

PRIMERJALNA ANALIZA VPLIVOV FESTIVALA SANREMO IN EVROVIZIJE NA ZABAVNO GLASBO

KRISTIAN KOLAR

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija
kristian.kolar@student.um.si

Namen prispevka je primerjati vpliv festivala Sanremo in Pesmi Evrovizije (ESC) na nastajajočo jugoslovansko popularno glasbo ter njuno vlogo pri oblikovanju jugoslovanske kulturne diplomacije. Glasbeni festival v Sanremu je od leta 1951 predstavljal simbol potrebe po zabavi, ki je nastala kot odgovor na kolektivno travmo po katastrofah druge svetovne vojne. Rast popularnosti festivala v Evropi je švicarskega novinarja Marcela Bezençona spodbudila, da je leta 1955 ustanovil evropsko različico Sanrema, ki je prerasla v ESC. Ta dva glasbena dogodka sta pomembno vplivala na razvoj evropske popularne glasbe, saj sta formirala ogrodje prevladujoče evropske glasbene kulture. Po razkolu med Titom in Stalinom leta 1948 se je jugoslovanska kulturna politika radikalno spremenila in ustvarila potrebo po posebni kulturni usmeritvi kot odziv na prekinjene diplomatske odnose države tako z vzhodnim kot zahodnim blokom. Posledica tega je bila edinstvena kulturna politika, v kateri so bili zahodni vplivi podrobno analizirani in dovoljeni šele po temeljiti analizi. To je veljalo tudi za zahodno glasbo, ki je začela provocirati socialistična načela idealizma in skromnosti. Jugoslovanska zabavna glasba, ki naj bi prvotno utelešala ta načela, se je oblikovala v smeri vplivov Sanrema in v manjši meri tudi ESC.

DOI

[https://doi.org/
10.18690/um.ff.3.2025.10](https://doi.org/10.18690/um.ff.3.2025.10)

ISBN

978-961-286-994-6

Ključne besede:

Sanremo,
glasba,
diplomacija,
Jugoslavija,
Pesem Evrovizije,
kancona,
pop glasba,
zabavna glasba



Univerzitetna založba
Univerze v Mariboru

DOI
[https://doi.org/
10.18690/um.ff.3.2025.10](https://doi.org/10.18690/um.ff.3.2025.10)

ISBN
978-961-286-994-6

Keywords:

Sanremo,
music,
diplomacy,
Yugoslavia,
Eurovision Song Contest,
canzone,
pop music,
zabavna glazba

A COMPARATIVE ANALYSIS OF IMPACTS OF THE SANREMO FESTIVAL AND THE EUROSONG CONTEST ON POPULAR MUSIC

KRISTIAN KOLAR

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia
kristian.kolar@student.um.si

Since 1951, the Sanremo Music Festival has symbolized the pressing demand for entertainment that was a response to the collective trauma following World War II. Its success prompted Swiss journalist Marcel Bezençon to conceive a European version of the festival, which resulted in the founding of the Eurovision Song Contest (ESC). Together, these festivals have indelibly impacted the evolution of European popular music, introducing Europe to an array of musical and lyrical innovations, as well as to the advent of the US rock and roll. In Yugoslavia, the 1948 split between Tito and Stalin prompted new approaches to cultural policy. This resulted in a unique cultural policy in which Western influences were categorized as either acceptable or unacceptable, depending on whether they challenged the idealistic socialist principles. Yugoslavian pop music (*zabavna glazba*) subsequently evolved under the influence of Sanremo and – to a lesser extent – the ESC. The paper examines the influence of Sanremo and the ESC on the emerging genre of *zabavna glazba* as well as on the shaping of Yugoslav cultural diplomacy.



University of Maribor Press

Uvod in metodologija

Namen prispevka je raziskati festivala Sanremo in ESC kot ločena vpliva na jugoslovansko glasbeno sceno ter primerjati njune vplive na kulturne in glasbene trende v Jugoslaviji. Pri analizi se bo prispevek dotaknil tudi konceptualnih razlik med festivaloma, ki so posledično vplivale tudi na različno dojetje njune zapuščine. V prispevku bomo poskušali dokazati, da je Sanremo kljub manjšemu obsegu pustil bistveno trajnejši vpliv na jugoslovansko kulturo, glasbo in kolektivni spomin jugoslovanskega prebivalstva kot ESC.

Festivala Sanremo in Evrovizija sta z akademskega vidika dobro raziskana. Sanremo glede na trenutne raziskave velja za festival, na katerem se je oblikoval italijanski pop (Agostini 2007 in 2013), nedavne raziskave (Amore 2021; Conti 2017) pa so Sanremo definirale tudi kot italijanski kulturni konstrukt. Po razmeroma dolgem obdobju akademskega zanemarjanja je tudi Evrovizija postala zanimiva za raziskovanje. To je v veliki meri zasluga opusa Deana Vuletića, ki je leta 2019 objavil monografijo *Postwar Europe and Eurovision Song Contest*. Gre za eno prvih del, ki je ESC opredelilo kot stičišče različnih političnih, kulturnih, družbenih in ekonomskih pojavov sodelujočih držav.

Posebnosti kulturne politike Jugoslavije skozi obdobje hladne vojne so zajete v monografiji *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music* (2020). V monografiji avtorji, kot so prej omenjeni Vuletić (2020), Anita Buhin (2020) in Ana Petrov (2020), obravnavajo različna poglavja zgodovine jugoslovanske glasbe. Vpliv italijanskih kulturnih elementov na povojno Jugoslavijo je raziskala Francesca Rolandi (2015).

Uvertura v kulturno politiko in položaj Jugoslavije po drugi svetovni vojni

Po nastanku Kraljevine SHS 1. decembra 1918 je kazalo, da so se sanje o jugoslovanskem unitarizmu začele rušiti z neskončnimi političnimi razpravami, ki so se pojavile ob vprašanjih državne ureditve. Nestabilna politična situacija in strah pred morebitno revolucijo sta komaj dve leti po ustanovitvi Kraljevine SHS, leta 1920, terjala prepoved Komunistične partije Jugoslavije z *Obznanom*. Medtem ko je znameniti *Zakon o tisku* iz leta 1925 zagotavljal možnost svobodnega tiska, kjer so novinarji lahko »prosto izražali misli v časopisu, slikah in karikaturah«, to ni bilo nikoli uresničeno (*Zakon o tisku* 1925, 3). Vprašanje cenzure se je bistveno zaostriло po uvedbi šestojanuarske diktature kralja Aleksandra I. leta 1929 (gl. Dobrivojević

2005). Novinarji jugoslovanskih časnikov so za pridobitev potnega lista pogosto čakali več mesecev in bili v postopku pridobitve pogosto zavrženi. Čeprav je za karikature veljala ostra cenzura, so bile kljub temu pogosto uporabljene kot metoda prefinjene politične kritike, ki je načeloma lahko zaobšla stroge zakone cenzure.

Vrhunec absurda jugoslovanske predvojne cenzure je bila prepoved stripov o Mikiju Mišku leta 1937. Miki Mišek se je v Jugoslaviji pojavil okrog leta 1932 skupaj z drugimi mednarodno znanimi stripi, kot sta Maček Feliks in Tim Taylor. Kot ugotavlja Čalić (2019, 99), so bili stripi le del ameriških in britanskih vplivov, ki so v obdobju med obema vojnama začeli prodirati v Jugoslavijo. V kontroverznem stripu o Mikiju Mišku se je leta 1937 pojavila zgodba o Michaelu, kralju mitskega kraljestva Medioka, ki je bil mladoleten in zato še ni mogel vladati, ter njegovem regentu in stricu vojvodi Varlottu, ki je načrtoval državni udar proti Michaelu. Ker je strip o Michaelu in Varlottu preveč spominjal na tedanji položaj mladoletnega kralja Petra II. Karađorđevića in njegovega strica ter regenta Pavla, je bila franšiza Mikija Miška v Jugoslaviji kmalu prepovedana (*New York Times* 1937, 12).

Po drugi svetovni vojni si je nova jugoslovanska oblast s propagando močno prizadevala dokazati, da v novi državi cenzure ni in da imajo državljani precejšnjo svobodo izražanja (Hofman 2013, 285), čeprav se je institucionalizacija propagande začela kmalu po zaključku vojne. Takoj po drugi svetovni vojni so se v Jugoslaviji po sovjetskem zgledu ustanovile komisije za agitacijo in propagando (agitprop), ki so ščitile novoustanovljeno jugoslovansko javno sfero pred (zaznanimi, predvsem zahodnimi) prevratniškimi vplivi. Kot trdi Aleš Gabrič, je bila glavna vloga agitpropov »ideološki dvig partijskega kadra in politična vzgoja širokih ljudskih množic« (1991, 494).

Ustava iz leta 1946 je v praksi odpravila večstrankarski sistem, politični nasprotniki so se pojavljali na raznih črnih seznamih ali črnih knjigah, obenem pa so nastajali tudi obsežni sezname kulturno neprimernih vsebin. Naslednik sistema, ki je prepovedal Mikija Miška, je torej kljub radikalno drugačni državni ureditvi uporabljal cenzuro na podoben način, predvsem zaradi utrditve oblasti po kontroverznih parlamentarnih volitvah leta 1945.

Povojna Jugoslavija se je pri krepitevi zgodbe narodne enotnosti in identitete močno zanašala na kulturo, ki je (p)ostala pomemben identifikacijski element Jugoslavije, še posebej po kontroverznem razkolu med Titom in Stalinom leta 1948. Jugoslavija je

bila zaradi preteklih napetosti z Zahodom in novonastalih napetosti z Vzhodom primorana čez noč ustvariti lastno in neodvisno kulturno politiko. Ustvarila je ideološko neodvisne kulturne projekte, kakršen je bil odprtje Jugoslovanskega filmskega arhiva v Beogradu leta 1949. Pavličić (2008, 22–23) navaja, da so jugoslovanski intelektualci, kot sta npr. Miroslav Krleža in Petar Šegedin, odprto kritizirali in zavračali sovjetski socrealizem, ki je bil v jugoslovanski kulturni politiki sprva neizčrpen vir inspiracije za jugoslovansko kulturno sceno.

V času oblikovanja lastne kulturne politike so jugoslovanski politiki utrjevali ideal narodne enotnosti in zaostrovali državotvorni kult osebnosti, ki se je oblikoval okoli Josipa Broza – Tita. Eden takšnih načinov je bila ustanovitev prvega festivala jugoslovanskega filma v Pulju leta 1954, s katerim so organizatorji želeli ustvariti ustrezno podlago za mednarodno promocijo Jugoslavije in njene kulture. Puljski filmski festival – in pozneje več drugih festivalov – je po mnenju Jelenkovića (2016, 80) simboliziral poslanstvo jugoslovanskega filma pri utrjevanju ideoloških ciljev.

Filmskemu zgledu je sledila tudi jugoslovanska glasbena produkcija. Že pred pojavom tujih vplivov je imelo šest jugoslovanskih republik izjemno bogato folklorno kulturo. Kljub temu je geografska bližina zahodnega kulturnega kroga, predvsem Avstrije in Italije, pomenila kulturni in glasbeni prodor tamkajšnje (zahodne) glasbe v Jugoslavijo, ki ga le-ta ni mogla preprečiti, čeprav je to poskušala. Zdenko Radelić (2006, 173) navaja primer prepovedi notne zbirke plesnih melodij iz leta 1947 (Tišljar in Silvin 1947); čeprav je šlo za povsem nepolitično kompilacijo plesnih skladb zahodnih skladateljev, kot sta Count Basie in Irving Berlin, so jo oblasti prepovedale zaradi domnevnega »obujanja nemoralnih nagnjenj«¹ pri mladini.

Po razkolu med Titom in Stalinom leta 1948 so večjo grožnjo jugoslovanski kulturni politiki začeli predstavljati vzhodni kulturni vplivi.¹ Zato se je, čeprav z veliko zadržanostjo, jugoslovanska kulturna politika odločila za sledenje kulturnim vplivom Zahoda. V znak protesta proti vplivu, ki ga je želela imeti Sovjetska zveza, je bil na VI. kongresu Komunistične partije Jugoslavije leta 1952 ukinjen Oddelek za agitacijo in propagando (Agitprop). Z glasbenega vidika je liberalizacijo kulturne scene zaznamovala ustanovitev prvega združenja jazzovskih glasbenikov v Jugoslaviji

¹ Ideološko-geopolitičnemu razkolu med Josipom Brozom Titom in Josifom Stalinom poleti 1948 so botrovala njuna različna stališča glede podpore komunistom v grški državljanski vojni, možnosti jugoslovansko-bolgarske federacije ipd. Vrhunec spora je bila izključitev Jugoslavije iz Kominforma. Po tem sporu je Jugoslavija odstopila od striktnega sledenja politikam Vzhodnega bloka.

(Udruženje jazz muzičara Beograd) leta 1953. Šlo je za izjemen premik v jugoslovanski kulturni politiki, saj je Jugoslavija po drugi svetovni vojni sprva s Sovjetsko zvezo delila odpor do jaza in ga označila za simbol dekadentnega Zahoda (Atanasovski 2015, 87). Zmago jaza nad cenzuro in partijskimi omejitvami Jugoslavije lahko postavimo v leto 1960, ko je bil ustanovljen prvi jazzovski festival na Bledu, ki se je kasneje razvil v Ljubljana Jazz Festival. V petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja so Jugoslavijo obiskali svetovno znani jazzovski glasbeniki, kot so Dizzy Gillespie, jazzovski orkester Glenna Millerja, Louis Armstrong in Count Basie (Zoranić 2020, 2). Enako je veljalo tudi za druge glasbene zvrsti, vključno s pop glasbo – kot navaja Sabina Mihelj, so bili »časopisi polni občudovanja popularnih pesmi, koncertov in festivalov, ki bi jih prej zavrgli kot ničvredne in pretirano idealistične« (2011, 528).

V filmografiji je prvi večji prodor z vesternizacijo ustvarila komedija *Ljubav i moda* iz leta 1960. Zgodba filma, v katerem študentje mode zbirajo denar za letalski miting, je precej enostavna, zato pa je revolucionarna scenografija v filmu – gledalec lahko namesto domačih avtomobilov znamke Zastava vidi prestižne ople in studebakerje. Prav tako je v filmu prisotna konvencionalna zahodna moda, izstopa pa tudi glasbena podlaga. Pri snemanju glasbe so sodelovali mladi upi jugoslovanske *popularne glasbe*, ki se je v tem času začela formirati. V glasbeni podlagi filma tako nastopijo Ivo Robić, Gabi Novak in Vlastimir Đuza Stojiljković; slednji je odpel kultno pesem »Devojko mala«. Po besedah A. Buhin je *Ljubav i moda* ponujal »eskapistično funkcijo prikazovanja tako želene bližnje prihodnosti« (2019, 107). S kulturno politiko so se paralelno dogajali tudi družbeni premiki, ki so skušali pretrgati povezovanje Jugoslavije z državami vzhodnega bloka. V sklopu tega se je proti koncu petdesetih let 20. stoletja oblikovala potrošniška družba; leta 1956 je bila v Ivancu v Hrvaškem Zagorju odprta prva samopostrežna trgovina, štiri leta kasneje je bil v Beogradu odprt prvi supermarket po vzoru ameriških supermarketov.²

Takšni premiki znotraj družbe niso bili posledica partijske enotnosti, temveč razprav med *trdo linijo* komunistične partije in novejšo generacijo politikov, ki so bili prisiljeni najti kompromis med prihajajočimi zahodnimi vplivi in ideologijo KPJ (Pavičić 2008, 28). Edvard Kardelj, arhitekt jugoslovanske teorije samoupravljanja, je že leta 1954 zatrdil, da se mora KPJ boriti le proti tistim elementom Zahoda, ki kažejo subverzivna nagnjenja proti socializmu. Izrecno pa je omenil, da med te elemente ne

² O začetkih samopostrežnih trgovin v Jugoslaviji gl. Miljan in Mihaljević (2016).

sodijo jazz, detektivski romani in stripi (Radelić 2006, 173). V vsakdanjem življenju so reforme KPJ, kot so subvencionirano bivanje, kritje prevoznih stroškov ter regres za dopust, pomenile tudi, da so bile počitnice na morju dostopnejše splošnemu prebivalstvu (Duda 2017, 378).

Obiski morja so bili pogosto prežeti z opazovanjem zahodne kulture in glasbenih festivalov, ki jih obravnavam v prispevku. Med Zahodom in Vzhodom se je morala Jugoslavija premakniti na stran ene kulturne sfere, saj ni imela ne dovolj sredstev ne politične moči za ustvarjanje lastne kulturne politike. Usmerila se je proti Zahodu, posledično pa sta na jugoslovansko kulturno politiko vplivala glasbena festivala Sanremo in ESC, ki ju v državah nekdanje Jugoslavije spremljamo še danes.

Pot v neznano in *musica leggera* – Jugoslavija in Sanremo

Povojne travme druge svetovne vojne so bremenile evropsko prebivalstvo še dolgo potem, ko se je končala. Vendar se je kljub povojnim travmam pojavila potreba po ustvarjanju novega življenja po vojni. Pri tem je imela ključno vlogo popularna kultura; leta 1946 je premiero doživel Mednarodni filmski festival v Cannesu, leta 1951 je bil ustanovljen berlinski filmski festival, štiri leta pozneje pa je v nemškem Kasslu debitirala Documenta, razstava sodobne umetnosti. Leta 1951 je cvetličar Amilcare Rambaldi v duhu novega povojnega življenja v ligurskem mestu Sanremo ustanovil istoimenski glasbeni festival. Rambaldi je v festivalu videl tudi priložnost povečanja turističnega potenciala Sanrema. Festival je zaradi svojega formata, v katerem so se v ligurski idili predstavljali pevci z italijanskimi *kanconami*, požel veliko priljubljenost. Leta 1955 je festival začela predvajati italijanska radiotelevizija RAI. Do leta 1960 je Sanremo postal tako popularen, da ga je italijanska kinematografija prikazala kot prizorišče goljufij in založniških mahinacij v filmu *Sanremo, la grande sfida* (gl. Plastino 2013).

Ker je festival potekal v Sanremu, so lahko jugoslovanski poslušalci (zlasti v obalnem delu Jugoslavije) spremljali radijske prenose festivala. Pri opisu vpliva Sanrema na jugoslovansko glasbeno sceno je Francesca Rolandi navedla pričevanje hrvaškega avtorja Maria Kinela, ki je s skupino reških glasbenikov poslušal festival ter si zapisoval besedila in melodije pesmi (2015, 278).³ Pod vplivom Sanrema sta bila tudi

³ Kinel (1921–1995) je v zgodovini jugoslovanske glasbe znan kot tekstopisec in skladatelj. Napisal je več kot tri tisoč besedil, med drugim uspešnico Iva Robića »Samo jednom se ljubi« iz leta 1956. Njegova pesem »Sniježik« (1940) je delno vključena v priredbo in slovensko božično uspešnico »Bela snežinka«, ki jo je leta 1988 izdala skupina Veter.

srbski pevec Dušan Jakšić in hrvaška pevkica Tereza Kesovija. Slednja je svoje najstniške dni preživljala ob poslušanju italijanskih zvezd iz Sanrema. Glavni vpliv nanjo je imela pevkica Maria Ilva Biolcati (Milva), ki je na sanremskem festivalu sodelovala kar petnajstkrat. Kesovija je povedala, da je imela Milva nanjo tolikšen vpliv, da se je v poznejši karieri poskušala celo znebiti vpliva njene glasbe in medijske podobe (Buhin 2016, 147). A Sanrema niso poslušali le (bodoči) skladatelji in aranžerji. Leta 2021 je, denimo, upokojeni učitelj iz srbskih Užic Branislav Mladenović povedal, da je užiška mladina pogosto poslušala Sanremo, ki je zaznamoval »njihovo dolgoletno romanco z Italijo, s kancono in z glasbenimi oddajami, ki so se vrtele na kultnem italijanskem TV kanalu RAI« (Kovačević 2021). Sanremo je kot integralni del kulture mladih v Sarajevu v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja opisal tudi bosansko-ameriški avtor Aleksander Hemon v knjigi *My Parents: An Introduction*.

O čem sta se pogovarjala, ne vem, toda moj oče je bil šarmer, mama pa vesela mladenka in skupaj sta šla na ples. Skupina je zagotovo igrala Paula Anko, Adriana Celentana, Đorđa Marjanovića in uspešnice s festivala v Sanremu. (Hemon 2019, 14)

Priljubljenost festivala v Jugoslaviji se je odražala tudi v jugoslovanskem časopisju. Publikacija *Metronom za vas*, ki je izhajala od leta 1954, je, na primer, objavljala note in besedila najbolj priljubljenih pesmi Sanrema (Milojković 2015), naklonjene pa so mu bile tudi jugoslovanske glasbene založbe, kot je *Jugoton*. Uspešnice s festivala 1955 so bile izdane na plošči LP že leta 1957, priredbe pesmi s festivala pa so objavljali tudi jugoslovanski pevc. Tako je med drugim kariero začel tudi eden izmed pionirjev jugoslovanske popularne glasbe Đorđe Marjanović. Objava sanremskih uspešnic je pripomogla k diverzifikaciji jugoslovanske glasbene scene, ki je pred tem temeljila predvsem na relaciji med bogato folkloro jugoslovanskih republik (sevdalinke na območju Bosne in Hercegovine, narodnozabavna glasba v Sloveniji, klapska glasba na Hrvaškem, *starogradska muzika* na območju Srbije in Makedonije ipd.) in klasično glasbo. Prakso objavljanja sanremskih uspešnic, bodisi v originalu bodisi v priredbah, je Jugoton nadaljeval še v sedemdesetih letih 20. stoletja: leta 1971 je v Jugotonovi kolekciji *Sanremo 71* izšlo vsaj pet singlov avtorjev oz. skupin, kot so Nicola Di Bari, Domenico Modugno ter Ricchi E Poveri.

Postopoma so se tudi v Jugoslaviji začeli ustanavljati festivali zabavne glasbe po vzoru sanremskega. Tak primer je festival Beneška noč, ustanovljen leta 1953 na Mostu na Soči. Ivo Medved, eden izmed organizatorjev festivala, je bil zaradi tega

zaslišan s strani Socialistične zveze delovnega ljudstva (SZDL), in sicer zaradi »buržoaznih tendenc«, saj se je Beneška noč odvijala v času enega izmed vrhuncev jugoslovansko-italijanskega mejnega spora glede Trsta. Beneška noč je bila na Mostu na Soči ponovno organizirana šele 20 let pozneje (Kozorog 2018, 68).

Kljub načelnemu nasprotovanju politike tovrstnim festivalom je bil po vzoru Sanrema leta 1953 v Zagrebu ustanovljen Zagrebški festival, prvi jugoslovanski festival popularne glasbe. Jugoslovanski glasbeni festivali so pogosto iskali ravnotežje med ideološko primernostjo, folkloro, naraščajočimi tujimi vplivi italijanske, nemške, francoske in angleške glasbe ter drugimi vidiki, ki so pripomogli k nastanku jugoslovanske zabavne glasbe. Zagrebškemu festivalu so sledili še festivali v Opatiji (*Opatijski festival*, 1958), Beogradu (*Beogradsko proleće*, 1961), na Bledu (*Slovenska popevka*, 1962) in v Sarajevu (*Vaš šlager sezone*, 1967). Jelena Arnautović je v študiji zgodovine jugoslovanske popularne glasbe zapisala, da so na festivalih »zgodnje socialistične ideje, kot sta skromnost in kolektivizem, zasenčile popularne pevke, ki so uvedle glamurozne zahodne življenjske sloge kot nove inspiracijske modele za jugoslovanske prebivalce« (2020, 16). Med najbolj znanimi primeri je pesem »Mala djevojčica«, ki sta jo leta 1958 na Opatijskem festivalu v duetu zapela Zdenka Vučković in Ivo Robić. Otroška pesem je napisana iz perspektive mladega očeta, izčrpanega od nenehnih prošelj svoje hčerke, ki si želi, da ji oče »kupi vse« – vključno z avtomobilčkom, plišastim medvedkom in kolesom.

Hrvaški zgodovinar vsakdanjega življenja v Jugoslaviji Igor Duda (2017, 378) je pesem označil za enega prvih znakov odprtosti Jugoslavije do kapitalističnih konceptov, kot je osebno trošenje. Kapitalistični koncepti so se po afirmaciji glasbenih festivalov v Jugoslaviji razširili tudi na izvajalce popularne glasbe – že v šestdesetih letih so bili Đorđe Marjanović, Ivo Robić in Lola Novaković tarča javnih kritik, ker so za svoje nastope zahtevali visoke honorarje (Rolandi, 2014, 173). Jugoslovanski festivali so kmalu zatem začeli spreminjati sistem, ki so ga prevzeli od Sanrema. Najbolj znana sprememba je bila uvedba glasovanja občinstva, ki ga Sanremo sprva ni imel, saj je bil v tem času sistem glasovanja izključno odvisen od žirije. Anita Buhin je uvedbo ljudskega glasovanja interpretirala kot subtilno, a močno konotacijo, saj se je »Jugoslavija predstavljala kot nekakšen duh demokratizacije, ki lebdi nad italijanskim kapitalističnim sistemom, kjer javnost nima pravice do izbire zmagovalca Sanrema, ki je posledično postal tudi italijanski predstavnik na Evroviziji« (2019b, 88–89).

Kot piše sociolog Nikola Božilović, je bila Italija (in z njo Sanremo) kljub napetim diplomatskim odnosom z Jugoslavijo glede tržaškega vprašanja⁴ še vedno najboljši približek Zahodu, vsaj dokler na jugoslovanski trg ni začel prihajati »pravi Zahod«, t.j. ameriški kulturni dosežki na jugoslovanskem trgu. Sanremo je v Jugoslaviji sprva zaslovel v času napetosti v zvezi s tržaškim vprašanjem; conska razdelitev območja okoli današnjih delov vzhodne Italije, Slovenskega primorja in Istre ter status Svobodnega tržaškega ozemlja sta bili šele začasni rešitvi, s katerima nista bili zadovoljni ne jugoslovanska ne italijanska stran. To se je odrazilo tudi na glasbenem festivalu v Sanremu leta 1952, ko je Nilla Pizzi zapela pesem »Vola colomba« (Leti, golobica), kjer je bela golobica metafora za mesto Trst, ki naj bi se vrnil. Pesem je kmalu postala simbol italijanskega prizadevanja za osvoboditev Trsta, ponovno pozornost pa je dobila leta 1954, ko je bil Trst z londonskim memorandumom dodeljen Italiji (Tenca Montini 2019, 246). Italijanski zgodovinar Federico Tenca Montini je leta 2021 v intervjuju za hrvaški časnik *Jutarnji list* zatrdil, da pesem aludira tudi na pregovor »Bolje vrabec v roki kot golob na strehi«, v katerem golob predstavlja Trst (Vurušić).⁵

Obdobje omenjene »kulturne dominacije« Sanrema nad jugoslovansko kulturno sfero je bilo sicer dokaj kratko. Že okrog leta 1960 se je kot nova senzacija v jugoslovanskem javnem prostoru uveljavil ameriški rokenrol, ki se je v Jugoslaviji konkretiziral s prihodom raznih ambicioznih izvajalcev beat in rock glasbe, kot npr. kvartet 4M in Karlo Metikoš, bolj znan po amerikaniziranem psevdonimu Matt Collins (Vučetić 2019, 114).

Hrvaški glasbeni urednik in publicist Siniša Škarica je zapisal, da so bile plošče jugoslovanskih pevcev, ki so prirejali sanremske uspešnice – npr. debitantska plošča Iva Robića »Pjeva Vam Ivo Robić« iz 1956 –, le »začasen nadomestek za mlade, ki so prenehali poslušati Robića in uspešnice Opatijskega festivala, takoj ko so na trg prišli avtorji, kot so Elvis Presley, Hank Marvin s Shadowsi ter Little Richard« (Škarica 2019). A v nekaterih primerih kontrast Sanrema in rokenrola ni pomenil

⁴ Tržaško vprašanje je bilo po drugi svetovni vojni generator diplomatskih tenzij med Italijo in Jugoslavijo. Po drugi svetovni vojni sta tako Italija kot Jugoslavija imeli Trst za del svojega prostora. Zaradi tega je Trst leta 1947 s pariško pogodbo postal del Svobodnega tržaškega ozemlja (STO), ki ga je vodila britansko-ameriška (Cona A) in jugoslovanska (Cona B) vojaška uprava. Tržaško vprašanje je rešeno z ratifikacijo osimskih sporazumov leta 1977, po kateri je Cona A (z manjšimi popravki v korist Jugoslavije) pripadla Trstu, Cona B pa Jugoslaviji.

⁵ Pesem je še danes popularna; nekateri komentatorji na YouTube njeno izvedbo leta 1952 še vedno vidijo kot simbol odpora proti jugoslovanskim zahtevam do Trsta. Eden izmed njih omenja spomin svojih staršev in starih staršev, ki so v času tržaške krize zaskrbljeno spremljali novice o Italijanih v Julijski krajini, ki so živeli pod »Titovo okupacijo« (Tele Ricordi).

medsebojnega izključevanja, saj se je rokenrol šestdesetih let v določeni meri prebil tudi na Sanremo. Sanmarinski pevec Antonio Ciacchi (oz. Little Tony) je z italijanskim pevcem Adrianom Celentanom leta 1961 na Sanremu zapel »24.000 baci«. Šlo je za prvo rokenrol pesem v zgodovini Sanrema in glasbeno prelomnico v zgodovini italijanske glasbe, saj je bila to prva italijanska rokenrol uspešnica. V skladu s tradicijo prirejanja sanremskih uspešnic je Emir Altić z Ljubljanskim jazz ansamblom že istega leta priredil pesem pod imenom »Bezbroj poljubaca«.

Nesporno je, da je imel Sanremo posredno vlogo pri ponovni vzpostavitvi okrnjenih diplomatskih odnosov med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo. Ker je bila zabavna glasba že v šestdesetih letih 20. stoletja v polnem razmahu, je Jugoslavija začela pošiljati pevce na turneje po Sovjetski zvezi. Pionirji zabavne glasbe, kot sta Lola Novaković in Miki Jevremović, so se odpravili na turneje po Sovjetski zvezi, Đorđe Marjanović pa je celo pridobil status superzvezde. Ana Petrov (2014, 171–172), ki je pisala o tej značilni epizodi jugoslovanskega *soft powerja*, meni, da jugoslovanska zabavna glasba, ki se je močno naslanjala na vplive Sanrema, na sovjetski glasbeni sceni ni bila videna kot ideološki problem, pač pa jo je ta prijazno sprejela s panslovanskim pristopom.

Pesem »Devojko mala« Vlastimirja Đuze Stojiljkovića iz leta 1958 je postala velika uspešnica v Sovjetski zvezi. Pesem je bila večkrat izdana pri sovjetskih založbah, v izvedbi bodisi Marjanovića bodisi Predraga Gojkovića Cuneta. Sovjetski pevec Emil Gorovec, moskovski vokalni kvartet Akkord in ruski pevec Aleksander Serov so pesem priredili v ruščini z naslovom »Маленькая девочка«. Za Serova je priredba pesmi postala stalnica v nastopih v živo (Tvorcheskiy Deyatel). Uspeh *izvirne* jugoslovanske kancone tako ni sledil pričakovanjem italijanskih skladateljev, ki so bili po ugotovitvah A. Buhin (2016, 155) skeptični do morebitnega mednarodnega uspeha jugoslovanskih pesmi, češ da je jugoslovanska zabavna glasba preveč otožna za komercialni uspeh.

Italijanski izvajalci na glasbenem festivalu v Sanremu, kot so Rocco Granata, Rita Pavone in Domenico Modugno, so uživali velik uspeh v Jugoslaviji. Aleksandar Žikić omenja, da so bile tovrstne pesmi splošno uveljavljene kot *šlageri* (zvrst zabavne glasbe, značilna za nemško govorno področje), čeprav uspešnice Sanrema niso imele nobenih povezav z njimi in njihovo tradicijo. Glasbena osnova začetkov Sanrema je bila italijanska tradicija *kancone*, pozneje pa tudi prihod generacije kantavtorjev, kot je Luigi Tenco (gl. Žikić 2020, 61).

Po šestdesetih letih 20. stoletja in prihodu drugih kulturnih izdelkov, kot je ameriški rock and roll, v jugoslovansko kulturno sfero, je bil v Jugoslaviji Sanremo še vedno priljubljen, a nekoliko manj, saj so njegov morebitni vpliv zasenčili naraščajoči vplivi drugih kultur, denimo francoske in ameriške. Hiti Sanrema so se še poslušali, čeprav je bila vloga »kulturne dominacije Sanrema« zmanjšana, saj je konec šestdesetih let in v začetku sedemdesetih let Jugoslavija razvila svojo močno pop sceno, ki ni bila več odvisna od trendov Sanrema. Stanje Sanrema po njegovem zenitu v jugoslovanskem prostoru lahko povzamemo iz top lestvice slovenske revije *Stop* iz leta 1971, kjer je prvo mesto zavzela skladba »My Sweet Lord« bivšega Beatla Georgea Harrisona, sledil je Oto Pestner s pesmijo »30 let«, četrto mesto pa je zasedla zmagovalka Sanrema iz istega leta »Il cuore è uno zingaro« v izvedbi Nade Malanime (Štamcar 2021).

Naproti (ne)uspešni kulturni diplomaciji – Jugoslavija in Pesem Evrovizije

Po Sanremu je bila leta 1956 ustanovljena Pesem Evrovizije (ESC), in sicer v sklopu Evropske radiodifuzne zveze (EBU) na pobudo švicarskega novinarja Marcela Bezençona. ESC je bil navdih uspešni Sanremo, ki ga je postavila na evropski oder. Prva Pesem Evrovizije se je odvila v Luganu leta 1956, prva zmagovalka pa je bila Švica, ki jo je predstavljala Lys Assia s pesmijo »Refrain«. Sprva je bilo tekmovanje razumljeno kot evropeizirana različica Sanrema, tudi v literaturi ga pogosto imenujejo obzgodba Sanrema, predvsem zaradi podobnosti v konceptu in izvedbi festivala (Pyka 2019, 452).

Najpomembnejši avtor raziskav o sodelovanju Jugoslavije na ESC in prve znanstvene monografije o zgodovini tekmovanja je Dean Vuletić. Razen njegovih del je znanstvena obravnava (z izjemo sociološko obdelanih volilnih geometrij glasovanja) ESC skromna in pogosto omejena na posamezne izkušnje držav oz. izvajalcev. Ključna razlika med Sanremom in ESC za jugoslovanske umetnike je bila v tem, da je slednja od leta 1961 naprej ponujala možnost jugoslovanskim umetnikom, da se predstavijo Evropi, torej pot za kulturni izvoz Jugoslavije v Evropo, medtem ko je Sanremo za Jugoslavijo pomenil obratni transfer, tj. izvoz Evrope (Italije) v Jugoslavijo. Lukić-Krstanović (2008, 131–132) je festivalsko kulturo, ki sta jo sooblikovala festivala Sanremo in ESC, označila za »slikovit konvencionalizem«. Za razliko od Sanrema je imela ESC pomembno, panevropsko misijo, ki jo je sprva opravljala z relativnim uspehom zgolj v Zahodni Evropi. Po drugi svetovni vojni je bilo evrovizijsko poslanstvo namreč predvsem spodbujanje

miru in upanja v »novi Evropi«, a se je ESC izkazala za vse prej kot to, saj so na tekmovanju sodelovale večinoma države zahodnega bloka. Pomembna izjema med vzhodnimi državami je bila Jugoslavija, ki je začela sodelovati leta 1961. Pyka (2019, 453) meni, da je bila ESC pri uresničevanju panevropskega poslanstva do neke mere vendarle uspešna, saj so od samega začetka sodelovali nekdanji nasprotniki v drugi svetovni vojni.

Prve evrovizijske pesmi so govorile o – nostalgiji (npr. Corry Brokken – »Net Als Toen« – Nizozemska, 1957), introspektivnosti in samomoru (npr. Fud Leclerc – »Messieurs les noyés de la Seine«, Belgija, 1956) ter radostih življenja (npr. Domenico Modugno – »Nel blu, dipinto di blu«, Italija, 1958). Politična oz. družbena kritika je bila načeloma izpuščena; to je ustvarilo družbenopolitični vakuum, ki ga je bilo v zgodnjih šestdesetih letih 20. stoletja s priključitvijo frankistične Španije in Salazarove Portugalske v ESC nemogoče vzdrževati.⁶

Priključitev Jugoslavije ESC leta 1961 je bila nekoliko nepričakovana, čeprav se je Jugoslovanska radiotelevizija (JRT) leto pred tem pridružila Evropski radiodifuzni zvezi (EBU), ki je bila tudi organizator ESC. Jugoslavija je v času priključitve EBU začela intenzivno vlagati v razvoj televizijske infrastrukture, da bi, kot meni Radina Vučetić, »ustvarila vtis socialističnega *dolce vita*« (2019, 285). JRT je z minimalnim zamikom sledila trendom zahodnoevropskih televizij.

Leta 1961 se Jugoslavija glede na razpoložljive vire ni zavedala vplivnosti ESC. Ljiljana Petrović, ki je s pesmijo »Neke davne zvezde« predstavljala Jugoslavijo tega leta v Cannesu, je leta 1990 v intervjuju za revijo *Eurosong 90* dejala, da jugoslovanska delegacija v Cannes ni prinesla nobenega promocijskega materiala ter sploh ni razmišljala o promociji Jugoslavije kot turistične destinacije. Omenila je tudi, da jo je pesnik Miroslav Antić, eden izmed voditeljev jugoslovanske delegacije, opozoril, naj se obleče skromno, saj predstavlja socialistično državo.

⁶ Španija je bila v začetku sodelovanja na ESC leta 1961 avtoritarna država, na čelu katere je bil od konca španske državljanske vojne leta 1939 Francisco Franco. V tem času je v Španiji dominirala politika španskega nacionalizma, njena ekonomija pa je bila pretežno zasnovana na poljedelstvu. Leta 1964 se je Španiji priključila tudi Portugalska, ki jo je v okviru projekta *Estado Novo* od leta 1932 vodil António Salazar. Položaj Portugalske je bil podoben Španiji; šlo je za avtoritarno državo, ki jo je vodila Salazarjeva politika.

Tri leta pozneje je v Kopenhagenu nastopil Sabahudin Kurt s pesmijo »Život je sklopio krug«, s katero je končal na zadnjem mestu, brez točk. Delegacija je leta 1964 ponovila isto napako – Kurt je zatrdil, da promocija Jugoslavije ni dosegla zahodnoevropskih držav. Isti problem se je nadaljeval tudi v sedemdesetih in osemdesetih letih – Zlatko Pejaković, ki je s skupino Kornij grupa zastopal Jugoslavijo leta 1974 s pesmijo »Moja generacija«, je komentiral, da je Jugoslavija na razglednici⁷ zamudila predstavitev svojega turističnega potenciala; namreč namesto turističnih destinacij je prikazala ravnice in gore (Milenković 1982).

Jugoslavija je z nekaj izjemami na ESC načeloma nizala neuspehe, čeprav so te pesmi občasno postale veliki hiti v Jugoslaviji – eden izmed takšnih primerov je »Gori vatra« Zdravka Čolića iz leta 1973. Čolić je kasneje izjavil, da se pesem v kontekstu Evrovizije ni mogla dobro obnesti zaradi različnih kulturnih, jezikovnih in glasbenih razlik (Vuletić 2010, 126). Uspehov ni bilo kljub občasnim korenitim spremembam imidža; prej omenjeno pesem »Mojo generacijo« je avtor Kornelije Kovač posvetil vsem ljudem, rojenim leta 1942 (takrat je bil rojen tudi sam), ki so preživeli drugo svetovno vojno in odrasli v pogumne in samostojne posameznike. »Moja generacija« je bila dokaj ambiciozen poskus Jugoslavije, čeprav je pesem končala na 12. mestu (od 17 nastopajočih) s šestimi točkami. Kovač je omenil, da bi za ESC jugoslovanska delegacija »verjetno morala poslati la-la-la pesem, in to je to« (Rosić 2019).

Popularizacija ESC in upad popularnosti Sanrema je posredno vplival tudi na generacijo jugoslovanskih pevcev, ki so svoje kariere začeli na osnovah Sanrema. Upad relevantnosti »sanremske« generacije jugoslovanskih pevcev je postal očiten že v sedemdesetih letih 20. stoletja, predvsem zaradi enostavne izmenjave tujih kulturnih trendov v Jugoslaviji. Eden izmed primerov je bilo poročanje časopisa *Čiže* o poteku opatijskega festivala leta 1973, na katerem je bil izbran tudi predstavnik za ESC, tedaj 22-letni Zdravko Čolić. Časopis je omenil, da je doba starejših pevcev iz sanremske generacije, ki so nastopili na festivalu (Zoran Georgijev, Drago Diklić, Ivo Robić in Zdenka Vučković), končana. Pohvalil je sicer kvaliteto glasbenikov, vendar je omenil, da ESC išče »nove, mlajše ljudi – in to ne moreta biti ne Nedžmije Pagaruša⁸ ne Ivo Robić« (Yugopapir 1973).

⁷ Gre za kratke video inserte na ESC, ki so se prvič pojavili leta 1970. Takrat je tekmovanje imelo zgolj 12 tekmovalcev in namen razglednic je bil zapolnitev programa. Z ekspanzijo ESC-a so razglednice dobile nov namen, saj so z razglednicami ekipe med nastopi dobile dovolj časa za pripravo na naslednji nastop.

⁸ Nedžmije Pagaruša je bila ena od pionirk kosovske glasbe iz starejše generacije pevcev na jugoslovanski glasbeni sceni.

Zaradi slabih uvrstitev se je Jugoslavija med letoma 1977 in 1979 začasno umaknila s tekmovanja in se vrnila šele leta 1981. Povod za umik je bilo predzadnje, 17. mesto Ambasadorjev leta 1976 s pesmijo »Ne mogu skriti svoju bol«. Jugoslovanski mediji so v tem času odprto krivili tudi slabo kvaliteto ESC. Istega leta je hrvaški glasbeni kritik Darko Glavan podprl umik Jugoslavije s tekmovanja. Pri tem je močno kritiziral zmagovalno pesem (Brotherhood of Men – »Save All Your Kisses for Me«), češ da gre za »banalno in neumno pesem, narejeno v najslabših tradicijah angleške pesmi«. Svoj zapis je sklenil z argumentom, da »čeprav je [pred]zadnje mesto precejšnja sramota, zmaga med tako sramotno paletto skladb tudi ne bi pomenila vzpona na Olimp lahkih not« (Glavan 1976).

A javno mnenje je bilo naklonjeno vrnitvi Jugoslavije na ESC, kar je pokazala leta 1978 izvedena anketa med bralci šestih TV revij v jugoslovanskih republikah. Članek je predstavil tudi nekoliko drugačno podobo ESC od tiste, ki jo je delil Glavan, in sicer da je »spodobna, dostojanstvena pesem hodila z roko v roki s travestijo, klovnovstvom, golimi nogami in bliščem« (Marjanović 1978; Glavan 1976).

Jugoslavija je znova spremenila pristop do ESC in svoje tekmovalne skladbe prilagodila standardom evropskega popa, ki jih je narekovala uporaba glasbene tehnologije, kot so npr. sintetizatorji. To se je odrazilo tudi v uspešnih rezultatih jugoslovanskih udeležencev v osemdesetih letih. Črnogorski pevec Daniel Popović je s pesmijo »Džuli« leta 1983 osvojil 4. mesto, 17-letna Tatjana Matejaš Tajči je s pesmijo »Hajde da ludujemo« leta 1987 osvojila 7. mesto, osemdeseta leta pa so se končala z jugoslovansko zmago s pesmijo skupine Riva "Rock Me" leta 1989 (Vuletić 2018, 222). Vokalistka skupine Emilija Kokić je povedala, da je struktura pesmi dokaj nekonvencionalna, saj je besedilo srbohrvaško, vodilni motiv pa v angleščini (Leon 2014). Zadnja jugoslovanska predstavnica pred razpadom države je bila Bebi Dol leta 1991 s pesmijo »Brazil«. Ritmi pesmi, navdahnjeni s sambo, niso navdušili publike in pesem je ponovno končala predzadnja. Srbski novinar Zoran Predić je leta 1991 v zapisu za RTV revijo drzno izjavil, da »naša Bebi Dol s provincialno pesmijo in podobo ni mogla pričakovati boljših rezultatov. Navsezadnje ne slovimo po svojih spretnih interpretacijah sambe in brazilске glasbe, čeprav se nam to zdi elegantno in razkošno« (Predić 1991).

Sklep

Zapleten položaj zunanje politike Jugoslavije po drugi svetovni vojni je posledično sprožil vprašanja jugoslovanske kulturne usmerjenosti. Po sporu med Titom in Stalinom so se negotovosti v kulturni politiki razrešile z unikatno jugoslovansko usmeritvijo, ki se je sicer rahlo nagibala k Zahodu, čeprav je v kontekstu jugoslovanske kulturne politike delitev na Vzhod in Zahod pretirano poenostavljanje, saj Jugoslavija ni popolnoma pretrgala stikov z državami vzhodnega bloka. Jugoslavija je z novo usmeritvijo vsaj implicitno priznala zgrešenost prejšnjega kulturnega linča zahodnih vplivov zaradi morebitnih (a večinoma izmišljenih) protisocialističnih tendenc.

Pred prihodom rokenrola v jugoslovanski prostor je bil prva postaja na poti proti zahodu Sanremo, ki je zaradi geografske in delno kulturne bližine postal predmet oboževanja, številnim skladateljem in izvajalcem pa tudi navdih. Jugoslovansko sprejemanje *musice leggera* in inovacij, ki so jih na oder prinesli Tony Dallara, Adriano Celentano in drugi, spada med ključne dejavnike pri oblikovanju jugoslovanske popularnoglasbene scene, ki se je udejanjila preko vrste festivalov s svojo *estrado*. Sanremo je tako pomenil enega temeljnih elementov oblikovanja jugoslovanske popularne glasbe.

Najvidnejša posledica vpliva Sanrema so bili glasbeni festivali, ki so nakazali odmik jugoslovanskih politikov od ideološko obarvanih, skromnih festivalov, ki naj bi sledili strogim socialističnim dogmam. Po drugi svetovni vojni so si ljudje želeli zabave; tako je razmišljal tudi ustanovitelj Sanrema Amilcare Rambaldi. Italijanska oz. jugoslovanska »zabava« je tako vključevala festivale z razkošnimi oblekami, bogato opremljenimi glasbenimi dvoranami z *big bandi* in lučmi ter kamerami in mikrofoni televizijskih in radijskih postaj. Jugoslavija se je s ponazarjanjem blišča Sanrema oddaljila od svojih prvotnih načel.

Jugoslovansko zanimanje za Sanremo je začelo usihati v šestdesetih in sedemdesetih letih, ko so ameriški, francoski in drugi vplivi začeli presegati revolucionaren in nekoliko lasciven vtis, ki ga je prinašal Sanremo. Ko je Sanremo izgubil status edinega sprejemljivega Zahoda, le-ta pa je postal v jugoslovanski javni sferi sprejemljiv, je zapuščina Sanrema začela ugašati, čeprav je naklonjenost sanremski zapuščini v Jugoslaviji ostala prisotna.

Pesem Evrovizije je bila v jugoslovanski javni sferi sprejeta nekoliko drugače, najverjetneje zaradi razlik v značajih obeh festivalov: medtem ko je bil Sanremo zgolj priložnost za poslušanje in imitiranje, je bila ESC priložnost za predstavitev jugoslovanske glasbe Evropi. Jugoslavija se sprva ni zavedala razsežnosti vpliva ESC in je v prvih letih na festival vstopala stihijsko, brez posebnih priprav promocije države. ESC je tako prišla na jugoslovanske ekrane in v jugoslovanske domove na povsem drugačen način in sprva ni imela velikega odmeva. Z izjemo Domenica Modugna in njegove pesmi »Volare«, pesmi niso dosegle priljubljenosti uspešnic Sanrema. ESC je bila v Jugoslaviji kolektivna izkušnja, a z bistveno drugačnim ciljem kot Sanremo – izgrajevati jugoslovansko kulturno podobo. Četudi je bil Sanremo pri svojem vplivu na ustvarjanje zabavnoglasbene scene bistveno močnejši, je bila za Jugoslavijo prav ESC priložnost za predstavitev izvajalcev na mednarodnem odru. Po rezultatih se je do osemdesetih let 20. stoletja ta misija izkazala za dokaj neuspešno, glede kulturne diplomacije pa ravno obratno, saj je jugoslovansko sodelovanje na ESC slednjo usmerilo ne proti zahodu, temveč proti številnim Zahodom, ki so se dogajali v drugi polovici 20. stoletja. Prav preplet vpliva obeh glasbenih festivalov je pozneje pripomogel k oblikovanju edinstvene glasbene scene, ki je postala zanimiva tudi za znanstvene raziskave.

Diskografija

- Altić, Emir. 1961. *Bezbroj poljubaca*. Jugoton.
Brokken, Corry. 1957. *Net als toen*. Ronnex.
Brotherhood of Man. 1976. *Save All Your Kisses For Me*. Pye Records.
Ciacci, Antonio (Little Tony). 1961. *24.000 baci*. Durium.
Čolić, Zdravko. 1973. *Gori vatra*. Jugoton.
Gorovec, Emil. 1965. *Маленькая девочка*. Melodiya.
Korni grupa. 1974. *Moja generacija*. PGP RTB.
Leclerc, Fud, 1956. *Messieurs les noyés de la Seine*. Decca.
Malanima, Nada. 1971. *Il cuore é uno zingaro*. RCA Italiana.
Matejaš, Tatjana (Tajči). 1990. *Hajde da ludujemo*. Jugoton.
Modugno, Domenico. 1958. *Nel blu dipinto di blu*. Polydor.
Petrović, Ljiljana. 1962. *Neke davne zvezde*. PGP RTB.
Pizzi, Nilla. 1952. *Vola colomba*. Centra.
Popović, Daniel. 1983. *Džuli*. Ariola.
Riva. 1989. *Rock Me*. Koch Records.
Robić, Ivo. 1956. *Pjeva Vam Ivo Robić*. Jugoton.
Stojiljković, Vlastimir. 1961. *Devojko mala*. Jugoton.
Todorović, Dragana (Bebi Dol). 1991. *Brazil*. RTB.
Vokalni kvartet Predraga Ivanovića. 1961. *Pod sjajem zvezda*. Jugoton.
Vučković, Zdenka; Robić, Ivo. 1958. *Moja mala djevojčica*. Jugoton.

Literatura

- Agostini, Roberto. 2013. »Sanremo Effects: The Festival and the Italian Canzone (1950s–1960s).« V: *Made in Italy*, ur. Franco Fabbri in Goffredo Plastino, 44–56. New York: Routledge.
- Agostini, Roberto. 2007. »The Italian Canzone and the Sanremo Festival: Change and Continuity in Italian Mainstream Pop of the 1960s.« *Popular Music* 26, št. 3: 389–408.
- Amore, Gaetano Giuseppe. 2021. *Il Festival De Sanremo Come Prodotto Culturale*. Rim: LUISS.
- Aranutović, Jelena. 2020. »Networking Zabavna Glazba – Singers, Festivals, and Estrada.« V: *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*, ur. Danijela Š. Beard in Ljerka Vidić Rasmussen, 15–25. New York: Routledge.
- Atanasovski, Srđan. »Recycling Music for Banal Nation: The Case of Serbia 1999–2010.« V: *Relocating Popular Music*, ur. Ewa Mazierska in Gregorina Gregory, 84–103. London: Palgrave Macmillan.
- Buhin, Anita. 2019a. »Love and Fashion: Musical Comedy and Yugoslav Dolce Vita.« *Studies in Eastern European Cinema* 10, št. 2: 96–110.
- . 2020. »"Melodies From the Adriatic": Mediterranean Influence in Zabavna Music Festivals of the 1950s and 1960s.« V: *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*, ur. Danijela Š. Beard in Ljerka Vidić Rasmussen, 25–36. New York: Routledge.
- . 2016. »Opatijski Festival i razvoj zabavne glazbe u Jugoslaviji (1958–1962).« *Časopis za suvremenu povijest* 48, št. 1: 139–159.
- . 2019b. *Yugoslav Socialism "Flavoured with Sea, Flavoured with Salt"*. Doktorska dizertacija. Fiesole: European University Institute.
- Conti, Jacopo. 2017. »Where Is the Orchestra?' The Sanremo Festival Through the 80s and the 80s Through the Sanremo Festival.« V: *Sounds, Societies, Significations*, ur. Rima Povilionienė. Cham: Springer International Publishing.
- Dobrivojević, Ivana. 2005. »Cenzura u doba šestojanuarskog režima kralja Aleksandra.« *Istorija 20. veka* 22, št. 2: 51–69.
- Duda, Igor. 2015. »Svakodnevi život u obje jugoslavenske države – hvatanje koraka sa Evropom.« V: *Jugoslavija u istorijskoj perspektivi*, ur. Latinka Perović, Drago Roksandić, Mitja Velikonja, Wolfgang Hoepken in Florian Bieber, 366–383. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Gabrič, Aleš. 1991. *Slovenska agitpropovska kulturna politika: 1945–1952*. Ljubljana: Borec.
- Glavan, Darko. 1976. »Darko Glavan o Pesmi Evrovizije '76: Vreme je da se Jugoslavija povuče sa ovog takmičenja ...« *Tina*, april 1976. <http://www.yugopapir.com/2019/05/darko-glavan-o-pesmi-evrovizije-76.html>.
- Hemon, Aleksandar. 2019. *My Parents: An Introduction/This Does Not Belong to You*. Basingstoke: Picador.
- Hofman, Ana. 2013. »Ko se boji šunda još?« Muzička cenzura u Jugoslaviji.« V: *Socijalizam na klupi: jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, ur. Lada Duraković in Andrea Matošević, 279–316. Pula: Srednja Europa.
- Jelenković, Dunja. 2016. »Politics, Ideology, and Programming Practices: How the Yugoslav Documentary and Short Film Festival Abandoned the Idea of Yugoslavia.« *New Review of Film and Television Studies* 14, št. 1: 76–92.
- Kovačević, Predrag. 2021. »Деца, Младост Са Папиновца Педесетих и Почетком Шездесетих Година у СФРЈ.« *Узичанство*, 1. maj 2021. <https://uzicanstvo.rs/uzicanstvo/deca-mladost-sa-pasinovca-pedesetih-i-pocetkom-sezdesetih-godina-u-sfrj/>.
- Kozorog, Miha. 2018. »Knowledge of Place in Three Popular Music Representations of the First World War.« *Electronic Journal of Folklore* 73, št. 1: 67–94.
- Leon, Jakov. 2014. »Prva i jedina pobjeda Jugoslavije na Euroviziji.« *Deutsche Welle*. 6. maj 2014. <https://www.dw.com/sr/prva-i-jedina-pobjeda-jugoslavije-na-evroviziji/a-17614522>.
- M. S. 1973. »Opatija '73, ko putuje na pesmu evrovizije? / 'Zdravko, zdrav nam bio, i u zdravlju do Luksemburga! '« *Čiž*. Marec 1973. <http://www.yugopapir.com/2019/02/opatija-73-ko-putuje-na-pesmu.html>.

- Marjanović, Višnja. 1978. »Milionski žiri čitalaca domaćih TV magazina zahteva '78: Vratimo najzad Jugoslaviju na Pesmu Evrovizije.« *RTV Revija*. Maj 1978.
<http://www.yugopapir.com/2018/05/nakon-pobede-izraela-milioni-nasih.html>.
- Mihelj, Sabina. 2011. »Negotiating Cold War Culture at the Crossroads of East and West: Uplifting the Working People, Entertaining the Masses, Cultivating the Nation.« *Comparative Studies in Society and History* 53, št. 3: 509–539.
- Milenković, Branko. 1982. »Pesma Evrovizije '82: Jugoslavija među favoritima, Stig Anderson (ABBA) oduševljen našim Askama.« *Osmica*. Maj 1982.
<http://www.yugopapir.com/2018/05/pesma-evrovizije-82-jugoslavija-meu.html>.
- Miljan, Zrinka, Josip Mihaljević. 2016. »Ivanec kao eksperimentalna lokacija jugoslavenske samoposlužne trgovine.« *Radovi – Zavod za hrvatsku povijest* 48, št. 1: 353–385.
- Milojković, Milan. 2015. »Italian Songs Published in Magazine Metronome Za Vas (Metronom for You) and on Records Released by Yugoslav Labels.« *TheMA* 4, št. 1–2: 1–14.
- New York Times, The. 1937. »Mickey Mouse is Banned by Censors in Yugoslavia.« *The New York Times*, 2. december 1937. <https://www.nytimes.com/1937/12/02/archives/mickey-mouse-is-banned-by-censors-in-yugoslavia.html>.
- Pavičić, Jurica. 2008. »'Lemons in Siberia': A New Approach to the Study of the Yugoslav Cinema of the 1950s.« *New Review of Film and Television Studies* 6, št. 1: 19–39.
- Petrov, Ana. 2014. »'A Window Towards the West': Yugoslav Concert Tours in the Soviet Union.« V: *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, ur. Melita Milin in Jim Samson, 127–143. Beograd: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts.
- . 2020. »Bijelo Dugme: The Politics of Remembrance Within the Post-Yugoslav Popular Music Scene.« V: *Studies in Popular Music*, ur. Danijela Š. Beard in Ljerka Vidić Rasmussen, 111–121. New York: Routledge.
- Plastino, Goffredo. 2013. »The Big Match: Literature, Cinema, and the Sanremo Festival Deception.« V: *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, ur. Dafni Tragaki. Lanham: The Scarecrow Press.
- Predić, Zoran. 1991. »Pesma Evrovizije 1991: 'Jugosloveni, šta ćete vi ovdje – zar kod vas već nije počeo građanski rat?'.« *RTV Revija*. Maj 1991. <http://www.yugopapir.com/2016/05/pesma-evrovizije-1991-jugosloveni-sta.html>.
- Pyka, Marcus. 2019. »The Power of Violins and Rose Petals: The Eurovision Song Contest as an Arena of European Crisis.« *Journal of European Studies* 49, št. 3–4: 448–469.
- Rolandi, Francesca. 2015. »A Filter for Western Cultural Products: The Influence of Italian Popular Culture on Yugoslavia, 1955–65.« V: *Beyond the Divide: Entangled Histories of Cold War Europe*, ur. Simo Mikkonen in Pia Koivunen, 277–294. New York: Berghahn Books.
- . »Between West and East: The Case Study of Đorđe Marjanović.« V: *Heroes and Celebrities in Central and Eastern Europe*, ur. István Povedák, 172–185. Szeged: Department of Ethnology and Cultural Anthropology.
- Rosić, Branko. 2019. »Ispovest Kornelija Kovača: Žestoko su me napadali zbog Lepe Brene.« *Nedeljnik*. 4. oktobar 2019. <https://www.nedeljnik.rs/ispovest-kornelija-kovaca-zestoko-su-me-napadali-zbog-lepe-brene/>.
- Smaić, Nataša. 1990. »Ljiljana Petrović o prvom učestvovanju SFRJ na Pesmi Evrovizije: 'Socijalistički' saveti Miroslava Antića.« *Eurosong* 90. April 1990.
<http://www.yugopapir.com/2020/02/ljiljana-petrovic-o-prvom-ucestvovanju.html>.
- Škarica, Siniša. 2019. »Bosanci s drugog svijeta.« *Nacional*. 10. avgust 2019.
<https://www.nacional.hr/feljton-bosanci-s-drugog-svijeta/>.
- Štamcar, Miha. 2021. »Slovenska pop lestvica 1971.« *Dnevnik*. 23. januar 2021.
<https://www.dnevnik.si/1042947711>.
- Tele Ricordi. 2012. »Nilla Pizzi e L'Orchestra Angelini Vola Colomba Video & Audio Restaurati HD.« *YouTube*. 27. maj 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=0vj26bTtI-Y>.
- Tišljar, Dragutin in Fedor Silvin, ur. 1947. *Plesne melodije 1947: album biranih plesnih melodija domaćih i stranih kompozitora*. Zagreb: Melos.
- TvorcheskiyDeyatel. 2011. »Александр Серов - "Ночным Белградом".« *YouTube*. 8. marec 2011.
https://www.youtube.com/watch?v=L5kBhM1Fi8I&ab_channel=TvorcheskiyDeyatel.

- Vučetić, Radina. 2018. *Coca-Cola Socialism: Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties*. Budimpešta: Central European University Press.
- Vuletic, Dean. 2010. »European Sounds, Yugoslav Visions: Performing Yugoslavia at the Eurovision Song Contest.« V: *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life*, ur. Breda Luthar in Maruša Pušnik, 121–144. Washington: New Academia.
- . 2019. *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London: Bloomsbury Publishing.
- . 2018. »European Sounds, Yugoslav Visions: Performing Yugoslavia at the Eurovision Song Contest.« V: *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage*, ur. Frédéric Ramel in Cécile Prévost-Thomas, 213–234. Cham: Palgrave Macmillan.
- . 2020. »Yugoslavia in the Eurovision Song Contest.« V: *Studies in Popular Music*, ur. Danijela Š. Beard in Ljerka Vidić Rasmussen, 165–175. New York: Routledge.
- Zakon o tisku. 1925. V: *Zbirka zakonov, XV/III. snopič*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
- Žikić, Aleksandar. 2020. »Belgrade Rock Experience: From Sixties Innocence to Eighties Relevance.« V: *Studies in Popular Music*, ur. Danijela Š. Beard in Ljerka Vidić Rasmussen, 61–75. New York: Routledge.