UDK: 75.052:78(497.5)
Prethodno priopćenje
Primljeno: 16. 6. 2025.
Prihvaćeno: 2. 3. 2026.
DOI: https://doi.org/10.22586/csp.v58i1.36974

Murali popularne glazbe u Hrvatskoj: mnemonička estetika i strategije pamćenja *

DIANA GRGURIĆ
Odsjek za kulturalne studije, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Rijeka, Hrvatska
dgrguric@ffri.uniri.hr

VJERAN PAVLAKOVIĆ
Odsjek za kulturalne studije, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Rijeka, Hrvatska
vjeranp@gmail.com

Rad analizira murale s popularnoglazbenim referencama u Hrvatskoj kao intermedijalna čvorišta kulture sjećanja koja vizualno materijaliziraju utjelovljeno iskustvo glazbe. Istraživanje se temelji na korpusu od 38 murala prikupljenih kombinacijom terenskoga rada i analize sekundarnih izvora tijekom 2024. godine. Na temelju geokulturne analize, uzorak je klasificiran u dvije memorijalne zone: regionalnu i nadregionalnu. Analitička interpretacija fokusirana je na strategije memorijalizacije kroz žanrovske režime i njihove normativne učinke, pri čemu žanr služi kao operativna kategorija za razumijevanje prostornoga ukorjenjivanja glazbenoga iskustva. Rezultati upućuju na različite mnemoničke mehanizme: dalmatinska zona afirmira lokalni habitus kroz figure dalmatinske šansone – čija se internalizacija temelji na tjelesnim praksama vokalnoga usuglašavanja i zajedništva – a nadregionalni prostor primarno memorijalizira *rock* putem figura „kulturne savjesti". *Rock* se pritom valorizira simboličkim resursom nacionalnoga samorazumijevanja, gdje individualni bunt postaje mjerilom kulturne zrelosti društva. Istraživanje detektira proces „simboličke filtracije" jugoslavenskoga kulturnog nasljeđa i njegovu rekontekstualizaciju unutar nacionalnih narativa, uz primjetnu rodnu neujednačenost motiva. Definirajući murale kao materijalna sidrišta fluidnih mnemoničkih sustava, rad doprinosi razumijevanju ulične umjetnosti kao ključnoga medija u suvremenoj vizualnoj konstrukciji kolektivnoga pamćenja.

Ključne riječi: murali; popularna glazba; memorijalizacija; zabavna glazba; *rock*-glazba; Hrvatska

* Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projektom HRZZ-IPS-2023-02-5149 (MEMPOP).

Murali u oblikovanju prostora i sjećanja

Ulična umjetnost od 1970-ih oblikuje urbani prostor na sjecištu estetske artikulacije i simboličkih intervencija.[1] Ova vizualna praksa utjelovljuje suvremenu paradigmu slike u kojoj se, na tragu Heideggerove misli, stvarnost potvrđuje samim činom vidljivosti. Unutar brojnih uličnih formi posebno se ističe likovni zahvat na zidnoj površini, mural.[2] Za razliku od srodnoga grafita, mural artikulira figurativne strukture s odlikama cjelovite slike. Utoliko je komunikacijski prohodan, zbog čega je istovremeno sredstvo izražavanja marginaliziranih skupina kao i nositelja institucionalne moći.[3] Raspon njegove primjene proteže se od kulturne reafirmacije urbanih krajolika i otpora globalnoj homogenizaciji,[4] preko revitalizacije prostora i turističkoga brendiranja,[5] do aktivističkih intervencija i bilježenja prošlosti.[6]

Znanstvena istraživanja situiraju mural unutar procesa oblikovanja nacionalnih i ideoloških narativa, interesirajući se za njegovu ulogu u propitivanju pamćenja prošlosti lokaliteta i zajednice.[7] U tom kontekstu mural definira simptomatsku točku kulturnopovijesnih interesa koji se temelje na Halbwachsovoj tezi o nužnosti razumijevanja fizičkoga okruženja u oblikovanju kolektivnoga pamćenja.[8] On je jedan oblik vizualnoga teksta koji konstruira predodžbu o zajedničkoj prošlosti zajednice. Njegov široki tematski registar uključuje i popularnu glazbu. Muralni prikazi glazbenika, kao i ispisi stihova popularnih pjesama, otvaraju novu liniju u istraživanju kulturne memorije, koja razotkriva afektivna iskustva prošlosti povezana s glazbom.[9]

Hrvatski javni prostor bilježi intenziviranje muralne prakse tijekom 2000-ih. Početnu fazu obilježavaju prikazi stradanja grada Vukovara i herojskih figura koji vizualno kodificiraju žrtvu i pobjedu hrvatskoga naroda u Domovinskom ratu.[10] Uz dominantnu ratnu spacijalizaciju pamćenja, nešto kasnije javlja se i trend murala s likovima glazbenika. Riječ je prvenstveno o ikonama domaće popularne glazbe čija nasljeđa rezoniraju s ulogom popularne glazbe u artikulaciji kolektivnih raspoloženja specifičnih za Hrvatsku, oblikovanih iskustvima socijalizma, tranzicije i poslijeratne zbilje.[11]

---

[1] Sjedinjene Američke Države, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Jack Stewart Papers, „Chronology of Graffiti Events", kut. 5.

[2] VELIKONJA, *Post-Socialist Political Graffiti*; LENNON, *Conflict Graffiti*; HOPPER, RENFRO, *Political Graffiti and Global Human Rights*; SCHACTER, *Monumental Graffiti*; UŠIĆ, *Zidovi pamte*.

[3] DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*; BODNAR, *Remaking America*.

[4] POTKONJAK, ŠKOKIĆ, *Gdje živi tvornica?*.

[5] SKINNER, JOLIFFE, *Murals and Tourism*.

[6] PAVLAKOVIĆ, „Hrvatski grafiti kao mjesta sjećanja", 87-90.

[7] VELIKONJA, *Post-Socialist Political Graffiti*; PAVLAKOVIĆ, *Krajobrazi sjećanja na Domovinski rat*.

[8] HALBWACHS, *On Collective Memory*, 11.

[9] FRITH, *Performing Rites*.

[10] PAVLAKOVIĆ, *Krajobrazi sjećanja na Domovinski rat*, 14-15.

[11] BITI, GRGURIĆ, *Tvornica privida*.

U radu se analiziraju murali u hrvatskom javnom prostoru. Mural se razmatra kroz prizmu višeosjetilnoga medija glazbenoga kolektivnog pamćenja koji aktivira afektivna stanja zajednice. Istraživanje je usmjereno na strategije memorijalizacije, pri čemu se analiziraju vizualni, geokulturni, povijesni i glazbenožanrovski aspekti murala. Cilj je propitati kako vizualna kodifikacija popularne glazbe čuva sjećanje, oblikuje standarde kolektivnoga identiteta i regulira odnos zajednice prema nacionalnoj prošlosti.

Iz sociokulturne perspektive, posebno su važni murali koji se referiraju na prošlost, tzv. memorijski murali.[12] Oni tematiziraju povijesna iskustva preko prikaza žrtava, ratnih prizora, datuma, citata i drugih oblika simboličke reprezentacije. Takvi murali djeluju kao vizualni palimpsesti sjećanja koji se nadovezuju, povremeno brišu i ponovno aktiviraju ovisno o društvenom kontekstu.[13] Promatrani kroz teorijski okvir kolektivnoga sjećanja Mauricea Halbwachsa, mogu se interpretirati kao urbani spomenici.[14] U duhu Jana Assmanna, oni su figure urbane kulturne infrastrukture sa sposobnošću memorijskoga angažmana prolaznika.[15] Zbog semantičke gustoće i aktivne funkcije unutar zajednice, memorijski murali zauzimaju sve istaknutije mjesto u analizama memorijalizacijskih procesa i narativa o prošlosti.[16]

Definiranje predmeta istraživanja i metodološki pristup

Murali s popularnoglazbenim referencama posreduju glazbeno iskustvo u dva međusobno povezana procesa. Prvi je recepcijski i temelji se na vizualnom prepoznavanju ikoničkih znakova poput lica izvođača, fragmenata stihova ili specifičnih simbola. Vizualni podražaj pritom potiče imaginacijsku reaktivaciju utjelovljenoga glazbenog iskustva. Riječ je o iskustvu koje pretpostavlja prethodnu internalizaciju glazbe, odnosno proces tijekom kojega se ona repetitivnim praksama slušanja i izvođenja ukorjenjuje u memoriju.[17] Na taj se način oblikuje specifičan oblik glazbenoga pamćenja koji obuhvaća kognitivne, afektivne i tjelesne sustave u koje se glazba upisuje.[18] Glazbeno pamćenje odlikuje vremensko-prostorna dimenzija oživljavanja prošlosti.[19] Ključnu afektivnu ulogu pritom ima nostalgija.[20] Ona zamagljuje granicu između proživljenoga iskustva i njegove naknadne simboličke rekonstrukcije, zbog čega činjenična dimenzija prošlosti često ustupa mjesto idealiziranoj

[12] PAVLAKOVIĆ, „Hrvatski grafiti kao mjesta sjećanja", 87-90.
[13] *Isto*.
[14] HALBWACHS, *On Collective Memory*.
[15] ASSMANN, „Kultura sjećanja".
[16] VELIKONJA, *Post-Socialist Political Graffiti*; PAVLAKOVIĆ, *Krajobrazi sjećanja na Domovinski rat*.
[17] VAN DIJCK, „Record and Hold".
[18] CONNERTON, *Kako se društva sjećaju*.
[19] DENORA, „Music as a technology of the self", 48.
[20] BOYM, *The Future of Nostalgia*.

projekciji sjećanja.[21] Time glazbeno pamćenje poprima obilježja dinamičnoga fenomena u kojem osobni i kolektivni sustavi sjećanja supostoje u komplementarnom, ali ne nužno i usklađenom odnosu. Takav suodnos upućuje na to da značenja glazbe ostaju podložna interpretaciji iako se proizvode i stabiliziraju unutar društvenih skupina.[22] U tom se kontekstu ovi murali uspostavljaju specifičnim materijalnim sidrištima glazbenoga pamćenja i vizualnom povijesti u javnom prostoru.

U skladu s tako postavljenim teorijskim polazištem, metodologija istraživanja odvijala se u dvije faze. Prva je obuhvatila prikupljanje, mapiranje i fotodokumentiranje murala s referencama na popularnu glazbu na području Hrvatske. Prikupljanje građe, koje uključuje i terenski rad, provedeno je tijekom 2024. godine, a zaključni uzorak obuhvatio je ukupno 38 jedinica (tablica 1). Druga faza istraživanja uključivala je analizu uzorka. Prva interpretacija rezultata temelji se na geokulturnoj analizi unutar koje se utvrđuju korelacije između fizičkoga prostora i memorijskih narativa. Zatim su analizirane ikonografija i simbolika glazbe na razini žanra. Zaključno je provedena kritička analiza diskursa sjećanja i ideoloških mehanizama memorijalizacije.

Ograničenja rada proizlaze iz unaprijed definirana opsega istraživanja, ali i iz izazova primjene klasifikacijskoga okvira. Budući da je riječ o građi koja je po svojoj prirodi dinamična i višeznačna, svaka tipologizacija nužno zadržava određenu razinu redukcionizma. Dodatno, relativno ograničen opseg uzorka onemogućuje statističku reprezentativnost rezultata. Unatoč tomu, znanstveni doprinos rada očituje se u uspostavi metodološkoga okvira te u prvom sustavnom mapiranju kulture sjećanja u Hrvatskoj sagledane kroz prizmu ovih specifičnih vizualnih formi.

Tablica 1. Uzorak murala

R.br.	Godina	Mjesto	Tematski fokus (lik/likovi)	Autor	Namjera / napomena
1.	**2008.**	Split	Dino i Boris Dvornik	Torcida	sjećanje na pjevača i glumca
2.	**2008.**	Zadar	Tomislav Ivčić	—	posveta pjevaču
3.	**2008.**	Osijek	Dino Dvornik	Boris Sekulić	posveta pjevaču
4.	**2012.**	Rijeka	Antun Mihanović	Riječka enciklopedija Fluminensia	posveta suautoru hrvatske himne
5.	**2012.**	Gospić	Jimi Hendrix	—	posveta *rock*-legendi
6.	**2012.**	Split	Mišo Kovač	Torcida	posveta pjevaču
7.	**2012.**	Zagreb	*Art vlak*	Boris Bare	sjećanje na popularnu kulturu

[21] BOTSTEIN, „Memory and nostalgia as music-historical categories", 533.
[22] HALBWACHS, *On Collective Memory*, 48.

R.br.	Godina	Mjesto	Tematski fokus (lik/likovi)	Autor	Namjera / napomena
8.	**2013.**	Trogir	Vinko Coce	Slobo, Gogo i Deni	posveta pjevaču i članu Torcide
9.	**2014.**	Pula	Branko Črnac Tusta	M. Plovanić i V. Juhas	posveta pjevaču (*KUD Idijoti*)
10.	**2014.**	Rijeka	MC Buffalo	prijatelji	posveta pjevaču
11.	**2018.**	Trogir	Oliver Dragojević	—	posveta pjevaču
12.	**2019.**	Split	Oliver Dragojević	Slaven Lagator	sjećanje na pjevača
13.	**2019.**	Komin/ Ploče	Oliver Dragojević; Toma Bebić; Dino Dvornik	Koraljko Greben	ikone dalmatinske glazbe
14.	**2019.**	Rijeka	Branko Črnac Tusta	—	posveta pjevaču
15.	**2019.**	Split	Oliver Dragojević i Boris Dvornik	—	posveta pjevaču i glumcu
16.	**2019.**	Split	Oliver Dragojević i Jurica Jerković (1)	—	posveta pjevaču i nogometašu
17.	**2019.**	Split	Oliver Dragojević i Jurica Jerković (2)	—	posveta pjevaču i nogometašu
18.	**2020.**	Rijeka	riječke grupe i pjevači	S. Lunar Kosanović i I. Kosanović	posveta riječkoj sceni
19.	**2020.**	Zagreb	Rajko Dujmić	dečki iz kvarta	posveta glazbeniku
20.	**2020.**	Zadar	Tomislav Ivčić	Jure Lisak i ekipa	posveta pjevaču
21.	**2021.**	Osijek	Krunoslav Kićo Slabinac	Kohorta	posveta pjevaču
22.	**2021.**	Požega	Đorđe Balašević	Inicijativa za Požegu	posveta pjevaču
23.	**2021.**	Rijeka	Đorđe Balašević	Edi Gustin	posveta pjevaču
24.	**2021.**	Brač	Oliver Dragojević i Boris Dvornik	Pero Rančić	posveta pjevaču i glumcu
25.	**2022.**	Zagreb	Jimmy Stanić	stanari Ivšićeva prilaza	posveta pjevaču
26.	**2022.**	Split	Ćubi, Smoje, Runjić, Mosor	—	oblikovatelji identiteta grada
27.	**2023.**	Split	Dino Dvornik	Frane Perišić	posveta pjevaču
28.	**2023.**	Gospić	Joe Strummer	—	posveta (*The Clash*)
29.	**2023.**	Gospić	*KUD Idijoti*	—	posveta (*punk*-scena)
30.	**2023.**	Gospić	Sid Vicious	—	posveta (*Sex Pistols*)
31.	**2023.**	Garešnica	Ivo Robić	M. Vnučec i A. Miler	posveta pjevaču
32.	**2024.**	Osijek	*Zeko i potočić*	Žolt Vačora	70. obljetnica pjesme
33.	**2024.**	Grožnjan	Boško Petrović	—	posveta džez-glazbeniku
34.	**2024.**	Tribunj	Mišo Kovač	—	posveta pjevaču

R.br.	Godina	Mjesto	Tematski fokus (lik/likovi)	Autor	Namjera / napomena
35.	**2024.**	Sl. Brod	Baby Lasagna	Maja Jagodić	posveta pjevaču
36.	**2024.**	Zagreb	stihovi *Azre* i *Prljavoga kazališta*	—	kultura kvarta (Trešnjevka)
37.	**2024.**	Osijek	Donna Vekić i Dado Topić	—	posveta sportu i glazbi
38.	**2024.**	Zagreb	Jura Stublić i Davor Gobac	G. Furkes, L. Lesić, K. Golubić	kvartovska kultura (SD *S. Radić*)

Geokulturna obilježja

Analiza korpusa od 38 murala s popularnoglazbenim motivima temelji se na njihovoj geokulturnoj stratifikaciji, s ciljem detektiranja dominantnih obrazaca i strategija memorijalizacije u hrvatskom javnom prostoru. Analitički postupak obuhvaća atribuciju prikazanih glazbenih figura i motiva da bi se utvrdilo njihovo specifično značenje za lokalnu odnosno nacionalnu zajednicu. Uzorak se dijeli na dvije temeljne jedinice: regionalnu i nadregionalnu memorijalnu zonu.

Regionalna memorijska zona

Ova geokulturna zona obuhvaća prostor Splita, Trogira, Zadra, Tribunja, Brača i Ploča (Komin) te predstavlja statistički najkompaktniju cjelinu unutar analiziranoga korpusa. Njezina se homogenost očituje u ponavljanju istih glazbenih motiva i figura, pri čemu se Split čini gravitacijskim središtem muralne prakse iz kojega se memorijski obrasci šire prema periferiji.

Glavni kohezivni element ove zone jest uspostava specifičnoga „dalmatinskog panteona", u kojem se glazbenici prikazuju češće u suodnosu s drugim protagonistima popularne i urbane kulture. Središnje mjesto u toj ikonografiji zauzima pjevač Oliver Dragojević (1947. – 2018.), čiji se lik pojavljuje i samostalno i u znakovitim parovima. Njegova neraskidiva veza s lokalnim identitetom potvrđena je na splitskim muralima gdje dijeli prostor s nogometašem Juricom Jerkovićem (1950. – 2019.) te glumcem Borisom Dvornikom (1939. – 2008.), s kojim ga povezuju zajednički filmsko-glazbeni uspjesi. Dragojevićev simbolički kapital pritom nadilazi urbano središte Splita, što potvrđuju murali u Trogiru i na Braču.

Druga ključna odlika ove zone naglašeni je međugeneracijski i kulturni dijalog. On je osobito vidljiv u prikazima Dine Dvornika (1964. – 2008.), pionira *funka*, koji se na muralima pojavljuje zajedno s ocem Borisom, ali i unutar složenijih skupnih kompozicija u Splitu i Kominu, gdje je prikazan uz Olivera Dragojevića i Tomu Bebića (1935. – 1990.). Takvi prikazi vizualno oblikuju ideju „jedinstva u različitosti", povezujući alternativni i *rock*-izričaj

s tradicijom zabavne glazbe. Status ključnih ikona dodatno potvrđuju murali posvećeni Miši Kovaču (1941.), doajenu hrvatske popularne glazbe, koji se nalaze u Splitu i Tribunju. Memorijalizacija lokalnoga nasljeđa vrhunac doseže u reprezentativnom splitskom skupnom muralu posvećenom velikanima koji su trajno obilježili kulturni identitet grada: Damiru Mihanoviću Ćubiju (1961. – 2020.), Miljenku Smoji (1923. – 1995.), Zdenku Runjiću (1942. – 2004.) i Miloradu Bibiću Mosoru (1952. – 2012.). Izvan splitskoga žarišta, murali u Trogiru i Zadru razvijaju specifične lokalne mikronarative: trogirski mural posvećen pjevaču Vinku Coci (1954. – 2013.) naglašava tradiciju klapskoga pjevanja, dok je zadarski korpus fokusiran na nasljeđe kantautora Tomislava Ivčića (1953. – 1993.). Dva murala nesumnjivo konotiraju ne samo njegovu glazbenopoetsku okrenutost gradu Zadru nego i ulogu u Domovinskom ratu posredovanu u pjesmi *Stop the War in Croatia* (1991.), jednoj od prvih međunarodno zapaženih skladbi u Domovinskom ratu.[23]

Posebno izražen vizualni sloj čine murali s navijačkom ikonografijom, koji upućuju na snažnu povezanost nogometa i glazbe. Taj je odnos uzajaman. Glazbenici svojim stihovima i klupskom pripadnošću učvršćuju mitologiju kluba, a navijački rituali osiguravaju dugovječnost njihovih pjesama u svakodnevnoj praksi.[24] Povijesna dubina te veze seže barem do Ive Tijardovića (1895. – 1976.), koji je nogomet tematizirao unutar vlastitoga glazbeno-scenskog opusa.[25] Uz konvergenciju s nogometom, dalmatinski skupni murali uključuju i aktere iz šireg kulturnog polja – glazbenike, glumce, novinare i publiciste – čime se vizualno proizvodi osjećaj organskoga zajedništva i kontinuiteta kulture regije.

Murali na bazi zavičajnoga ključa i logike unutarnjega prepoznavanja personaliziraju i emocionaliziraju prostor. Iz fenomenološke perspektive, takav prostor poprima obilježja zatvorenoga i samoreferentnoga sustava, gdje skupni muralni prikazi, analogno „fotografijama iz obiteljskoga albuma", ne komemoriraju prošlost kao distancirani povijesni narativ, nego intenziviraju osjećaj pripadnosti i afektivnu bliskost unutar zajednice. Upravo afektivna vibrantnost identificira Dalmaciju privilegiranim mitskim središtem „našega (malog) svijeta".[26]

---

[23] PETTAN, „Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s".

[24] Primjerice, veza Miše Kovača i *Hajduka* datira od njegove pobjede na Splitskom festivalu 1975. s pjesmom *Ja ne mogu drugo nego da je ljubim*. Refren pjesme postao je neslužbena himna navijača. Godine 2021. tekst je obrađen (*Ja ne mogu drugo nego da ga volin*) u suradnji s tekstopiscem Sašom Antićem, a za potrebe marketinške kampanje kluba „Hajduk je ono što me čini sretnim" (https://hajduk.hr/vijest/cuvamo-pismu-za-vjecnost-ja-ne-mogu-drugo-nego-da-ga-volin/14346, pristup ostvaren 3. 12. 2025.).

[25] Opereta *Kraljica lopte* praizvedena je 1926. u povodu 15. obljetnice osnutka HNK-a *Hajduk*.

[26] TUAN, *Space and place*, 149-153. Zanimljivo je da je isti koncept vidljiv i u tekstovima pjesama dalmatinske popularne glazbe, primjerice pjesme *Copacabana* koju izvodi Oliver Dragojević: „ča će mi Copacabana… tamo je moj cili svit." U tom stihu daleka i apstraktna Copacabana predstavlja prostor (*space*), a mala, intimna „kala" mjesto (*place*) koje za zajednicu predstavlja „cijeli svijet". Kad se lik izvođača koji pjeva o tim mjestima – u ovom slučaju

Nadregionalna memorijska zona

Ova memorijska zona obuhvaća Zagreb, Slavonski Brod i Garešnicu, Osijek, Rijeku, Gospić, Pulu i Grožnjan. Riječ je o geokulturno heterogenoj cjelini, gdje se muralne prakse pojavljuju fragmentarno uvjetovane specifičnostima pojedinih sredina.

Javni prostor Zagreba, osobito nakon potresa 2020. godine, bilježi porast broja murala. Institucionalizacijom ulične umjetnosti grad nastoji uspostaviti kontrolu nad vizualnim jezikom ulice, prepoznajući pritom turistički potencijal zidnih likovnih intervencija.[27] Zagrebački korpus obilježava kvartovska raspodjela motiva. U Utrinama je realiziran mural posvećen doajenu zagrebačke šansone džezističkoga nagnuća Stjepanu Jimmyju Staniću (1929.), koji je nastao na inicijativu stanara. Na Ravnicama se nalazi mural posvećen Rajku Dujmiću (1954. – 2020.), koji se simbolički referira na njegov autorski rad u grupi *Novi fosili* i širi doprinos domaćoj pop-glazbi. Prisutnost *rock* i novovalne estetike vidljivo je na „Art vlaku" (HŽ 6111), čiju vanjštinu prekrivaju ispisani stihovi grupa *Azra* i *Prljavo kazalište*. U pothodniku zagrebačkoga naselja Trnsko nalaze se prikazi *rock*-glazbenika Jure Stublića i Davora Gopca, koji ovdje funkcioniraju i kao glazbene ikone svojih grupa *Film* i *Psihomodo pop*, ali i prepoznatljiva lica lokalnoga kvarta.

Specifičan memorijski poligon predstavlja Rijeka, čiji status „grada *rocka*" profiliraju projekti poput Spajalice (Muzej suvremene umjetnosti u Rijeci) i EPK 2020 (Europska prijestolnica kulture). Riječka memorijalna slika je slojevita. Povijesnu vertikalu predstavlja posveta Antunu Mihanoviću (1796. – 1861.), uvrštenom zbog snažne recepcije himne i potvrde Rijeke kao mjesta nastanka nacionalnoga simbola. Suvremeni identitet oblikuju posvete preminulim supkulturnim ikonama: Branku Črncu Tusti (1955. – 2012.), pulskom pjevaču i frontmenu *rock*/*punk*-grupe *KUD Idijoti*, te Dejanu Bubalu – MC Buffalu (1971. – 2012.), pioniru riječkoga *rapa*. Inkluzivnost riječke kulture sjećanja potvrđuje mural novosadskom kantautoru Đorđu Balaševiću (1953. – 2021.), a težnju za sveobuhvatnim pregledom scene demonstrira mural „Riječke grupe i pjevači".

U kontinentalnom dijelu ističe se Osijek s četiri murala pretežno lokalnoga karaktera. Oni slave lokalne glazbenike poput Krunoslava Kiće Slabinca (1944. – 2020.), pjevačkoga simbola bećarske pop-estetike, te istaknutoga *rock*-pjevača Dade Topića (1949.), prikazanog na multitematskom muralu uz tenisačicu Donnu Vekić (1996.). Posebnost osječkoga korpusa ogleda se i u memorijalizaciji dječje pjesme *Zeko i potočić* Branka Mihaljevića (1931. – 2005.), a jedini „uvozni" motiv odnosi se na splitskoga glazbenika Dinu Dvornika.

---

lik Olivera Dragojevića – nalazi na muralu unutar te iste „kale" ili kvarta, on postaje ono što Tuan naziva „duhom zaštitnikom" (*guarding spirit*). *Isto*, 152.

[27] GOLUBIĆ, *Zagreb: Street Art & Graffiti Guide*; VNUČEC, MILER, GOLUBIĆ, *Blackbook Croatia*; MILIČIĆ, *Medika 2008. – 2013.*

Manji urbani centri pokazuju raznolikost u odabiru motiva, od globalnih referenci do naglašavanja lokalne pripadnosti. U Gospiću su zabilježeni prikazi inozemnih *rock*-ikona Joea Strummera (1952. – 2002.), Sida Viciousa (1957. – 1979.) i Jimija Hendrixa (1942. – 1970.), uz koje se pojavljuje i pulski sastav *KUD Idijoti*. Drukčiji pristup vidljiv je u Garešnici, gdje mural Ivi Robiću (1923. – 2000.), jednom od utemeljitelja popularne hrvatske scene, memorijalizira njegov izniman doprinos u rodnom gradu. Izvanserijski primjer predstavlja Slavonski Brod i mural posvećen Baby Lasagni (1995.), koji bilježi neposrednu reakciju na eurovizijski uspjeh mladoga pjevača 2024. godine.

Istra, iako brojčano skromno, doprinosi specifično. Uz pulski mural posvećen sugrađaninu, spomenutom frontmenu grupe *KUD Idijoti* Branku Črncu Tusti, posebno se izdvaja intervencija u Grožnjanu posvećena glazbeniku Bošku Petroviću (1935. – 2011.), kojom se trajno upisuje njegov doprinos kulturi mjesta osnivanjem džez-festivala. Ujedno je ovaj mural i jedini primjer memorijalizacije džez-protagonista u hrvatskom javnom prostoru.

Nadregionalni memorijski prostor predstavlja agregat heterogenih memorijskih mikropraksi koje ne dijele zajednički simbolički kôd. Paralelno koegzistiraju lokalni, žanrovski i supkulturni kanoni sjećanja, koji se rijetko presijecaju. Dok se javni prostor često pojavljuje kao institucionalno reguliran okvir memorijalizacije (Zagreb, Rijeka, Osijek), manji urbani centri (Gospić, Grožnjan, Slavonski Brod) zadržavaju komunitarne i *ad hoc* modele sjećanja, utemeljene na lokalnoj inicijativi ili trenutnoj recepciji popularne kulture. Uključivanje inozemnih glazbenika i regionalno „uvoznih" motiva upućuje na propusniji model memorijalizacije.



Slika 1. Mural u Splitu posvećen Oliveru Dragojeviću i nogometašu Jurici Jerkoviću

Vizualne organizacije glazbenoga pamćenja u javnom prostoru

Analiza uzorka počiva na tri ikonografska tipa vizualne organizacije glazbenoga pamćenja. Pojedinačni prikazi (tip I) čine najbrojniju kategoriju murala. Riječ je o portretima glazbenika koji uspostavljaju dominantan obrazac vizualne reprezentacije glazbe. Takvi prikazi korespondiraju s Halbwachsovom tezom o nepamtljivosti glazbe izvan optjecaja njezine izvedbe. Unutar toga okvira glazbenik zauzima povlaštenu poziciju tvorca nematerijalnoga kulturnog artefakta koji opstaje isključivo kroz utjelovljene, afektivne i društveno posredovane prakse slušanja.[28]

Narativni prikazi (tip II) vizualni fokus pomiču s individualne figure prema obuhvatnijem kulturnom i prostornom kontekstu. Unutar ovoga tipa vizualne organizacije glazbeno se pamćenje posredno integrira u širi narativni okvir lokaliteta. Murali velikih dimenzija najčešće poprimaju formu vizualnih kolaža ili asocijativnih mnemoničkih mozaika u kojima se glazbene reference uvezuju s poviješću i identitetom mjesta. Takva heterogena struktura objedinjuje raznolike vizualne registre od ispisanih stihova pjesama i figurativnih likova pjevača do apstraktnih elemenata.

Skupni prikazi (tip III) utemeljeni su na relacijskom principu, tako da portreti glazbenika nisu prikazani samostalno nego zajedno s drugim javnim osobama iz različitih područja poput kulture, sporta ili lokalne javne scene. Umjesto fokusiranja na pojedinačne biografije, ovi murali strukturiraju lokalnu memorijsku topografiju u kojoj se glazba pozicionira u širem društvenom polju, što je osobito izraženo u muralima dalmatinske zone.

Analiza vizualne razine pokazuje posthumni obrazac vizualne memorijalizacije glazbe, prije svega dominaciju murala posvećenih domaćim glazbenicima. Uzorak također obilježavaju figurativna vizualna rješenja, dok se apstraktni pristupi pojavljuju iznimno.[29] Unutar figurativnoga okvira znatno varira estetski senzibilitet od naivne jednostavnosti, vidljive u osječkom prikazu skladbe *Zeko i potočić*, do pomno artikuliranih umjetničkih ostvarenja poput portreta Olivera Dragojevića u Splitu autora Slavena Lagatora. Istodobno potpuni izostanak murala posvećenih glazbenicama razotkriva izrazito rodno asimetričan uzorak (tablica 2).

[28] HALBWACHS, *On Collective Memory*, 48; CORDEIRO, „'Groups' as a product of individual and collective memory", 16.

[29] S obzirom na to da glazba nema inherentnu vizualnu formu, njezina memorijalizacija u mediju murala nužno se oslanja na prepoznatljive ikoničke elemente, dok apstraktni pristupi otežavaju brzo uspostavljanje memorijalne reference. To na svoj način potvrđuje kolektivni mural „Riječke grupe i pjevači", čija likovnost počiva na konceptualnom rješenju u kojemu ponavljajući motiv stiliziranih mačaka tvori grafički raster s ispisanim imenima protagonista lokalne scene. Iako su imena glazbenika i grupa integrirana u uzorak, s distance ona ostaju nečitljiva, što otvara pitanje identifikacije poruke murala.

Tablica 2.Ikonografska tipologija murala

Tip murala	Glazbeni motiv / subjekt (lokacija)
I. Pojedinačni prikaz	Oliver Dragojević (Split, Trogir); Vinko Coce (Trogir); Mišo Kovač (Split, Tribunj); Tomislav Ivčić (Zadar); Dino Dvornik (Split, Osijek); Krunoslav Kićo Slabinac (Osijek); Jimmy Stanić (Zagreb); Rajko Dujmić (Zagreb); Ivo Robić (Garešnica); Đorđe Balašević (Rijeka); MC Buffalo (Rijeka); Branko Črnac Tusta (Pula, Rijeka); Boško Petrović (Grožnjan); Joe Strummer (Gospić); Sid Vicious (Gospić); Jimi Hendrix (Gospić); grupa *KUD Idijoti* (Gospić); Anton Mihanović (Rijeka: suautor hrvatske himne); Baby Lasagna (Slavonski Brod); *Zeko i potočić* (Osijek: posveta pjesmi)
II. Prošireni narativni prikaz	riječka glazbena scena (Rijeka); Jura Stublić i Davor Gobac (Zagreb/ Trnsko);; *Art vlak* (Zagreb: grupe *Azra* i *Prljavo kazalište*)
III. Skupni prikaz	Oliver Dragojević i Boris Dvornik (Brač, Split: glazba i gluma); Dino Dvornik i Boris Dvornik (Split: glazba i gluma); Oliver Dragojević i Jurica Jerković (Split: glazba i nogomet); Damir Mihanović Ćubi, Miljenko Smoje, Zdenko Runjić i Milorad Bibić Mosor (Split: komičar/šansonjer, književnik, skladatelj i publicist); Donna Vekić i Dado Topić (Osijek: tenis i glazba); Toma Bebić, Dino Dvornik i Oliver Dragojević (Komin/Ploče: glazbenici)

Iz motrišta socijalnih funkcija žanra

Analiza se provodi iz motrišta žanrovske pripadnosti glazbenih motiva murala. Žanr se pritom ne određuje isključivo skupom stilskih i formalnih obilježja,[30] nego sustavom vrijednosti koji posjeduje izražen simbolički potencijal u procesima kolektivne identifikacije.[31] Takvim određenjem žanr postaje operativna kategorija razumijevanja načina na koji se glazbeno iskustvo ukorjenjuje u javni prostor.

Metodološki postupak temelji se na podjeli uzorka na *rock*-žanr, čiji je simbolički kapital povezan s idejama autentičnosti, urbane kulture i umjetničkoga integriteta, i na zabavni (pop) žanr, čiji se simbolički kapital formira u okviru industrije zabave i komercijalnoga uspjeha[32] (tablica 3).

[30] SHUKER, *Understanding Popular Music Culture*.

[31] FRITH, „Towards an Aesthetic of Popular Music".

[32] Ova binarna podjela pokazuje se heuristički produktivnom s obzirom na to da se većina muralnoga uzorka jasno može pozicionirati unutar jednoga od žanrovskih režima značenja. Odstupanje od ovoga modela pokazuje generalizirana posveta riječkoj glazbenoj sceni koja izmiče žanrovskoj klasifikaciji zbog svojega kolektivnoga karaktera, a pojedinačni primjeri *funka*, džeza i *rapa* ostaju sporadični. Oni su u ovoj podjeli pridruženi rock-žanru kao alternativni primjeri.

Tablica 3. Tipologija murala prema žanrovskoj pripadnosti

Zabavna glazba (pop, šansona, šlager)	***Rock* i alternativni žanrovi (*rock*, *punk*, *funk*, džez, *rap*)**
Oliver Dragojević (ST, Trogir), Vinko Coce (Trogir), Mišo Kovač (ST, Tribunj), Tomislav Ivčić (ZD), Krunoslav Kićo Slabinac (OS), Jimmy Stanić (ZG), Rajko Dujmić (ZG), Ivo Robić (Garešnica), Đorđe Balašević (RI), Anton Mihanović (RI), Baby Lasagna (SB), *Zeko i potočić* (OS) Oliver Dragojević & Boris Dvornik (Brač, ST), Oliver Dragojević & Jurica Jerković (ST)	Dino Dvornik (ST, OS), MC Buffalo (RI), Branko Črnac Tusta (PU, RI), Boško Petrović (Grožnjan), Joe Strummer (GS), Sid Vicious (GS), Jimi Hendrix (GS), grupa *KUD Idijoti* (GS) Dado Topić (OS), Toma Bebić & Dino Dvornik & Oliver Dragojević (Komin) riječka glazbena scena (RI), Jura Stublić & Davor Gobac (ZG), *Art vlak* (*Azra* i *Prljavo kazalište*; ZG)

Premda se u analiziranom uzorku pojavljuje razmjerno raznolik spektar izvođača iz oba žanrovska pola, analiza frekvencije motiva upućuje na izrazitu prevlast zabavne glazbe, unutar koje se izdvaja dalmatinska šansona, specifični žanrovski hibrid suvremenoga popularnoglazbenog izraza i lokalnoga mediteranskog senzibiliteta.

Prevlast zabavne glazbe ukazuje na dugotrajan kontinuitet ovoga žanra u hrvatskom kulturnom prostoru, koji se formirao u društveno-povijesnom kontekstu socijalističke Jugoslavije tijekom druge polovice XX. stoljeća, osobito od 50-ih i 60-ih godina. Njegova institucionalna i simbolička afirmacija bila je povezana s postupnom liberalizacijom kulturne politike, razvojem potrošačke kulture te kontroliranom otvorenošću prema zapadnim glazbenim i medijskim utjecajima.[33] Zabavna glazba ukorjenjivala se putem medijske cirkulacije i tada domaće produkcije osnažene festivalskim pristupom. U tom je procesu osobito važna uloga Ive Robića, pjevača prvoga festivala zabavne glazbe u Zagrebu 1954., kad su postavljeni temelji institucionalne infrastrukture žanra.[34] Procvat festivalske kulture tijekom 60-ih i 70-ih potaknuo je daljnju profilaciju zabavne glazbe, ali i njezinu regionalnu diferencijaciju. Tada se osobito istaknula dalmatinska šansona, koja se ubrzo afirmirala kao prepoznatljiva regionalna varijanta zabavne glazbe snažno upisana u hrvatski kulturni identitet. Brojna istraživanja upućuju na to da se njezina specifičnost temelji na integraciji popularnoga glazbenog izraza s lokalnim glazbenotradicijskim nasljeđem, osobito s praksama klapskoga pjevanja Dalmacije.[35] Prisutnost dalmatinske šansone nastavlja se i intenzivira u razdoblju tranzicije, kad ona preuzima izraženu simboličku ulogu u procesima reartikulacije nacionalnoga identiteta. Visoku razinu popularnosti dalmatinska šansona

[33] BUHIN, „Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije", 145.

[34] *Isto*, 149.

[35] MIROŠEVIĆ, „Usputna sjećanja"; MAROŠEVIĆ, „Dalmatinsko klapsko pjevanje"; ĆALETA, „The ethnomusicological approach to the concept of the Mediterranean in music in Croatia".

zadržava i u suvremenom popularnoglazbenom kontekstu, pri čemu se njezin kontinuitet može dovesti u izravnu vezu s ukorijenjenošću u tradicijskim praksama klapskoga pjevanja. Upravo u tim praksama oblikuju se mehanizmi njezine internalizacije: zajedničko vokalno usuglašavanje, sinkronizirano disanje, uzajamno slušanje i tjelesna blizina izvođača, koji generiraju snažan afektivni osjećaj zajedništva i pripadnosti.

Iz uvida u mehanizme memorijalizacije zabavne glazbe proizlazi da se oni oslanjaju na komercijalnu i svakodnevnu prisutnost ove glazbe koja je postala sastavni dio društvenoga i emocionalnoga iskustva publike. Istovremeno prevlast dalmatinske šansone u analiziranom uzorku upućuje na snažan memorijski i kulturni potencijal glazbenih izraza ukorijenjenih u tradicijsko glazbeno iskustvo.

Iako i *rock*-glazba mobilizira procese utjelovljenoga pamćenja, analiza upućuje na to da se ti procesi oblikuju kroz drukčije memorijske obrasce. Linija razvoja *rocka* u jugoslavenskom kulturnom prostoru započinje šezdesetih godina XX. stoljeća. Prijelomni trenutak njegova simboličkoga i društvenoga učinka nastupa krajem sedamdesetih i tijekom prve polovine osamdesetih godina pojavom novoga vala. Riječ je o kulturnom pokretu unutar jugoslavenske *rock*-kulture koji nadilazi žanrovske okvire, artikulirajući specifičan sustav vrijednosti, neformalne životne stilove i društvene kodove kroz koje se oblikuju novi urbani identiteti.[36] Izvođači poput *Azre*, *Filma* i *Haustora* u Zagrebu, odnosno *Parafa* i *Termita* u Rijeci, transformiraju popularnu glazbu u prostor simboličkoga pregovaranja sa svakodnevicom, pri čemu ironija, provokacija i distanca prema institucionalnim obrascima postaju ključni diskurzivni resursi. Upravo u tom razdoblju jugoslavenski *rock* postaje izraz lokalne urbane iskustvenosti, često interpretiran kao oblik „druge socijalističke kulture".[37]

Nasljeđe novoga vala u memorijskim praksama suvremenoga hrvatskog društva nosi snažan simbolički kapital kritičke refleksije i kulturne autonomije jednoga ograničavajućega političkog režima, gdje se prelamaju prošla iskustva nacije s aktualnim razumijevanjem identiteta. Nakon raspada Jugoslavije *rock* se našao na meti lijevoga političkog pola, koji je bio na novom početku, odvojen od kulturnoga i glazbenoga nasljeđa Titove Jugoslavije, s nemogućnosti korištenja prepoznatljivih glazbenih obrazaca za izravno prenošenje svojih ideoloških poruka. Ubrzo je postao ključni medij preko kojega je lijevo političko krilo artikuliralo kritičke stavove i refleksije prema novim društvenim okolnostima, gdje se pokazala podjednako politična koliko i nepolitična strana *rock*-glazbe.[38] Upravo se na tragu te povijesne ambivalencije žanra, a

[36] ZUBAK, „Pop-Express (1969. – 1970.): rock-kultura u političkom omladinskom tisku", 25.

[37] TOMC, *Druga Slovenija*.

[38] BITI, GRGURIĆ, *Tvornica privida*, 18. Primjerice, Rijeka se s jakom ljevicom i urbanom mladom scenom brendirala kao „grad *rocka*", koristeći žanr ne samo kao kulturni izraz nego i kao simbol političke i društvene pozicije. *Isto*, 18-19.

osobito njegove „nepolitične" dimenzije usmjerene na očuvanje individualne autonomije, nadovezuje i suvremena mnemonička praksa.

Analiza muralnih prikaza i memorijskih praksi razotkriva obrazac prema kojemu se memorijalizacija *rocka* primarno odvija putem personaliziranih figura „kulturne savjesti". Riječ je o glazbenicima koji utjelovljuju društvenu autonomiju i moralnu dosljednost rokerske ideologije, obilježene nekonformizmom, autorefleksivnošću i umjetničkim integritetom koji izmiče normiranju.[39] U takvu se okviru težište sjećanja pomiče s glazbenoga idioma prema subjektu i njegovim etičkim stavovima, koji se u memorijskim praksama prevode u dijeljeni vrijednosni horizont. Upravo taj pomak omogućuje *rocku* da se naknadno valorizira simboličkim resursom nacionalnoga samorazumijevanja, pri čemu individualni bunt i težnja za slobodom postaju mjerilima kulturne zrelosti cijeloga društva. Primjer novoga vala to zorno potvrđuje. S druge strane, čvrst vlastiti ideološki okvir *rocka* osigurava mu mnemoničku stabilnost, što oprimjeruju murali svjetskih *rock*-legendi u Gospiću. U tom se lokalnom kontekstu ovi prikazi istovremeno uspostavljaju simboličkom pozicijom moderniteta zajednice i simboličkom opozicijom njezinu lokalnom normativnom okviru.



Slika 2. Mural posvećen Ivi Robiću u Garešnici

[39] SHUKER, *Popular Music*, 235.

Strategije memorijalizacije: žanrovski režimi i normativni učinci

Uloga glazbenih murala u suvremenoj Hrvatskoj ne može se razumjeti izvan širega okvira kulture sjećanja, u kojoj se pregovara o odnosu prema socijalističkom nasljeđu, Domovinskom ratu i tranzicijskim transformacijama kulturne potrošnje. Riječ je o prostoru ispunjenom napetostima između službenih povijesnih narativa i svakodnevnih afektivnih memorija, osobito ondje gdje popularna kultura iz socijalističkoga razdoblja još uvijek cirkulira kao „živa" praksa. Socijalistička Jugoslavija u tom je pogledu paradoksalna memorijska točka. S jedne strane dominantni politički diskurs reducira to razdoblje na iskustvo totalitarnoga režima,[40] a s druge se strane u privatnim i polujavnim sferama održavaju sjećanja na kulturni i socijalni kontinuitet, često opisivan kao „intermezzo mira".[41] Javna artikulacija tih iskustava nerijetko biva diskreditirana kao jugonostalgija, čime se popularna kultura toga razdoblja dodatno gura u interpretativnu sivu zonu.[42] Glazbeni murali nastaju upravo u tom procijepu između političkoga diskontinuiteta, iskustva Domovinskoga rata kao temeljnoga identitetskog uporišta i trajne prisutnosti glazbenih artefakata koji su preživjeli raspad države. Ta je dinamika utjecala na formiranje različitih žanrovskih režima sjećanja, koji se razlikuju prema stupnju ideološke konfliktnosti i načinima simboličke legitimacije. Kao društveno najstabilniji i najmanje konfliktan, osobito se izdvaja režim memorijalizacije zabavne glazbe. Zabavna je glazba u javnoj memorijalizaciji ideološki nenametljiva, više s naglaskom na emocionalnu i zajedničku dimenziju, a ne na političko značenje kulturne proizvodnje. Riječ je o žanru koji se nakon 90-ih godina iz tih razloga relativno bez poteškoća integrirao u nacionalni kulturni okvir. Unutar toga procesa prihvaćanje izvođača temeljilo se na kulturnoj legitimaciji njihova rada unutar hrvatskoga kulturnog prostora, koja se ostvarivala kroz različita simbolička uporišta. Primjer Olivera Dragojevića ilustrira regionalno ukorijenjen model integracije utemeljen na dalmatinskoj šansoni kao specifičnom glazbenom izričaju. Kao jedan od ključnih izvođača koji su taj žanr afirmirali i razvijali, Dragojević je od samih početaka svoje karijere uspostavio snažnu identifikaciju s dalmatinskim kulturnim imaginarijem, zbog čega je njegova integracija u postsocijalističkoj Hrvatskoj percipirana kao prirodni „povratak kući". Daljnji tijek Dragojevićeve pjevačke karijere, kao i njegova javno artikulirana etička pozicija, osobito nakon donošenja odluke da nakon Domovinskoga rata ne nastupa u Srbiji, dodatno su učvrstili njegov današnji status nacionalnoga barda.[43]

---

[40] KASAPOVIĆ, *Zbogom postjugoslavenstvu!*.

[41] JOVIĆ, *Rat i mit*.

[42] UGREŠIĆ, „The confiscation of memory".

[43] Riječ je o glazbeniku s najvećim brojem murala u promatranom uzorku ako se zbroje samostalni i skupni prikazi njegova lika. Njegovo značenje na nacionalnoj mapi kulture sjećanja utvrđuju i drugi rašireni oblici memorijalne prakse. Među njima se ističu tzv. večeri Oliverove glazbe, zatim imenovanje trajekta nacionalne kompanije Jadrolinije (*Oliver*), izgradnja memorijalne zbirke i godišnji koncert sjećanja u Veloj Luci.

Važnu ulogu u oblikovanju pamćenja predstavnika zabavne glazbe u analiziranom uzorku ima lokalni prostor. Isticanje zaslužnih sugrađana, i na međugradskoj i na kvartovskoj razini, jedna je od strategija borbe za simboličku vidljivost urbanih sredina. U okviru takve strategije pamćenje se podređuje narativima zajednice i njezine lokalne svakodnevice, pri čemu se aktivira mehanizam neutralizacije potencijalno spornih značenja. Iako i *rock*-murali podliježu strategiji lokalizacije, kod njih se očituje složeniji režim simboličke neutralizacije. S jedne strane, simbolička neutralizacija vidljiva je na primjerima novovalnoga nasljeđa, gdje se buntovni elementi reduciraju na retro kôd suvremene urbanosti. Nasuprot tomu, mural posvećen Branku Črncu Tusti ukazuje na memorijsku aktivnost koja ne slijedi logiku lokalne neutralizacije, nego zadržava angažirani karakter izvornoga kulturnoga konteksta. Njegov lik na zidu vezan uz habitus grupe *KUD Idijoti* (djelovali su od 1981. do 2012.) utjelovljuje kontinuitet dosljednoga antifašizma i radničkoga otpora – vrijednosti koje je bend, izvodeći pjesme poput *Bandiera Rossa*, beskompromisno zastupao i u vremenima devedesetih, kad su one bile društveno nepoželjne i cenzurirane. Njegova dosljedna antifašistička i radnička pozicija onemogućuje potpunu depolitizaciju, pa njegovi murali generiraju semantičku nestabilnost. Simboli koji su u povijesnom kontekstu označavali sustav protiv kojega se *punk* formirao, u suvremenom trenutku preuzimaju funkciju kontrakulturnih znakova otpora prema dominantnom nacionalnom narativu.

Valja istaknuti izostanak murala posvećenih glazbeničkim figurama koje se izravno povezuju s pjesmama Domovinskoga rata. Ratni kodovi pamćenja očito ne privilegiraju likove izvođača, nego tekstove njihovih pjesama, koji se učestalo pojavljuju na ratnim muralima.[44] Time se dodatno potvrđuje da se glazbeno pamćenje rata oblikuje oko zajednički prisvojenih tekstualnih i afektivnih elemenata pjesama, a ne njihovih izvođača i autora.[45]

[44] PAVLAKOVIĆ, *Krajobrazi sjećanja na Domovinski rat*.

[45] U okolnostima ugroženosti procesi internalizacije glazbe bitno se mijenjaju: estetska dimenzija gubi primat nad kolektivnim činom izvođenja. Internalizacija se prestaje vezati uz izvornu autorsku izvedbu i seli se u sferu zajedničkoga pjevanja, pa se glazbeno pamćenje gradi oko iskustva onoga što se „zajedno pjevalo". Zajednički glas pritom osigurava nužnu koheziju i psihološki otpor, pri čemu tekst pjesme postaje ključnim mnemoničkim sadržajem. To ujedno objašnjava prevlast stihova nad likovima glazbenika na ratnim muralima, jer upravo tekstualni zapis na zidu najučinkovitije reaktivira sjećanje na proživljeno zajedništvo.



Slika 3. Mural u Novom Zagrebu sa stihovima pjesme Zlatka Pejakovića Nemoj Dunave i imenima poginulih branitelja

Na kraju, konsenzus o tome što se smatra vrijednim sadržajem kulturnoga pamćenja neizbježno uspostavlja hijerarhiju koja favorizira određene kulturne obrasce, čime se otvara prostor za osporavanja. Upravo na to upućuje diskrepancija između projicirane slike murala i aktualne glazbene prakse masovne popularnosti regionalnih izvođača postjugoslavenskoga prostora u hrvatskim koncertnim prostorima. Naime, politička integracija na razini države (ni)je bila praćena potpunom integracijom na razini diskursa i svakodnevnoga života, pa se sada kulturne razlike izravno sudaraju, probijajući simboličke okvire koji su ih trebali držati odvojenima. Pozivajući se na tumačenje Renate Lachmann da u semiotičkom mehanizmu kulturnoga pamćenja nema „prirodnog zaborava" jer taj mehanizam svojim kružnim optjecajem jamči stabilnost ukupnoga „znakovnog gospodarstva" zajednice poravnavanjem *inputa* s *outputom*, vidljivo je da „živući output" remeti to poravnavanje.[46] U tom trenju glazbeni murali, baš kao i ratni murali u vremenu mira, fiksiraju „ispravno" sjećanje na prošlost u preuzimanju funkcije normativnoga korektiva. Favoriziranjem mediteranske, odnosno zapadnjačke pop-kulture oni nastoje „disciplinirati" stvarnost i očuvati sliku o „pročišćenom" nacionalnom identitetu unatoč tomu ili upravo zato što ga živa praksa neprestano demantira.

[46] BITI, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 362.



Slika 4. Mural u Puli posvećen Tusti, frontmenu grupe KUD Idijoti

Arhivski izvori

Sjedinjene Američke Države, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Jack Stewart Papers, „Chronology of Graffiti Events", kut. 5.

Literatura

ASSMANN, Jan. "Kultura sjećanja". U: *Kultura pamćenja i historija*. prir. Maja Brkljačić, Sandra Prlenda. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2006.

BITI, Marina; GRGURIĆ, Diana. *Tvornica privida*. Rijeka: Adamić; Facultas, 2010.

BITI, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

BODNAR, John. *Remaking America: Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

BOTSTEIN, Leon. „Memory and nostalgia as music-historical categories". *The Musical Quarterly* 84 (2000), br. 4: 531-536.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic books, 2008.

BUHIN, Anita. „Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije". U: *Stvaranje socijalističkog čovjeka*, ur. Igor Duda. Zagreb: Srednja Europa, 2017, 184-204.

CONNERTON, Paul. *Kako se društva sjećaju*. Prev. Zdravko Židovec. Zagreb: Antibarbarus, 2004.

CORDEIRO, Veridiana Domingos. „'Groups' as a product of individual and collective memory: the hardcore of Maurice Halbwachs' theory of collective memory". *ProtoSociology – Essays on Sociology* (2017): 1-19 [dostupno na: https://protosociology.de].

ĆALETA, Joško. „The ethnomusicological approach to the concept of the Mediterranean in music in Croatia". *Narodna umjetnost* 36 (1999), br. 1: 183-195.

DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Prev. Steven Randall. Berkeley: University of California Press, 1984.

DENORA, Tia. „Music as a technology of the self". *Poetics* 27 (1999), br. 1: 31-56.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

FRITH, Simon. „Towards an Aesthetic of Popular Music". U: *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. 4, ur. Simon Frith. New York; London: Routledge, 2004, 32-48.

GOLUBIĆ, Karlo. *Zagreb: Street Art & Graffiti Guide 2023/24*. Zagreb: Digital Graffiti, 2023.

HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Prev. Lewis Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

HOPPER, Paul; RENFRO, Elizabeth. *Political Graffiti and Global Human Rights*. Lanham, MD: Lexington Books, 2024.

JOVIĆ, Dejan. *Rat i mit. Politika identiteta u suvremenoj Hrvatskoj*. Zaprešić: Fraktura, 2017.

KASAPOVIĆ, Mirjana. *Zbogom postjugoslavenstvu! Prilog demitologizaciji hrvatske politike i društva*. Zagreb: Školska knjiga, 2024.

LENNON, John. *Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification*. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

MAROŠEVIĆ, Gordana. „Dalmatinsko klapsko pjevanje". U: *Croatica. Hrvatski udio u svjetskoj baštini*, ur. Neven Budak. Zagreb: Profil international, 2007, 822-825.

MILIČIĆ, Mladen, ur. *Medika 2008. – 2013*. Zagreb: AKC Attack, 2024.

MIROŠEVIĆ, Josip. „Usputna sjećanja". *Mogućnosti* 27 (1980), br. 6: 594-606

PAVLAKOVIĆ, Vjeran. „Hrvatski grafiti kao mjesta sjećanja". U: *Politički grafiti o Jugoslaviji u doba (post)socijalizma*, ur. Marija Đorgović, Simona Ognjanović i Mitja Velikonja. Beograd: Muzej Jugoslavije, 2024, 74-93.

PAVLAKOVIĆ, Vjeran. *Krajobrazi sjećanja na Domovinski rat*. Zagreb: YIHR, 2022.

PETTAN, Svanibor. „Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s: An Introduction". U: *Music, Politics, and War: Views from Croatia*, ur. Svanibor Pettan. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998, 1-15.

POTKONJAK, Sanja; ŠKOKIĆ, Tihana. *Gdje živi tvornica? Etnografija postindustrijskoga grada*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2022.

SCHACTER, Rafael. *Monumental Graffiti: Tracing Public Art and Resistance in the City*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2024.

SHUKER, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. London: Routledge, 2005.

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music Culture*. London: Routledge, 2016.

SKINNER, Jonathan; JOLIFFE, Lee. *Murals and Tourism: Heritage, Politics and Identity*. London: Routledge, 2017.

TOMC, Gregor. *Druga Slovenija: zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Knjižnica revolucionarne teorije, 1989.

TUAN, Yi Fu. *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

UGREŠIĆ, Dubravka. „The confiscation of memory". *New Left Review* 1 (1996), br. 218: 26-39.

UŠIĆ, Eric. *Zidovi pamte. Vizualna etnografija političkih grafita iz Drugog svjetskog rata i poraća u Istri*. Zagreb: Srednja Europa, 2024.

VAN DIJCK, José. „Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory". *Critical Studies in Media Communication* 23 (2006), br. 5: 357-374.

VELIKONJA, Mitja. *Post-socialist Political Graffiti in the Balkans and Central Europe*. London: Routledge, 2020.

VNUČEC, Marko; MILER, Andrea; GOLUBIĆ, Karlo, ur. *Blackbook Croatia: Graffiti Sketches 2020-2021*. Zagreb: Digital Graffiti, 2021.

ZUBAK, Marko. „Pop-Express (1969. – 1970.): rock-kultura u političkom omladinskom tisku". *Časopis za suvremenu povijest* 44 (2012), br. 1: 23-35.

SUMMARY

Popular Music Murals in Croatia: Mnemonic Aesthetics and Strategies of Cultural Memory

This article examines murals depicting popular music in Croatia as intermedial sites of cultural memory that visually materialise the lived and embodied experience of music. The analysis is based on a corpus of thirty-eight murals documented through fieldwork and supplemented by secondary sources during 2024. Using a geo-cultural approach, the murals are classified into two mnemonic zones: a regional zone and a supraregional zone.

The analysis explores strategies of memorialisation through musical genres and their normative cultural functions, treating genre as an analytical category for understanding the spatial embeddedness of musical memory. The findings reveal distinct mnemonic patterns. In the Dalmatian zone, murals reinforce local identity by commemorating performers associated with the Dalmatian chanson tradition, whose cultural significance is rooted in collective singing practices and shared forms of social participation. By contrast, the supraregional mnemonic space is dominated by rock musicians, who are represented as figures of cultural conscience and authenticity. In this context, rock music functions as a symbolic resource for Croatian national self-understanding, with ideals of individualism, critical engagement, and resistance becoming markers of cultural maturity.

The study further identifies a process of selective reinterpretation of the Yugoslav popular music legacy within contemporary Croatian national memory, as well as a pronounced gender imbalance in the choice of commemorated performers. By conceptualising murals as material anchors of dynamic mnemonic systems, the article contributes to the understanding of street art as an important medium through which collective memory is constructed, negotiated, and spatially embedded in contemporary Croatia.

Keywords: murals; popular music; cultural memory; memorialisation; Dalmatian chanson; rock music; Croatia