

# FOTOGRAFIA DE MORMÂNT – PROLEGOMENE LA O ANTROPOLOGIE VIZUALĂ A MORȚII

CORINA BEJINARIU\*

---

## TOMB PHOTOGRAPHY – AN INTRODUCTION TO A VISUAL ANTHROPOLOGY OF DEATH

**ABSTRACT:** *The present study presents the results of a research carried out through September-November 2014 in 14 rural cemeteries and 5 urban cemeteries, all from Sălaj county. The research took into consideration two elements, and our analysis focused primarily on the first one; thus we have photographed all funerary monuments which had a ceramic photography attached and respectively those which had a funerary epitaph. During the analysis of the obtained material we proceeded to a summary incursion in the history of photography, with special reference to what postmortem Victorian photography meant, exemplifying the differences from the scenery of funerary photography due to the diversity of different cultural models. Also we presented three perspectives to the approach of the motifs of using tomb photography: the social-identity approach, the pragmatic-commercial approach, the metaphysical approach. A first conclusion proposed by us is that now-a-days, tomb-photography is a „construction”, resulted after a symbolic negotiation between the one who orders it (and benefits of it) and the one who executes it (the one who provides the funerary service). The paper is only an introduction of a wider, more ample visual funerary anthropological endeavor, which will include in the future the analysis of funerary photographs from family albums and those associated to the obituary and commemoration ones.*

**KEYWORDS:** *Death; Post-mortem photography; ceramic photography; cemetery; funerary monument; memory; commemoration.*

**REZUMAT:** *Materialul prezintă rezultatele cercetărilor efectuate în perioada septembrie-noiembrie 2014 în 14 cimitire rurale și 5 cimitire urbane, toate din județul Sălaj. Cercetarea a avut în vedere două elemente, iar analiza noastră a vizat primul dintre acestea; astfel, am fotografiat toate monumentele funerare care aveau atașată fotografie ceramică, respectiv pe cele care conțineau epitafe funerare. În analiza materialului obținut am procedat la o incursiune sintetică în istoricul fotografiei, cu referire specială la ce a însemnat fotografia post-mortem de factură victoriană, exemplificând și diferențele din scenografia fotografiei funerare datorate diversității modelelor culturale. De asemenea, am prezentat trei perspective de abordare a motivelor utilizării fotografiei de mormânt: abordarea social-identitară, pragmatic-comercială, abordarea metafizică. O primă concluzie propusă de noi este aceea că, actualmente, fotografia de mormânt este o „construcție”, rezultată în urma unei negocieri simbolice între cel care o comandă (și beneficiază de ea) și cel care o execută (prestatorul de servicii funebre). Articolul este doar o introducere la un demers mai amplu de antropologie vizuală funerară, care va include, în viitor și analiza fotografiilor funerare din albumul de familie, precum și a celor asociate anunțurilor de deces și a celor de comemorare.*

**CUVINTE-CHEIE:** *moarte, fotografie post-mortem, fotografie ceramică, cimitir, monument funerar, amintire, comemorare.*

Despre fotografie s-a considerat că ar fi cea mai „radicală descoperire” ea fiind, în același timp, meserie, artă, categorie filosofică, „miracol divin sau diabolic”, dovadă existențială și probă penală. Trebuie

---

\* Muzeul Județean de Istorie și Artă Zalău

remarcat faptul că încă de la începutul secolului XX fotografia a devenit pentru familie instrumentul primar de auto-cunoaștere și auto-reprezentare, prin care memoria este perpetuată, prin care este spusă povestea familiei. Fotografia s-a afirmat ca o parte inextricabilă a riturilor de trecere moderne, fiind instrumentul esențial al istoriei personale (biografiei individuale) și oferind contextul pentru documentarea și păstrarea lor în memorie.

În literatura de specialitate fotografia a fost frecvent asociată cu moartea, întrucât, dincolo de faptul că ea readuce în memorie amintirile și trecutul prin reprezentarea vizuală a trecerii timpului, fotografia se constituie și ca „obiect melancolic” al pierderii, care ne reamintește de mortalitatea noastră<sup>1</sup>. De altfel, Susan Sontag, în celebrul său studiu dedicat fotografiei<sup>2</sup> considera fotografiile ca veritabile *memento mori*, în timp ce Roland Barthes arată că efectul scandalos al fotografiei constă în faptul că moartea este implicită fiecărei fotografii. În viziunea lui Barthes paradoxul fotografiei este legat de faptul că ea reproduce la infinit ceea ce în realitate s-a întâmplat o singură dată<sup>3</sup>, mediind astfel, la un moment dat, un rit familial de comemorare. Chiar dacă este proba irefutabilă a trecerii timpului, devenind argumentul fragilității condiției noastre, este însă unanim acceptată interpretarea potrivit căreia fotografia reflectă, în cel mai înalt grad, dorința de imortalitate, sau teama de a fi uitat, a individului. Dincolo de toate valențele sale, fotografia rămâne dovada incontestabilă a unei existențe ce nu trebuie să treacă în uitare (aceasta fiind adevărata moarte); dimpotrivă, actualmente, preocuparea pentru imaginarea și performarea unor practici de „reținere” a celui dispărut pare să fie tot mai febrilă, deși principiul atitudinal bazat pe sintagma „ca și cum ar fi viu” a fost prezent, în societatea occidentală, încă din secolul al XIX-lea. În acest context, ne referim la fotografia post-mortem, care a funcționat ca o veritabilă tradiție vizuală populară în secolul al XIX-lea, în America de Nord și Europa Occidentală. După 1840, după inventarea dagherotipului, a face fotografie decedatului, ca o formă de adio a familiei, a devenit o practică populară a doliului și comemorării. Fotografia se va substitui treptat vechilor modalități de securizare a memoriei decedatului, respectiv picturilor/portretelor postume și măștilor funerare<sup>4</sup>. La câteva decenii de la inventare, utilizatorii dagherotipului recomandau adoptarea unor poziții naturale pentru defuncți: bebelușii erau puși în cărucioare, copiii așezați în poalele mamelor sau cu jucăria preferată, iar adulții stând în fotolii. Corpul mort a devenit astfel un model disponibil pentru fotografii și o imagine prețioasă pentru clienți, fiind acceptat ca valoare nominală, cu sau fără recuzită<sup>5</sup>.

Dar, dincolo de accepțiunea, evidentă și intens vehiculată, a fotografiei ca formă de securizare a memoriei defunctului, scenografia specifică este o construcție culturală, determinată de nevoile familiei, de maniera în care membri acesteia doresc să-și amintească persoana decedată. Ca ultimă fotografie, în unele cazuri chiar singura, fotografia post-mortem s-a dovedit crucială, determinând modul în care supraviețuitorii își vor aminti decedatul după dispariția acestuia; trecutul este rememorat prin aceste imagini, așa cum defunctul este rememorat prin trăsăturile sale<sup>6</sup>. Din această perspectivă, devine acceptabilă iconografia fotografiei post-mortem victoriene, în care reprezentarea defunctului redă aparența vitalității. Sigur, cadavrul aparent însuflețit este, practic, o prezență care sugerează, deja, o absență (deplin instalată după funeralii). Sintetic vorbind, fotografia post-mortem a servit câtorva scopuri evidente: a fost un mod de consolare a îndoliaților, o modalitate de a împărtăși imaginea și detaliile morții celui drag cu aceia care nu au fost prezenți în ultimele clipe, un anumit mod de a păstra în memorie decesul<sup>7</sup>.

La o privire rapidă asupra conținutului oricărui album/sertar cu poze de familie, în special a celor realizate în a doua jumătate a secolului XX, se poate observa existența unui scenariu în înregistrarea vizuală a riturilor de trecere, compus după formula „persoana+simbolul trecerii către un nou statut”. În acord cu

<sup>1</sup> Ayterniz, 2013, p. 322

<sup>2</sup> Sontag, 2014

<sup>3</sup> Barthes, 2005, p. 12

<sup>4</sup> Aytemiz, 2013, p. 322

<sup>5</sup> Quigley, 1996

<sup>6</sup> Aytemiz, 2013, p. 333

<sup>7</sup> Hannavy, 2008, p. 1164

acest model, fotografia funerară din albumul de familie va include persoana defunctului, dar și elementele de simbol: sicriul, florile, coroanele (atribute ale funerarului). Dincolo de anumite standardizări ce au funcționat în perioade de timp determinate, scenariul reprezentării vizuale a funerarului are însă o importantă condiționare culturală, imaginea decedatului răspunzând unor canoane iconografice diferențiate.

Dacă fotografiile post-mortem victoriene s-au dovedit a fi eufemisme vizuale în care decesul este intuitibil prin anumite simboluri (vază cu flori, masă cu scrisori, ceas, recipient medical), în scopul facilitării travaliului de doliu, iconografia fotografiei funerare diferă în cazul altor modele culturale. Astfel, într-o lucrare consacrată unei analize antropologice a culturii ruse de după colapsul comunismului, se menționează că „fotografia post-mortem din Rusia anilor 1900 diferă de cea din Occident, întrucât Rusia nu avea obiceiul să fotografieze mortul ca și cum ar fi viu, așa cum se obișnuia în Europa Occidentală și America secolului XIX”<sup>8</sup>. Canonul rus al fotografiei funerare a inclus, din start, elementele ce definesc, fără ambiguitate, situația reprezentată: sicriul (sau o parte a acestuia), giulgiul, crucea, florile, etc. Imaginea decedatului în sicriul său (parte a scenariului iconografic specific fotografiei post-mortem din cultura rusă) va face carieră în secolul XX, mai ales după „democratizarea” accesului la fotografie și apariția fotografului amator (actor al anturajului și cortegiului funerar).

Pentru a surprinde diferențele mentale, autorii analizei au reprodus inclusiv discuțiile utilizatorilor unui blog consacrat fotografiei post-mortem, opinia generală asupra celor două canoane iconografice fiind aceea că „a fotografia o persoană decedată ca o persoană decedată este <uman>, invers este o bătaie de joc”. Se apreciază că există o limită de acceptabilitate în fotografie, iar imaginea defunctului în sicriul său nu violentează, în timp ce fotografia post-mortem occidentală șochează<sup>9</sup>. Paradoxal, deși prin scenografia epocii victoriene s-a considerat că fotografia a devenit, pentru Occident, un instrument de facilitare a „jelirii”, de cealaltă parte i se reproșează tocmai blocajul acceptării pierderii persoanei dragi.

Proliferarea fotografiei asociată contextelor funerare, devenită apanajul fotografului amator în a doua jumătate a secolului XX, descrie un proces de focusare a culturii contemporane (nu doar a celei ruse) pe istoria personală; din această perspectivă, ritualul nu rămâne doar un eveniment care se repetă în viața colectivității, reproducându-și constant structura, ci devine și un reper în biografia individuală, ce trebuie rememorat și împărtășit. Autorii studiului sesizează însă un interesant paradox al fotografiei amatorului: destinată să înregistreze detaliile din biografia individului, în fapt ea înregistrează caracteristici generale și standardizate, facilitând incursiunea în viața individului, adaptată unui scenariu „corect”. Astfel, fotografia funerară intră într-o ordine a istoriei personale, certificând încheierea „călătoriei vieții” într-o manieră ce corespunde normei. Mai mult decât atât, ea devine etapa finală și în atingerea unui nou statut al decedatului: îl transferă din viață în moarte, nu doar la nivelul realității fizice (înrupate), ci și la nivelul memoriei<sup>10</sup>.

Literatura de specialitate arată că diferențele de scenografie par să fie determinate și social, în funcție de statutul și puterea financiară a indivizilor. Astfel, într-o analiză a valorizărilor moderne asociate corpului și morții din societatea suedeză, se arată că reprezentarea defunctului pe patul său, ori în poziție șezândă într-o cameră decorată, rămâne apanajul regalității și a clasei de mijloc, până aproape de jumătatea secolului XX, cei săraci fiind înfățișați în sicriu<sup>11</sup>. Inițiată în 1859, la moartea regelui Oskar I<sup>12</sup>, fotografia post-mortem s-a generalizat în a doua jumătate a secolului XIX la nivelul clasei de mijloc, pătrunzând chiar și în mediile rurale prin intermediul fotografiilor ce și-au mutat afacerile în orașele mici. Întrucât a apărut ca un substitut al portretului pictat, generalizându-se datorită costurilor tot mai accesibile, fotografia a dat posibi-

<sup>8</sup> Baiburin, Kelly, Vakhtin, 2012, p. 198

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 198. Unul dintre comentarii consemnează faptul că semnatarul a văzut fotografii cu copii morți, ce aveau ochii deschiși, ținuți în brațe de părinți și mărturisește că i s-a părut terifiant și înfricoșător să-i privească; consideră că atunci când privești un copil în sicriu „rațiunea ta acceptă, în măsura în care poate fi acceptată moartea unui copil”; *op. cit.*, p. 199

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 200

<sup>11</sup> Åhrén, 2009, p. 103

<sup>12</sup> Potrivit studiului citat, văduva regelui a distribuit copii ale fotografiei post-mortem copiilor, unii dintre ei expunând această imagine chiar deasupra patului lor; *Ibidem*, p. 102

litatea familiilor, care nu-și permiteau serviciile unui artist, salvării și „savurării” imaginii ființei iubite, care urmează să iasă din viața lor pentru totdeauna<sup>13</sup>.

Revenind la chestiunea condiționării culturale a valențelor fotografiei asociate contextelor funerare, am întâlnit în literatura de specialitate un studiu extrem de interesant privind „utilizările magice ale fotografiei”. Materialul face referire la practica „retușării morților” atestată actualmente în Mongolia<sup>14</sup>, unde fotografia are o utilitate socială fiind comandată, difuzată, schimbată, expusă și „comentată”. În egală măsură, ea are și o valență cosmologică, întrucât se confecționează un portret funerar (prin retușarea unei fotografii identitare) care este purtat, în timpul funeraliilor, în fruntea cortegiului de către un copil, fiind apoi depus la locuința defunctului și făcând obiectul unor practici devoționale (ofrande alimentare și bahice)<sup>15</sup>. Astfel, fotografia își păstrează dimensiunea magică, devenind un fel de „dublu” care permite defunctului să beneficieze periodic de „darurile” familiei. Maniera de realizare a portretului funerar arată însă că, prin intervenția comanditarului, se modifică parțial valoarea iconică a imaginii, păstrând intactă valoarea sa indexicală. Retușurile operează la nivelul elementelor de fundal, respectiv la nivelul însemnelor exterioare (vestimentație). Fără a afecta în mod hotărâtor elementul de maximă identitate – fața – retușurile presupun intervenții (actualmente în Photoshop) asupra coafurii, corectarea expresiei, ștergerea imperfecțiunilor, etc., dar și adăugarea unor elemente de prestigiu (precum medaliile). Este însă evident că un asemenea proces de „fabricare” a portretului funerar permite transformarea defunctului în altceva, deschide o breșă în forța de evidență a fotografiei, făcând din „ceva ce este” „ceva ce devine”<sup>16</sup>. Autorul studiului menționat consideră fabricarea portretului funerar ca fiind o etapă a unui proces de ancestralizare, care se finalizează odată cu parcurgerea riturilor de doliu, la 49 de zile după funeralii. Acesta este momentul când are loc ultima ofrandă alimentară (comensualitate) destinată direct defunctului, devenit apoi membru al grupului strămoșilor, de la care se așteaptă asigurarea prosperității comunității.

Nu întâmplător am ales să exemplificăm contextualizarea culturală a fotografiei funerare prin această practică a portretului „retușat”, întrucât această nevoie a reconstrucției vizuale în domeniul funerarului se inserează tot mai mult și în spațiul românesc, așa cum vom vedea din analiza consacrată fotografiei de pe însemnele de mormânt.

## IDENTITATEA CIMITERIALĂ. FOTOGRAFIA DE PE ÎNSEMNELE DE MORMÂNT

Pentru spațiul românesc chestiunea fotografiei post-mortem nu a făcut obiectul unor analize retrospective punctuale, ceea ce nu înseamnă că este imposibilă recuperarea unei istorii, cel puțin a fotografiei asociată contextelor funerare. Chiar dacă nu a cunoscut gradul de proliferare din mediile occidentale ale celei de a doua jumătăți a secolului XIX, este greu de crezut că fotografia post-mortem, în scenografia sa „morbida” de inspirație victoriană, nu apare și în spațiul românesc, cu deosebire în Transilvania. Deși în acest moment investigarea trecutului acestui tip de imagine rămâne o temă de viitor pentru un demers mai amplu de antropologie vizuală a funerarului, putem aminti identificarea unei astfel de fotografii de către o jurnalistă într-un muzeu sătesc, organizat la școala din Viișoara (jud.Vrancea). Beneficiind de explicațiile profesorului care a realizat respectivul muzeu istorico-etnografic, jurnalista a aflat că într-una dintre fotografiile de familie expuse este surprinsă bunica acestuia, alături de copilul ei mort, dar fotografiat „ca și cum ar fi viu”<sup>17</sup>. Autoarea menționează curiozitatea și încercările sale de documentare a subiectului, care nu au condus însă spre informații concludente, sigur, investigarea fiind una de tip jurnalistice și nu științific. Este importantă însă informația, precum și datarea fotografiei, așa cum la fel de importantă ni se pare semnalarea

<sup>13</sup> Quigley, 1996, cap. *The Photographed corpse*

<sup>14</sup> Delaplace, <http://terrain.revues.org/15390>

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> Ciobotaru Balion, 2014. Fără explicațiile profesorului fotografia ar fi fost considerată doar una de familie, copila fiind redată cu ochii larg deschiși.

autoarei privind disputa stârnită în anul 2013 de gestul unei clujence, care și-a postat pe pagina de facebook fotografii cu fiica moartă, îmbrăcată în mireasă și așezată în sicriu (alături de cele care o reprezintă în viață). Scandalizarea mass-mediei în raport cu un asemenea gest arată că fotografia funerară rămâne subordonată rigorilor intimizării, în spațiul românesc ea nu este niciodată expusă/socializată (asemeni fotografiilor nupțiale, de pildă), fiind o fotografie de sertar (în mediul rural) sau de album (în urban).

Un reper al istoriei fotografiei funerare îl regăsim în primul volum al colecției de fotografie **Costică Acsinte** (*Foto Spendid. Volumul I „Viața socială”*), în seria imaginilor reproduse apărând și unele realizate la înmormântări, după scenariul clasic al defunctului așezat în sicriu<sup>18</sup>. Una dintre aceste fotografii este realizată în 1937, elementul de date constituindu-l anul inscripționat pe crucea așezată lângă sicriul deschis, în jurul căruia este grupată întreaga familie, defunctul fiind un copil. Fotografii cu un scenariu similar și tot de la înmormântarea unor copii, au fost realizate în anii 1938 și 1945, conform datelor inscripționate pe sicriu. Etapizarea ritualisticii funebre este surprinsă la nivel vizual prin imagini realizate în anumite secvențe ale ceremonialului, o astfel de fotografie fiind cea de la priveghiul unui defunct adult, fără elemente de date. Deși un important număr de instantanee sunt axate asupra familiei, unele surprinzând exclusiv mama și copilul, nu putem susține că vreuna aparține genului post-mortem, neexistând elemente clare de identificare în acest sens. O explicație ar putea fi legată de faptul că Acsinte a lucrat, vreme de vreo trei decenii în micul târg Slobozia, iar o bună parte din colecția lui conține fotografii ale oamenilor cu posibilități financiare reduse, prea puține imagini fiind realizate în studio și extrem de puține consacrate subiectului morții. Pe de altă parte, pentru perioada în care sunt realizate (după 1930) vorbim de disoluția fotografiei post-mortem de inspirație victoriană, considerată, tot mai mult, ca fiind prea morbidă.

În absența unor abordări teoretice cu privire la situația fotografiei post-mortem în spațiul românesc, ne vom referi, în cele ce urmează, la un alt segment, extrem de fertil, de altfel, ce configurează dimensiunea vizuală a morții. Astfel, în urma cercetării detaliate a 5 cimitire urbane și 14 cimitire rurale din județul Sălaj, putem formula câteva observații de etapă privind funcționalitatea și semantica uneia dintre categoriile vizuale ale funerarului, respectiv fotografia identitară de pe însemnele de mormânt. Este doar unul dintre cele trei segmente ce articulează valorificarea fotografiei în context funerar; într-o analiză de profunzime, alături de această categorie, se impune investigarea fotografiei funerare ca și componentă a istoriei vizuale a familiei, respectiv analiza fotografiei asociată anunțurilor de deces și anunțurilor comemorative. Dacă ultimele două aspecte vor face obiectul unor cercetări de perspectivă, sertarul cu fotografiile de familie fiind zona cea mai delicată și dificil de abordat, în prezentul demers ne vom limita la câteva considerații despre ceea ce generic putem numi „cimitirul și fotografiile sale”. În „aventura” noastră am avut în vedere, în permanență, excelenta lecție pe care ți-o oferă retorica cimiterială, prin profunzimea epitafului funerar; credem că nimic nu poate fi mai elocvent decât acest îndemn, prezent pe unul dintre monumentele funerare investigate:

*Tu acel ce-mi calci mormântul  
Nu fi mândru-n cimitir  
Eu aicea sunt acasă  
Tu ești încă musafir.*<sup>19</sup>

Într-o privire retrospectivă extrem de sintetică, fotografia funerară pe suport ceramic apare în Franța, la jumătatea secolului XIX, și cunoaște perioada de maximă înflorire la începutul secolului XX, când este importată și în America prin intermediul imigranților evrei, a celor din Italia și estul Europei<sup>20</sup>. În societatea nord-americană tehnologia imprimării pe suport ceramic sau porțelan cunoaște o dezvoltare semnifica-

<sup>18</sup> <http://colectiacosticaacsinte.eu/blog/>

<sup>19</sup> Vezi fotografia nr. 1

<sup>20</sup> Yalom, 2008, p. 20

tivă până la jumătatea secolului XX, când intră într-o disoluție accentuată, pentru ca, actualmente, să revină în preferințe, mai ales pentru situațiile de maxim dramatism (defuncții copii și tineri). În literatura de specialitate subiectul fotografiei funerare/sepulcrale, ca tematică exclusivă, nu a fost abordat într-o manieră consistentă, pentru spațiul nord-american fiind cunoscute două contribuții semnificative: una dintre ele se referă la un cimitir evreiesc ortodox din Queens, construit în 1893 (John Yang, *Mount Zion: sepulcral portraits*), iar cea de a doua analizează o colecție de fotografii pe suport ceramic din California (R.W.Horne, L.Montanarelli, G.Link, *Forgotten Faces: A Window In Our Immigrant Past*). În ceea ce privește posibila relaționare între fotografia post-mortem și cea de mormânt, trebuie amintit faptul că deși prima a căzut în dizgrație, nu a eradicat fotografia sepulcrală în culturile care împărtășesc forme și practici de menținere simbolică a morților în viață.

În spațiul românesc o foarte interesantă abordare a recursului la fotografia sepulcrală o întâlnim în documentarul *După Fel și Chip*, realizat de Paula Oneț în anul 2012<sup>21</sup>, absolventă a Facultății de teatru și televiziune din Cluj Napoca. Filmul are la bază o documentare a temei în câteva cimitire din nord-vestul României, și urmărește modul în care aleg și motivațiile pe care le au locuitorii unui sat transilvănean, atunci când decid să așeze pe monumentele lor funerare (pe care și le ridică încă din timpul vieții) anumite imagini, anumite fotografii. Chiar dacă materialul este, prin excelență, o abordare cinematografică a temei, este extrem de inspirată alegerea autoarei de a dezvolta subiectul prin vocea interlocutorilor, grupați în trei categorii (reprezentative, de altfel, pentru „acoperirea temei”): aceia care au deja o fotografie funerară, cei care au una, dar vor s-o schimbe cu o alta, mai apropiată de standardul comunității, și aceia care se pregătesc să-și facă una. Preocuparea pentru imaginea care va rămâne în memoria colectivă este reflectată atât în pregătirile făcute pentru realizarea fotografiei ce va fi imprimată pe suport ceramic, dar și în cazurile, uneori ilare, de nemulțumire față de un asemenea produs realizat cu ceva vreme înainte, care nu ține pasul cu apariția noilor „mode”. Este relevant exemplul cuplului de bătrâni care doreau să înlocuiască o mai veche fotografie, realizată după o imagine surprinsă la logodna lor, care, nu doar că era ușor degradată, dar îi reprezenta în „întregime”. Se intenționa înlocuirea cu o alta, care să fie asemănătoare cu a „vecinilor” din cimitir, beneficiari ai reprezentării de maximă actualitate (reprezenți până la bust), intrând și ei, astfel, în „ordinea” dată de modelul majoritar. Aceeași preocupare este detectabilă și în cazul celor nemulțumiți de „produsul” realizat, care poate induce, peste timp, o impresie greșită privitorului străin de istoria comunității<sup>22</sup>. Ni s-a părut interesantă maniera în care își pregătește fotografia sepulcrală personajul acompaniat în tot acest demers, care refuză să opteze pentru imprimarea unei imagini din tinerețe, apreciind că, în această eventualitate, nu ar mai fi recunoscut de comunitate și păstrat în memoria acesteia. E un ușor paradox aici, întrucât am întâlnit în cimitire nu puține cazuri în care fotografiile de pe cruce reproduc imagini de tinerețe ale „beneficiarilor” (decedați sau în viață), așa cum și analiza sintetică a fotografiilor asociate necroloagelor sau anunțurilor comemorative arată prezența unor asemenea instantanee. De altfel, chiar documentarul etnografic menționat prezintă și opțiunea unora dintre subiecți pentru reproducerea unei fotografii de tinerețe, fie individuale, fie de cuplu, pentru cazurile în care există în arhiva personală asemenea imagini<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> <http://www.paulaonet.com/press-references.html>

<sup>22</sup> Oneț, 2012, p. 28. În lucrarea sa de licență tânăra cineastă ne descrie situația, surprinsă de altfel, în peliculă: „Sabina, în vârstă de 72 de ani, și-a pus poză pe piatra funerară de mai bine de 4 ani, după moartea soțului ei. Poza a fost făcută de propriul lor fiu, la aniversarea a 50 de ani de căsătorie, pe vremea în care toată familia știa că soțul ei, Culița, își trăiește ultimele clipe din viață. De-a lungul timpului, Sabina și-a exprimat de nenumărate ori nemulțumirea față de această fotografie de pe mormânt. Se pare că în timpul procesului de transformare în ceramică, fotografia a căpătat puternice accente de roșu, ceea ce o supăra în permanență pe Sabina. Conștientă de faptul că fotografia lor sepulcrală rămâne o amprentă în memoria colectivă a societății în care trăiește, Sabina crede că oamenii din sat (și cei care vor veni la mormântul lor în viitor) îi vor considera „doi bețivi”. Deși familia și cunoscuții știu că această afirmație este falsă, ea insistă în înlocuirea acestei fotografii cât încă mai este în viață”;

<sup>23</sup> Ni s-a părut convingătoare motivația invocată de lelea Vitoria care, văduvă fiind, a ales o fotografie de cuplu din tinerețe spunând că „D-apoi că n-oi pune acolo una bătrână că suntem noi destui bătrâni... Poza asta îmi place mie cel mai mult, că așa suntem noi, mai tineri, mai frumoși... Ș-am și mărgeli aici!”; *Ibidem*, p. 29

În acest stadiu incipient al abordării vizualului în domeniul funerar, nu ne hazardăm în a oferi o explicație cu pretenții de absolută credibilitate, dar, mai ales pentru situația caracteristică celei de a doua jumătăți a secolului XX, un argument ar fi accesul mai dificil la fotografie (sunt reproduse fie fotografii făcute pentru actele de identitate, fie realizate în anumite contexte ceremonial-festive). Apoi, frecvența mai mare a acestor cazuri în urban (constată de noi în cercetările efectuate), poate fi explicată și prin profilul anomic al comunității din oraș, unde preocuparea de a fi recunoscut la nivel colectiv poate să nu fie atât de pregnantă, nefiind, oricum, posibilă. Recursul la fotografii de tinerețe este motivat, de unii dintre interlocutorii tinerei cineaste, ca o nevoie de a fi mereu percepuți „tineri și frumoși”, tinerețea veșnică fiind, astfel, expresia supremă a nemuririi. În esență, documentarul tinerei cineaste arată nevoia, constată și de noi în cercetările din teren, privind construcția unei identități postume, fie de către aparținători, fie, tot mai frecvent, chiar de „beneficiarul” însemnului funerar.

În cercetarea noastră am întâlnit o formă precursoră sau substitută fotografiei funerare ceramice; astfel, preponderent în cimitirele rurale, fără a exclude însă urbanul, am constatat prezența unor monumente cu locuri speciale pentru fotografie, unele păstrând fotografia afișată sub sticlă (foto 2 și 3). Sigur că motivația financiară este cea mai la îndemână și cea mai credibilă explicație, însă pentru demersul nostru este importantă nevoia pe care o descrie această formă adaptată de valorificare a fotografiei în context funerar.

De altfel, și pentru acest segment al vizualului funerar putem vorbi despre practici și adaptări culturale determinate de statut social, situație materială, vârstă, contextul decesului, credințe, sistemul relațiilor de rudenie, imagologia postexistenței, etc. Extrem de ilustrativă ni se pare maniera în care se ritualistica funebă înglobează fotografia printr-un proces de transfer, operat la nivel simbolic și pragmatic. Un asemenea exemplu îl regăsim consemnat pentru anii '80 ai secolului trecut în sudul Italiei, regiunea Calabria, unde exista obiceiul de a realiza monumentul funerar, prevăzut inclusiv cu fotografia ceramică, anterior decesului. Ceea ce particularizează cutuma (actualmente frecvent întâlnită și în mediile urbane românești) este obiceiul de a acoperi fotografia cu un capac negru până la deces. Mai mult decât atât, negativul este păstrat cu grijă acasă, iar a descoperi imaginea unei persoane care încă trăiește este un semn rău<sup>24</sup>. Evident, eficacitatea imaginii funcționează și invers, în sensul facilitării decesului pentru cei aflați într-o agonie prelungită și chinuitoare; astfel, fie negativul se plasează după urechea agonizantului, fie se descoperă fotografia de la mormânt, operațiuni ce trebuiesc îndeplinite obligatoriu de „cel cu care a împărțit patul și alături de care va împărți și mormântul”<sup>25</sup>. În același context al mutațiilor produse în ritualistica funebă prin inserarea fotografiei, merită consemnată și interrelaționarea dintre imagine și epitaf, autorul studiului întâlnind formulări de genul: „Frumos așa cum ești în fotografie”. Această corespondență între fotografie și epitaf certifică importanța acordată monumentului funerar ca mediator dialogic (vom vedea în cele ce urmează), dar și forța imaginii funerare ca instrument și referent al memoriei rituale.

Fotografia asociată monumentelor funerare permite trei tipuri de abordări:

- abordarea social-identitară
- abordarea pragmatic-comercială
- abordarea metafizică

Dincolo de particularitățile perspectivelor de abordare, centrală rămâne ideea că, asemenea monumentului funerar, fotografia este un marker și răspunde aceleiași nevoi de locuri sacre ale memoriei, unde ne întoarcem pentru a ne reînnoi legăturile cu cineva „plecat”, dar nu „uitat”. Și tot asemenea însemnelor de mormânt, fotografia reflectă credințele, valorile, speranțele, estetica și tehnologia societăților cărora aparține<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Faeta, 1993

<sup>25</sup> *Ibidem*

<sup>26</sup> Yalom, 2008, p. 10

## ABORDAREA SOCIAL-IDENTITARĂ

Prima concluzie a cercetării noastre arată frecvența net superioară a utilizării fotografiei sepulcrale în urban, sub influența căruia, de altfel, pătrunde și în rural (simultan cu importul monumentelor). Această primă observație cantitativă ne trimite către ideea unui **proces de personalizare/individualizare a morții**, în care fotografia funerară răspunde nevoii de ieșire din anonimatul uniformizant al cimitirului colectiv. Interpretarea în acest sens devine mai credibilă dacă ne raportăm la standardizarea monumentelor funerare (actualmente produse ale unei veritabile industrii), la lipsa lor de individualitate și personalitate, context în care fotografia devine reperul central în procesul de „identificare” a defuncților sau viitorilor „locatari”. Funcția de semnificare a defunctului se transferă oarecum dinspre semnul de mormânt, cel care afirmă, în principal, o identitate comunitară, spre fotografia funerară, cea care va asigura conservarea „corpului social” al defunctului. La fel ca și efigiile sau măștile mortuare, actualmente și fotografia se înscrie în seria reprezentărilor vizuale ce animă amintirea „corpului social” al defunctului; toate aceste elemente sunt locuri ale identificării ce „pun între paranteze” corpul natural, cremat sau descompus și, astfel, maschează sau amână eventuala disoluție a existenței materiale<sup>27</sup>. În literatura de specialitate se apreciază că fotografia a devenit un „rit al vieții de familie” din momentul în care industrializarea a determinat descompunerea familiei extinse multigeneraționale<sup>28</sup>, iar funcția de rememorare și comemorare se restrânge la tot mai puțini actori și performeri.

Fie că este individuală, sau de cuplu, fotografia ceramică dobândește rolul de fixare a istoriei, de reprezentare și expunere socială<sup>29</sup>. Privite în ansamblu, fotografiile sepulcrale devin componentele unui „album de cimitir” sau a unei părți de „comunitate”, care furnizează prețioase informații despre destin, epocă, modă, relații, preocupări și pasiuni. Ele oferă importante grile de lectură antropologică și străinului, trecătorului ocazional, celui care n-a fost contemporan cu vremurile în care au fost surprinse imaginile. Spre deosebire de sertarul cu fotografii, care este împărțit doar anturajului și cunoscuților, „albumul de cimitir” oferă cea mai largă accesibilitate, expunerea publică a indivizilor (decedați sau nu) fiind maximă și de lungă durată (potrivit garanțiilor oferite de firmele specializate).

De remarcat faptul că fotografia funerară apare în contextul în care itemii mai vechi asociați însemnului de mormânt vorbesc foarte puțin despre persoana defunctului; astfel, cele mai frecvente indicii ale identității sunt cele relaționale (soț, soție, fiu, fiica, mamă, tată) și, sporadic, cele profesionale (îndeosebi pentru cei cu studii superioare). În schimb, identitatea creștină este constant afirmată prin formulele, extrem de stereotipe, care însoțesc fișa de date („aici odihnesc, „aici așteaptă învierea”). Apartenența religioasă nu este un criteriu care să condiționeze recursul la utilizarea fotografiei sepulcrale; cercetarea noastră a vizat cimitire diferențiate etnic și religioase (românești – ortodoxe, greco-catolice, maghiare – romano-catolice și reformat) sau mixte, fotografia fiind întâlnită, sigur în proporții diferite, în toate situațiile menționate. De altfel, proliferarea ei în spații geografice și modele culturale diferite descrie un evident proces de globalizare<sup>30</sup>, favorizat de profilul consumerist ale societății contemporane. Faptul că fotografia apare chiar și în cazurile apartenenței la sisteme religioase extrem de stricte, cum este, de pildă, situația surprinsă de Paula Oneț în cimitirul evreiesc, arată că, uneori, recursul la o cutumă comunitară prevalează asupra canoanelor, iar recursul la fotografie se dovedește a fi rezultatul unei negocieri cu propria identitate culturală<sup>31</sup>.

Întrebarea care se pune, pornind de la nevoia fotografiei de mormânt, este legată de noutatea pe care o aduce acest tip de imagine în funcționalitatea mnemotehnică a însemnului funerar și a mormântului.

<sup>27</sup> Hockey, Draper, 2005, p. 50

<sup>28</sup> *Ibidem*. Subliniind faptul că fotografiile *recuperează* morții, recreind în prezent identitățile lor sociale, studiul semnalează faptul că, în societățile vestice, fotografiile de familie reprezentând cadavrul au devenit mai puțin frecvente, ele fiind „sechestrare” exclusiv de sistemele medicale și juridice, ca „mărturie” ale patologiilor, violențelor corporale sau actelor suicidare.

<sup>29</sup> Oneț, 2012, p. 33

<sup>30</sup> Brooks, 2010, p. 32

<sup>31</sup> *Ibidem*

Înainte de toate ea se dovedește singura capabilă să comunice, să transmită și să conserve elementul de maximă identitate: fața și expresia. Fotografia funerară este, prin excelență, o fotografie centrată pe față și nu pe ansamblul corpului, cazurile reprezentării individului/indivizilor în întregime fiind rare.

Sigur că pentru această specificitate există o dublă explicație, una pragmatică, cealaltă simbolică: anterior epocii fotografiei digitale, imaginea reprodușă de firmele specializate este una care are la bază fotografiile utilizate pentru documentele personale cu rol de identificare, sau pe cele care înregistrează participarea la riturile și sărbătorile vieții de familie. Ambele resorturi țin însă, fără îndoială, de accesul la fotografie, care se democratizează odată cu apariția statutului de „fotograf amator”. Relativa standardizare a fotografiilor prin reproducerea imaginilor de „tip buletin” țin de o anumită percepție gravă a spațiului sepulcral și implicita sobrietate datorată acestuia, precum și de tradiționalismul principiului lui „așa se face”. În special pentru mediul urban dorința de a depăși tiparele tradiționale devine tot mai manifestă, fiind reproduse, mai ales în cazul tinerilor, fotografii realizate în diferite contexte și cu elemente de modernitate (telefoane mobile, ochelari de soare, etc) sau care indică anumite preferințe (de ex. minge de fotbal).

În plan simbolic, centrismul feței se datorează primatului antropologic al acesteia, magistral analizat de David Le Breton în câteva din articolele sale. Considerând fața drept „capitala” sentimentului identității umane și privilegiul omului (Dumnezeu care este deasupra omului este „dincolo” de față), Le Breton arată că orice individ, chiar și cel mai umil, își poartă fața ca cel mai înalt semn al diferenței sale. Aici se originează acel proces de personalizare a morții tradus prin apariția fotografiei pe monumentul funerar, amintit anterior. Potrivit lui Le Breton, în societatea noastră fața și atributele sexuale sunt, din punct de vedere social și cultural, locurile cele mai investite, sunt polii sentimentului de identitate personală<sup>32</sup>. Într-o societate în care corpul este văzut ca o frontieră a identității, elementul care separă, dar, mai ales, diferențiază de ceilalți, fața devine locul în care se înscrie *unicitatea* individului, zonă a recunoașterii mutuale.

Indubitabil că funcția identitară nu se restrânge la planul individual; expuse în spații publice, portretele funerare mențin defunctul viu în memoria colectivă, fiind împărtășite cu alți membri ai familiei, prieteni sau chiar străini. Pe de altă parte, deși le-am considerat ca expresii ale nevoii de personalizare prin ieșirea din anonimatul cimitirului colectiv, proliferarea fotografiei sepulcrale se poate datora și spiritului gregar, plecând de la premisa că cimitirele oricum sunt locuri conservatoare, unde indivizii au tendința de a imita, replica ceea ce văd în jurul lor<sup>33</sup>. Puterea de contaminare a fotografiei de mormânt nu poate avea, din punctul nostru de vedere, doar un caracter formal, ci alegerea se face și pentru că există o motivație personală a acestei opțiuni. În mod similar și respingerea fotografiei sepulcrale ca practică funerară are anumite rațiuni, dincolo de cele care țin strict de aspectul financiar (deseori invocat însă în cercetarea noastră de teren, în mediul rural). În discuțiile cu interlocutorii noștri, cei care resping ideea fotografiei de mormânt consideră că amintirea celui decedat nu trebuie alimentată și susținută prin astfel de „substitute”, fiind suficient să-l păstrezi în „minte ta”.

Dacă o astfel de motivație poate funcționa pentru morțile „obișnuite”, adică „la termen”, situația consemnată la nivelul ruralului arată predilecția de a uza fotografia funerară în special pentru cazurile defuncțiilor tineri. Explicația ține, evident, de nevoia marcării contextului special al morții, dar și de nevoia „relaționării” și „comunicării” mai frecvente cu cel a cărui dispariție rămâne inexplicabilă și greu acceptabilă pentru rudele apropiate. Mai mult chiar, se constată o tendință, tot mai prezentă, de a suplimenta numărul imaginilor defunctului pe monumentul funerar, realizate chiar în maniere diferite (fotografie ceramică și foto-gravură), situațiile fiind exclusiv asociate cazurilor de moarte prematură (foto 4–5).

În același context al valorizării ca marcă identitară consemnăm situațiile în care fotografia funerară marchează un transfer paradoxal de simbolistică: uzitarea fotografiei de la nuntă ca suport sau reproducere exactă în imaginea de pe monumentul funerar (foto 6–7). Astfel, dincolo de identitatea individuală, în majoritatea situațiilor, fotografia funerară marchează o a doua identitate, respectiv identitatea de cuplu, imaginea

<sup>32</sup> Le Breton, 1995, p. 2

<sup>33</sup> Brooks, 2010, p. 31

fiind realizată prin alăturarea fotografiilor individuale; în această situație vorbim practic de o reconstrucție a realității fotografice generată de nevoia reprezentării vizuale a celui „a fi împreună în moarte”, sugerat de monumentul funerar. De altfel, potențialul de bază al fotografiei sepulcrale este tocmai acela de a asigura permanența proceselor de comemorare, ori imaginea de cuplu devine unicul mod prin care supraviețuitorii își vor reaminti, în timp, de „locatarii” mormântului.

### ABORDAREA PRAGMATIC-COMERCIALĂ

Deși Roland Barthes definea fotografia ca fiind „un real ce nu mai poate fi atins”, fotografia funerară realizată pe suport ceramic contrazice o astfel de afirmație, în special în cazul fotografiei de cuplu, care presupune intervenția tehnică asupra imaginilor originale (aproape o re-unire laică a destinului pentru postexistență). Efectul major (identitatea de cuplu) obținut prin această manipulare și reconstrucție a „realității” fotografice arată că gestionarea vizuală a morții presupune o importantă componentă comercială. Din această perspectivă putem vorbi despre ceea ce etnologia franceză numea „morții utili”, sigur referindu-se la un cu totul alt context (intercesori, vindecători, destine exemplare, etc). Chiar dacă pare cinic, morții devin „utili” întrucât generează o veritabilă industrie, tot mai înfloritoare, în condițiile în care ofertele comerciale tind să preia multe din „îndatoririle” rituale ale familiei de altădată. De altfel, în publicitatea unui serviciu funerar de tip nou (*contract funerar din timpul vieții*) una dintre firmele care susțin și ofertează incinerarea în România invocă argumentul „despovăririi” familiei de obligația formalităților și orientarea energiilor către re-echilibrarea psihologică a celor afectați: „Noi considerăm că în momentul producerii decesului, familia nu trebuie să se concentreze pe organizarea funeraliilor, ci, în principal, pe găsirea modalităților cele mai adecvate de rămas-bun de la cel care pleacă. Mai importantă este astfel găsirea liniștii sufletești, prin acomodarea cu ideea decesului cuiva drag, decât risipirea energiilor cu organizarea funeraliilor”<sup>34</sup>. Sigur că, o astfel de poziționare susține pragmatismul atitudinal, dar contribuie la subminarea dimensiunii sacral-simbolice a comportamentelor rituale, fapt tot mai prezent în contextul actual al fenomenelor de desacralizare, bricolare și sincretism religios.

O privire sintetică asupra ofertelor arată că această industrie nu doar „ajută” supraviețuitorii, ci influențează simbolistica elementelor de ritualitate funerară. Mai mult, așa cum am văzut în referirile la alte modele culturale, fotografia sepulcrală, produs al comercializării morții, devine element central în reconfigurarea comportamentelor funerare (determină apariția unor practici noi, așa cum sunt cele din Calabria, amintite anterior).

Dacă cea mai spectaculoasă ascensiune o înregistrează pomana-catering, extrem de apreciată în ultimii 3–4 ani la nivelul ruralului, fotografia funerară suportă și ea „modernizări” cu consecințe la nivelul multiplelor sale funcționalități și valențe. Pentru o imagine sintetică privind implicațiile economice ale elementelor vizualului funerar, ne propunem, în cele ce urmează, o incursiune esențializată în textul reclamelor și ofertelor de servicii ale firmelor specializate.

Pentru a nu schimba sensul gândit de furnizori, redăm câteva din reclamele acestora (au formulări aproape identice):

– „Aplicat pe monumentul funerar, fotoceramicele oferă acestuia un aspect cu totul deosebit, iar dumneavoastră vă oferă mereu o amintire vie a celui drag” ([www.finalproject.ro](http://www.finalproject.ro))

– „Credeti-ne, pentru noi, păstrarea amintirii unei persoane dragi ne obligă în seriozitatea și motivația profesională să vă garantăm un produs fiabil în timp, astfel încât orice fotografie reprodusă de noi pe porțelan, reprezentând un mic fragment din viața persoanei decedate să trezească persoanelor care le observă o dulce amintire” ([www.foto-cruci-bacau.ro](http://www.foto-cruci-bacau.ro))

– „Fotografiile sunt rezistente la soare, ploaie și îngheț... Garanția de 100 de ani este valabilă atât pentru produsele achiziționate online, prin comandă pe site, cât și pentru cele achiziționate direct de la agenții noștri” ([www.poze-cruce.ro](http://www.poze-cruce.ro))

<sup>34</sup> <http://www.casa-funerara-amurg.ro/contract-funerar-din-timpul-vietii/>

Din exemplificările preluate de pe site-urile firmelor specializate se conturează două argumente majore, care justifică utilitatea produselor oferite: funcția mnemonică, prin excelență, a fotografiei și durabilitatea acesteia, garanția depășind posibilitatea verificării conformității de către comanditar (cel care ar putea fi direct interesat de acest aspect). Textul reclamelor atestă și preocuparea pentru maniera în care fotografia facilitează procesele comemorative, calitatea serviciilor fiind considerată direct proporțională cu felul în care „privitorii” își vor aminti sau își vor reprezenta persoana defunctă. Astfel, fotografia se dovedește un important factor de echilibrare psihologică, mediind o „dulce amintire”, acesta fiind imperativul major al societății contemporane în confruntarea cu realitatea morții (orice „bulversare” a individului care a suferit o pierdere este ne-benefică, iar orice disfuncționalitate în randamentul său este de natură să afecteze eficiența mecanismului social, în ansamblul său). Sigur, în subtext este invocată și o oarecare valoare estetică, de altfel fotografia fiind enumerată, în anumite ofertări, în seria decorațiunilor funerare; în acest caz, monumentul funerar este elementul central, în raport cu care fotografia își dezvoltă funcția decorativă.

În urma analizei ofertelor firmelor specializate am identificat principalele servicii ce preced procedurile de imprimare a fotografiei pe suport ceramic:

- colorare imagine;
- retușare luminozitate/contrast;
- schimbarea fundalului; schimbare/adăugare haine;
- adăugarea/eliminarea unor persoane/obiecte;
- unirea a două persoane ([www.finalproject.ro](http://www.finalproject.ro))

Sintetizând ofertele, diversitatea lor vizează formele ceramice (oval, rectangular, inimă, papirus, etc), fundalul (peisaje cu elemente de geografie fizică diferite, din toate anotimpurile, bolta cerească, etc), vestimentația potrivită contextului (cămăși, sacouri, etc). Competiția serioasă în domeniul serviciilor funebre (un segment comercial considerat puțin afectat de criza economică) face ca ofertele să fie bogate și diversificate; numai în ceea ce privește inserarea unui peisaj ca fundal al fotografiei am identificat, la un singur agent economic<sup>35</sup>, un număr de 56 de modele, ceea ce îngreunează mult opțiunea clientului. De asemenea, la un alt furnizor am numărat 20 de modele vestimentare feminine și 21 masculine, considerate potrivite pentru context<sup>36</sup>. Toate aceste aspecte indică faptul că fotografia sepulcrală este un produs „construit”, rezultatul unei negocieri între propriile reprezentări și elementele oferite în portofoliul agenților economici. Concurența din domeniu face ca dinamica noutăților să fie tot mai accentuată, un astfel de element fiind și cel apărut prin inserarea unui epitaf alături de fotografie, pe același suport ceramic (foto 10–11). Și în această situație, conținutul epitafului este oferit, clientul având posibilitatea să aleagă din câteva modele; nu detaliem aici problematica epitafului funerar, care va constitui subiectul unui alt studiu, dar este important de semnalat faptul că această specie a genului funebru cunoaște o dezvoltare semnificativă, în strânsă legătură cu evoluția pieței monumentelor funerare și a intensificării importului acestora în rural.

Fără a fi strict legată de subiectul fotografiei, dar constatată de noi în cercetarea cimitirelor, este o altă inovație a firmele specializate în servicii funerare (întălnită de noi exclusiv în cimitirele urbane), cea a publicității pe monumentele funerare, prin inscripționarea denumirii, respectiv a datelor de contact (adresă, număr de telefon; foto 8–9). Sigur că, în raport cu durabilitatea în timp a mormântului sau a monumentului funerar, informațiile inscripționate se dovedesc inutile în durată lungă, dar cimitirele își cresc, astfel, valoarea documentară prin conservarea unor date ce pot fi de un real folos diverselor demersuri de cercetare; mai mult, ele pot argumenta cronologic funcționarea unor tipare în amenajarea spațiilor sepulcrale, respectiv a unor „mode” și a unor gusturi specifice diferitelor perioade.

Pornind de la premisa „utilității morților” pentru industria funerară, ca în cazul oricărei activități cu scop lucrativ, satisfacerea nevoilor și gustului clienților devine imperativul alegerii tehnicilor și formelor de reprezentare vizuală a defuncțiilor. Ca o concluzie am putea spune că, aparent, dorința clientului devine

<sup>35</sup> <http://fotoceramicaitaliana.ro/fundaluri-imagini-fotoceramica.html>

<sup>36</sup> [www.fotoceramica-bot.ro](http://www.fotoceramica-bot.ro)

esențială în reconfigurarea identității vizuale a defunctului; aparent, întrucât sfera opțiunilor este, cel mai adesea, limitată la ceea ce se ofertează, iar agenții economici devin, într-un fel, „deschizători de drumuri” în evoluția domeniului. Practic și în domeniul funerarului progresul tehnologic și competiția sunt factorii care generează nevoi, comportamente ritualizate adaptate la noi forme de exprimare simbolică.

### ABORDAREA VALENȚELOR METAFIZICE

Valențele metafizice au la bază puterea de prezentificare a fotografiei, ea face prezent defunctul și reflectă relațiile de reciprocitate dintre vii și morți. De altfel, în analizele consacrate funcționalității psihoculturale a fotografiei se arată că, fie de album sau de mormânt, fotografia „generează o puternică iluzie a posibilității de a te situa în prezența unei realități trecute”<sup>37</sup>, aceasta fiind, din punctul nostru de vedere, una dintre mizele utilizării sale în domeniul funerarului. În acest context, fotografia devine elementul care mediază comunicarea între cele două lumi (alături de vis și pomeni), în interiorul sau în afara practicilor de comemorare colectivă și individuală.

Din punct de vedere psihologic, cea mai tulburătoare funcționalitate a sa este aceea de a media „aproprierea” fizică, în special pentru situațiile de moarte neobișnuită (copii și tineri), când fotografia devine suportul interacțiunii cu cel absent. Astfel, conduitele emoționale, ritualizate și codificate, care se adoptă la mormânt, preiau fotografia ca interlocutor: este atinsă, este mângăiată, decorată cu elemente vegetale<sup>38</sup>. În interpretarea lui R. Barthes memoria, amintirea este, mai degrabă, senzație decât imagine; ca atare, marea provocare este a face fotografia să devină echivalentul mirosului și gustului, ceva pe care îl poți simți și vedea<sup>39</sup>. Din această perspectivă este explicabilă nevoia interacțiunii cu fotografia, generându-se astfel senzația prezenței fizice a persoanei dispărute.

Este evident că fotografiile funerare au o „viață” inegală, forța lor este supusă ritmurilor ciclice care fac să alterneze faze de atenuare cu momente de accentuare. Astfel, în timpul comemorărilor colective imaginile defuncților dobândesc o prezență particulară, defuncții se inserează explicit în trăirea socială<sup>40</sup>. În special în zilele de comemorare colectivă a morților, fotografia funerară este luminată prin diverse mijloace (candle, lumânări, etc), ceea ce demonstrează în plus ideea că, din perspectiva potențialului de conservare a memoriei, ea devine centru de greutate, în jurul căruia se coagulează întreaga semnificație a practicilor momentului respectiv. În literatura de specialitate se vorbește despre existența unor relaționări între aceste forme de iluminare, respectiv fotografie și spiritul defunctului. Deși, prin cercetările noastre nu am putut surprinde neapărat aceste interdependențe, redăm aici ceea ce alte studii avansează cu privire la această problemă. Astfel, se consideră că lumina indică o stare a imaginii, dar și a defunctului, informații obținute prin evidente procese de divinație; aprinse, micile candle și lumânări semnifică prezența spiritului<sup>41</sup>. O flacără dreaptă și imobilă indică forța și starea de bine, în timp ce una tremurândă, ezitantă și scurtă arată suferință sau chiar o stare de rău. Prin modul în care este iluminată, fotografia, la rândul ei, poate comunica anumite doleanțe ale defunctului, sau chiar nemulțumiri. Dincolo de caracterul absolut specific pentru mentalul colectiv al acestor procedee divinatorii, ele vehiculează un suport nou, dar traduc aceeași nevoie de păstrare și permanentizare a unor raporturi benefice între agenții celor două lumi, ceea ce constituie, în esență, garanția că fiecare va împărtăși un destin postum marcat de grija descendenților. În consecință, fotografiile funerare nu sunt obiecte inerte, ele posedă un grad de realitate ce le conferă statutul de intermediar între viață și moarte, între vizibil și invizibil.

În formulele sale actuale determinate de „retușurile” prin intervențiile tehnice, fotografia funerară devine cel mai ilustrativ element al speranței escatologice. Dacă modificările operate la nivelul vestimentației

<sup>37</sup> Connerton, 2006, apud Brooks, 2010, p. 28

<sup>38</sup> Faeta, 1993

<sup>39</sup> Batchen, 2006, p. 15

<sup>40</sup> Faeta, 1993

<sup>41</sup> *Ibidem*

pot influența percepția privind identitatea socială, fundalul inserat, indiferent de modelul acestuia, ține, indubitabil, de imagologia paradisiacă. Cerul senin, pajiști verzi, cascade, pomi înfloriți, creste înzăpezite, asfințitul soarelui, etc, toate sunt elementele unui imaginar ce afirmă speranța într-o postexistență fericită și mediază o aducere aminte duioasă și senină (foto 12–13). Mai mult, la nivelul interpretărilor privind funcționalitatea și simbolistica uzitării lor, ele au fost considerate și „fotografii-pașaport” pentru accesarea în lumea de dincolo<sup>42</sup>, ceea ce face explicabilă nevoia unui tip de reprezentare care să alimenteze optimismul escatologic.

Pentru situațiile de moarte violentă, fotografia se dovedește cel mai eficient suport psihologic și argument al postexistenței, al speranței în refacerea raporturilor afective întrerupte.

Valențele metafizice ale fotografiei funerare devin neliniștitoare în situațiile prezenței fotografiei funerare pe monumentele realizate în timpul vieții, când niciunul dintre „beneficiari” nu este decedat. În acest caz, paradoxal, locul rezidenței postume, ilustrat prin fotografia sepulcrală, este determinat de oferta firmelor, indivizii alegând fundalul în funcție de modelele pe care le include aceasta. Evident însă că, vorbind de o industrie, competiția este acerbă și, în consecință, ofertele tind să se diversifice foarte mult pentru a satisface toate gusturile și nevoile clienților. E importantă mențiunea pe care am întâlnit-o în lucrarea de licență a Paulei Oneț (amintită anterior), referitoare la insuccesul unor intenții regizorale; astfel, cineasta mărturisește că inițial, își propusese ca subiecții care doreau să-și facă o fotografie pentru mormânt să fie fotografiați într-un cadru natural dorit și ales de aceștia, renunțând astfel la oferta de fundal a firmelor specializate. Nereușita s-a datorat, printre altele, lipsei unei viziuni clare în rândul subiecților, a unei proiecții personale asupra „propriului paradis” (incapacitate de auto-reprezentare a rezidenței postume). În aprecierea noastră, această intenție ar fi fost oricum dificil de realizat, dată fiind limitarea cadrului natural „disponibil” în zonă; adică, în cazul celor care ar fi dorit să opteze pentru un fundal ce reproduce o cascadă sau valurile înspumate ale mării, ar fi fost imposibilă fotografierea lor într-un asemenea decor.

Revenind la rezultatele cercetării noastre de teren, la o scurtă inventariere, prezența fotografiei funerare înregistrează următoarele situații:

- monument individual cu fotografie;
- monument de cuplu cu fotografie de cuplu, ambii decedați;
- monument de cuplu cu fotografia individuală a celui decedat;
- monument de cuplu cu fotografie de cuplu, un singur membru decedat
- monument individual/de cuplu cu fotografie individuală/de cuplu, niciunul decedat;

Această ultimă categorie a monumentelor cu fotografie a căror „beneficiari” sunt în viață ni s-a părut cea mai bizară și „neliniștitoare” situație, dar arată impactul dimensiunii comerciale a morții. Situația este mai prezentă la nivelul urbanului și este rezultanta unei evoluții în etape, de la practica reținerii locului de veci, la amenajarea acestuia și realizarea monumentului funerar direct cu fotografie funerară. Justificarea ține de o anumită preocupare pentru a-și asigura „cele necesare din timpul vieții”, fie datorită absenței urmașilor, fie dorinței de a nu „împovăra urmașii”. În contextul evoluției menționate, se pune întrebarea firească dacă urmează pomana-catering din timpul vieții. Paradoxul ține însă de situația de a locui în două lumi, întrucât pe monumentul funerar se specifică „aici odihnesc”, iar „beneficiarii” sunt, în fapt, locuitorii acestei lumi, deoarece (potrivit unei opinii înregistrate de noi) încă „plătesc taxe aici”. Paradoxal, fotografia sepulcrală are și valențele unui veritabil „memento mori” pentru cei care o realizează încă din timpul vieții; astfel, în documentarul menționat anterior, al tinerei cineaste Paula Oneț, unii dintre subiecții intervievați consideră că prin confruntarea cu propria fotografie de mormânt se exersează, potrivit expresiei lui Ph.Ariès, o anumită „îmblânzire” a morții, o familiarizare cu realitatea acesteia conform principiului „știu că aici trebuie să vin”<sup>43</sup>. În anumite situații inclusiv realizarea fotografiei ce urmează a fi reprodușă pe suport ceramic este privită cu multă relaxare, una dintre femei dorind să apară în cămașă roșie în fotografia de

<sup>42</sup> Brooks, 2010, p. 1

<sup>43</sup> Oneț, 2012, p. 34

cuplu, dar renunțând la această opțiune, întrucât vecina a convins-o că nu se cuvine în raport cu locul unde urma să fie expusă.

O altă situație înregistrată de noi la nivelul urbanului, ce descrie schimbările operate la nivelul percepțiilor legate de moarte, este prezența fotografiei funerare în cazul copiilor, în special a celor foarte mici. Democratizarea accesului la fotografie explică prezența lor pe monumente, dar și maniera total diferită de gestionare emoțională a morții copiilor, în condițiile reducerii mortalității infantile, respectiv a numărului de copii dintr-o familie (foto 14–15). Interesantă este dispunerea cimiterială a mormintelor de copii, pentru o bună perioadă de timp funcționând modelul separării topografice. Astfel, în cimitirul din Zalău am identificat o zonă cu această configurație, unde s-a procedat la înhumarea copiilor până în urmă cu câțiva ani, deși morminte ale celor de vârstă mică se regăsesc și în alte părți. Este de remarcat faptul că vârsta celor înhumați în zona separată rar depășește 7–8 ani, situație în care părinții, tineri fiind, nu au reținute locuri de înmormântare și nici nu procedează la achiziționarea lor într-o zonă liberă a cimitirului, la decesul copilului. Astfel, deși tendința generală este aceea a organizării cimiteriale în funcție de criteriul rudeniei, în cazul celor de vârstă mică se înregistrează această nevoie a separării, asociată și cu amenajări modeste ale spațiului sepulcral. Simplitatea însemnului de mormânt, prezența schematică a fișei identitare este completată, în unele cazuri, de utilizarea fotografiei, chiar pentru vârstele de sub un an; în strictă relație cu modestia monumentului funerar, apar forme adaptate de afișare a fotografiei sepulcrale, cea mai frecventă fiind tabloul cu însemnul de doliu. Evident că, pentru asemenea situații, nu vorbim de durabilitatea în timp a acestor forme de instrumentalizare a vizualului funerar, dar, foarte probabil, scopul afișării lor nu este cel al unei „eterne aduceri aminte”.

Fără a avea pretenția de a fi epuizat multitudinea valențelor fotografiei sepulcrale, precum și a implicațiilor sale în configurarea unei antropologii vizuale a funerarului putem aprecia, într-o concluzie generală că, actualmente, fotografia funerară pe suport ceramic se dovedește tot mai mult o proiecție a imaginii ideale a celui care o „construiește”, nefiind doar un instantaneu ce își propune să immortalizeze o situație sau imaginea unui individ. Fie că o aleg pentru ei sau pentru alții, cei care „construiesc” fotografia funerară vorbesc despre propria versiune a imaginii lor (sau a aparținătorilor), rezultanta unei permanente negocieri cu imaginea ideală<sup>44</sup>.

#### BIBLIOGRAFIE

- Åhrén Eva, *Death, Modernity and the Body: Sweden 1870–1940*, University Rochester Press, 2009
- Ayterniz Pelin, *Death Photography in Turkey in late 1800s and early 1900s: Defining an area of study*, în *Early Popular Visual Culture*, 2013, vol.11, no.4, pp.322–341, [www.academia.edu](http://www.academia.edu)
- Baiburin Albert, Kelly Catriona, Vakhtin Nicolai, *Russian Cultural Anthropology After The Collapse of Communism*, Routledge, 2012
- Barthes Roland, *Camera luminoasă*, Editura Ideea design&print, 2005
- Batchen Geoffrey, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Princeton Architectural Press, New York, 2006
- Brooks Patrik J., *Dying to be seen: An interpretive study of porcelain portraits on grave markers*, <https://dspace.royalroads.ca/docs/bitstream/handle/10170/374/Brooks,%20Patrick.pdf?sequence=1>
- Ciobotaru Balion Violeta, *Poză de familie, Vrancea, 1936–1938. Adevărul teribil din spatele acestei fotografii*, în *Monitorul de Vrancea*, 30.09.2014, <http://www.monitorulvn.ro>
- Delaplace Grégory, *Retoucher le morts. Les usages magiques de la photographie en Mongolie*, în *Terrain*, no.62/2014, mars, URL: <http://terrain.revues.org/15390>
- Faeta Francesco, *La mort en images*, în *Terrain*, no.20, mars, 1993, pp.69–81, URL: <http://terrain.revues.org/3059>
- Hannavy John (ed.), *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, Taylor & Francis, 2008, vol.I
- Hockey Jenny, Draper Janet, *Beyond the Womb and the Tomb: Identity, (Dis)embodiment and the Life Course*, în *Body & Society*, 2005, vol.11, no.2, p. 50,
- Le Breton David, *Le visages et le sacré: quelques jalons d'analyse*, [www.unites.uqam.ca/religiologiques/no12/visage.pdf](http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no12/visage.pdf)

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 36

- Oneț Paula, *Un eseu cinematografic în stil vérité asupra fotografiei funerare*, Lucrare de licență, Cluj Napoca, 2012, <https://www.academia.edu/11338340>
- Quigley Christine, *The Corpse: A History*, Mc Farland&Company Inc., 1996
- Sontag Susan, *Despre fotografie*, Editura Vellant, 2014
- Yalom Marilyn, *The American Resting Place: 400 Years of History Through Our Cemeteries and Burial Grounds*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York, 2008
- <http://bod.sagepub.com/cgi/content/abstract/11/2/41>
- <http://colectiacosticaacsinte.eu/blog/>
- <http://www.paulaonet.com/press-references.html>
- <http://www.casa-funerara-amurg.ro/contract-funerar-din-timpul-vietii/>



Foto 1: Două excelente lecții pentru cercetător (cel care rămâne mereu un intrus)...



Foto 2: Cimitir românesc – Băbiu (SJ) Monument cu fotografie sub sticlă (defuncta reprezentată în întregime)



Foto 3: Cimitir românesc – Băbiu (SJ) Monument cu fotografie sub sticlă, tânăr 22 ani



Foto 4–5: Cimitir românesc – Zalău. Monumente ale tinerilor, cu forme multiple și diversificate de reprezentare vizuală



Foto 6–7: Cimitir românesc – Zalău. Fotografia de nuntă devenită fotografie funerară



Foto 8–9: Cimitir românesc – Zalău. Monumentul funerar și valențele sale publicitare



Foto 10–11: Cimitire românești – Zalău, Șimleu Silvaniei. Asociere fotografie și epitaf funerar pe suport ceramic



Foto 12–13: Cimitir românesc Zalău. Fundalul – element al unui imaginar paradisiac



Foto 14–15: Cimitir românesc Zalău. Fotografia funerară prezentă și în cazurile defuncțiilor foarte tineri