

Z WARSZTATU SOCJOLOGÓW

*Damian Pałuba**Doktorant socjologii**Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie¹**ORCID: 0000-0003-0376-915X***KONKURS PIOSENKI EUROWIZJI
JAKO WARTOŚCIOWY PRZEDMIOT
BADANIA SOCJOLOGICZNEGO**

Wiele wody w Wiśle upłynęło od czasu, gdy w 2004 roku Szewach Weiss apelował do polskich socjologów (Weiss 2004: 108 i 109), by zainteresowali się badaniem dynamiki głosowań eurowizyjnych. Trudno się jednak dziwić, że socjologowie nie odpowiedzieli wówczas na ten apel, gdyż badanie tego, co jest widoczne gołym okiem, nie wydaje się być zajęciem ani ambitnym, ani interesującym. Eurowizja zmieniła się jednak od tamtego czasu w taki sposób, że socjologowie nie powinni już jej ignorować. Weźmy za przykład przekonanie Pierre'a Bourdieu o istnieniu trzech rodzajów gustu: uprawomocnionego, średniego i ludowego (Bourdieu 2005). Historia Eurowizji po 2004 roku jeszcze wyraźniej niż wcześniej wskazuje na słuszność zastosowania ww. podziału, o ile oczywiście przyjmujemy, że jurorzy eurowizyjni reprezentują gust średni, a telewidzowie głosujący w konkursie na swoich faworytów kierują się gustem ludowym². Powodem jest zmiana zasad przyznawania punktów na Eurowizji, co spowodowało, że można dziś z badania konkursu wydobyć znacznie więcej ciekawych informacji, niż można było w czasach apelu Szewacha Weissa. Przedstawmy zatem owe zmiany tak, aby lepiej zrozumieć przydatność badań nad Eurowizją dla socjologów oraz dla zainteresowanych konkursem widzów.

¹ E-mail: damianbest@tlen.pl

² Wiele wskazuje na to, że tak rzeczywiście jest, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu.

■ EUROWIZJA JAKO KONKURS NIEJEDNORODNY

Historię Eurowizji można podzielić na kilka zasadniczych etapów. Pierwszy, z lat 1956–1997 można nazwać „etapem jurorskim”. Taką nazwę usprawiedliwia fakt, że zwycięzców Grand Prix wybierali wówczas wyłącznie jurorzy z poszczególnych krajów-uczestników danej edycji konkursu. Wyjątkiem był 1997 rok, gdy Austria, Niemcy, Szwecja, Szwajcaria i Wielka Brytania testowały możliwość zastąpienia głosów jurorskich głosami widzów. Oczywiście nie oznaczało to rozwiązania komisji jurorskich, gdyż ich głosowanie miało zostać uznane za krajowe w razie niepowodzenia głosowania telefonicznego. Skorzystanie z takiej formy zabezpieczenia okazało się jednak wtedy niepotrzebne i eksperyment można było uznać za w pełni satysfakcjonujący.

Wyniki eksperymentu z 1997 roku i forma zabezpieczenia, jaką wówczas zaproponowano, były na tyle przekonujące, że głosowanie widzów zmarginalizowało głosowanie jurorskie już w następnym roku. Taka formuła wyłaniania zwycięzcy została jednak szybko poddana w wątpliwość po tym, jak Terry Wogan³ ogłosił, że przewidział zwycięstwo Rosji w 2008 roku, zanim jeszcze poznał jej reprezentanta. Wogan twierdził, że było to możliwe dzięki temu, iż wybory widzów bywają bardzo często polityczne, a Rosja „znowu staje się niedźwiedziem” (Morris 2019). Podczas transmisji na żywo z konkursu organizowanego w Belgradzie Wogan wyraźnie stwierdzał, że kraje takie jak Ukraina, Białoruś, Łotwa, Litwa czy Estonia przyznają Rosji 12 punktów tylko ze względu na strach ich mieszkańców przed ewentualnymi konsekwencjami podjęcia innej decyzji.

Po ostentacyjnej rezygnacji Wogana ze stanowiska komentatora Eurowizji dla BBC zaczęto poszukiwać bardziej uczciwego sposobu na wyłanianie laureatów eurowizyjnego Grand Prix⁴. Przede wszystkim już w 2009 roku zdecydowano się zwiększyć znaczenie komisji jurorskich, które miały równoważyć odchylenia głosowań publicznych. W latach 2009–2012 jurorzy przyznawali noty tylko dziesięć najlepszym według nich prezentacji, później – wszystkim, by w 2016 roku powrócić do pierwotnych zasad. Od 2016 roku oddziela się też punkty przyznawane przez jurorów z danego kraju od punktów przyznawanych przez widzów z tego kraju.

Reformę z 2016 roku można uznać za koniec eksperymentów okresu przejściowego, mniej lub bardziej udanych w skutkach. Z całą pewnością procedura głosowania w Eurowizji obecnie jest bardziej transparentna niż w 2009 roku,

³ Słynny brytyjski komentator Eurowizji.

⁴ Stąd można ten etap w historii Eurowizji nazywać „etapem poszukiwań”, ale także „etapem przejściowym” lub „etapem eksperymentów”.

choć nieco mniej transparentna niż w latach 1998–2008. Na pewno nie wygrywają w konkursie tak taneczne piosenki, jak „Diva”, „I Wanna” czy „Wild Dances” i na pewno sposób prezentacji wyników jest bardziej atrakcyjny niż ten z 2009 roku, ponieważ rozstrzygnięcie nie jest znane do końca⁵. Pojawił się jednak słuszny zarzut o faworyzowanie mniej powszechnego gustu kosztem bardziej powszechnego. Dlaczego słuszny? Ze względu na różnice pomiędzy gustem jurorów (czyli gustem średnim w rozumieniu Pierre’a Bourdieu) i gustem publiczności eurowizyjnej, które to różnice bywają dużo większe, niż to opisywał Bourdieu. Widać to dokładnie na przykładzie głosowań eurowizyjnych po 2016 roku, o czym będzie jeszcze mowa.

Etap przejściowy w historii Eurowizji organizatorzy potraktowali jako czas eksperymentów dotyczących nie tylko systemu głosowania i sposobu wyłaniania zwycięzcy, ale także kwestii udziału w konkursie Australii. Bardzo wysokie wskaźniki oglądalności Eurowizji w tym kraju zaowocowały zaproszeniem australijskiej telewizji publicznej do wystawienia swojego kandydata w jubileuszowym 60. Konkursie Piosenki Eurowizji organizowanym w Wiedniu. Miał to być jednak tylko występ gościnny ze względu na ww. jubileusz i chęć uczczenia w ten sposób wieloletniej współpracy Europejskiej Unii Nadawców (EBU) z australijskim nadawcą publicznym SBS. W następnym roku Special Broadcasting Service wystąpił jednak z prośbą o możliwość kontynuowania udziału w konkursie Eurowizji i prośba ta została, ku zaskoczeniu wielu, pozytywnie rozpatrzona. W ten sposób okazało się też, że w razie potrzeby komisja jurorska przyjmuje rolę przewodnika ideologicznego konkursu, bowiem jurorzy zdecydowali się wyrazić poparcie dla stałego uczestnictwa Australii w konkursie i przyznali jej łącznie aż 320 punktów, co było sporym zaskoczeniem, biorąc pod uwagę, że telewidzowie skupili się raczej na pojedynku Rosji i Ukrainy.

Chodzi oczywiście o ideologię porozumienia ponad podziałami – nawet, jeżeli są to podziały geograficzne. Regulamin konkursu stanowi bowiem, że nadawca publiczny, który chce wziąć udział w konkursie, musi być aktywnym członkiem EBU, a więc musi być nadawcą z kraju, który znajduje się w Europejskiej Strefie Nadawców. Z kolei artykuł 5. Regulaminu Radiokomunikacyjnego z 2016 roku mówi, że:

Europejska Strefa Nadawców rozgraniczona jest na zachodzie od zachodniej granicy Regionu 1 i na wschodzie przez południk 40° na wschód od Greenwich

⁵ W 2009 roku już po siódmej kolejce głosowań (z czterdziestu dwóch przewidzianych) Graham Norton, komentujący przebieg konkursu dla BBC, przypominał kto i kiedy zdobył największą ilość punktów w historii Eurowizji, słusznie spodziewając się pobicia tego rekordu przez reprezentanta Norwegii Aleksandra Rybaka. Rekord padł już w trzydziestej pierwszej kolejce głosowań i w następnych kolejkach był już tylko śrubowany.

oraz na południu przez równoleżnik 30°, obejmując północną część Arabii Saudyjskiej i tę część krajów, które sąsiadują z basenem Morza Śródziemnego. Dodatkowo, do Europejskiej Strefy Nadawców zaliczają się także: Armenia, Azerbejdżan, Gruzja oraz te części terytorium Iraku, Jordanii, Syrii, Turcji i Ukrainy, które leżą poza wyżej wymienionymi granicami.

Oznacza to, że takie kraje jak Maroko, Tunezja czy Liban zawsze mogły brać udział w konkursie (Maroko brało udział w konkursie w 1980 roku, a Tunezja i Liban zgłaszały czasami taką chęć), ale Australia? W przypadku Australii zauważono, że członek aktywny EBU wcale nie musi być członkiem zwyczajnym, ale może być członkiem stowarzyszonym. W ten sposób otwarto drogę do kandydowania dla Chin, Japonii czy USA, które jeszcze się na taki krok nie zdecydowały.

Trzeba przyznać, że obserwowanie Eurowizji z perspektywy socjologa jest zadaniem pasjonującym. Zwłaszcza zaś doświadczenie roku 2016 było niezwykle, i to nie tylko ze względu na kontekst australijski. Wielkim faworytem tamtego konkursu był rosyjski wokalista Siergiej Łazariew, co wzbudziło niechęć wielu przeciwników rosyjskiej aneksji Krymu i zmobilizowało ich do takiego głosowania, by faworyt jednak nie wygrał. Dodatkowe emocje wynikały z faktu, że reprezentantka Ukrainy, Susana Dżamaładinowa, pochodziła z Krymu i śpiewała o deportacji Tatarów krymskich, do jakiej doszło w 1944 roku na rozkaz Józefa Stalina.

Przeciwników aneksji Krymu przez Rosję wśród telewidzów eurowizyjnych w 2016 roku było tak wielu, że zdołali oni przyznać Ukrainie niemal tyle samo punktów, ile pozostali głosujący przyznali Rosji. Przewaga tego ostatniego kraju w głosowaniu telewidzów wyniosła 38 punktów, co przy wynikach ponad 300-punktowych stanowi różnicę niewielką. Te starania głosujących na Ukrainę telewidzów nie przyniosłyby jednak spodziewanego rezultatu, gdyby wśród jurorów zupełnie nie było przeciwników aneksji Krymu, a było ich przecież bardzo wielu. Część z nich opowiedziała się otwarcie po stronie Ukrainy, a część wolała pomóc Ukrainie pośrednio, oddając swój głos na reprezentantkę Australii Dami Im. W ten sposób w głosowaniu jurorskim zwyciężyła Australia (320 punktów), przed Ukrainą (211 punktów) i Francją (148 punktów), co dało ostateczny tryumf Ukrainie. Rosja uzyskała w tym głosowaniu zaledwie 130 punktów, co przy wygranej w głosowaniu telefonicznym, dało jej ostatecznie trzecie miejsce.

W latach 2017–2019 taka ingerencja ideologiczna jurorów konkursu w jego wyniki nie była już jednak potrzebna i socjolog mógł się skupić na analizie sympatii i antypatii międzynarodowych, które uwidaczniają się w trakcie głosowań telewidzów eurowizyjnych. Z rezultatów głosowań

wynika, że najbardziej lubianym narodem w Europie są Włosi, którzy od momentu swojego powrotu do Eurowizji w 2011 roku niemal regularnie zajmują miejsce w pierwszej dziesiątce konkursu. Wszystko to może się jednak gwałtownie zmienić – tak jak stało się w przypadku Szwedów. Szwedzi tylko w latach 2009–2015 wygrywali Eurowizję 2 razy (w 2012 i 2015 roku). W 2017 roku coś istotnie się zmieniło. Reprezentujący wówczas niebiesko-żółtych Robin Bengtsson otrzymał zaledwie 126 punktów od widzów przy 218 punktach, jakie otrzymał od jurorów.

To, co spotkało Robina Bengtssona, było dużym zaskoczeniem, ale i tak niewielkim w porównaniu z tym, co spotkało reprezentanta Szwecji w roku następnym. Benjamin Ingrosso zajmował po głosowaniu jurorskim drugie miejsce i wydawało się, że otrzyma znacznie więcej punktów od publiczności niż prowadzący do tej pory Cesar Sampson, który nie był faworytem głosowania telefonicznego. Ostatecznie jednak okazało się, że Ingrosso otrzymał tych punktów jeszcze mniej (zaledwie 21) niż reprezentant Austrii. Podobnie stało się rok później, gdy John Lundvik prowadził po pierwszej serii głosowań, by spaść ostatecznie na piąte miejsce po ogłoszeniu werdyktu widzów. Mamy do czynienia z czymś, czego jeszcze nie rozumiemy, ale można odnieść do tej sytuacji starą sportową dewizę „bij mistrza”⁶.

Takie przypuszczenie jest zasadne uwzględniając eurowizyjne doświadczenia Irlandii – kraju, który wygrywał Eurowizję najczęściej i płaci za to bardzo wysoką cenę. W latach 1992–1996 Irlandia wygrywała Eurowizję 4-krotnie, a w 1997 roku Marc Roberts wywalczył dla tego kraju drugie miejsce na podium. W momencie gdy tylko system głosowania zmienił się z częściowo publicznego (1997) na całkowicie publiczny (1998), zaczęły się kłopoty Irlandczyków. Najpierw znaleźli się poza podium (9. miejsce Dawna Martina w 1998 roku), później – poza dziesiątką, a od 2014 roku nie dochodzą w ogóle do finału. Co więcej, w latach 1992–1997 wygrywały w konkursie wyłącznie ballady, a od 1998 roku, czyli roku zmiany systemu głosowania, aż do 2005 roku zwyciężały niemal wyłącznie piosenki taneczne.

Eurowizyjne doświadczenia Irlandii stanowią chyba najlepszy dowód na to, że gust jurorski i gust publiczności eurowizyjnej są całkowicie rozbieżne. W tym przypadku „najlepszy dowód” nie znaczy jednak „jedyny dowód”. W latach 1956–1997 Hiszpania, Luksemburg i Izrael wygrywały Eurowizję dwa razy z rzędu, a Irlandii udało się to nawet trzykrotnie. W latach 1998–2019 nie było ani jednego takiego przypadku. Niektórzy wokaliści cieszyli się też wielkim

⁶ Szwecja to kraj, który jako jedyny wygrał 3 razy Konkurs Piosenki Eurowizji od czasu wielkiej reformy konkursu z 1998 roku.

wsparciem ze strony publiczności i metaforycznym „długiem wdzięczności”⁷ ze strony jurorów. Gigliola Cinquetti wygrała konkurs w 1964 roku, by przegrać go dziesięć lat później tylko z faworyzowanym zespołem ABBA, choć nie wykonywała już tak miłej dla ucha piosenki, jak niegdyś. Johnny Logan wygrał Eurowizję 3 razy – w 1980 i 1987 roku jako wykonawca i w 1992 roku jako autor zwycięskiego przeboju. Carola Häggkvist zajęła trzecie miejsce w 1983 roku, pierwsze w 1991 roku i piąte w 2006 roku. Takich przykładów spektakularnych powrotów na podium Eurowizji było w latach 1956–1997 znacznie więcej, choć jeszcze tylko dwa wiązały się ze zwycięstwem solowym – powrót Rosy Miny Schärer w 1958 roku (po zwycięstwie w 1956 roku) i Anny Marii David w 1979 roku (po zwycięstwie w 1973 roku). Po 1998 roku zwycięzcy Eurowizji jest znacznie trudniej uzyskać przewagę nad resztą stawki konkursowej, gdyż trzeba ją uzyskiwać wśród widzów, a nie wśród jurorów. Właściwie nie udało się to do tej pory nikomu, gdyż drugie (2006) i pierwsze (2008) miejsce Dimy Bilana mogło być efektem głosowania politycznego. Najbliżej tego osiągnięcia, poza Dimą Bilanem, była Elena Paparizou, ale trzecie miejsce w 2001 roku zdobyła w zespole Antique. Blisko tego osiągnięcia była także Carola Häggkvist, która zajęła piąte miejsce w 2006 roku.

Ten ostatni przypadek jest szczególnie interesujący, gdyż Carola jest właściwie jedyną osobą, która osiągnęła sukces zarówno w Eurowizji jurorskiej (przed 1998 rokiem), jak i w Eurowizji publicznej (od 1998 roku). Jej piąte miejsce w 2006 roku wydaje się więc wytłumaczalne jedynie „długiem wdzięczności”. To dlatego, że w Eurowizji publicznej dominuje kult młodości, nowości i sił witalnych. Eurowizja ta jest postrzegana raczej jako konkurs dla debutantów niż dla uznanych artystów. Co roku wygrywa też inny kraj i inny wokalista. Wyjątkowy jest w tym kontekście przypadek Leny Meyer-Landrut, która wygrała konkurs jako całkowita debutantka, by przegrać go rok później już jako profesjonalistka.

Przedstawione powyżej przykłady świadczą o tym, że Eurowizja jurorska i Eurowizja publiczna to dwa zupełnie różne konkursy. Ta pierwsza była dużą szansą dla uczestników na osiągnięcie światowej sławy. Skorzystały z tej szansy takie gwiazdy jak ABBA, Julio Iglesias, Olivia Newton-John czy Céline Dion. Druga Eurowizja też miała stanowić taką szansę, ale nigdy jej tak naprawdę

⁷ Stosuje się tu termin „dług wdzięczności”, gdyż dług taki jest czymś więcej niż tylko sympatią. Jest swego rodzaju zobowiązaniem (w tym przypadku wewnętrznym), które bardziej nakazuje wsparcie swojego „wierzyciela” niż je tylko sugeruje. Mówi się tu o „metaforycznym” długu wdzięczności, gdyż jest on w zasadzie tylko długiem wyobrażonym: polega na wewnętrznym przekonaniu, że należy się odwdziżyć za piękne chwile, jakie się przeżyło za sprawą poprzednich występów wykonawcy, choćby aktualny występ nie był doskonały. Chciałoby się powiedzieć, że wykonawca takowy cieszy się „sentymentem” ze strony kogoś, ale Bourdieu używał terminu „sentymen” jako synonimu słowa „poczucie”, co słusznie wykorzystał Wiesław Kroker w swoim tłumaczeniu na język polski dzieła *The Sentiment of Honour in Kabyle Society* (Bourdieu 2007: 23–57).

nie stanowiła. Dlaczego? Prawdopodobnie ze względu na spadek wpływu gustu średniego na ostateczne wyniki konkursowej rywalizacji. Skąd jednak przekonanie, że jurorzy eurowizyjni kierują się w swoich wyborach estetycznych gustem średnim? Takiej pewności nie ma. Są jedynie przypuszczenia wynikające z kilku istotnych przesłanek. Po pierwsze, sam Bourdieu sugerował, że rzemieślnicy artystyczni i przedstawiciele wolnych zawodów, a z takich właśnie składają się głównie komisje jurorskie, najprawdopodobniej należą do klas średnich (Bourdieu 2005: 26). Po drugie, stosunek do piosenek, jaki mają przedstawiciele klas dominujących, nie pozwalałby im mieszać się w budowanie przedsięwzięcia, jakim jest Eurowizja (Bourdieu 2005: 24). Po trzecie wreszcie, gust jurorski nie pasuje do charakterystyki gustu ludowego sporządzonej przez Bourdieu.

Pierre Bourdieu pisał o przedstawicielach warstw ludowych, że „nawiązują w swoich sądach, często jawnie, do norm moralności lub przyjemności” (Bourdieu 2005: 14). W latach 1998–2008, gdy o wynikach Konkursu Piosenki Eurowizji decydowały głosy głównie telewidzów, wygrywały przeważnie piosenki taneczne, co mogłoby świadczyć o dużej przewadze nastawienia przyjemnościowego nad moralnościowym. Klasy średnie postępowały nieco inaczej. Ich gust był bardziej przemyślany, bardziej złożony i bardziej moralnościowy niż gust ludowy. Jurorzy na ogół głosowali na te piosenki, które w razie zwycięstwa podnosiłyby poziom kultury telewidzów. W 2016 roku (za sprawą nowego regulaminu konkursu) otrzymaliśmy jednak bardziej dokładny obraz głosowań eurowizyjnych, niż otrzymywaliśmy wcześniej. Wynika z niego, że jurorom eurowizyjnym zależy obecnie na promowaniu piosenek mainstreamowych, czyli w dużej mierze ballad z mocno bitym rytmem w refrenie⁸, dajmy na to, w stylu „Skyfall” Adele Adkins albo licznych przebojów zespołu Imagine Dragons⁹. W 2016 roku za najbardziej mainstreamową piosenkę eurowizyjną uznali jurorzy „Sound of Silence” Dami Im, w 2018 roku – „Nobody but You” Cesara Sampsona, a w 2019 roku ich głosy podzieliły się między „Proud” Tamary Todiewskiej (247 punktów), „Too Late for Love” Johna Lundvika (241 punktów) i „Arcade” Duncana Laurence’a (237 punktów). Najciekawsza

⁸ Dodajmy tylko, że na ten moment mainstream eurowizyjny różni się od mainstreamu światowego tym, że ten drugi obejmuje także piosenki z mocno bitym rytmem w zwrotkach. Przykłady? „Bleeding Love” i „Fire Under My Feet” Leony Lewis, „If I Were A Boy”, „Love On Top” i „Halo” Beyoncé, „Take Me Home” Jess Glynne, „I’m Not The Only One” Sama Smitha, „Rolling in the Deep” i „Rumour Has It” Adele, „Diamonds” Rihanny i „Love Runs Out” zespołu OneRepublic. Przykład pośredni? Alicia Keys i jej piosenka „Girl On Fire”, która rozpoczyna się mainstreamem eurowizyjnym, by w drugiej zwrotce przerodzić się w mainstream światowy. Podobnie rzecz się ma w przypadku piosenki „Just Give Me a Reason” w wykonaniu Pink i Nate’a Ruessa.

⁹ Można tu wymienić choćby „Bad Liar”, „It’s Time”, „Believer”, „Radioactive” czy „Natural”, a to i tak nie wyczerpuje tej listy nawet w połowie.

sytuacja wystąpiła w 2017 roku, gdy ewidentnie najbardziej mainstreamowa piosenka w stawce („Beautiful Mess” Kristiana Kostowa) przegrała w tej klasyfikacji z jazzową balladą „Amar Pelos Dois” Salvadora Sobrala. Była to sytuacja niecodzienna także dlatego, że bardzo rzadko zdarza się tak niezwykła zgodność w ocenie między jurorami i widzami (382 punkty przyznali Salvadorowi jurorzy, 376 – widzowie). Przykładem niech będzie Nathan Trent z Austrii, który otrzymał w 2017 roku 93 punkty od jurorów i ani jednego od widzów. Analiza tego typu różnic pozwala na konstatacje, które mogą stanowić punkt wyjścia (hipotezy) dla przyszłych badań socjologicznych:

- Na ogół widzowie są bardziej skłonni wydawać ideologiczne werdykty niż jurorzy.

Za najbardziej „ideologiczny” konkurs w historii Eurowizji uznaje się powszechnie konkurs z 2014 roku (Pęczak 2019), w którym zwyciężył Thomas Neuwirth, odgrywający na scenie rolę słynnej „kobiety z brodą” (Conchity Wurst), ale mało kto wie, że ogromną przewagę punktową, z jaką zwyciężył wówczas nad konkurencją (w stosunku 290:238), zapewnili mu głównie widzowie (stosunek 311:222), gdyż w głosowaniu jurorów wygrał on tylko nieznacznie z reprezentantką Szwecji Sanną Nielsen (stosunek 224:201) i reprezentantami Holandii – Ilsa DeLange i Willemem Bijkerkiem (stosunek 224:200).

Kolejny „ideologiczny” konkurs odbył się 4 lata później (Pęczak 2019) i wygrała go Netta Barzilai z Izraela, która w piosence „Toy” wyraziła poparcie dla ruchu obywatelskiego „#MeToo”. Tym razem poparcie widzów dla przekażu ideologicznego było jeszcze bardziej znaczące niż w 2014 roku, gdyż zdaniem jurorów konkurs powinna wygrać w pierwszej kolejności piosenka „Nobody but You” Cesara Sampsona, w drugiej – „Dance You Off” Benjamina Ingrosso, a dopiero w trzeciej – „Toy” Netty Barzilai.

- Widzowie z Europy Wschodniej częściej głosują na Rosję niż widzowie z Europy Zachodniej.

Najlepiej obrazuje to konkurs z 2016 roku, w którym Rosja otrzymała 12 punktów od widzów z Armenii, Azerbejdżanu, Białorusi, Bułgarii, Estonii, Łotwy, Mołdawii, Niemiec, Serbii i Ukrainy. Rok później reprezentantka Rosji Julija Samojłowa wycofała się z udziału w konkursie w Kijowie, przez co głosy Europy Wschodniej przeszły na reprezentanta Bułgarii Kristiana Kostowa (12 punktów z Białorusi, Węgier, Azerbejdżanu, Wielkiej Brytanii, Czech, Macedonii i San Marino). Co prawda, Samojłowa wróciła do rywalizacji rok później, ale z różnych względów nie dostała się nawet do finału konkursu w Lizbonie. W 2019 roku wszystko jednak wróciło do normy i Rosja otrzymała 12 punktów

od telewidzów z Albanii, Czech, San Marino, Grecji, Estonii, Białorusi, Azerbejdżanu, Armenii, Litwy, Łotwy i Mołdawii.

- Telewidzowie częściej niż jurorzy oddają swój głos na piosenki taneczne.

W 2016 roku za najbardziej taneczną piosenkę finału uznano „If Love Was a Crime” Poli Genovej, która otrzymała łącznie 180 punktów od telewidzów i 127 od jurorów. W 2017 roku jej miejsce zajęła mołdawska kompozycja „Hey, Mamma!” zespołu SunStroke Project (264 punkty od telewidzów i 110 od jurorów), ale wysoko oceniona została także rumuńska „Yodel It!” wykonywana przez Illincę i Alexa Floreę (224 punkty od telewidzów i 58 od jurorów). W 2018 roku piosenki taneczne wygrały Eurowizję. Pierwsze miejsce zajęła izraelska piosenka „Toy” (317 punktów od telewidzów i 212 od jurorów), a drugie cypryjska „Fuego” (253 punkty od telewidzów i 183 od jurorów). W 2019 roku wśród telewidzów wygrała piosenka „Spirit in the Sky” norweskiego zespołu KEiiNO (291 punktów), ale nie zwyciężyła w konkursie ze względu na głosowanie jurorów, którzy przyznali jej zaledwie 47 punktów. Ci ostatni uznali za najlepszą piosenkę taneczną „She Got Me” szwajcarskiego wokalisty i modela Luci Hanniego (212 punktów od telewidzów i 152 punkty od jurorów).

Oczywiście nie jest tak, że w każdym kraju skłonność do głosowania na piosenki taneczne jest wśród telewidzów taka sama. Najchętniej na takie piosenki głosują mieszkańcy Australii. W 2016 roku przyznali oni 12 punktów piosence „What’s the Pressure” Laury Tesoro z Belgii (drugiej najbardziej tanecznej piosence w stawce) i 10 punktów bułgarskiej propozycji „If Love Was a Crime” (pierwsza najbardziej taneczna piosenka w stawce). W 2017 roku oddali najwięcej swoich głosów na mołdawską kompozycję „Hey, Mamma!” (pierwsza najbardziej taneczna piosenka w stawce) i rumuńską „Yodel It!” (druga najbardziej taneczna piosenka w stawce). W 2018 roku przyznali 12 punktów izraelskiemu utworowi „Toy” (najbardziej taneczna piosenka w stawce), a w 2019 roku norweskiemu „Spirit in the Sky” (najbardziej taneczna piosenka w stawce). Piosenki „Fuego” i „She Got Me”, czyli drugie najbardziej taneczne piosenki w ówczesnych stawkach konkursowych, otrzymały od australijskich telewidzów po 7 punktów.

Najmniej głosów na piosenki taneczne pochodzi z krajów bałkańskich położonych nad Morzem Adriatyckim, przede wszystkim z Albanii i Czarnogóry, ponadto ze Słowenii, Chorwacji oraz Bośni i Hercegowiny. W 2016 roku łącznie telewidzowie z Albanii i Czarnogóry przyznali dla Belgii i Bułgarii 5 punktów (z 44 możliwych), w 2017 roku dla Mołdawii i Rumunii – 7 punktów, w 2018 roku dla Izraela i Cypru – 17 punktów i w 2019 roku – dla Norwegii i Szwajcarii – 9 punktów. Różnica między Albanią i Czarnogórą polega na tym, że Albania jest silniej związana z Włochami, a Czarnogóra – z Serbią. Najciekawiej zatem w konstelacji nadadriatyckiej przedstawia się sytuacja Chorwacji,

w przypadku której dostrzegane są związki z Bośnią i Hercegowiną, ale ten ostatni kraj nie uczestniczył w finale Eurowizji od 2012 roku. To powoduje, że Chorwaci w ostatnich latach głosują stosunkowo niezależnie, a i tak nie przepadają za piosenkami tanecznymi. Tutaj z kolei dochodzimy do hipotezy, która brzmi:

- Kraje biorące udział w Eurowizji zazwyczaj starają się wesprzeć w głosowaniu swoich sąsiadów i kraje z tego samego regionu.

Najlepiej dowodzi tego przykład Portugalii, która najwięcej punktów w historii swoich występów w Eurowizji przekazała Hiszpanii, pomimo że kraj ten, łagodnie mówiąc, nie radzi sobie najlepiej w najnowszej historii konkursu. Dopiero drugim wyborem Portugalczyków są Włosi, którzy radzą sobie pod tym względem znacznie lepiej od Hiszpanów. W podobnej sytuacji geograficznej jak Portugalia znajduje się San Marino. Stąd również najwięcej głosów w historii zostało oddanych na Włochy. W Eurowizji nie ma też nic bardziej pewnego niż 12 punktów przyznanych Rosji przez Białoruś, Cyprowi przez Grecję i Grecji przez Cypr. O guście ludzi z tych krajów wiemy przez to znacznie mniej, ale możemy też o nim coś powiedzieć dzięki analizie not niższych niż te 12-punktowe.

Skoro więc badanie wyników Konkursu Piosenki Eurowizji może służyć weryfikacji tak ważnej teorii socjologicznej, jaką jest teoria kapitału kulturowego Pierre'a Bourdieua, to musi być przydatne dla ogółu socjologów. Oczywiście weryfikacja, o której mowa, nie jest możliwa do przeprowadzenia raz na zawsze. Dał temu wyraz Bourdieu, gdy pisał na kartach *Dystynkcji*: „Podobnie jak powstająca w określonym polu produkcja artystyczna, tak też percepcja estetyczna, ze względu na swój różnicujący, relacyjny charakter, wrażliwa na rozbieżności stwarzające style, jest siłą rzeczy historyczna” (Bourdieu 2005: 12). Taka weryfikacja musi być przeprowadzana regularnie i dobrze, że istnieje ku temu możliwość w postaci badania wyników Konkursu Piosenki Eurowizji.

■ ANEKS

Marzeniem autora niniejszego artykułu było, aby jego tekst ukazał się tuż przed finałem Konkursu Piosenki Eurowizji 2020. Taki plan wynikał stąd, że autor chciał zweryfikować przyjęte hipotezy na podstawie danych dostępnych po finale konkursu. Okazało się jednak, że Konkurs Piosenki Eurowizji 2020 nie odbędzie się w ogóle. Niemniej po odwołaniu imprezy autor zaczął się zastanawiać nad różnymi aspektami Grand Prix, co spowodowało, że podjął nowe wątki w swojej pracy.

Zacznijmy od wątku polskiego. Polskie piosenki rzadko wpisywały się w mainstream eurowizyjny. Wyjątek stanowiły właściwie tylko piosenki wykonywane

przez Monikę Kuszyńską w 2015 roku, Michała Szpaka w 2016 roku i Katarzynę Moś w 2017 roku. Problem z tymi piosenkami polegał jednak na tym, że w ocenie jurorów eurowizyjnych przegrywały one w swojej kategorii (piosenek mainstreamowo-eurowizyjnych) z innymi piosenkami z danej edycji konkursu. „In the Name of Love” przegrała m.in. z „Rhythm Inside” Loïca Notteta, „Colour of Your Life” z „Sound of Silence” Dami Im, a „Flashlight” z „Beautiful Mess” Kristiana Kostowa. Co zatem zdecydowało o przewadze prezentacji Michała Szpaka nad prezentacją Moniki Kuszyńskiej czy Katarzyny Moś? Michał Szpak wpisywał się w coś, co Marcin Bogucki określił jako „queerowanie Eurowizji” (Bogucki: 2014). Stąd (prawdopodobnie) jego wysokie poparcie wśród widzów i bardzo niskie wśród jurorów.

Warto wspomnieć, że piosenki „In the Name of Love”, „Colour of Your Life” i „Flashlight” to piosenki w całości wykonywane po angielsku. Ostatnią osobą, która reprezentowała Polskę śpiewając (choć tylko częściowo) w języku polskim, była Joanna Klepko „Cleo”, a ostatnim zespołem – Tulia. Należy tu odwołać się do badań Bartosza Korintha, który analizował procentowy udział piosenek śpiewanych w języku narodowym wśród wszystkich utworów z krajów europejskich (w rozumieniu Międzynarodowej Unii Geograficznej) na Konkursie Piosenki Eurowizji od 2000 do 2016 roku (Korinth 2018: 79–88). Korinth zaliczył Polskę do bloku państw, które prezentują najmniej – od 0 do 24% – piosenek śpiewanych w języku narodowym, co dotyczy także krajów Beneluksu, Europy Środkowej, Wschodniej i Północnej (z oczywistym wyjątkiem w postaci Wielkiej Brytanii). Decydują o tym jurorzy, którzy wybierają utwory do finału Krajowych Eliminacji do Konkursu Piosenki Eurowizji, ale także widzowie, którzy czasami częściowo (2017), a czasami całkowicie (2016) decydują o rozstrzygnięciu tegoż finału.

Z przebiegu ostatnich finałów wynika, że zarówno jurorzy, jak i widzowie w większości chcą być reprezentowani przez piosenki śpiewane w języku angielskim. W 2017 roku np. w stawce finałowej znalazło się dziewięć piosenek śpiewanych w języku angielskim i jedna śpiewana w języku polskim („Chcę tam z tobą być”). Jurorzy przyznali piosence „Chcę tam z tobą być” cztery punkty z dziesięciu możliwych, a widzowie trzy punkty z dziesięciu możliwych. Jeszcze ciekawszy był jednak przypadek z 2016 roku, gdy w stawce finałowej również znalazło się dziewięć piosenek śpiewanych w języku angielskim i jedna śpiewana w języku polskim, ale właśnie ta ostatnia cieszyła się później większą popularnością niż śpiewane w języku angielskim (z wyjątkiem zwycięskiej piosenki Michała Szpaka), co wiemy z oficjalnych wyników sprzedażowych uzyskanych do końca 2017 roku. Piosenka „Lustra”, bo o niej mowa, w Krajowych Eliminacjach do Konkursu Piosenki Eurowizji została wyprzedzona przez propozycje Doroty Osieńskiej, Edyty Górniak, Margaret i Michała Szpaka, o czym

zdecydowali tylko i wyłącznie telewidzowie, gdyż taka była ówczesna formuła wyłaniania zwycięzcy. Później jednak piosenka Natalii Szroeder sprzedawała się lepiej niż 3 piosenki, z którymi przegrała w krajowych eliminacjach.

Czy piosenka Michała Szpaka była jednak złym wyborem? Nie. W normalnych warunkach, przy takim poparciu społecznym, mogłaby walczyć nawet o zwycięstwo, ale w 2016 roku było to absolutnie niemożliwe, gdyż o zwycięstwo były się wówczas wyłącznie piosenki mroczne, tajemnicze i niepokojące. Rok później tego typu piosenka („Beautiful Mess”) przegrała już wyraźnie z dużo lżejszą i pogodniejszą balladą „Amar Pelos Dois”, a dwa lata później piosenki lekkie pozostawiły w tyle piosenki z przesłaniem Michaela Schulte i włoskiego tercetu Meta/Moro/Fabo. W 2019 roku sytuacja znowu uległa zmianie, ale nie tak drastycznie jak zdarzyło się już kilka razy wcześniej. Czy w 2020 roku była szansa na powtórkę? Zapewne tak, gdyż wśród faworytów bukmacherów tylko Gjon Muharremaj wykonywał piosenkę mainstreamową. Reszta to były piosenki albo taneczne („Uno” i „Think About Things”), albo alternatywne („On Fire” i „Tears Getting Sober”). Ostatecznie jednak na Eurowizji nie zawsze wygrywali faworyci. W każdym razie Susana Dżamaładinowa czy Salvador Sobral na pewno do takowych nie należeli. Jak będzie w 2021 roku? Czas pokaże.

LITERATURA PRZYWOŁANA

- Barclay Simon (2019), *The Complete & Independent Guide to the Eurovision Song Contest 2019*, Morrisville: Lulu.com.
- Bogucki Marcin (2014), *Queerowanie Eurowizji: Szesnaście lat po wyoutowaniu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 5, <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/163/281> (dostęp 25.06.2020).
- Bourdieu Pierre (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Bourdieu Pierre (2007), *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, Kęty: Marek Derewiecki.
- Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude (2011), *Reprodukcja*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Carniel Jessica (2018), *Understanding the Eurovision Song Contest in Multicultural Australia: We Got Love*, Basel: Springer Nature Switzerland AG.
- Carniel Jessica, Hay Chris (red.) (2019), *Eurovision and Australia: Interdisciplinary Perspectives from Down Under*, Basel: Springer Nature Switzerland AG.
- Holland Garry (2016), *Eurovision: A Funny Kind of Euphoria*, Scotts Valley: CreateSpace.
- Korinth Bartosz (2019), *Język narodowy jako wyróżnik tożsamości kulturowej wobec procesu integracji europejskiej na przykładzie Konkursu Piosenki Eurowizji w latach 2000–2016*, „Media - kultura - komunikacja społeczna”, 1 (14), s. 79–88.

- Morris Steven (2008), *Eurowizja bez wizji*, „The Guardian”, 28.05, <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/pop/eurowizja-bez-wizji/1h4t5qr> (dostęp 25.06.2020).
- Pęczak Mirosław (2019), *Eurowizja: między kampem a folklorem*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1793144,1,konkurs-eurowizji-miedzy-kampem-a-folklorem.read> (dostęp 25.06.2020).
- Vuletic Dean (2018), *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, London: Bloomsbury Academic.
- Weiss Szewach (2004), *Śpiewane referendum*, „Wprost”, nr 22, s. 108 i 109.

Damian Pałuba

EUROVISION SONG CONTEST AS AN OBJECT OF A SOCIOLOGICAL STUDY

This paper makes an attempt to prove that analyzing the results of the Eurovision Song Contest can be useful for sociologists. For this purpose, the author uses the division of tastes into legitimate, middle-brow and popular and examines whether this division is reflected among those voting in the Eurovision Song Contest. The author also presents the history of the Eurovision Song Contest and distinguishes Jurors Eurovision, Public Eurovision, Transitional Eurovision and Mixed Eurovision. Each of them confirms the correctness of the above-mentioned division of tastes.

Słowa kluczowe: Konkurs Piosenki Eurowizji, kapitał kulturowy, reprodukcja kulturowa, dystynkcja kulturowa

Keywords: Eurovision Song Contest, cultural capital, cultural reproduction, cultural distinction