taneczną, 7 – na rapową, 6 – na operową, a 5 – znów na taneczną. Wydaje się, że koncepcja omniworyzmu estetycznego (zob. Peterson, Kern 1996) dobrze tłumaczy zaistniałą sytuację. Według niej klasy dominujące podążają od snobizmu estetycznego, czyli lubienia tylko muzyki poważnej, do omniworyzmu, czyli lubienia przez jednostki wielu gatunków muzyki.

Tabela 3. Głosowania telewidzów z Polski w Konkursie Piosenki Eurowizji w latach 2017–2019

Pkt.	2017	2018	2019
12	Belgia (alternatywna)	Ukraina (alternatywna)	Islandia (alternatywna)
10	Portugalia (ballada)	Izrael (taneczna)	Holandia (ballada)
8	Bułgaria (ballada)	Cypr (taneczna)	Norwegia (taneczna)
7	Rumunia (taneczna)	Węgry (alternatywna)	Włochy (alternatywna)
6	Mołdawia (taneczna)	Dania (alternatywna)	Australia (alternatywna)
5	Węgry (alternatywna)	Włochy (alternatywna)	Szwajcaria (taneczna)
4	Białoruś (alternatywna)	Czechy (taneczna)	Słowenia (alternatywna)
3	Szwecja (taneczna)	Francja (alternatywna)	Rosja (ballada)
2	Ukraina (alternatywna)	Irlandia (ballada)	Azerbejdżan (taneczna)
1	Chorwacja (alternatywna)	Niemcy (ballada)	Czechy (taneczna)

Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://eurovisionworld.com>.

Przedstawiona analiza wyników głosowań w Konkursie Piosenki Eurowizji w pierwszej kolejności ukazuje duże zainteresowanie Polaków muzyką rockową. Co ciekawe, wyniki badań polskich preferencji muzycznych tego nie potwierdzają. W świetle badań Henryka Domańskiego, Dariusza Przybysza, Katarzyny Wyrzykowskiej i Kingi Zawadzkiej (2021, s. 91)

muzykę rockową faworyzowało niecałe 17% respondentów. To także zadać pytanie o osoby głoszące w konkursie. Dużo wyżej od średniej cenią rocka w Polsce osoby do 45 roku życia (Domański, Przybysz in., 2021, s. 94). Najchętniej słuchają też takiej muzyki mieszkańcy dużych miast (Domański, Przybysz in., 2021, s. 62). Z kolei rap i heavy metal cenią najczęściej nastolatki (Domański, Przybysz in., 2021, s. 94). Prowadzi to do wniosku, że wśród widzów głoszących w Konkursie Piosenki Eurowizji mamy do czynienia z dużą nadreprezentacją młodzieży i osób z miast powyżej 500 tysięcy mieszkańców. Prawdopodobnie w głosowaniu udział biorą też najliczniej osoby z klasy wyższej i średniej, gdyż „największymi omniworystami są osoby lokujące się na górnych piętrach drabiny społecznej”. Ustalenie to wynika z badań Domańskiego, Przybysza, Wyrzykowskiej i Zawadzkiej (2021, s. 11). Nie były to jednak badania zaprojektowane w zgodzie z optyką metodologiczną Bourdieu. Przykładowo jego autorzy lokowali nauczycieli szkolnych i akademickich w jednej klasie, podczas gdy francuski socjolog twierdził, że są to przedstawiciele dwóch różnych klas.

Pojawia się zatem pytanie: czy kontynuowanie badań Bourdieu ma jeszcze dzisiaj sens? Ciekawą uwagę na ten temat zamieścił Tomasz Zarycki w swojej książce pt. *Kapitał kulturowy. Inteligencja w Polsce i w Rosji*: „Materiał empiryczny, do którego odnosił się Bourdieu, jest w dużym stopniu historyczny, bo analizował on głównie struktury społeczne Francji lat 60. i 70. ubiegłego stulecia. Tym ostatnim argumentem można jednak poprzeć tezę o konieczności powrotu do teorii Bourdieu, która wymaga pewnej konfrontacji z nową rzeczywistością społeczną w XXI wieku” (2008, s. 12).

Rezultaty niewielkiego badania, przedstawione w niniejszym artykule, potwierdzają, że metodologia Bourdieu wciąż ma jeszcze potencjał. Ukazują one także mądrość powiedzenia „co kraj, to obyczaj”. Są bowiem państwa, których przedstawiciele, w tym przypadku – jurorzy eurowizyjni – głoszą zgodnie z teorią Bourdieu, są też takie, w których głosowania eurowizyjne jurorów pozostają z nią w sprzeczności. Co ciekawe, również w ojczyźnie cytowanego socjologa jurorzy głosowali niezgodnie z jego teorią. Co prawda, w 2017 roku przyznali oni 12 punktów Salvadorowi Sobralowi z Portugalii, ale 10, 8, 7 i 6 – różnym piosenkom tanecznym. W 2018 roku – 0 estońskiej „La Forzie” Eliny Neczajewej, a w 2019 roku tylko 4 – australijskiej „Zero Gravity” Kate Miller-Heidke.

Tabela 4. Głosowania jurorów z Francji w latach 2016–2019 oraz w 2021 roku

Punkty	2016	2017	2018	2019	2021
12	ballada	ballada	taneczna	ballada	taneczna
10	taneczna	taneczna	taneczna	ballada	alternatywna
8	taneczna	taneczna	ballada	alternatywna	alternatywna
7	alternatywna	taneczna	ballada	ballada	ballada
6	ballada	taneczna	alternatywna	taneczna	alternatywna
5	ballada	ballada	taneczna	alternatywna	taneczna
4	ballada	alternatywna	taneczna	alternatywna	taneczna
3	taneczna	ballada	ballada	taneczna	taneczna
2	ballada	ballada	alternatywna	taneczna	taneczna
1	taneczna	alternatywna	ballada	alternatywna	alternatywna

Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://eurovisionworld.com>.

W Szwajcarii – sąsiadce Francji – rzecz miała się już zupełnie inaczej. Jurorzy z tego kraju chętnie głosowali na Sobrala, Neczajewą czy Miller-Heidke. To samo dotyczyło jurorów z Macedonii Północnej, Mołdawii i Rumunii. Nie można tego jednak powiedzieć o Bułgarach – gdyby ktoś przypuszczał, że geografia jest tutaj kluczem do wyjaśnienia zagadki.

À propos geografii – ciekawe jest jeszcze zestawienie krajów europejskich z Australią. W 2017 roku jurorzy z Australii przyznali tylko 7 punktów jazzowej propozycji „Amar pelos dois”, ale za to 10 tanecznej „Hey Mamma” zespołu SunStroke Project z Mołdawii. W 2018 roku 12 punktów przyznano tanecznej „Dance You Off” Benjamina Ingrosso, ale 8 – sopranowej „La Forzie” Eliny Neczajewej. W 2019 roku jurorzy nie mogli już głosować na sopranistkę, gdyż reprezentowała ona Australię. W 2016 roku faworyzowali jednak piosenki taneczne. W 2022 roku wygrała w ich głosowaniu taneczna piosenka „SloMo” Hiszpanki Chanel, a w 2023 roku – „Because of You” Gustapha z Belgii.

Tabela 5. Głosowania jurorów z Australii w latach 2016–2019 oraz w 2021 roku

Punkty	2016	2017	2018	2019	2021
12	taneczna	ballada	taneczna	ballada	alternatywna
10	ballada	taneczna	ballada	ballada	ballada
8	taneczna	ballada	alternatywna	alternatywna	taneczna
7	taneczna	ballada	ballada	ballada	ballada
6	taneczna	taneczna	taneczna	ballada	alternatywna
5	taneczna	ballada	ballada	taneczna	taneczna
4	taneczna	alternatywna	ballada	ballada	taneczna
3	alternatywna	alternatywna	ballada	alternatywna	alternatywna
2	alternatywna	ballada	taneczna	taneczna	ballada
1	ballada	ballada	taneczna	ballada	alternatywna

Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://eurovisionworld.com>.

W głosowaniu widzów australijskich widoczna jest również sympatia do piosenek tanecznych. To akurat zgodne z teorią Bourdieu, ale aż takiej przychylności nie widać w żadnym kraju europejskim. Warto dodać, że w 2018 roku głosowanie we Francji wyglądało tak, jakby jurorzy zamienili się miejscami z widzami, choćby dlatego, że widzowie przyznali 7 punktów „La Forzie” Eliny Neczajewej z Estonii. Wsparli też hojnie pacyfistyczną piosenkę włoską i balladę z Portugalii.

Wyniki

Jak głosowali polscy jurorzy na tle jurorów z omówionych krajów? Dostyc zgodnie z teorią Bourdieu, choć można powiedzieć, że ten jej obszar wymaga pewnego przeformułowania. Francuski socjolog bardzo rygorystycznie podchodził bowiem do klasy dominującej – miała

ona faworyzować muzykę poważną. Wygląda to trochę tak, jakby Bourdieu opisywał arystokrację z czasów Thorsteina Veblena, a nie klasy dominujące z lat 60. i 70. XX wieku.

Z drugiej strony można powiedzieć, że teoria Bourdieu nie wymaga przeformułowania, ale odpowiedniej interpretacji. Wszak nie twierdził on nigdy, że przedstawiciele klas dominujących muszą koniecznie przedkładać muzykę poważną nad inną – jest to po prostu bardziej prawdopodobne ze względu na ich otoczenie społeczno-kulturowe i powiązany z nim styl życia. Co więcej, przestrzegał przed takim właśnie myśleniem „logiki statystycznej z mechaniczną” (Bourdieu, Wacquant 2001, s. 129).

Niezależnie od tego, jak podejmiemy do wyżej postawionego problemu, można zauważyć, że polscy jurorzy głosowaliby zgodnie z powyższą koncepcją, gdyby założyć, że ballady (rockowe, popowe, jazzowe, itp.) mogą przedkładać nad muzykę poważną. Nie zmienia to jednak faktu, że są kraje, gdzie jurorzy co najmniej na równi traktują piosenki taneczne i ballady, a to już pewno zdziwiłoby francuskiego socjologa.

Tabela 6. Głosowania Polaków na piosenki taneczne i ballady w Konkursie Piosenki Eurowizji w latach 2017–2019

Rok	Punkty jurorów dla ballad	Punkty jurorów dla piosenek tanecznych	Punkty telewizorów dla ballad	Punkty telewizorów dla piosenek tanecznych
2017	32	8	18	16
2018	28	10	3	22
2019	21	7	13	16

Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://eurovisionworld.com>.

W tabeli 6 zestawiono głosowania polskiego jury z głosowaniami polskich telewizorów. Wynika z niej, iż polska publiczność wyżej ceniła piosenki taneczne niż jurorzy. To zgodne z założeniami teorii Bourdieu. Niezgodne jest natomiast 0 punktów dla operowej kompozycji „La Forza” ze strony polskiego jury.

W tym miejscu wkracza na scenę koncepcja omniworyzmu estetycznego, która lepiej tłumaczy niektóre zagadnienia, na przykład jak to jest możliwe, że przedstawiciele klasy dominującej biorą udział w Eurowizji, choć z perspektywy bourdieuskiej powinni ją traktować jako formę profanacji sztuki? Pamiętajmy jednak, że teoria Petersona i Kerna odwołuje się do kontekstu *in statu nascendi*, przemiany, która dopiero dokonuje się, a nie która już się dokonała. To ważna konstatacja, gdyż nie pozwala na całkowite odrzucenie teorii francuskiego socjologa. Wręcz przeciwnie, w dalszym ciągu wiele ona mówi o nas – członkach ponowoczesnych społeczeństw. Zgadzała się z tym Barbara Jabłońska (2019, s. 52). Zgadzała się z tym także Domański, Przybysz, Wyrzykowska i Zawadzka (2021, s. 11). Zgadzał się wreszcie Zarycki (2008, s. 12). Rodzi się pytanie, czy są w Polsce badacze, którzy mają na ten temat odmienne zdanie?

Bibliografia

- Bourdieu, P. (2008). Co tworzy klasę społeczną? O teoretycznym i praktycznym istnieniu grup. *Recykling idei*, 11, 36–46.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. SCHOLAR.
- Bourdieu, P., Wacquant, L. (2001). *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Oficyna Naukowa.

- Chodkowski, A. (Red.) (1995). *Encyklopedia muzyki*. PWN.
- Domański, H., Przybysz, D., Wyrzykowska, K., Zawadzka, K. (2021). *Dystynkcje muzyczne. Stratyfikacja społeczna i gusty muzyczne Polaków*. SCHOLAR.
- Ekiert, J. (1994). *Blżej muzyki. Encyklopedia*. Wiedza Powszechna.
- Jabłońska, B. (2019). Socjologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*, 20(2), 36–55.
- Pałuba, D. (2020). Konkurs Piosenki Eurowizji jako wartościowy przedmiot badania socjologicznego. *Studia Socjologiczno-Polityczne*, 1(12), 147–159.
- Peterson, R., Kern, R. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907.
- Raykoff, I. (2021). *Another Song for Europe. Music, Taste, and Values in the Eurovision Song Contest*. Routledge.
- Veblen, T. (2008). *Teoria klasy próżniaczej*. MUZA SA.
- Woźniak, K. (2019). *Muzyka alternatywna – co to znaczy, co to za gatunek, przykładowi artyści*. Dostęp 9 marca 2023 z <https://www.antyradio.pl/muzyka/Rock-News/muzyka-alternatywna-co-to-znaczy-co-to-za-gatunek-29692>.
- Zarycki, T. (2008). *Kapitał kulturowy. Inteligencja w Polsce i w Rosji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Żmigrodzki, P. (Red.) (2007). *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Dostęp 9 marca 2023 z <https://wsjp.pl/haslo/podglad/36822/ballada/4897241/muzyczna>.