

Opatijski festival i razvoj zabavne glazbe u Jugoslaviji (1958. – 1962.)

ANITA BUHIN
Pula, Republika Hrvatska

Opatijski je festival osnovan 1958., gotovo čitavo desetljeće nakon što su laki i zabavni kulturni žanrovi otvoreno društveno i ideološki prihvaćeni. Analiza kulturno-teorijskih postavki i preokupacija te odnosa prema službenoj kulturnoj politici ključna je za razumijevanje popularnosti zabavne glazbe u jugoslavenskom socijalističkom društvu. Počevši od redovitoga emitiranja na radijskim stanicama, osnivanjem mnogobrojnih festivala zabavne glazbe, žanr doživljava svoj vrhunac. Pritom Opatijski festival funkcionira kao svejugoslavenski i nadnacionalni, pa samim time i dobiva najviše pozornosti, pogotovo jer s vremenom zabavna glazba dobiva i na međunarodnom značenju, barem kao prikladni predstavnik jugoslavenskoga društva u inozemstvu. Mini jubilej, tj. obilježavanje pete obljetnice festivala 1962., služio je zbog toga i za analizu onoga što se na zabavno-glazbenom planu uspjelo ostvariti, ali se naziru i problemi koji se ostavljaju u naslijeđe festivalima koji slijede.

Ključne riječi: Opatijski festival; zabavna glazba; kulturna politika; popularna kultura

Uvod¹

Najtiražniji zagrebački tjednik, *Vjesnik u srijedu*, neposredno prije početka prvoga festivala zabavne glazbe Opatija 1958. objavljuje članak o popularnoj glazbi u zemlji i svijetu, zaključujući da je šlager uspješna forma jer je "svojom melodijom ili tekstom – pogodio stotine hiljada pa i milijune ljudi 'u samu žicu'" pogodujući "određenom psihičkom stanju i raspoloženju", pa može i "predstavljati zanimljiv podatak o raspoloženjima stanovnika pojedinih zemalja".² Prema Igoru Dudi, u Jugoslaviji se tih godina razmišljalo o "rješavanju stambenog pitanja i udobnosti stanovanja, o turizmu, godišnjem odmoru i ljetovanju na jadranskoj obali, o industriji robe široke potrošnje, trgovačkoj

¹ Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom "Stvaranje socijalističkoga čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma" (1718).

² "Što pjeva svijet", *Vjesnik u srijedu* (Zagreb), 10. 9. 1958.

maloprodajnoj mreži i zadovoljstvu kupaca”.³ Samo letimičan pregled naslova najpopularnijih glazbenih ostvarenja 1950-ih i 1960-ih, i danas uspješnica, može potvrditi da su uz općenitu ljubavnu tematiku prevladavale teme o putovanju, suncu i moru. Međutim važnost koju je zabavna glazba imala u jugoslavenskoj svakodnevnici ne može se svesti isključivo na refleksije o tekstualnom sadržaju popularnih skladbi kao zrcalu prevladavajuće atmosfere u društvu. Zabavna glazba imala je jednu od glavnih uloga u ideološkom prihvaćanju masovne kulture i industrije zabave.

Utjecaj političkih promjena na promjenu stava službene ideologije prema popularnoj kulturi, pogotovo nakon političkih, društvenih i kulturnih promjena nakon rezolucije Informbiroa 1948., od ključne je važnosti za razumijevanje razvoja jugoslavenske zabavne glazbe. Već je 1951. Edvard Kardelj na sastanku Centralnoga komiteta Komunističke partije (CK KP) Slovenije upozorio na to da “građani Jugoslavije previše pjevaju strane pjesme jer nemaju domaću alternativu u popularnoj glazbi”.⁴ Iako je Komitet za kulturu i umjetnost još 1948. predlagao stvaranje domaće verzije lake glazbe “kot n. pr. obstoja poseben tip italijanske, nemške, francoske lahke glasbe”, što zbog elitizma akademskih glazbenika i skladatelja, što zbog nejasnoća o značenju “demokratizacije” glazbe, tek je sredinom 1950-ih zabavna glazba postala prepoznata kao odgovarajući nacionalni žanr.⁵ Pritom su radijski orkestri imali pionirsku ulogu, iako je tek s pokretanjem raznih glazbenih festivala zabavna glazba postala potpuno prihvaćena u javnom i političkom diskursu. Tijekom pedesetih i šezdesetih godina festivali zabavne glazbe bili su na vrhuncu svoje popularnosti, pa samim time i najmoćnije sredstvo “prezentacije, produkcije i definicije jugoslavenske popularne glazbe”.⁶ Na njima je, pod budnim okom kulturnih ideologa, domaćim skladateljima omogućeno da iznose svoje viđenje jugoslavenske inačice žanra zabavne glazbe. Iako su prvih godina slijedili inozemne modele, pogotovo susjedne Italije zbog međunarodnoga uspjeha sanremškoga festivala, dugoročno gledano, festivali su bili zaslužni za stvaranje specifičnoga i prepoznatljivoga stila zabavne glazbe.⁷ U konačnici, oni su bili prepoznati kao potencijalni nosioci općega društvenog i kulturnog napretka, bivajući promovirani kao nadnacionalni kulturni događaji za cijelu Jugoslaviju.

³ Igor Duda, “Svakodnevnica pedesetih: od nestašice do privrednog čuda”, u: *Način u jeziku / Književnost i kultura pedesetih. Zbornik radova 36. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Krešimir Bagić (Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 2008), 70.

⁴ Dean Vuletic, “Generation Number One: Politics and Popular Music in Yugoslavia in the 1950s”, *Nationalities Papers* 36 (2008), br. 5: 869.

⁵ Srbija (dalje: SR) – Arhiv Jugoslavije, Beograd (dalje: AJ) – fond 314 – Komitet za kulturu i umjetnost Vlade FNRJ (1946 – 1948) (dalje: KKU), kut. 14, Poročilo komisije za presoju domaće lahke glasbe, 12. 2. 1948.

⁶ Ljerka V. Rasmussen, *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia* (New York: Routledge, 2002), 41.

⁷ Dražen Vrdoljak, “Zabavna glazba”, u: *Diskografija u SR Hrvatskoj* (Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, 1984), 25.

Jugoslavenski su ideolozi s vremenom osvijestili mogući potencijal popularne glazbe da bi doprli do svih društvenih slojeva, pa su i kulturno-zabavni krug usmjerili prema povezivanju naroda i narodnosti Jugoslavije. Osnivanje Opatijskoga festivala 1958. može se prema tome smatrati prekretnicom u odnosu prema zabavnoj glazbi, i to u oba smjera. S jedne strane, taj se događaj mogao smatrati uspjehom estradnih radnika koji su se puno desetljeće borili za priznavanje statusa zabavne glazbe kao vrijednoga društvenog i zabavnog proizvoda, a s druge strane on je bio potencijal, kao što će vrijeme pokazati – neuspjeli, da se jugoslavenska zabavna glazba razvije u svojoj punoj mogućnosti da bi zadovoljila i ideološke postavke i slušatelje.

Zabavna glazba kao (nus)proizvod demokratizacije kulture

Publicist Petar Luković smješta početak povijesti jugoslavenske zabavne glazbe u hladno zimsko jutro 1947., kada je “u šest ujutru, u emisiji za ‘radne ljude koji idu na posao’” Ivo Robić samo uz pratnju klavira na Radiju Zagreb izveo pjesme *Jesenja ruža* i *Sniježi*.⁸ Izvedbe uživo na radijskim stanicama bile su ukorijenjene u predratnoj i ratnoj tradiciji zagrebačke scene, pa je primjerice Robić počeo nastupati 1943. u programu Radija Zagreb i u hotelu “Esplanade”. Upravo zbog neprekinutoga kontinuiteta bogate glazbene tradicije i brojnih aktivnih glazbenika, koji nisu pretrpjeli ozbiljnije posljedice zbog kolaboracije s ustaškim režimom, zabavna glazba nije bila teže oštećena socrealističkim intervencijama u drugoj polovini 1940-ih.⁹ No rigidno ideološko praćenje sovjetskoga puta u prvim je godinama novouspostavljenoga režima ipak pokušalo nametnuti socrealistički pravac kao najprihvatljiviji oblik kulturnih sadržaja, pa tako i glazbe.

Glazbeni žanrovi koji su bili ideološki prihvatljivi dolazili su iz narodnooslobodilačke borbe. Masovne i zbarske pjesme bile su odraz svakodnevne borbe protiv okupatora te im je zadatak bio “dizati svijest narodnih masa, jačati vjeru u pobjedu i pozivati nove rodoljube u redove ustanika”.¹⁰ Masovne pjesme s ratnom tematikom i poslije su ostale veoma popularne, zajedno s ruskim i tradicionalnim narodnim pjesmama. Ostali su žanrovi trebali reflektirati novu socijalističku stvarnost, kao što je u svojem referatu “O nekim pitanjima suvremene muzičke kritike” 1948. izložio skladatelj Natko Devčić: “... stvarati djela, koja će biti svojim sadržajem umjetnički muzički odraz današnje stvarnosti, što znači odraz napora i borbe naših naroda za izgradnju socijalizma, nastojanja za bratstvom i mirom među narodima svijeta, kao i borbe protiv ostataka fašizma u svijetu, ratnih huškača i njihovih imperijalističkih naredbodavaca

⁸ Petar Luković, *Bolja prošlost. Prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940 – 1989* (Beograd: Mladost, 1989), 56.

⁹ Zoran Janjetović, *Od internacionale do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji: 1945 – 1991* (Beograd: Institut za novu istoriju Srbije, 2011), 115.

¹⁰ Josip Andreis, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klein, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Zagreb: Školska knjiga, 1962), 253.

ma gdje se oni nalazili.”¹¹ Teško je povjerovati da je netko tko je provodio dane za strojem ili traktorom mogao i želio uživati u pjesmama koje bi ga podsjećale na naporni radni dan, ali ovaj primjer jasno pokazuje koliko su zapravo jugoslavenski ideolozi bili udaljeni od razumijevanja svakodnevnih potreba svojih građana.¹²

U praksi je to značilo primjenu socrealističkih simbola i tema. Većina skladatelja nije bila entuzijastična kao Devčić. Petar Vujić poslije se prisjećao da je skladateljima bilo “sugerirano” da se koriste socrealističkim temama za lakše pjevane žanrove za koje su tekst često pisali netaleantirani, ali politički podobni pjesnici.¹³ Primjerice, Darko Kraljić trebao je skladati pjesmu na stihove o “traktoru koji veselo ore u daljinu, dok sunce još veselije sije” ili “o sretnim ljudima koji okopavaju polje i uživaju u tome”.¹⁴ Većina skladatelja prilagodila se uvjetima jer je suprotno značilo isključivanje iz glazbene produkcije i izvedbe.¹⁵ Iako je jugoslavenski režim bio mnogo liberalniji od ostalih socijalističkih država toga vremena, čak i u prvim godinama, te nema pisanoga traga o zatvaranju glazbenika koji se nisu pridržavali propisanih pravila, skladatelji i glazbenici mogli su se susresti s drugim oblicima kažnjavanja, poput zabrane izvođenja na radijskim stanicama.¹⁶

Debata o važnosti zabave i razonode u svakodnevnom životu postala je moguća nakon 1948., ali su vlasti ustrajale u prvom redu na educiranju i kultiviranju mahom seljačke populacije sve do kraja 1950-ih, kada su napokon prihvaćeni laki žanrovi, predvođeni zabavnom glazbom.¹⁷ Ipak, važno je naglasiti da su članovi Partije na početku većinom prihvaćali liberalizaciju kao pragmatičan odgovor na suradnju sa Zapadom, a istovremeno su i dalje pokušavali izgraditi novoga socijalističkog čovjeka.¹⁸ Domovi kulture i zadružni domovi bili su početna točka na kojoj su se događali prvi dodiri s novom socijalističkom kulturom, pogotovo za stanovnike malih naselja i sela.¹⁹ Na glazbenom su polju različite organizacije trebale reorganizirati svoje djelovanje bazirano na kvaliteti i planiranom repertoaru. Godine 1950. osnovani su Savez muzičkih umjetnika Jugoslavije (SMUJ) i Savez jugoslavenskih kompozitora (SJK), čiji

¹¹ SR-AJ-314-KKU, kut. 2, Referat O nekim pitanjima suvremene muzičke kritike za Međunarodni kongres kompozitora u Pragu (1948.).

¹² Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 123.

¹³ Luković, *Bolja prošlost*, 41.

¹⁴ Vuletic, “Generation Number One”, 865.

¹⁵ Dean Vuletic, “The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest”, u: *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, ur. Ivan Raykoff i Robert Dean Tobin (Aldershot, Burlington: Ashgate, 2007), 85.

¹⁶ Luković, *Bolja prošlost*, 11.

¹⁷ Laki žanrovi 1950-ih i 1960-ih bili su široko definirani te su se, pojednostavljeno, dijelili u tri skupine: džez, rock i zabavnu glazbu (u užem smislu). Vidi: Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 131.

¹⁸ Usp. Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 24; Vuletic, “Generation Number One”, 868.

¹⁹ Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 31.

su ciljevi bili “ideološki rad na izgrađivanju kadra muzičara – umetnika, davanje i sprovođenje smernica za rad kompozitora i reproduktivnih umetnika”, “saradnja sa narodnim vlastima saveznog značaja (Komitet za kulturu, umetnost i druge ustanove) na svim poslovima oko unapredjenja muzičke umetnosti i podizanja muzičke kulture kao što su na pr.: osnivanje umetničkih ustanova i određivanje novog delokruga rada, osnivanje muzičkih škola, deoba stipendija, nagrada i tome slično” i “saradnja na odabiranju i kritici repertoara naših pozorišta, radiostanica, koncertnih podijuma i javnog muzičkog života uopšte”.²⁰ Radijske stanice, kao jedan od glavnih prijenosnika glazbene kulture, imale su slične ciljeve definirane Zakonom o radio-difuziji iz 1955. godine.²¹ Međutim anketa radiodifuzije iz 1957. jasno pokazuje da su najslušaniji žanrovi na radiju bili narodna, “plesna” glazba i “lake note”, a klasična je glazba bila najmanje popularna te je zauzimala posljednje mjesto, nakon svega govornog i glazbenog programa.²² Čak se i među vrstama klasične glazbe mogla prepoznati popularnost lakših žanrova; opera i opereta bile su najslušanije, a solo, simfonijska i komorna glazba imale su minimalno slušateljstvo. Brojčano stanje publike na izvedbama uživo bilo je slično.

S obzirom na to da nisu mogli spriječiti popularizaciju lakih žanrova, akademski skladatelji i glazbenici odlučili su preuzeti kontrolu nad njihovom produkcijom i sadržajem. Prema Zoranu Janjetoviću, tijekom 1950-ih zabavna je glazba bila široko definirana te je uključivala i mnoga djela klasične glazbe, pa su je zato neki skladatelji i glazbenici smatrali pogodnom za pripremu slušatelja za ozbiljnija djela.²³ Ostali su odbacivali tu ideju smatrajući da publika traži lake glazbene žanrove samo zato što je to “ono što su joj organizatori prvo doneli ili poslali”, na taj način podcjenjujući intelektualne mogućnosti slušatelja.²⁴ Mnogi su članovi SMUJ-a i SJK-a smatrali da je ponižavajuće skladati ili izvoditi lakše žanrove. Iako su službeno 1961. prihvatili Rezoluciju koja je obvezivala akademske glazbenike da se brinu o kvaliteti džez ili zabavne glazbe, predrasude prema tim stilovima bile su duboko ukorijenjene u akademsko-umjetničkoj zajednici.²⁵ Studenti glazbenih škola ili akademija bili su manje ili više izravno upozoreni na to da se ne smiju baviti formama popularne glazbe.²⁶ Sekretarijat Ideološke komisije CK Saveza komunista (SK) Jugoslavije upozorio je stoga 1956. “da neki kulturni stvaralac, ako nešto drži do svog renomea, ne sme ni da pomisli da komponuje popularnu pesmu”, pa “popularne šlagere

²⁰ SR-AJ – fond 475 – Savez muzičkih umjetnika Jugoslavije (dalje: SMUJ), kut. 1, Osnivački kongres Saveza muzičkih umetnika Jugoslavije, 25. 4. 1950.

²¹ Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 67.

²² SR-AJ-475-SMUJ, kut. 3, Zapisnik s Petog kongresa Saveza muzičkih umetnika Jugoslavija održan 5., 6. i 7. novembra 1965. god. u Skoplju.

²³ Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 125.

²⁴ SR-AJ-475-SMUJ, kut. 1, Zapisnik Osnivačkog kongresa muzičkih umjetnika Jugoslavije održan 22., 23. i 24. aprila 1950. godine u Zagrebu.

²⁵ SR-AJ-475-SMUJ, kut. 3, Stenografski zapisnik IV. kongresa u Sarajevu, 27-30. 5. 1961.

²⁶ Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 129.

komponuju ljudi koji su se odrekli svog dobrog imena”.²⁷ Snobizam i elitizam akademski obrazovanih kulturnih radnika najvidljiviji su u odbijanju Saveza lake i narodne muzike da pristupi Jugoslavenskoj autorskoj agenciji, s obrazloženjem da je to “neprihvatljivo”. Kulturni elitizam i akademizam oštro su napadali partijski ideolozi, pogotovo kasnih 1950-ih, kada je politička, gospodarska i kulturna politika već bila duboko izmijenjena. Centralni komitet SK Srbije smatrao je da su SMUJ i SJK “u izvesnom smislu bleđi idejno, estetski i politički i da nemaju udarnu fizionomiju te da vode čisto stalešku politiku”, a CK SK Hrvatske optužio je glazbenike “da se bore za uske interese”.²⁸ Interes je očito bio ekonomski. Akademski skladatelji i glazbenici bili su frustrirani činjenicom da djelatnici zabavne industrije zarađuju više, što je s uvođenjem samoupravljanja na svim razinama postalo jedan od glavnih faktora za djelovanje. Već su se 1950. svirači puhaćih instrumenata žalili da nedostaju skladbe za njihove instrumente jer skladateljima to nije profitabilno.²⁹ I dok je 1956. SMUJ još uvijek mogao zahtijevati zaštitu i financijsku stimulaciju klasične glazbe obrazovnoga karaktera, 1960-ih čak je i akademska umjetnička zajednica morala prihvatiti samoupravljačku politiku.

Prihvatanje lakih glazbenih žanrova, kao dio demokratizacije kulture, eliminiralo je, barem u teoriji, negativan stav prema masovnoj kulturi čiji “učinci ovise o načinima njezine ‘upotrebe’ u određenom socijalnom poretku”.³⁰ Prema Stipi Šuvaru, glavna je karakteristika masovne kulture što je publika heterogena, unatoč tomu što je sadržaj homogen, mehanički i depersonaliziran, i najvažnije, što publika ima “slobodu izbora onog što želi slušati i gledati”.³¹ U Jugoslaviji je to značilo “eliminaciju kulturnog snobizma” i usmjeravanje na čitatelja ili slušatelja kao osobu, a ne neku apstraktnu ličnost čije potrebe i želje treba sistematično i znanstveno istražiti i analizirati, ali ga i educirati i usmjeriti prema kvalitetnijim kulturnim sadržajima.³² Postojala je opravdana bojazan da bi termin “demokratizacija kulture” mogao biti pogrešno interpretiran. Ideološka komisija CK SK Jugoslavije naglašavala je važnost kritičkoga pristupa kreativnosti da bi se izbjegli “razni oblici lažnog humanizma i pseudokulture”.³³ Međutim kriticizam nije smio imati elitistički pristup, uzimajući u obzir da je demokratizacija kulture dugačak proces koji zahtijeva obrazovanu publiku. Novo nepovjerenje u sposobnost “običnih” ljudi da

²⁷ SR-AJ – fond 507/VIII – Ideološka komisija Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije (dalje: IKCKSKJ), kut. 19, Izveštaj o radu Sekretarijata Ideološke komisije od maja do novembra meseca 1956.: Neki problemi u oblasti kulture i prosvete.

²⁸ SR-AJ-475-SMUJ, kut. 8, Stenografski zapisnik sa proširenog plenuma uprave Saveza muzičkih umjetnika Jugoslavije, održanog 12. 12. 1959. godine u Zagrebu, “Esplanada”.

²⁹ SR-AJ-475-SMUJ, kut. 1, Zapisnik Osnivačkog kongresa.

³⁰ Reana Senjković, *Izgubljeno u prijenosu. Pop iskustvo soc kulture* (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2008), 69.

³¹ Stipe Šuvar, *Svijet obmana* (Zagreb: August Cesarec, 1986), 37.

³² Senjković, *Izgubljeno u prijenosu*, 82.

³³ SR-AJ-507/VIII-IKCKSKJ, kut. 29, Stenografske beleške sa sastanka Grupe za rad komunističke organizacije u oblasti kulture, održanog dana 4. juna 1965. godine u 17 časova, u zgradi CK SKJ – Novi Beograd, 1965.

vrednuju kulturne i umjetničke sadržaje razvilo se s rastućom urbanizacijom (“odsustvo urbane socijalnosti i odumiranje međuljudskih odnosa”) i širenjem masovnih medija, koji su bili krivi za “pasivizaciju” i “nivelizaciju” kolektivne svijesti.³⁴ Glavni je problem postao kako izbjeći da socijalistički čovjek bude sveden na “pukog konzumenta, objekta manipulacije, idolatra, ili naprosto indiferentnog promatrača”.³⁵ Ipak, jugoslavenski ideolozi nisu bili naivni i zaista vjerovali da će uspjeti potpuno eliminirati šund, ali su pokušavali na razne načine smanjiti njegov utjecaj nudeći profinjenije oblike zabave ili pak izravno se uključujući u zabavno-kulturne manifestacije, kao što će pokazati primjer Opatijskoga festivala.

“Što će nam usporedba sa San Remom?” – talijanski utjecaji na jugoslavensku zabavnu glazbu

Liberalizacija političke i kulturne sfere, gospodarske promjene, stvaranje potrošačke kulture, obraćanje pozornosti na zadovoljavanje osnovnih potreba svakoga pojedinca – sve je to doprinijelo stvaranju zabavne glazbe. Međutim međunarodni čimbenik – otvorenost prema Zapadu – bio je posljednji doprinos konačnoj afirmaciji popularne glazbe i stvaranju specifičnoga jugoslavenskoga žanra zabavne glazbe. Za vrijeme sovjetskih utjecaja, u počecima jugoslavenskoga socijalističkoga režima, jugoslavenski su se političari odlučili posvetiti borbi protiv kapitalističkoga sustava koji su simbolizirale Sjedinjene Američke Države (SAD). Milovan Đilas tako je 1947. izjavio: “Amerika je naš zakleti neprijatelj, a s njom i džez kao njezin proizvod.”³⁶ Jugoslavenski su ideolozi dijelili sovjetski prijezir prema zapadnjačkim dekadentnim glazbenim stilovima, pogotovo prema džezu i sličnim žanrovima koji su bili dijelom jugoslavenske predratne građanske kulture.³⁷ Svejedno, popularna se glazba nastavila slušati u Jugoslaviji bez obzira na prigovore dežurnih partijskih kritičara. Zato nije čudno da je već na III. plenumu CK KP Jugoslavije 1949. preispitana politika prema odnosima u kulturi s inozemstvom. Otvaranje vrata zapadnim utjecajima pogotovo se moglo osjetiti u Sloveniji i Hrvatskoj, ponajviše zbog povijesnih veza sa susjednim zapadnim kulturnim krugovima.³⁸ Jugoslavenski su komunisti otvorenost prema Zapadu koristili kao sredstvo za propagiranje svojega “otvorenog društva”.³⁹ I dok je SAD koristio utjecajnost popularne kul-

³⁴ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti* (Zagreb: Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1979), 24.

³⁵ Stipe Šušar, *Politika i kultura* (Beograd: Vuk Karadžić, 1980), 305.

³⁶ Dean Vuletic, “European Sounds, Yugoslav Visions: Performing Yugoslavia at the Eurovision Song Contest”, u: *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, ur. Breda Luthar i Maruša Pušnik (Washington: New Academia Pub, 2010), 125.

³⁷ Vuletic, “The Socialist Star”, 85.

³⁸ Aleš Gabrič, *Socijalistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953 – 1962* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995), 15.

³⁹ Senjković, *Izgubljeno u prijenosu*, 36.

ture za infiltraciju i propagandu u svim socijalističkim zemljama, uključujući i Jugoslaviju, jugoslavenski su pak ideolozi američki utjecaj interpretirali kao otvorenu međunarodnu razmjenu ideja i proizvoda, što je Jugoslaviju na kraju ipak stavljalo u red sa zapadnoeuropskim državama koje su prihvaćanjem američkoga poslijeratnoga ekonomskog plana obnove Europe, poznatoga kao Marshallov plan, uvezle i američku popularnu kulturu.

Iako je raskid sa Sovjetskim Savezom donio i veću toleranciju prema popularnoj glazbi, njezina je forma još uvijek trebala biti razumljiva i poznata, pa su se džez-glazbenici i skladatelji, umjesto radikalnoga eksperimentiranja, morali zadovoljiti infiltriranjem elemenata džeza u druge oblike popularne glazbe, što je rezultiralo miješanjem lokalnih elemenata i “džeza i bluza, tako i francuskih šansona, italijanskih kancona, evergrina, holivudskih sentimentalnih melodija i ko zna čega sve još”.⁴⁰ Iako su umjetnički krugovi koji su se okupljali oko radijskih stanica imali određenu slobodu, Komitet za kulturu i umjetnost redovito je kontrolirao sadržaj zabavne glazbe. Kada je Radio Beograd 1948. htio osnovati vlastiti orkestar, Komitet je zatražio od Ministarstva prosvjete Narodne Republike (NR) Slovenije da osnuje komisiju koja bi izabrala i pripremila prikladan glazbeni materijal s Radija Ljubljana.⁴¹ Komisija je na kraju osnovana pri Ministarstvu prosvjete NR Hrvatske te je nakon samo dva mjeseca prezentirala svoje rezultate s Radija Zagreb, zaključivši da “gotovo ni jedno djelo ne odgovara u pogledu teksta, ali s muzičke strane ima priličan broj djela koja bi se mogla izvoditi”, te je predložila “da se za sada naprave potpuri-i od jednog ili dvojice autora zajedno pa da ih se izvodi bez pjevanja, jer će u izvjesnoj budućnosti kompozitori lake muzike stvoriti djela koja odgovaraju današnjoj potrebi”.⁴² Priložena je lista sadržavala 57 skladbi 28 skladatelja, od kojih je Neno Grčević s čak dvanaest skladbi bio jedan od rijetkih autora koji su bili članovi Udruženja kompozitora Hrvatske.⁴³ Iz samih se naslova skladbi može iščitati zašto se tekst većine pjesama smatrao neprikladnim za socijalističke standarde – *Sada je sreći kraj, Nemoj plakat, Zašto si me ostavio, Poljubi me, Pjevaj i plači, Bila crnka ili plava* – ali mnogo je zanimljivije da su u nedostatku “vlastitoga izraza” bile prihvaćene melodije u stilu fokstrota, *slowa* ili tanga. Bugi-vugi, tango, rumba, *blues* i engleski valcer bili su k tomu i popularni plesovi u plesnim dvoranama.⁴⁴

Trivijalniji oblici zabave bili su sporo prihvaćani tijekom 1950-ih, a istovremeno je liberalizacija kulturne politike dovela i do lakšega i sve većega prodora zapadnjačke glazbe, koja je u različitim oblicima utjecala na stvaranje

⁴⁰ Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 131-132.

⁴¹ SR-AJ-314-KKU, kut. 14, Ministarstvu prosvete NR Slovenije, Odeljenju za kulturu i umjetnost.

⁴² SR-AJ-314-KKU, kut. 14, Osnivanje komisije za laku muziku. Komitetu za kulturu i umjetnost Vlade FNRJ, 6. 3. 1948.

⁴³ Za članstvo u Udruženju kompozitora Hrvatske vidi: Krešimir Kovačević, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945 – 1965. U povodu 20-godišnjice djelovanja izdalo Udruženje kompozitora Hrvatske* (Zagreb: Udruženje kompozitora Hrvatske, 1966), 179-245.

⁴⁴ Janjetović, *Od internacionale do komercijale*, 128.

jugoslavenske inačice popularne glazbe. Prema teoriji Edwarda Larkeyja, inozemni glazbeni žanrovi nativiziraju se kroz četiri faze: konzumacija stranih proizvoda, imitacija stranih uzora, prevođenje tekstova na vlastiti jezik te reetnifikacija glazbe.⁴⁵ Njemački šlager i talijanska kancona, kao najutjecajniji zapadnoeuropski stilovi, ušli su u jugoslavenske domove 1950-ih na vrhuncu svoje popularnosti, pa je nativizacija popularne glazbe u Jugoslaviji pedesetih bila već duboko u drugoj fazi. Usto, zbog kontinuiteta koji je trajao još od međuratnoga razdoblja, treća faza, koja je uz prevođenje tekstova na vlastiti jezik karakteristična i po imitaciji stilova izvedbi, odvijala se gotovo istovremeno te su obje do kraja desetljeća bile gotovo završene, velikim dijelom i zahvaljujući pojavi domaćih glazbenih festivala koji su interpretatorima lakih nota napokon ponudili i domaći proizvod.

Svjetski poznat sanremski festival, koji se održavao u istoimenom gradiću na Ligurskom moru u Italiji, nedaleko od njezine granice s Francuskom, utjecao je na jugoslavensku popularnu kulturu na nekoliko razina. Talijanska je kancona vratila sentimentalnost i ljubavnu tematiku kao suprotnost okrutnoj ratnoj i poratnoj stvarnosti, a upravo je to bilo ono što je publika zahtijevala.⁴⁶ Đorđe Marjanović, jedna od prvih jugoslavenskih glazbenih zvijezda, objasnio je potrebu za lakšim plesnim ritmovima u domaćoj glazbenoj produkciji: "Ljudi su se zaželeli rasonode, zabave, okretali su se intimnim emocijama: igranje sa devojkom, ljubavna šaputanja nisu mogle pratiti takve pesme. Trebalo je nešto za nežni zagrljaj, za lagano njihanje u ritmu muzike, za dodir, šapat."⁴⁷ Talijanski je stil posebno postao popularan nakon 1951., kada je osnovan festival u San Remu. Ubrzo je postao najpopularnijim i najutjecajnijim događajem u svijetu popularne glazbe na međunarodnoj razini, pa je čak i natječaj za pjesmu Eurovizije, glazbeno natjecanje u organizaciji Europske radiodifuzne unije, bio stvoren po talijanskom modelu.⁴⁸ Svi su talijanski hitovi bili prevedeni za potrebe izvedbi jugoslavenskih pjevača. Skladatelj Dušan Jakšić prisjetio se tih početničkih trenutaka: "Godinama smo slušali 'San Remo' koji je, preko radija, direktno prenošen, i te iste noći smo, do jutra, pisali prepeve i aranžmane, tako da smo već idućeg dana imali naše verzije koje su bile emitovane zajedno s originalima! Sve se to stručno 'skidalo', imali smo čak i lektora za italijanski jezik koji nam je bukvalno prevodio reči pesama, koje smo mi malo menjali i prilagođavali."⁴⁹

Jugoslavenski pjevači nisu samo izvodili jugoslavenske prepjeve talijanskih uspješnica nego su u svojim prvim pokušajima i imitirali stil talijanskih kolega. Najpopularniji su bili talijanske zvijezde poput Domenica Modugna, Mine,

⁴⁵ Edward Larkey, "Austropop: Popular Music and National Identity in Austria", *Popular Culture* 11 (1992), br. 2: 151-153.

⁴⁶ Duda, "Svakodnevnica pedesetih", 70.

⁴⁷ Luković, *Bolja prošlost*, 81.

⁴⁸ Vuletić, "European Sounds, Yugoslav Visions", 128.

⁴⁹ Luković, *Bolja prošlost*, 64.

Milve i Claudija Ville.⁵⁰ Pjevačica Tereza Kesovija opisala je početak svoje karijere: “U mislima smo pravili usporedbe sa nekim zvijezdama u Italiji, koje pjevaju na tom San Remu, koje svi slušaju i svi im se dive. Sebe sam zamišljala poput Milve koja mi je bila idol, pa sam vjerovala da ću jednog dana biti slična njoj, te sam je počela imitirati. Srećom, vrlo sam brzo pronašla neki svoj put, riješila se Milve, Mine, svih tih pjevačica, jedino se nisam mogla riješiti šlagera!”⁵¹ Ipak, južnjački i mediteranski stil ostao je trajno obilježje njezinih nastupa, pa Petar Luković opisuje Terezu kao jednu od rijetkih pjevačica koja je “imala vedrine i talenta” te je pjevajući južnjačke talijanske pjesme “po toj romanskoj liniji ona i upala kod nas”.⁵²

Razvijanje vlastitoga stila koji će izdvojiti pjevača iz mase bilo je moguće jednom kada se zabavna glazba duboko ukorijenila u društvene tokove, nakon višestrukih pojavljivanja na festivalima, pojavljivanjem u medijima, a pogotovo sa stvaranjem i rastom glazbene industrije. Sredinom 1960-ih, kada se produkcija domaće zabavne glazbe razvila dovoljno da sasvim zadovolji potrebe tržišta, počinju se stvarati prve jugoslavenske zvijezde zabavne glazbe, koje su zbog svoje popularnosti i stečene slave uspijevale snimati vlastite ploče sa skladbama pisanim isključivo za njihovu interpretaciju. Tako se, primjerice, krajem 1960-ih rađa fenomen Miše Kovača, iako su čak i u njegovu slučaju prvo pojavljivanje i pobjeda na festivalu bili ključni za lansiranje u estradu.⁵³

I dok su skladatelji i pjevači bili preokupirani imitiranjem i prevođenjem pjesama sa Zapada, strukture bliske službenoj kulturnoj politici, poput SMUJ-a ili SJK-a, ili radijskih i poslije televizijskih stanica, radile su na stvaranju domaćega stila popularne glazbe.⁵⁴ Stvaraoci kulturne politike bili su svjesni da popularna glazba u sebi ima potencijala da utječe na mase, stoga su se usmjerili na stvaranje domaće zabavne glazbe koja bi “mogla imati ulogu u stvaranju kulturnih veza među jugoslavenskim nacionalnostima”.⁵⁵ Slično kao i u Sovjetskom Savezu, samo mnogo prije, glazbeni su festivali u Jugoslaviji bili kulturne manifestacije sa snažnim političkim predznakom, služeći u prvom redu kao nadnacionalne priredbe. Izvođači su redovito isticali da su festivali bili “manifestacije jugoslavenstva” na kojima “nije bilo intriga, zavisti, zlobe, podjeljenosti na klanove, ili, ako hoćete, na republike”.⁵⁶ Među njima, Opatijski je festival imao posebno značenje, bivajući smatran svejugoslavenskom glazbenom proslavom. No to nije značilo stvaranje nadnacionalne homogene kulture, nego prihvaćanje raznolike glazbene tradicije s jedne i inkorporiranje modernih zvukova s druge strane.

⁵⁰ Ivan Dukić, “‘Studio’ i ‘Plavi vjesnik’ – pogled na istraživanja prodora i utjecaja zapadne popularne kulture u Hrvatsku (1963. – 1965.)”, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 29 (1996): 337.

⁵¹ Luković, *Bolja prošlost*, 153.

⁵² *Isto*, 115.1

⁵³ Vrdoljak, “Zabavna glazba”, 26-27.

⁵⁴ Vuletic, “Generation Number One”, 863.

⁵⁵ *Isto*, 870.

⁵⁶ Rasmussen, *Newly Composed Folk Music*, 42; Luković, *Bolja prošlost*, 55-56, 65.1

Opatijski festival 1958. – 1962. godine

Prvi je jugoslavenski festival zabavne glazbe organiziralo Hrvatsko društvo skladatelja u Zagrebu 1954. s motom “Izaberite najbolje plesne melodije 1953.,” a velikim je dijelom bio zaslužan i višegodišnji rad Ive Robića na popularizaciji i prihvaćanju zabavne glazbe.⁵⁷ Festivali zabavne glazbe ubrzo se šire diljem Jugoslavije te je do kraja 1960-ih slična zabavno-glazbena manifestacija prisutna u svakoj republici, pokušavajući se pritom profilirati u raznim specifičnostima, npr. orijentacijom prema posebnom podžanru poput šansone, regionalnom ili dijalektalnom izričaju i slično.

Zbog množenja različitih inačica festivala javila se potreba za jednim festivalom koji bi ujedinio različita strujanja te služio i ideološkoj promociji “bratstva i jedinstva”. Cilj je bio stvoriti nadnacionalni festival, mjesto gdje će biti predstavljeni svi “narodi i narodnosti”, a koji će potpomoći konačnom stvaranju prepoznatljivoga jugoslavenskog stila zabavne glazbe. Zbog toga su osnivanje i promocija Opatijskoga festivala imali i ideološku ulogu ostvarivanja decentralizacije i demokratizacije, ako ništa drugo, onda barem na pozornici nudeći jednake šanse svima. Iskustva raznih interpretatora potvrđivala su da se Opatija od samih početaka postavila iznad “lokalnih okvira”, kao što je jednom prilikom ustvrdio makedonski pjevač Zoran Georgijev.⁵⁸

Direktor festivala Josip Stojanović izričito je uoči prvoga održavanja 1958. objasnio razloge njegova osnivanja: “Naš festival nije samo jedna spektakularna i atraktivna manifestacija. Za nas iz Radiodifuzije ima dodatnu važnost: želimo saznati ukus radijskih slušatelja, želimo otkriti koje glazbene žanrove, primjerice, preferiraju slušatelji različitih dijelova zemlje. Analiza glasova će nam to reći.”⁵⁹ Direktor opatijske Ljetne pozornice Veljko Milošić nastavio je u sličnom tonu, naglasivši da “pjevane melodije” prije svega moraju biti jednostavne i lako prihvatljive.⁶⁰ Prijava na natječaj detaljno je opisivala kako bi trebala zvučati idealna zabavna melodija: “Traži se da melodiju prati tekst u kojemu su opisane jednostavne scene iz svakodnevnog života. Autori stihova trebali bi izbjegavati uobičajenu sentimentalnost.”⁶¹ Organizatori su višestruko naglašavali da pjesma neće biti prihvaćena na natječaju ako stihovi budu “neprihvatljivi”, pa čak i ako je glazba u skladu s propisima. A dobra je skladba značila “naš izraz bez neposrednog oslanjanja na strane uzore”, s tim da “upotreba elemenata iz našeg folkloru je moguća, ali nije uslov”.⁶² Natječaj je na

⁵⁷ Luković, *Bolja prošlost*, 56.

⁵⁸ “Iz skopskog hora do festivala u Opatiji”, *Estrada* (Beograd), 2 (1965).

⁵⁹ “A ritmo di beginues, calipso e mambole ‘Allegre melodie 1958’”, *La voce del popolo* (Rijeka), 14. 9. 1958.

⁶⁰ “Zabavne melodije 1958.,” *Novi list* (Rijeka), 14. 9. 1958.

⁶¹ Goran Pelić, “Kulturna baština bez baštinika: osvrt na hrvatsku zabavnu glazbu”, pristup ostvaren 22. 5. 2012., <http://www.croatianpopmusic.com/povijest%20kulturna%20bastina%20bez%20bastinika.htm>. Usp. Hrvatska (dalje: HR) – Državni arhiv u Rijeci (dalje: DARI) – fond 733 – Turistički savez općine Opatija – kut. II. 6., fol. E-1, „Zabavne melodije Opatija 62”.

⁶² “Koščica šipak pun”, *Vjesnik u srijedu*, 1. 10. 1958.

kraju rezultirao prijavom čak 267 kompozicija, od kojih je samo osamnaest izabrano za finalne večeri u Opatiji.⁶³

Iako su organizatori većinom izrazili zadovoljstvo izabranim finalistima, i glazbom i stihovima, glazbeni stručnjaci i novinari-komentatori uglavnom nisu dijelili oduševljenje. Poznati skladatelji i članovi stručnoga žirija Slavko Zlatić i Ferdo Pomykalo kritizirali su pristigle kompozicije zbog previše stranih elemenata, ali su ipak dijelili entuzijazam da će slične buduće manifestacije dugoročno doprinijeti kvalitetnijoj zabavnoj glazbi u Jugoslaviji.⁶⁴ S druge strane, novinari i kritičari bili su mnogo stroži u svojim osvrtima na predstavljene domete zabavne glazbe. *Vjesnik u srijedu* naglašava da “od svih 18 kompozicija, koje je žiri (jednoglasno!) izabrao, nijedna dakle ne traži naš ‘izraz’ ni ‘izrazitu fizionomiju’, nego se isključivo čvrsto oslanjaju na strane plesne uzore”, točnije pet *beguinea*, tri kalipsa, tri *foxa*, dvije rumbes, dva *slowa*, dva valcera i jedan tango.⁶⁵ Drugima je pak smetala zastarjelost melodija, koje su još uvijek bile pod utjecajem “srednjoeuropskoga” stila s početka stoljeća. Popularni satiričar Serafim u *Borbi* komentira: “... dobio sam želju, prateći ovu muziku, da naručujem krigele piva, uništavam u neobuzdanom zadovoljstvu cvečken knedle, pustim bakenbarde i pod uzbuđenjem, koje mi je ovaj ritam stvarao, zaigram tango kao najmodernijom formom, koja izaziva opravdani društveni skandal.”⁶⁶ Kritiziranje austrougarske tradicije imalo je i buržuske konotacije koje se nikako nisu slagale s propagiranim traženjem ideološki prihvatljivih motiva u stvaranju zabavne glazbe. Nadgradnja staromodnoga srednjoeuropskog šlagera nije odgovarala promociji Jugoslavije kao moderne zemlje koja se s vremenom u popularnoj glazbi sve više pokušavala približiti mediteranskom izričaju, koji je postao globalno prepoznatljiv upravo 1958. s međunarodnim uspjehom pobjedničke pjesme sanremškoga festivala *Nel blu dipinto di blu*.

Stihovi pjesama na festivalu bili su kritizirani jednako, ako ne i više od melodija. Već i sami naslovi ilustriraju misao vodilju pisaca tekstova: *Bijela ruža*, *Kalipso*, *Ko biser sjajni*, *Ksenija*, *Sretna luka*, *Kućica u cveću*, *Mala djevojčica*, *Naši susreti*, *Okrećem listove kalendara*, *O mojoj ljubavi*, *Plavi lan*, *Pjesma voljenoj zemlji*, *Ples, pjesma, smijeh*, *Sa suncem u oku*, *U sjeni palme* i *Vozi me vlak v daljave*. Većinom se pisalo, i pjevalo, o ljubavi i strasti, s rijetkim primjerima rodoljubnih pjesama, a stihovi poput “Kućica u cveću puni moje sne / i kad bi dragi bio pored mene imala bih sve” ili “Oprosti, ne sjećam se više / boje cvijeća što ti mi da / ali sjećam se da je tog časa / na moj rupčić pao snijeg” teško su se mogli uskladiti “s težnjama i ritmom života našega suvremenog čovjeka”, barem ne po ideološkim mjerilima.⁶⁷ Iako nitko više nije očekivao da će pjesme

⁶³ “Lanteprema (vietata al pubblico) di ‘allegre melodie’”, *La voce del popolo*, 13. 9. 1958.

⁶⁴ “Opatijski festival utjecat će na poboljšanje kvalitete domaće zabavne muzike”, *Novi list*, 22. 9. 1958.

⁶⁵ “Koščica šipak pun”.

⁶⁶ “Jugoslavenski San Remo”, *Borba* (Zagreb), 23. 9. 1958.

⁶⁷ “Koščica šipak pun”.

biti o “traktoru koji sretno ore”, stihovi o nesretnoj ili neuzvracenoj ljubavi nisu mogli biti prihvaćeni kao najveća preokupacija novoga socijalističkog čovjeka.

Demokratizacija glazbe značila je prihvaćanje lakih nota, međutim to još uvijek nije značilo da zabava može biti trivijalna i isprazna, nego je morala zadovoljavati kulturne standarde koje je ideologija postavljala. Zato i ne čudi što su neke od kritika na Opatijski festival išle u smjeru negodovanja da pored jedne komične opere *Ero s onoga svijeta* postoji potreba za promoviranjem pjesama poput *Mala djevojčica* ili *Kućica u cveću*.⁶⁸ Međutim, ako bi potiskivanje zabavne glazbe značilo “osmočasovne emisije kamernih kvarteta, klavira za dve ruke, solo fagota i slične modulacije” na radijskim stanicama, onda bi, složili su se kritičari, festivalima zabavne glazbe ipak trebalo dati priliku.⁶⁹ Tim više što su u žiriju sjedili cijenjeni skladatelji poput spomenutih Zlatića i Poymkala ili pisca Milorada Pavića, kao i inozemni gosti poput talijanskih skladatelja Gina Botonija i Virgilija Panzutija ili dirigenta radijskoga orkestra iz Salzburga Alfreda Scholza.⁷⁰

S druge strane, pitanje masovnoga ukusa i usklađivanje sa željama i potrebama prosječnoga jugoslavenskog stanovnika konkretno se moglo vidjeti u uključivanju glasova publike – i one u Kristalnoj dvorani u Opatiji i radijskih slušatelja – u službeni dio programa i nagradu publike za najbolje izvedbe. Da je uključivanje publike imalo ideoloških implikacija nagovijestio je Josip Stojanović usporedivši Opatijski festival s onim u San Remu, ali naglašavajući da je razlika upravo u tome što jugoslavenska verzija nudi mogućnost “svim” radijskim slušateljima da izraze svoje mišljenje.⁷¹ Mnogo je izravniji bio Dušan Plavša iz tjednika *Globus*, također jedan od suorganizatora festivala, “koji je istakao, da mu se najviše sviđa način ocjenjivanja kompozicija u kojem učestvuje ne samo prisutna publika, već i radio slušaoci širem zemlje”, pa “sud o pjesmama može se smatrati objektivnim”.⁷² Usmjerenost prema publici bila je jedna od posljedica demokratizacije glazbe kao službene kulturne politike. S jedne strane veliki interes publike, ne samo na lokalnoj razini, s druge strane velika medijska pozornost, bili su pokazatelji potrebe, ali i želje, da se rezultati Opatijskoga festivala prenesu u svaki kutak države. S obzirom na to da je Jugoslavenska radiodifuzija bila jedan od organizatora, sve republičke radijske stanice izravno su prenosile natjecateljske večeri iz Opatije te tako omogućile publici iz svih krajeva Jugoslavije da neizravno prisustvuje tom događaju.⁷³ Posebnu je pozornost izazvao izravni televizijski prijenos, i to samo dvije godine nakon osnivanja Televizije Zagreb. Signal se prenosio preko nebodera u Rijeci na odašiljače na Učki i Sljemenu za vlasnike 4000 televizora, a oni manje

⁶⁸ “Jugoslavenski San Remo”.

⁶⁹ *Isto*.

⁷⁰ “Publika je izabrala najbolje pjesme”, *Borba*, 20. 9. 1958.; “Otvoren festival zabavnih melodija u Opatiji”, *Borba*, 19. 9. 1958.

⁷¹ “A ritmo di beguines, calipso e mambo le ‘Allegre Melodie 1958’”.

⁷² “Opatijski festival utjecat će na poboljšanje kvalitete domaće zabavne muzike”.

⁷³ “Publika je izabrala najbolje pjesme”.

imućni događaj su pratili na javnim mjestima i u izlozima prodavaonica televizijskih prijarnika.⁷⁴ Uza sve su to, naravno, i tiskovine popratile sve detalje oko festivala, neke običnom obavijesti, a druge dugim i iscrpnim reportažama, komentarima i kritikama. Na lokalnoj je razini zanimanje za festival bilo još vidljivije. Karte su bile rasprodane danima prije početka festivala.⁷⁵ Iako je samo posljednja večer, ona finalna, bila otvorena za javnost, i unatoč tomu što je bilo izgledno da većina lokalnoga stanovništva neće moći uživo slušati i gledati izvedbe pjesama, gužve u javnom prijevozu na liniji Rijeka – Opatija bile su jasan pokazatelj interesa za takav tip manifestacija, pa i popularnosti žanra.

Sve u svemu, prvi festival zabavne glazbe u Opatiji djelomično je uspio u svojim ciljevima te postigao određeni stupanj raznolikosti i kvalitete, pa je na njemu podijeljeno čak dvanaest nagrada, šest za prvo i šest za drugo mjesto, od čega su četiri žirija činili članovi publike (slušatelji Radija Zagreb, Radija Beograd, Radija Ljubljana i publika u gledalištu u Opatiji), a dva su bila stručnoga karaktera (žiri Radiodifuzije i glazbenih kritičara). Slučajno ili ne, čak je šest kompozicija bilo nagrađeno nekom nagradom, od kojih je *Mala djevojčica* sa dva osvojena prva mjesta i jednim drugim, i od publike i od žirija, proglašena apsolutnim pobjednikom festivala.⁷⁶

Neosporiva pobjeda pjesme *Mala djevojčica*, poznatije po motivu “tata, kupi mi...”, postala je svojevršnim simbolom uspjeha zabavne glazbe koja se puno desetljeće morala boriti za svoje ideološko i kulturno priznanje. Prema Igoru Dudi, uspjeh *Male djevojčice* treba staviti u kontekst 1958., koju Duda postavlja kao potencijalnu godinu rođenja potrošačkoga društva u hrvatskom socijalizmu. To je razdoblje tzv. gospodarskog čuda u Jugoslaviji bez kojega okretanje konzumerizmu ne bi bilo moguće. Nadalje, ideološko prihvaćanje novih društvenih i životnih stilova dolazi s novim programom SK Jugoslavije, koji je potvrdio i prihvatio sve političke, društvene, pa i kulturološke promjene koje su se dogodile prethodnih deset godina. Nova ideja bila je usmjeriti se na sreću i zadovoljstvo pojedinca, a to je uključivalo “udobniji svakodnevni život” i “odmor i rasonodu”.⁷⁷ Samo je potrošački orijentirano društvo moglo prihvatiti pobjedu pjesme *Mala djevojčica*, koja u samoj svojoj srži ističe želju za posjedovanjem raznih artikala, pa makar i kroz dječje oči.⁷⁸ Potvrda je došla i od samoga pjevača Ive Robića, koji je desetljećima poslije u intervjuu izjavio: “Pjesma *Tata, kupi mi auto* nije bila bez veze napisana. Tađ je u ovoj zemlji počeo razvoj. Pa, znate li što je auto značio u to vrijeme? Počeli su izloge uređivati,

⁷⁴ Luković, *Bolja prošlost*, 122.

⁷⁵ “Večeras počinje u Opatiji festival zabavne muzike”, *Novi list*, 19. 9. 1958.

⁷⁶ “Okrećem listove kalendara: Primo premio della Radiodiffusione”, *La voce del popolo*, 22. 9. 1958.

⁷⁷ Igor Duda, *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih* (Zagreb: Srednja Europa, 2010), 18.

⁷⁸ Igor Duda, *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih* (Zagreb: Srednja Europa, 2005), 60.

počelo je biti sve bolje: iz ničega – dokle smo došli.”⁷⁹ Doduše, u Robićevu je slučaju to zaista značilo dolazak u Opatiju poput istinske zvijezde u vlastitom automobilu, o čemu je većina stanovništva tada ipak mogla samo maštati.

Želje i maštanja prosječnoga Jugoslavena očito su bili trajna inspiracija za skladatelje zabavne glazbe, pa je prijevozno-konzumeristička tematika prevladala i sljedeće godine. Iako nije ostvarila službeni uspjeh kao *Mala djevojčica*, skladba *Autobus Calypso* zasigurno je bila najpopularniji hit 1959. godine. Kao i nakon prvoga Opatijskog festivala, kritičari su ispunjavali novinske stupce razočaranjem izborom motiva iz svakodnevnoga života jugoslavenskoga radnog čovjeka: “Mi na sektoru lake muzike očito napredujemo: nema pravo ni godinu dana, da smo u Opatiji zamolili tatu da nam kupi auto, a sada već imamo autobus, koji trubi. Ipak, treba shvatiti, da je taj autobus samo erzac za pravi auto, jer pjesma veli: ‘Hej, autobus-calypto, to je ljetni bobby moj, bar dok nemam još mali auto svoj.’”⁸⁰ Rastuće potrošačke navike i promjene u jugoslavenskom društvu nisu bile problematične same po sebi, dapače, bile su prihvaćene kao dobrodošli znak napretka, međutim slaviti ta dostignuća na banalnoj liričnoj razini činilo se umjetnički i kulturno nedopustivim. Tako, primjerice, satiričar Serafim u *Borbi* nastavlja svoj kritičizam iz prethodne godine: “Što se tiče pesama koje su ovde izvedene a uz upotrebu jednog metoda poređenja može se sasvim mirne duše reći da su one od prošle godine naovamo pokazale jedan pravilan razvitak u odnosu na objektivnu stvarnost. Ove godine mi nismo imali pesmu ‘Tata, kupi mi auto’ što znači da su naši kompozitori zauzeli jedan razuman stav prema strogosti carinskog zakona o uvozu kola. Također nismo imali pesmu ‘Kućica u cveću’ što znači da su naši zabavni muzički stvaraoci sa ubeđenjem primili zakon o nacionalizaciji. Prateći štampu i preko nje i naše napore ka podizanju i daljem učvršćivanju našeg turizma, mi smo na drugom našem festivalu zabavnih melodija dobili pesme kao što su: ‘Autobus-kalipso’, ‘Sandolina’, ‘Stih u pijesku’ i slično. Ovakvo pomno praćenje društvenog kretanja i ovakva odgovornost prema aktuelnim pitanjima, dostojni su svake pohvale. Iduće godine, mi ćemo sigurno imati jednu ‘Jadransku magistralamambu’, jednu sambu sa deonice autoputa ‘Dimir-Kapija-Đevđelija, o la, la, ča, ča, ča.’”⁸¹ I ponovno, ono što su kritičari smatrali satiričnim primjedbama, skladatelji i tekstopisci nalazili su kao vrijednu inspiraciju iz svakodnevnoga života, pa je Opatijski festival 1960. zaista imao skladbu pod nazivom *Magistrala*, slaveći novu, doduše nedovršenu, Jadransku magistralu, koja je povezovala udaljena mjesta širom jadranske obale. Kritika na račun stihova se ponavljala, svaki put s ironičnim sugestijama koje bi se teme još mogle upotrijebiti: “S obzirom na to da ‘vespe’ i ‘Fice’ više nisu aktuelni, sad je napisana pjesma o motorinu. A bilo je i pjesama o raznosau mlijeka i raznosau novina. Oni, koji vole dosljednost primjećuju sada, da ćemo, ako se ovako nastavi, na sljedećem

⁷⁹ Luković, *Bolja prošlost*, 59.

⁸⁰ Mirko Tišljer, “Požuri, autobus već trubi!”, *Vjesnik* (Zagreb), 14. 9. 1959.

⁸¹ “O-PA 59!”, *Borba*, 13. 9. 1959.

festivalu već imati po svoj prilici i pjesme o prodavačima kikirikija i sladoleda, srećaka ili kuhanog kukuruza itd., te da ćemo tako najzad i u našem muzičkom stvaralaštvu imati svestrano obrađen život naših radnih ljudi.”⁸²

Dok su stihovi redovito bili kritizirani zbog frivolnosti i neodgovarajućega reprezentiranja svakodnevnoga života, zabrinutost oko glazbenoga stila i melodije bila je još veća i, shodno tome, mnogo strože kritizirana, većinom od strane stručnjaka. Najveća je zamjerka zabavnoj glazbi bila što je bila preozbiljna i dosadna, što je bilo u potpunoj suprotnosti već i sa samim nazivom glazbenoga žanra. Primjerice, glazbeni kritičar Andrija Tomaček, iznerviran niskom kvalitetom prihvaćenih skladbi na Opatijskom festivalu 1959., izjavio je tisku da će “ako domaći festivali zabavne muzike nastave u ovom stilu morati otići u samostan.”⁸³ Drugi, npr. Serafim, rugali su se zastarjelosti stila, uspoređujući ga sa zabavom koja je prevladavala krajem XIX. i početkom XX. stoljeća.⁸⁴ Za razliku od stihova koji su slavili napredak u svakodnevnom životu Jugoslavena, glazbeni djelatnici očito nisu mogli pronaći moderan glazbeni izraz koji bi odražavao jugoslavensku stvarnost. Vrhunac interesa za specifičnu jugoslavensku melodiju dogodio se na petu godišnjicu festivala, 1962., kada se uz uobičajene festivalske večeri održala i simbolična proslava maloga jubileja. Osim glazbenoga programa, organizirani su i skupovi i tribine na kojima se raspravljalo dokle je došla i kuda ide jugoslavenska zabavna glazba. Međutim činilo se da ni nakon pet godina nikakva rasprava ili teorija nije mogla usmjeriti zabavnu glazbu na zamišljeni put. Tako je i te 1962. od 256 pristiglih radova žiri odabrao osamnaest skladbi, “od kojih su sedam po karakteru razočarane i tužne, šest sentimentalno-sumorne, dvije poluvecele ili polutužne, svega dvije bez ljubavnog teksta i jedna pokušaj parodije (ali ipak s obaveznim završetkom: ‘Prestat će i ljubav moje Ane’),” što su mediji interpretirali kao konačni neuspjeh “najreprezentativnijega” jugoslavenskog festivala.⁸⁵

Usto, debata o važnosti i smislu zabavne glazbe nije postojala samo zbog zadovoljenja unutrašnje potrebe za zadovoljenjem ideoloških postulata o potrebi za zabavom kao ispunjenja života socijalističkoga čovjeka, nego je zauzimala i veliki dio u stvaranju reprezentativne slike Jugoslavije u međunarodnim (kulturnim) krugovima. Kao nesvrstana zemlja, s reformiranom interpretacijom socijalističkoga društva, jugoslavenski su kulturni radnici pokušavali pronaći odgovarajući način prezentacije uspjeha jugoslavenskoga novog puta proizišloga iz liberalizacije zemlje. Prema tome, zabavni glazbeni žanrovi trebali su predstavljati atmosferu i raspoloženje većine jugoslavenskih stanovnika. I dok se usredotočenost na međunarodne uspjehe i prepoznatljivost mogla jasno iščitati iz sudjelovanja na izboru za pjesmu Eurovizije, na kojem je Jugoslavija sudjelovala od 1961., već se i na Opatijskom festivalu mogao steći

⁸² Đorđe Bogojević, “Ode ‘fíća, dođe motorin (Prozaične zabilješke uz festival ‘Opatija 60’),” *Borba*, 11. 10. 1960.

⁸³ “Rijeke mirno teku”, *Vjesnik*, 14. 9. 1959.

⁸⁴ “Jugoslavenski San Remo”; “O-PA 59!”

⁸⁵ Milivoj Kerbler, “Opatija 62.”, *Borba*, 10. 10. 1962.

dojam o inozemnoj recepciji jugoslavenskih stilskih specifičnosti. Organizatori Opatijskoga festivala u prvim su godinama redovito pozivali strane stručne goste, posebnoiskusne talijanske kolege, koji su uz opservacije i kritike mogli udijeliti i pokoji savjet kako jugoslavensku zabavnu glazbu učiniti specifičnijom, tj. što “jugoslavenskijom”. No ni talijanski skladatelji i umjetnici nisu se mogli dogovoriti o količini etno motiva u modernoj glazbi i bi li, na kraju krajeva, “folklorizirana” zabavna glazba ispravno prezentirala modernizaciju jugoslavenskoga društva i učinila ga ravnopravnim sudionikom (zapadno) europske scene. Tako je, primjerice, skladatelj Virgilio Panzuti tvrdio da su skladbe na Opatijskom festivalu “previše jugoslavenske”, što, prema njegovu mišljenju, nije pomagalo popularizaciji jugoslavenske (lake) kulture na međunarodnoj razini.⁸⁶ Drugi su pak, poput umirovljenoga pjevača talijanske kancone Giannija Chiarija, prepoznavali previše talijanskih utjecaja, što je sprečavalo Jugoslaviju da se u svijetu istakne s nečim posebnim i inovativnim, tvrdili su.⁸⁷ Iako potpuno suprotnih mišljenja o vanjskim utjecajima i specifičnostima jugoslavenske zabavne glazbe, inozemni su se kritičari slagali u jednom: opća atmosfera skladbi koje su se mogle čuti na festivalu nije odgovarala imidžu koji je Jugoslavija pokušavala izgraditi u svijetu: “Vi ste jedna tako srdačna i radosna nacija, da ne mogu razumjeti zašto vam je zabavna muzika tako tužna.”⁸⁸

Zaključak

Primjer Opatijskoga festivala 1962. savršeno prikazuje dva najveća neuspjeha ili, bolje rečeno, dvije glavne brige nezadovoljnih kulturnih radnika i umjetnika koji su se, sada već čitavo desetljeće, bavili razvojem zabavnoga života primjerenog novom jugoslavenskom socijalističkom čovjeku. Prvi je problem bila demokratizacija kulture, koja je djelomično uključivala i prihvaćanje lakših žanrova kao potrebnih za zadovoljavanje svakodnevnih potreba prosječnoga jugoslavenskoga građanina. “Dosadna, pseudoseriozna, pesimistična, defetistična i kavanski razočarana” bili su uobičajeni pejorativni opisi nakon svake nove skladbe na festivalima.⁸⁹ S druge strane, “zabavna”, “vedra” i “laka” nisu mogla biti ni površna pseudointelektualna djela, koja su često – slijedeći Šuvarovu kulturno-ideološku liniju – bila prepoznata kao ostaci stare malograđanske kulture. Zbog toga su skladbe trebale izbjegavati “mutne vizije, visokoparne meditacije, zakučastu simboliku” kao i tekstove “melanholičnog, jeftino-romantičnog lirizma, posve u minuciju, u pasatističkim raspoloženjima sa dosta malo pozitivnog životnog osjećaja”.⁹⁰ Napredak i modernizacija

⁸⁶ “In lizza anche 5 o 6 rock lenti: piaceranno al pubblico”, *La voce del popolo*, 9. 9. 1959.; Valerio Zappia, “Ieri seconda serata del III Festival della canzone”, *La voce del popolo*, 8. 10. 1960.

⁸⁷ “‘Mirno teku rijeke’ fa la parte del leone nella serata conclusiva”, *La voce del popolo*, 13. 9. 1959.

⁸⁸ Kerbler, “Opatija 62.”

⁸⁹ *Isto.*

⁹⁰ Vanda Ekl, “Poezija koja to nije”, *Novi list*, 14. 10. 1962.

jugoslavenskoga socijalističkog društva nisu se stoga mogli povezati s negativnim pristupom i apatičnosti, nego je tako i zabavna glazba trebala biti u skladu s programom SK Jugoslavije iz 1958., tj. “punija, raznolikija, životnija, dakle – šira, ljudskija. Čovječnija”.⁹¹ Prevedeno na jezik svakodnevice, problem stvaranja savršenoga prototipa melodije i teksta zabavne skladbe nije bilo lako riješiti te se zabavna glazba više od desetljeća borila s istim problemima kao i na početku.

Stilski, zabavna glazba nije smjela biti ni “previše zapadnjačka”, ali ni “previše narodna”, ni “previše balkanska”, ali ni “previše buržoaska”, ni “previše dosadna”, ali ni “previše erotična” i tako dalje. I unatoč stotinama ispisanih stranica glazbene i ideološke kritike, unatoč mnogobrojnim sastancima kulturnih radnika, a sve da bi se napokon definirao specifični jugoslavenski stil, ipak nikada ne zaboravljajući da bi slušatelji i obožavatelji popularne glazbe trebali biti ti koji odlučuju koji im sadržaji najviše odgovaraju, ili možda upravo zbog previše zainteresiranih faktora, konačni konsenzus oko zabavne glazbe i njezine svrhe nikada nije postignut.⁹²

Čini se da je sve postavljene i još uvijek neriješene probleme upravo početkom 1960-ih počeo rješavati novi, inovativniji festival, smješten malo južnije niz jadransku obalu, u Splitu. Osnovan 1960. kao modna priredba More – Revija – Split, a 1962. preimenovan u Melodije Jadrana, svojom je originalnošću i kvalitetom od prvih dana zasjenio sve ostale festivale, uključujući i Opatiju. Postupno prihvaćanje i rastuća popularnost dalmatinskoga stila, “koji je spojio utjecaje talijanske glazbe, mediteransku atmosferu i elemente lokalne tradicije reinterpretirane na moderan način”,⁹³ širi se tijekom 1960-ih kroz čitavu zemlju, pa Opatiji preostaje da, poput starijega brata, njeguje tradiciju i pokušava održati kvalitetu skladbi na razini svojih pet koliko-toliko ipak uspješnih godina. Prevlast “morske” tematike u zabavnoj glazbi, koja je konačno potvrđena primatom Splitskoga festivala, ipak je, na kraju krajeva, bila rezultat mnogobrojnih pokušaja skladatelja i tekstopisaca na prvim izdanjima Opatijskoga festivala. Stoga se može zaključiti da je zabavna glazba početkom 1960-ih napokon dobila svoj specifični oblik, kojim je uspješno reprezentirala “puls suvremenoga društva”, a to je bilo – “kolektivno kulturološko otkriće mora”.⁹⁴

⁹¹ Boro Pavlović, “Muzika kao zabava”, *Novi list*, 6. 9. 1959.

⁹² “Najviše glasova dvorane dobila pjesma ‘Jednom u gradu tko zna kom’”, *Borba*, 7. 10. 1961.; “Poslije festivala zabavnih melodija ‘Opatija 60’”, *Borba*, 10. 10. 1960.; “Tražimo našu popularnu pjesmu”, *Novi list*, 6. 10. 1960.

⁹³ Francesca Rolandi, “Con ventiquattromila baci: L’influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955-1965)” (doktorska disertacija, Sveučilište u Torinu, 2012), 157.

⁹⁴ Vuletic, “European Sounds, Yugoslav Visions”, 127.

Arhivi

Hrvatska – Državni arhiv u Rijeci – fond 733 – Turistički savez općine Opatija (HR-DARI-733-TSOO).

Srbija – Arhiv Jugoslavije, Beograd – fond 314 – Komitet za kulturu i umetnost Vlade FNRJ (SR-AJ-314-KKU).

Srbija – Arhiv Jugoslavije, Beograd – fond 475 – Savez muzičkih umjetnika Jugoslavije (SR-AJ-475-SMUJ).

Srbija – Arhiv Jugoslavije, Beograd – fond 507/VIII – Ideološka komisija Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije (SR-AJ-507/VIII-İKCK-SKJ).

Objavljeni izvori i literatura

Andreis, Josip; Cvetko, Dragotin; Đurić-Klein, Stana. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962.

Borba (Zagreb), 1958-1962.

Duda, Igor. *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*. Zagreb: Srednja Europa, 2010.

Duda, Igor. "Svakodnevice pedesetih: od nestašice do privrednog čuda". U: *Način u jeziku / Književnost i kultura pedesetih. Zbornik radova 36. seminara Zagrebačke slavističke škole, uredio Krešimir Bagić, 69-85*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 2008.

Duda, Igor. *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*. Zagreb: Srednja Europa, 2005.

Dukić, Ivan. "'Studio' i 'Plavi vjesnik' – pogled na istraživanja prodora i utjecaja zapadne popularne kulture u Hrvatsku (1963. – 1965.)". *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 29 (1996): 331-348.

Estrada (Beograd), 1965.

Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953 – 1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.

Horvat Pintarić, Vera. *Od kiča do vječnosti*. Zagreb: Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1979.

Janjetović, Zoran. *Od internacionale do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji: 1945 – 1991*. Beograd: Institut za novu istoriju Srbije, 2011.

Kovačević, Krešimir. *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945 – 1965. U povodu 20-godišnjice djelovanja izdalo Udruženje kompozitora Hrvatske*. Zagreb: Udruženje kompozitora Hrvatske, 1966.

La voce del popolo (Rijeka), 1958-1960.

Larkey, Edward. "Austropop: Popular Music and National Identity in Austria". *Popular Culture* 11 (1992), br. 2: 151-185.

Luković, Petar. *Bolja prošlost. Prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940 – 1989*. Beograd: Mladost, 1989.

Novi list (Rijeka), 1958-1960, 1962.

Pelaić, Goran. "Kulturna baština bez baštinika: osvrt na hrvatsku zabavnu glazbu". Pristup ostvaren 22. 5. 2012. <http://www.croatianpopmusic.com/povijest%20kulturna%20bastina%20bez%20bastinika.htm>

Rasmussen, Ljerka V. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York: Routledge, 2002.

Rolandi, Francesca. "Con ventiquattromila baci: L'influenza della cultura di massa italiana in Yugoslavia (1955-1965)". Doktorska disertacija, Sveučilište u Torinu, 2012.

Senjković, Reana. *Izgnubljeno u prijenosu. Pop iskustvo soc kulture*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2008.

Šušvar, Stipe. *Politika i kultura*. Beograd: Vuk Karadžić, 1980.

Šušvar, Stipe. *Svijet obmana*. Zagreb: August Cesarec, 1986.

Vjesnik (Zagreb), 1959.

Vjesnik u srijedu (Zagreb), 1958.

Vrdoljak, Dražen. "Zabavna glazba". U: *Diskografija u SR Hrvatskoj*, 23-25. Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, 1984.

Vuletic, Dean. "European Sounds, Yugoslav Visions: Performing Yugoslavia at the Eurovision Song Contest". U: *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, uredile Breda Luthar i Maruša Pušnik, 121-144. Washington: New Academia Pub, 2010.

Vuletic, Dean. "Generation Number One: Politics and Popular Music in Yugoslavia in the 1950s". *Nationalities Papers* 36 (2008), br. 5: 861-879.

Vuletic, Dean. "The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest". U: *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, uredili Ivan Raykoff i Robert Dean Tobin, 83-97. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2007.

SUMMARY

THE OPATIJA FESTIVAL AND THE DEVELOPMENT OF POPULAR
MUSIC IN YUGOSLAVIA (1958–1962)

The Opatija Festival was founded in 1958, nearly a decade after soft and entertaining cultural genres had been socially-open and ideologically accepted. The problem of creating the perfect prototype of melody and the text of a popular song was not easy to solve, so popular music had been struggling for more than a decade with same issues as in the beginning. The analysis of cultural and theoretical assumptions, preoccupations and attitudes towards the official cultural policy is the key to understand the popularity of pop music in the Yugoslav socialist society. Starting from the regular broadcast on radio stations, by establishing numerous festivals of pop music, this genre reached its peak. Furthermore the Opatija Festival has functioned as an all Yugoslav and transnational festival, thus gaining the most attention, especially since with passage of time pop music gets an international importance, at least as a suitable representative of the Yugoslav society abroad. A mini-jubilee, i.e. the marking of the 5th anniversary of the Festival in 1962, has served for this purpose to analyse the achievements in the entertainment and music plan, but also to perceive the problems which would befall the future festivals, primarily the Adriatic Melodies in Split. The dominance of “sea themes” in pop music during the 1960s and later was ultimately the result of a number of attempts by composers and songwriters at the first editions of the Opatija Festivals. Therefore, one can conclude that pop music in the early 1960s finally gained its specific form which successfully represented the pulse of the modern society, and that was the collective cultural discovery of the sea.

Key words: the Opatija Festival; pop music; cultural policy; popular culture