

## Către o poetică a excesului. Abuz, exagerări și limite în literatură și cinematografie

Mădălina STOICA  
Universitatea Ovidius din Constanța

**Abstract:** *With this article, we aim to systematically construct an argument towards the poetics of excess, specific to literary and, in a broader sense, artistic decadent movement. In a cultural paradigm in which we encounter an acute sense of cupio dissolvi (“I wish to be dissolved”), the excess becomes a subversive, escapist, or even compensatory response to a fundamental lack, a significant absence, an ontological vacuum. Modern society stands under the seal of decadence, and excess is a form of dissolution of a time under the ascendancy of decline. Thus, we aim to synthesize the most common forms of excess (erotic, opioid abuse, food consumption, gambling, extravagant clothing, etc.) in literature and film of the twentieth century and to understand what are the reasons behind this too-muchness.*

**Keywords:** *decadence; excess; exaggeration; escapism; literature; film.*

O reflecție asupra stilului decadent va scoate la suprafața oricărei exegeze nuanțe care, în diverse măsuri, se vor dovedi tributare unui orizont de idei în care identificăm decepția, nevroza, subversiunea, răsturnarea reperelor împământenite, crizele de perspectivă axiologică, iar lista poate continua în aceeași notă. Este de notorietate faptul că paradigma estetică reprezentativă pentru tulburătorul *fin-de-siècle*, care acomodează, deopotrivă, angoasele, anxietățile, rătăcirile ori excesele, devine o citire pe contrasens (cum altfel?) a unui etos ce nu mai are capacitatea de a răspunde cerințelor societății moderne. Cu o atitudine sardonică, decadentii se așază în fața declinului, ca la un spectacol delectabil al declinului, al degenerării. Finalul secolului al XIX-lea ne situează, așadar, în siajul istoric al unor fricțiuni ideologice, sociale, filosofice, acolo unde regenerarea presupune, înainte de toate, degenerare, perspectivă pe care o punctează, în mod remarcabil, Matei Călinescu în *Cinci fețe ale modernității*: „Decadența devine astfel preludiul angoasant al sfârșitului lumii” (Călinescu 153).

În ciuda apelului la regenerare, așa cum o impun realitățile istorice ale momentului *fin-de-siècle*, decadentismul se vede în incapacitatea de a se ridica decisiv împotriva tuturor principiilor față de care se poziționează cu aversiunea-i specifică – cum ar putea? Există, în cazul decadentilor, un deficit de vitalitate. Spiritul contestatar, *frondeur*, nu este menținut la temperaturi ridicate, ci, mai curând, mocnește. Cu alte cuvinte, impulsul de condotier,

specific perioadelor ce înregistrează schimbări de paradigmă, este redus la o forță incapabilă să producă reverberații de mari proporții, întrucât energia decadentului este devitalizată, deconcentrată; vorbim despre acea energie paradoxală a revoluționarului conformist, cuminte, care cedează în fața *dolcefarnientismului* și care rămâne revoltat (dar nu mai puțin cinic), doar la nivel ideologic. Decadentul devine, astfel, un eretic care, din sânul unei auto-suficiențe confortabile, perorează blasfemic convingeri despre disoluția lumii în care trăiește. În ciuda acestei poziții, decadentismul nu anulează, ori refuză formele tradiționale – acesta le transformă, devenind astfel elementul mutagen care așază într-o altă perspectivă lumea pe care o cunoșteam până la acel moment.

Am reușit să demarcăm, succint, un teritoriu al decadentismului ca fenomen cultural, configurat de particularități cu sarcină negativă, care fac parte din tabla de materii a decadentismului. Redăm o selecție a acestor trăsături prin reflecția lui Angelo Mitchievici din *Decadență și decadentism*:

În genere, un astfel de concept reunește trăsături precum artificialitatea, maladivul, luxura, psihopatia sexuală, perversiunea, satanismul, pesimismul, exacerbarea individualismului ca narcisism, decăderea marilor imperii, sau teme precum *diminutio capitis* sau *femme fatale*, ilustrate de Salomeea, Messalina, Cleopatra, Dalila, etc. (Mitchievici 2011, 36)

În rândurile anterioare, am marșat pe lipsa de vitalitate a decadentismului. În felul acesta, am avansat o idee, ce poate părea contradictorie pentru perspectiva pe care vrem să o abordăm în continuare (este bine să reamintim că natura decadentismului este contradictorie, așa cum remarcă și Matei Călinescu<sup>1</sup>). În ciuda particularităților specifice paradigmei estetice, fără forță vitală semnificativă (spleen, plictis, boemie, etc.), în mod paradoxal, excesul devine fundamental pentru experiența decadenților, astfel că miza pe care ne propunem să o apărăm în studiul de față este următoarea: excesul este corelativul decadenței, ca act de subversiune relativ la concesiile în fața conformității. Cu alte cuvinte, încercarea de a recupera, chiar și în crochiu, o poetică a excesului, sub diversele sale forme de manifestare, atât în literatură, cât și în arta cinematografică, are nevoie să răspundă unei aporii, așa cum se prezintă într-o primă instanță: în ce fel putem justifica formele de exces în panopticul unor figuri apatice, inerte, lipsite de vitalitate? Ce stă la baza oricărei forme de exces? Și dacă nu cumva excesul, sub toate aspectele sale, vină să ne distragă atenția de la o problemă fundamentală și plombează, de

---

<sup>1</sup> M. Călinescu, *Cele cinci fețe ale modernității*, trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, ed. Polirom, Iași, p. 215.

fapt, o lipsă, un gol, o absență tulburătoare, cu urmări dintre cele mai nefericite? În ultimă instanță, excesul nu devine un substitut autentic, de calitate, pentru nicio formă de deficit, ba dimpotrivă, este o formă de escapism temporar care reușește să adâncească și mai mult problema. Astfel, replica unuia dintre personajele create de Marco Ferreri, în pelicula *La Grande Bouffe* (1973), pare să fie revelatorie în acest sens: „Mange encore mon petit Michel, mange. Si tu ne manges pas tu ne vas pas mourir...”.

A identifica formele de exces, exagerările, augmentările în arta decadentă se dovedește un joc cu o miză relativ scăzută, întrucât debușeele convenționale sunt nenumărate. Astfel, întâlnim manifestări ale excesului în diverse aspecte ale existenței umane: erotice, opioidale, sardanapalice, vestimentare, egotice, ș.a. Că excesul este o caracteristică indisociabilă decadentismului, este o premisă bine cunoscută, de la care pornește și David Weir, în studiul său *Decadence and The Making of Modernism* (Weir 2). Desigur, doar convențional ne-am oprit la estetica decadentă, pentru a determina un loc geometric din care putem extrage conceptul pe care îl analizăm și căruia îi oferim astfel valoare integratoare. Însă este bine cunoscut faptul că practicile excesive scrutează și alte epoci și fenomene artistice: poezii beatnici, generația hippie, postmoderniști, pentru a aminti câțiva, sunt practicanți de notorietate ai exceselor.

Dar ce înțelegem, de fapt, prin exces? Ceva ce este în plus? Ceva ce este prea mult? În comparație cu ce anume? Într-un exercițiu de adecvare la abordările structuraliștilor, reducând discuția la o perspectivă dihotomică, excesul se poziționează la polul celălalt al deficienței, doi termeni relativi la saturație, primul cu sarcină pozitivă, al doilea cu sarcină negativă. Însă perspectiva aceasta reducăționistă, și pur cantitativă, ne situează în proximitatea unei analize sterile despre exces, în ecuația fenomenului decadentist. Simpla dezvoltare a formelor de exces ne arată diversitatea valențelor și nuanțelor pe care acestea le pot pune în valoare: exagerare, amplificare, surplus, repetiție, accentuare, îngroșare, redundanță, insistență, abuz, deformare, etc.

**Erotopatii.** Sensibilitatea erotică obsesională nu capătă niciunde în altă parte mai multă anvergură decât în scrierile Marchizului de Sade. Plăcerile voyeuriste, auto-erotismul, masochismul, supliciu carnal, toate explorează excesul și limitele experiențelor senzoriale și carnale într-un scenariu hedonist, reglat de vicii și tare dintre cele mai scandaloase. Excesul ia forma erotopatiei în *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei* sau în *Justine*, acolo unde perversiunea indică o problemă de moralitate a individului, dar și a societății din care acesta face parte. Opera sa devine definitorie nu doar pentru excesele erotomane, dar și pentru tipologiile de personaje capabile să pună în scenă jocul la limita moralității: personaje libertine, frivole, amorale, femme fatale, matroane, etc. Aceleași derapaje în exces sunt proiectate, de data aceasta, în

contextul fascismului italian, în readaptarea cinematografică a lui Pier Paolo Pasolini din 1975. Caracterul amoral, lipsa reperelor etice, disfuncțiile sexuale, „spiritualitatea difuză și egoismul profund” ale indivizilor din societățile moderne pot fi posibile explicații aduse în contextul exceselor de natură erotică. Ultima explicație este preluată din romanul din 1998 al lui Michel Houellebecq, *Particule elementare*, acolo unde, prin experiența de viață a lui Bruno, opioman și erotoman redutabil, cititorul are acces la o lume ale cărei particularități împing la limită principiile moralității:

Tantra – reunind frotajul sexual, spiritualitatea difuză și egoismul profund – a cunoscut un succes enorm. În câțiva ani, Locul – ca atâtea alte locuri din Franța și din Europa occidentală – deveni în fond un centru *New Age* destul de frecventat, păstrându-și totodată o amprentă hedonistă și anarhistă gen <<anii ‘70>>, care-i asigura specificul pe piață. După micul dejun, Bruno se întoarse la cort, se gândi să se masturbeze (amintirea adolescentelor era încă vie), până la urmă se abținu. (Houellebecq 116-117)

**Dandysmul.** Excesele egotice au, în schimb, o altă natură a motivațiilor. Să luăm, de pildă, dandy-ul. Personajul excentric al decadentismului, dandy-ul este, fără doar și poate, o individualitate construită prin apariții spectaculoase, spirit pedant, gesticulație afectată, vestimentație extravagantă, ș.a. Vorbim despre o personalitate îngroșată, exagerată, care menține nota discordantă cu cercurile sociale în care se învâрте. Dandy-ul nu doar că își spectacularizează intrarea în scenă, el este, în sine, o apariție. În cazul acestei tipologii, observăm cum dialectica deficiență-exces capătă un sens revelator. Plecând de la argumentul histrionismului pe care îl lansează Ovidiu Cotruș, Cristina Chevereșan observă cum dandy-ul camuflează sau disimulează un complex al alienării, al depeizării: “In Dandy-terms, this translates into an exacerbation of the visual side of one’s own existence, into the creation of a sartorial façade so flawless that it can both dissimulate and graciously make for inner void or mere discomfort” (Chevereșan 291). Așadar, masca socială, creată cu multă pedanterie prin vestimentație, gesticulație, gust estetic original, devine o formă de disimulare a trăirilor și a sinelui autentic.

Literatura ne oferă exemple remarcabile. Poate că cel mai cunoscut dandy din opurile românești ia naștere sub penița lui M. Caragiale, în *Remember*. Aubrey de Vere este această apariție iconică, luciferică (există aici ceva din *crailul* Pașadia al aceluiași autor), spectaculoasă prin ținută și straniețate: „Mă subjugase prestigiul recei trufii a tânărului ce, în deplină frumusețe, pășea singur în viață, nepăsător, cu fruntea sus. L-am crezut, din capul locului, una din acele făpturi excepționale, străine de omenire, pentru cari am resimțit totdeauna o vie atragere” (Caragiale 14-15). Discordanța

flagrantă cu mediul face parte, de asemenea, din identitatea acestui personaj bizar. Mizând, din nou, pe dialectica pe care o aminteam mai sus, deficit-exces, dandy-ul supralicitează, prin exagerare (vestimentație stridentă, gesticulație excesivă, etc.), particularități ale propriei personalități, care îl scot din anonim, la „suprafața” maselor. Un alt exemplu reprezentativ ne este furnizat de Thomas Mann, în *Moartea la Veneția*, acolo unde bătrânul dandy, cu carmin în obraji, pe care Gustav von Aschenbach îl întâlnește în călătoria sa, îi provoacă acestuia din urmă repulsie prin lipsa de adecvare a bătrânului la coduri sociale, vestimentare, etc: „Înfiorat, Aschenbach se uită la el și la intimitatea lui cu prietenii. Nu știau, nu observau că e bătrân, că purta pe nedrept îmbrăcămintea pestriță de filfizon, că juca pe nedrept printre ei rolul de tânăr” (Mann 356).

Masca este investită simbolic cu mai multe funcții: e mijloc de adecvare socială, o formă de răspuns la o lipsă de adeziune socială fundamentală, mijloc de disimulare, de comunicare și exprimare artistică, ș.a. Invocând încă o dată argumentul histrionismului, în perspectiva excesului, personajele joacă un rol și măresc diverse trăsături, vicii, obsesii, pentru a disimula, în fond, o serie de vulnerabilități pe care le ascund în spatele măștilor. Prin multitudinea de opțiuni pe care jocul de măști îl presupune, existența acestor personaje pare deschisă tuturor posibilităților. Adriana Babeți, dimpotrivă, este de părere că masca trădează dimensiunea univocă a existenței acestor individualități, care aleg să intre în relație cu lumea prin intermediul măștilor, iar comentariul următor este evocator în acest sens:

Acest tip uman e victima propriei unilateralități. Trăind invariabil pe o singură traiectorie, lipsa unor potențialități deschise către viața autentică îl anihilează. Un grotesc tragic se încheagă astfel sub aburii fascinătorii ai esteticului. În *Moartea la Veneția*, masca semnifică transfigurarea desfigurată a artistului, dizolvarea oribilă a condiției umane. (Babeți 412)

În ce fel răspunde tipologia dandy-ului, ca personalitate cu penaj extravagant, unei lipse fundamentale, așa cum anticipam în premisele studiului? În primul rând, descoperim aici un tip de individualitate socială, estetică și culturală, care ține să iasă la suprafața universurilor saturate, în cazurile amintite, la suprafața unor societăți rămase în impasul conformității. Pe de altă parte, strict la nivel individual, dandy-ul reflectă prin fantezia și ceremonialul aparițiilor premisele solitudinii, ale alienării și un profund sentiment al inadecvării la lumea înconjurătoare, situație marcată prin refuzul la obiceiurile conformiste. Nu în cele din urmă, această tipologie reprezintă simptomatice și o analiză a unei societăți care se complăce în letargia plictisului, fapt remarcat de Barbey d'Aurevilly: „însă dandysmul este produsul unei

societăți care se plictisește, iar plictisul nu duce la nimic bun” (D’Aurevilly 44).

**Plictis și mâncare.** Plictisul, la rândul său, pare să fie un bun corelativ al formelor de exces. Claudia Schaefer, în studiul *Bored to Distraction. Cinema of Excess in End-of-the-Century Mexico and Spain*, oferă o explicație care plasează discuția despre plictis și exces în economia deficitară a dorinței. Spunem deficitară pentru că, în mod evident, Schaefer ia în calcul acele dorințe irealizabile, nesaturate, neîmplinite. Astfel, argumentează scriitoarea, plictisul devine o formă de „paralizie”, răspuns al incapacității noastre de a ne îndeplini visele sau de a găsi satisfacție dincolo de eșecul dorințelor noastre (Schaefer 6). Or, excesul, sub toate aspectele sale, vine să acopere acele dorințe nesaturate.

Filmul lui Marco Ferreri, *La Grande Bouffe (Marea crăpelniță)*, apărut în 1973, reprezintă un bun pretext artistic de adecvare a teoriilor expuse anterior. Regizorul italian, premiat în două rânduri la *Berlinale* (Festivalul Internațional de Film de la Berlin), cunoscut pentru maniera sa satirică de a transpune nevrozele condiției umane, reușește să pătrundă cu însațietate în criza ontologică a personajelor din pelicula sa. Ce mai poți pierde, atunci când ai pierdut totul este expresia care, în cazul peliculei lui Ferreri, s-ar putea rescrie astfel: ce mai poți câștiga, atunci când ai deja totul? Plecăm de la această premisă, pentru că o interogație pe care o ridică filmul este tocmai aceasta: ce le lipsește celor care nu pare să le lipsească nimic? În cazul celor patru personaje, un apetit nestăvilat pentru mâncare devine substanța de contrast pentru ceea ce am putea numi, în contextul de față, o absență acută a *joie de vivre*, o atrofiere a energiilor vitale, contrast ce oferă expresia originală a declinului și oferă gir exceselor. Dincolo de o parodie neagră a societății burgheze, filmul oferă posibilitatea unei reflexii asupra condiției umane care se edifică pe o lipsă fundamentală. Cel mai nuanțat răspuns, relativ la această absență ontologică, îl oferă Angelo Mitchievici în cel mai recent volum al său, *Farmecul vieților distruse*. Este vorba despre ratare. Răspunsul la universul saturat îl constituie un paradoxal *l'appel du vide* în cazul celor patru burghezi: „Ratarea este prezentă printr-o stilistică a eșecului sărbătorit orgiastic ca refuz, refuz al rutinei bunăstării, refuz de a mai trăi, saturație ca extremă a blazării” (Mitchievici 2022, 319).

Filmul regizorului italian devine o expresie de ecou decadent, care transformă găselnița excesului culinar în mijloc de a parodia o clasă socială. *La Grande Bouffe* pune în scenă, fără să-i lipsească rafinamentul, o manifestare abjectă cu privire la natura de consum a indivizilor și a societății. Ideea centrală a filmului se bucură de filtrul unei sensibilități aparte prin care se rafinează o viziune nouă asupra lumii burgheze, una metabolizată de un rafinament decadent. Cei patru protagoniști, care se izolează în intimitatea unui conac

pentru a face saltul final în ultimul act al vieții lor, pregătesc un desfăt culinar pantagruelic care, depășind limita necesității, se prăbușește, desigur, în exces. Marco Ferreri surprinde prin această viziune asupra consumerismului burghez o dialectică a excesului care rezidă într-un reflex al indulgențelor pe care le îngăduie acești exponenți ai decadentismului: *Ugo* – bucătarul șef, *Philippe* – judecătorul, *Marcello* – pilotul de avion și *Michel* – moderatorul de televiziune.

Retrași în confortul și rafinamentul conacului, cei patru amici pun în scenă o bacanală, o orgie dionisiacă care va culmina cu un deznodământ sumbru. Desfrâul pus la cale de protagoniști, cu mare aplomb, este unul în care se instalează treptat sentimentul acut al unui *mal de vivre*. Apatia insinuantă este susținută și de revenirea obsesivă a aceleiași partituri muzicale, care permite plictisului și monotoniei să revindică întreaga atmosferă. Depravarea elitistă, cu accente hedoniste, aduce în prim plan personaje care nu se investesc în altceva decât în propriile plăceri, ce caută în aceeași măsură formele înalte de artă (pictură, muzică, fotografie, ș.a), dar și nevoile fundamentale, fiziologice. Și cum hedonismul implică în formula sa identitară ideea de voluptate, de abuz, vom sonda acele forme de exces pe care regizorul mizează.

Opera cinematografică este una care dorește să ia în colimator societatea de consum și criza unei existențe care, în aparența stadiului ei cel mai avansat, în mod paradoxal, se reîntoarce la forme primitive. Filmul face să prevaleze o dialectică a excesului pentru a umple un gol ce acaparează dimensiunea umană. Excesul transpus sub forma abuzului alimentar glisează dincolo de patologia bulimiei. Ingestia excesivă nu trădează niciun moment lăcomia, doar pentru că burțile burghezilor sunt îndestulate fără restricții cantitative. Accentul nu cade doar pe cantitate, cât pe privilegierea gustului, pe savoarea alimentelor. Totodată, excesul se poate „citi” și în manierismele care însoțesc actul comensualității, întrucât există un adevărat ritual al meselor luate împreună. Protagonistii dezvoltă gesticulații ornamentale, artificiale, decorative, cu priză imediată la estetismul hipertrofiat al decadentiștilor. Regizorul mizează pe surplus pentru a disimula, în fond, motivația din spatele pactului suicidal. Însă motivația se cristalizează treptat prin ceea ce pare a fi un plictis evident al unor existențe care, din multe puncte de vedere, nu mai pot găsi plăceri autentice în universurile saturate în care se instalează.

Filmul reifică spiritul decadent surprins în plenitudinea sa, ca un vid hrănit cu lingura găurită, căci în fond, abuzul alimentar nu rezolvă nimic. Într-o perspectivă metonimică, idee este reprezentată în film și în scena în care *Ugo*, bucătarul, umple puiul, făcând din umplutură detaliul fără de care ospățul ar fi fost mai fad. Nevoia aceasta de a umple un gol justifică, într-o anumită măsură, reglajul pe care protagoniștii îl fac prin excese. Izolați în conac, sfârșitul inevitabil este tatonat prin excese concupiscente care pendulează între gastronomic și erotic. Stilul decadentist devine un bun mijloc estetic prin care regizorul italian explorează cu multă abilitate arbitrariul ontologic. Mai

puternică decât dorința de a trăi este voința personală de a muri. Dar, pentru cei patru amici, există un ceremonial aparte care însoțește experiența thanatică. Felul în care se înscenează pactul suicidal ține de alegere, nu de fatalitate, este o opțiune ce are parte de o dramatizare, o punere în scenă gândită cu multă pedanterie estetică și atenție la detalii ce țin de particularități de sociabilitate (loc, anturaj, meniu, etc.). Bucătăria este aprovizionată cu cele mai rafinate mâncăruri și sortimente de carne de calitate superioară, Ugo își ascute cele mai scumpe cuțite de tranșat, masa este aranjată până la cele mai mici detalii, ca și când invitați de mare vază ar trebui să-și facă apariția. Ospățul cu fast reprezintă un mijloc cultural de ierarhizare a claselor sociale. În cazul acesta, mâncarea joacă în schema unei metafore mult mai complexe. Mâncarea scumpă, de foarte bună calitate, regăsită cu precădere în cercurile sociale înalte vine și ca o ironie la adresa societății de consum. Mâncarea devine potențator erotic, consumul de alimente ridică temperatura corpului, așadar, crește libidoul.

Erotismul acesta gurmand, expresie a unei vitalități risipite dionisiac, prefațează scandalul imens pe care îl constituie absența unei motivații care să justifice pactul suicidal. Ceea ce împinge gestul spre o formă aparte de sublim, care incorporează deopotrivă grotescul și cabotinismul. Convivialitatea, masa în familie cu sau fără oaspeți, un alt instrument al solidarităților burgheze, cu constelația sa de tabieturi și calendarul de flecușețe importante, devine instrumentul disoluției universului burghez. (Mitchievici 2022, 308)

Nu doar ceea ce este excesiv devine punctul de reazem al acestei istorii burgheze, ci ceea ce este în exces în lipsa unei motivații care să justifice supraconsumul. Spectacolul bulimic pe care îl pun în scenă cei patru prieteni, încheiat cu pactul suicidal, urmărește „construcția identității de gen”, într-o cheie parodică, așa cum susține James R. Keller (Keller 50). Personajele sunt destituite de atributele virilității, întrucât acestea acționează împotriva stereotipurilor de gen, renunță la avatarurile clasice (vânător, culegător, constructor, etc.) și devin consumatori prin excelență: “four middle-class French and Italian males who closet themselves in a country mansion in order to eat themselves to death” (Reader 166). În niciun moment experiența gastronomică nu se rezumă la ingestie, ci mai curând la digestie, căci există bucurie a ritualului și o atenție mutată de pe sațietate, pe savoare și preparare. Convivii demonstrează interes și pentru aspectul bucatelor și modurile de gătire, un teritoriu în care forma și fantezia iau în posesie esența lucrurilor, în buna tradiție decadentă. Esteticul egalează rațiunea și o depășește.

Asistăm la o dizolvare a preceptelor masculinului, iar perspectiva este cu atât mai însemnată în contextul în care, la cină, este invitat și un grup de



femei de moravuri ușoare. Caracter marginal, imaginea prostituatei este propusă în dinamica de grup a celor patru eroi ai viciului, în mijlocul acestei relații de comensualitate orgiastică, pentru a consolida declinul și răsturnarea valorilor morale. Social și cultural, acesta este personajul care nu aparține centrului, cu toate acestea, regia o plasează la intersecția rafinamentului cu vulgaritatea. Apariția acestor femei nu face nimic altceva decât să adâncească complexul castrării pe care îl resimt cei patru. Aceștia din urmă se regăsesc într-un stadiu al pre-sexualității, sunt infantilizați și lipsiți de vigoare erotică, critica plasându-i într-o liminalitate precară între „copilărie și distrugere” (Maheo 62 apus Reader 166). Iresponsabilitatea, atitudinea ludică și lipsa de maturitate se îmbină aici, cu o atitudine efeminată. Asistăm la o deconstrucție sistematică a *personaei* masculine, o dizolvare a androtropiei, ce marchează astfel un regres către stadiul infantil, cei patru devenind conștienți de impotența lor și de faptul că refugiul în conac nu pare să aibă și o componentă sexuală valabilă (Reader 166).

Bucatele preparate sunt valorizate erotic, din meniu făcând parte alimente care stimulează instinctele sexuale și au potențial afrodisiac. Mesele abundă în fructe de mare, carne albă, deserturi, ba chiar ultimul fel preparat de Ugo este alcătuit din cele mai fine pateuri de pasăre: rață, găscă, pui. Și acesta devine un argument în plus al efeminării personajelor, întrucât meniul pare codat feminin: carnea roșie, vânatul, preparatele grele, onctuoase lipsesc. Prima seară este inaugurată de un consum lacom de stridii, formă care amintește de genitaliile feminine. Marcello și Ugo le consumă cu insațietate, în timp ce privesc un colaj de poze cu nuduri feminine. Scena este lipsită complet de vulgaritate, fiind acaparată de o sensibilitate decadentă hipertrofiată, căci bărbații privesc dincolo de trupurile goale ale modelelor, trădând astfel un estetism inocent și ingenuu – analizează lumina bună, încadrările artistice, expresiile faciale. Punctul focal nu este centrat nicio secundă pe trivial, ci un reflex secund deplasează atenția către aspectele și detaliile de finețe. Linia preparatelor potențate erotic continuă cu puii fripți pe țepușe înclinate în semn falic, erectil, pe un postament. La acest festin sunt invitate și damele de companie.

Profesoara Andréa, cea care va lua parte la ospățul celor patru, pare intrusul din această schemă, căci nu aparține nici grupului de prostituate, dar nici cercului social al gazdelor. În ciuda acestui rang, aceasta pare să anihileze diferențele esențiale dintre cele două grupuri, asumându-și un rol catalitic. Ea intensifică bizateria conjuncturii în care se regăsește prin acceptarea și înțelegerea pe care o arată în fața convenției celor patru bărbați. Intră fără să se oripileze în jocul patetic pe care îl întrețin cei patru amici și se alătură, în calitate de spectator, pactului suicidal.

Desertul este valorificat în aceeași manieră erotică. Tarta pregătită de Ugo este desăvârșită de Andréa, cea care se va așeza dezbrăcată pe masa de

bucătărie pentru a întinde aluatul. Jocul potențat erotic este dublat de jocul lingvistic – „tart” în franceză înseamnă, pe de-o parte, preparatul dulce cu fructe, tartă, dar și prostituată de cea mai joasă speță (Reader 169). Tot Andréa este cea care va pregăti ultimul fel de mâncare cu care se va delecta Philippe înainte să moară, o budincă în forma sânilor care, formă deloc întâmplătoare, ținând cont de relația judecătorului cu doica care, la vârsta maturității, încă îl mai alăptează. Cel din urmă preparat al bucătarului Ugo și cel care îi va aduce sfârșitul este un tort de pateuri, montat sub forma unui construct arhitectural, cu un turn prelung care suplinește simbolic complexul castrării.

**Concluzii.** Dictonul sadian, „totul este bun când este excesiv”, reprezintă logica la care am adecvat exemple din literatură și cinematografie, în care (anti)eroii au făcut posibilă reflecția asupra viciului, a exceselor și a extravaganțelor. Dincolo de sarcina negativă specifică „derapajelor” pe care le-am prezentat, excesul este revelator pentru un bun examen al condiției umane, a ceea ce devine reprezentativ pentru existențele aflate în criză și a felului în care acestea se poziționează față de limite și riscuri.

### **Bibliografie:**

- Babeți, Adriana. *Dandysmul. O istorie*. Iași: Editura Polirom, 2004.
- Caragiale, Mateiu Ion, *Remember*, București: Cultura Națională, 1924.
- Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Iași: Editura Polirom, 2005.
- Chevereșan, Cristina. *Wounds and Deceptions. Decadent and Modernist Sensitivities on the Edge*, București: Institutul Cultural Român, 2006.
- D’Aurevilly, Barbey, *Dandysmul*. Trad. de Adriana Babeți, Iași: Editura Polirom, 2013.
- Houellebecq, Michel. *Particule elementare*. Trad. de Emanoil Marcu, Iași: Editura Polirom, 2012.
- Keller, James R.. *Food, Film and Culture: A Genre Study*. Jefferson N.C: McFarland & Co. Press, 2006.
- Mann, Thomas. *Moartea la Veneția în Povestiri I 1893-1912*. Trad. de Ion Roman, București: Editura Univers, 2000.
- Mitchievici, Angelo. *Decadență și decadentism*. București: Editura Curtea Veche, 2011.
- Mitchievici, Angelo. *Farmecul vieților distruse. Câteva reflecții despre ratare*. București: Editura Humanitas, 2022.
- Reader, Keith. *The Abject Object: Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi Press, 2006.

Sade. *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei sau Școala libertinajului*. Trad. de Tristana Ir, București: Editura Trei, București, 2005.

Schaefer, Claudia. *Bored to Distraction: Cinema of Excess in End-of-the-century Mexico and Spain*. New York: State University of New York Press, 2003.

Weir, David. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996.

Filme:

*La Grande Bouffe*. Regizat de Marco Ferreri; scenariu de Rafael Azcona, Marco Ferreri; muzica de Philippe Sarde; au interpretat Marcello Mastroianni, Philippe Noiret, Michel Piccoli, Ugo Tognazzi, Andrea Ferréol; producție: Mara Films (Paris) & Capitolina prod. (Roma). 135 min., 1973.

*Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Regizat de Pier Paolo Pasolini; scenariu adaptat după *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei sau Școala libertinajului* (Marchizul de Sade) de Sergio Citti și Pier Paolo Pasolini; au interpretat Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Uberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti; 116 min., 1975.