

Ilona-Manuela DUȚĂ | **Extremele alterității: înțelepciunea
(Universitatea din Craiova) (senecană) și nebunia (neroniană)**

Abstract: (The Extremes of Otherness: Wisdom (Senecan) and Madness (Neronian)) Master and student, philosopher and emperor, Seneca and Nero bring face to face the extremes of alterity faced by the decadent Roman world, both psychologically and politically, mirroring the agony of the disintegration of ancient moral rigours in contact with the carnivalesque hybridization specific to imperial expansion . The collision of the Stoic reason represented by the philosopher with the irrationality, histrionics, and with the delirium through which the power of the emperor transvestite in the actor is literally staged reveals the tragic agony (agon) of the sacrifice of virtue (virtus) on the altar of the palace erected in the temple of the new political rituals (intrigues, manipulations, crimes). The Reason is the center of Roman axiology to which Cicero devotes all his rhetorical force. In the new axiological order, virtue is replaced by the mask, signalling the weakening of the foundation (ontological, ethical, and symbolic) of a world in profound change. Not by chance, this era is the matrix of the creation of tragedy in the authentic Senecan expression, the tragedian operating a vivisection of the pathos in his tragedies, as the philosopher builds the walls of morality and of the logos by means of the Stoic doctrine. The internal cleavage of Seneca's work, since the philosophical doctrine is the space for the preservation of logos, while tragedy becomes the laboratory of pathos, is proportional to the dislocation of the Roman mentality between order and disorder. If the mental structures of the imperial world are *persona* (social role) and *dignitas* (good compliance with duty), then, the protagonists of the tragic scene, Seneca and Nero, embody these structures and confront them, the emperor dissolving the idea of role (political, social, civic) in a carnival mask, the philosopher defending the dignity given by reason and logos with his own life.

Keywords: *reason, histrionics, power, mentality, tragic.*

Rezumat: Profesor și elev, filosof și împărat, Seneca și Nero aduc față în față extremele alterității cu care se confruntă lumea decadentă romană, atât în plan psihic, cât și în plan politic, oglindind agonia dezintegrării străvechilor rigori morale în contact cu hibridarea carnavalescă specifică expansiunii imperiale. Ciocnirea rațiunii stoice reprezentate de filosof cu iraționalitatea, histrionismul, delirul prin care puterea împăratului travestit în actor este pusă în scenă la propriu dezvăluie *agon*-ul tragic al sacrificării vituții (*virtus*) pe altarul palatului erijat în templu al noilor ritualuri politice (intrigi, manipulări, crime); centru al axiologiei romane căruia Cicero îi consacră întreaga sa forță retorică, virtutea este înlocuită cu masca, semnalând slăbirea fundamentului (ontologic, etic, simbolic) al unei lumi în profundă schimbare. Nu întâmplător, epoca aceasta este matricea gestării tragediei în expresia autentică senecană, tragediograful operând o vivisecție a *pathos*-ului în tragediile sale, după cum filosoful construiește zidurile moralei și *logos*-ului prin intermediul doctrinei stoice; clivajul intern al operei lui Seneca (în măsura în care doctrina filosofică este spațiul conservării *logos*-ului, în timp ce tragedia devine laboratorul *pathos*-ului) este proporțional cu dislocarea mentalității romane între ordine și dezordine. Dacă structurile mentale ale lumii imperiale sunt *persona* (rol social) și *dignitas* (buna îndeplinire a sarcinilor), protagoniștii scenei tragice, Seneca și Nero, încarnază aceste structuri și le confruntă, împăratul dizolvând ideea de rol (politic, social, civic) într-o mască de carnaval, filosoful apărând cu propria viață demnitatea conferită de rațiune și *logos*.

Cuvinte-cheie: *rațiune, histrionism, putere, mentalitate, tragic.*

1. Distorsiunea alterității în lumea romană imperială (Altul împotriva Celuilalt)

Împinși de forțe obscure (administrative, politice, destinale) pe scena palatului imperial, unde puterea ca protagonistă este fantasma sau spectrul care își posedă actanții pe rând, filosoful stoic și împăratul travestit în artist catalizează problematica alterității și dublului obsesiv în lumea romană aflată în proces de transformare profundă (de răsturnare axiologică de la polul „Cetății” la cel al „Anti-Cetății” – potrivit lui Eugen Cizek, 1998). Dezintegrarea structurilor mentale specifice Cetății (reprezentată în plan simbolic de autoritatea și rigoarea lui *pater familias*), sub presiunea diversificării fluxurilor de populații prin extinderea granițelor până la asimilarea întregii lumi locuite (*oikoumene*), determină emergența unui aparat social de tip dramaturgic, centrale devenind valorile de *persona* (mască, rol) și *dignitas* (bună îndeplinire a rolului). Atomizarea societății romane și individualismul accentuat dizolvă vechile mentalități axate pe respectarea tradiției și obiceiurile strămoșilor (*mos maiorum*) într-un peisaj „anti-oedipian” (v. Deleuze, Guattari 2008), fragmentat, în care apelul la tradiție este o formă de camuflaj iar respectarea virtuții (*virtus*), cu ancorarea existențială complexă, declină în conjuncturala adaptare la rol și la mască (transformarea unui concept teatral în unul social este relevantă pentru carnavalizarea acestei lumi). Ca o întoarcere a reprimatului, mecanismul centripet al Cetății (civic, politic) revine sub forma unei proiecții în mirajul centrifug al decadentei romane, rabatând reflexul mental al coeziunii și al controlului administrării republicane pe scena restrânsă a palatului; într-un astfel de cadru, fantasma puterii evoluează ca piesă centrală în locul autorității tradiției, simulându-i efectele. Cea dintâi imagine a dublului este, așadar, chiar spectrul, fantasma, fantoma puterii rezultată din moartea unui sistem (în forma aceasta reziduală, ea se transformă într-un mecanism de propagare a morții prin intrigi de culise și crime); umbră a verticalității falocentrice prăbușite (a tatălui sau strămoșului venerat), puterea se întoarce în chipul unei zeități castratoare malefice care comandă asasinat în serie pentru a-și conserva corpul defunct, funcțiile organismului republican putrefact (nu întâmplător, ascensiunea femininului asupra masculinului se produce în primul rând în interiorul palatului, dominația exercitându-se prin soții criminale și mame castratoare precum Agripina).

O altă mutație corelativă în cadrul alterității survine din necunoscutul indigerabil al populațiilor cucerite, anexate reprezentării Cetății dar imposibil de asimilat cu credințele, stilurile de viață, anatomiile mentale de o varietate deconcertantă. În acest context, Celălalt (*civis romanus*) aflat în relație de codependență și dialog prescrise de sintaxa comunitară republicană migrează spre Altul, figură reificată, slăbită, sau o alteritate spectrală pe măsura jocului carnavalesc de efecte al noii lumi. Jean Baudrillard și Marc Guillaume numesc această „figură a alterității” drept „alteritate radicală”, exotică, îndepărtată, inaccesibilă: „Am numit această componentă *alteritatea*

radicală. Pentru a spune lucrurile în mod simplu, în fiecare altul (*autre*) există Celălalt (*autrui*) – ceea ce nu este eu, ceea ce este diferit de mine, dar pe care-l pot înțelege, chiar asimila – și există de asemenea o alteritate radicală, inasimilabilă, incomprehensibilă și chiar inimaginabilă.” (Baudrillard, Guillaume 2002, 6) Invazia acestei „alterități radicale” cu riscul abolirii Celuilalt constituie o deplasare mentalitară echivalentă cu frângerea axei romane consolidate prin permanenta evocare a autorității tradiției; slăbirea garanțiilor corpului civic republican (paternalist), ca urmare a hibridizării progresive în contact cu diferențele culturilor anexate, determină o schizofrenizare a întregului peisaj mental prin dizolvarea granițelor psihice impuse de Celălalt și identificarea în derivă cu Altul. Prezență vie, limitativă (amenințătoare sau salvatoare), alteritatea Celuilalt implică o relație ontologică de co-prezență, în raza căruia eul însuși se precizează, se fixează și se formează specular: „Apariția *celuilalt* este o certitudine vie, trăită, și mereu prezentă, nu doar în forma amenințării, ci și în cea a salvării, a înțelegerii, a contopirii, a iubirii. (...) Apariția *celuilalt* în câmpul conștiinței conferă un sentiment originar de co-existență, ca o dovadă originară a inserției subiectivității proprii într-o evanescență de subiectivități. Prezența *celuilalt* este semnul comunității și solidarității, dar și al amenințării și al propriei amenințări și neantizării.” (Deac, 2003, 205) Instanță centrală în lumea romană republicană (prezentă etimologic în chiar cuvântul emblematic pentru romanitate, *civis / co-viri*, respectiv în mecanismul biconsular de guvernare și în toate tipurile de colegialitate, politică, religioasă), Celălalt este o structură nu atât subiectivă (căci subiectivitatea aparține modernității), cât limitativă și delimitativă, ontologică, etică, peratologică în general (spiritualitatea antică exersându-se peratologic, printr-o continuă raportare la limite, potrivit analizelor lui Michel Foucault din *Hermeneutica subiectului*). Însăși virtutea (*virtus*), trofeul axiologic cultivat și râvnit, măsură a excelenței umane, nu se poate manifesta decât prin raportul real cu Celălalt devenit condiție indispensabilă de practicare (întrucât virtutea este o practică, nu un concept, o artă de a trăi); de altfel, întregul experiment al gândirii antice activează discursiv structura dialogală, filosofia fiind experiență de gândire produsă în condiții de existență concrete prin co-prezența Celuilalt (relația față către față, în sens lévinasian, este esențială în spiritualitatea antică). Structură obiectivată a alterității, Altul „este apariția în absență a unui eu, ca prezență a obiectului exterior”, mijlocind recunoașterea „eului ca obiect al lumii”: „*Alții* ne apar ca obiecte ale *lumii*, la fel cum ne apar toate celelalte lucruri ale ei. Simulacrul ontologic al subiectivității în care *eul* se distorsionează ipostaziindu-se într-o apariție a cărei prezență este doar evocată conduce la obiectivarea și reificarea sa, la trecerea sa în afara câmpului propriu-zis al eului, devenind o exterioritate obiectivată. (...) Acest tip de apariție simulată a subiectivității conținează ca o ipostaziere a dezangajării *eu*-lui în raport cu *ceilalți*. Dacă în *tu* eul se recunoaște pe sine ca un *subiect angajat* în lume, în *el* eul se recunoaște doar ca un obiect prezent, în propriul câmp fenomenal, fața de care poate adopta și o atitudine pasivă.” (Deac, *ibidem*, 212)

Deplasarea Celuilalt spre Altul, estomparea structurii lui subiective sub presiunea reifiantă a altor populații, altor culturi, altor credințe sau altor obiecte la propriu, declanșează o mutație mentalitară prin care decadența romană se manifestă și ca o cădere în obiect (oboseală afectivă și etică) sublimată estetic în mirajul obiectelor de lux (invazia obiectelor pe piața bunurilor mentale de consum, în locul valorilor etice, determină impunerea luxului / *luxus* ca dominantă a societății imperiale alături de *persona* și *dignitas*). Poet, cântăreț, actor, împăratul-artist Nero este cazul emblematic al dublei operații produse prin distorsionarea relației de obiect, căderea în altul: pe de o parte, înghețul afectiv facilitat de o ambianță patologică realmente (un mediu infestat de intrigi și crime, o mamă dominantă, castratoare, ea însăși produsul nefericit al luptelor de culise) provoacă și întreține alunecarea în altul, într-un eu-obiect privit cu detașare teatrală; pe de altă parte, sublimarea eului-obiect devine sursa delirului estetizant, histrionic (autoadmirație narcisiacă a eului transfigurat estetic în obiect de lux). Extrem de vulnerabil la privirea celuilalt, care „îl răscolește, îl neliniștește, îl descumpănește sau îl deranjează”, psihoticul simte „amenințarea de a-și rupe cercul subiectivității” (Jaccard, 1994, 125), reificarea reprezentând un mecanism de autoapărare (el se transformă în obiect pentru a rezista posedării de către imaginea celuilalt, alege să devină un eu-obiect pentru a scăpa din această posesie). Problematika oedipiană și problematica narcisiacă sunt astfel corelative, dominația Agripinei asupra fiului său exercitând o presiune de tip psihotic („Această deposesiune de sine în schizofrenie, această invadare a Eului de celălalt (mama, tata), ce se traduce prin faptul că părinții vor vorbi în numele și în locul copilului (...) îl vor conduce literalmente pe acesta din urmă spre granițele funebre și blestamate ale nebuniei.” – *ibidem*, 157). Invadat de propria mamă (la un moment dat chiar incestuos), Nero evadează în artă, de fapt, în imaginea de sine narcisiacă pe care o întreține ca actor în teatrul propriei minți; în această logică, asasinarea Agripinei devine necesară pentru înlocuirea celuilalt-invaziv cu imaginea obiectificată și estetizată a propriului eu, este condiția de a restaura legătura cu sine chiar și în forma aceasta artificializată. De aceea, nebunia neroniană angajează un întreg context (politic, social, mentalitar) care o gastează și o propulsează în pur spectacol. Erijat în figura tatălui absent, Seneca încearcă din răspuțeri să facă față agresiunii materne (în calitate de profesor și sfătuitor, terapeut chiar), el încearcă să conecteze subiectivitatea slăbită (violată și sublimată ca obiect) la alteritatea limitativă a Celuilalt (căci „subiectivitatea nu primește semnificație decât la intersecția cu realul” care se produce prin Celălalt – Deac, *ibidem*, 213). Mai mult decât vindecarea elevului incredințat, Seneca lucrează la vindecarea unei lumi tot mai îndepărtate de rațiunea Celuilalt (de funcția ontologică, subiectivă, peratologică) în orizontul căruia se exersase întreaga spiritualitate antică. Prin intermediul *logos*-ului stoic filosoful îl cheamă pe Celălalt dintre morți și îl opune posedării, atât a propriului elev, cât a propriei lumi decadente, de către Altul; opune un sistem axiologic viu, semnificativ, angajat, obiectificării axiologiilor (căderea din semnificat într-un semnificant gol, într-un limbaj inflaționar deconectat de realitate și practică).

Dacă societatea imperială dobândește un aspect dramaturgic prin toate schimbările mentalitare produse, iar palatul ca centru coercitiv devine o scenă a dominației (a păstrării puterii prin intrigi și execuții), se reactivează astfel o componentă abisală a alterității dramatice care vizează raportul cu dublul (întra și extra-psihic). Abordând statutul antropologic și ontologic al teatrului prin reconectare la originile sale religioase legate de cultul dionisiac și cultul morților, Monique Borie accentuează calitatea acestuia de zonă interstițială între vizibil și invizibil, masca fiind chiar locul materializării invizibilului. Analiza spectralității în teatru („fantoma ca personaj dramatic”) mediază decantarea esenței fenomenului dramatic ca epifanie a alterității prin mască (această alteritate fiind invizibilul psihic, iar la extremă, inconștientul sau moartea). „Teatrul ca dialog cu cei morți” este un rit de integrare a diferenței și diferitului (delirul dionisiac) și totodată un rit funerar de evocare a spiritului defuncțiilor prin recursul la statuie sau mască, dimensiune pe care ontologia dramatică o conservă sub forma prezentificării pe scenă a psihicului (*psyche*): „Fantoma ca personaj dramatic, spectrul ce figurează în distribuție nu sunt decât punctul de plecare al unei analize ce depășește simpla lor prezență, orientându-se cu precădere spre mizele majore ale reprezentării lor. Antropologia ne permite să măsurăm întreaga valoare a intuiției lui Craig, una ce stă la baza studiului nostru: prin figura fantomei atât definiția teatrului ca zonă interstițială între vizibil și invizibil, între piatră și *psyche*, cât și definiția actorului ca intermediar între statuie și materialitatea trupului viu. Un teatru văzut ca veritabil *loc al aparițiilor*, unde se instaurează, în ambivalența *prezență / absență, aici și altundeva*, un straniu dialog cu morții și unde, în centrul spațiului, se înscrie indeterminabilul unei realități de frontieră.” (Borie 2007, 18). Alterități absolute, „sălbatic”, aflate la originea reprezentației dramatice, nebunia (dionisiacă) și moartea (ritualică) sunt cele evocate prin mască în spațiul teatral, îndeosebi tragic, mai exact abisul psihic invizibil pe care moartea îl reprezintă la nivelul inconștientului, iar nebunia, delirul, la nivelul jocului de forme și măști prin care se manifestă psihismul („Întâlnirea cu Gorgo înseamnă, pentru eroul tragic, o experiență a alterității care îl împinge spre nebunie și / sau spre moarte, cele două fiice ale întunericului în mitologia greacă.” – *ibidem*, 41).

Teatralizarea câmpului social și a mentalităților în epoca imperială implică resurecția alterității spectrale materializate în drama originară, cu ambii versanți, al *delirului* și al *morții*. Generată, pe de o parte, de necunoscutul lumilor cucerite, al populațiilor și culturilor lor, pe de altă parte de proiecția fantasmatică a vechiului model administrativ al Cetății peste o hartă cu granițe tot mai extinse și mai mobile, dificil de gestionat, „alteritatea radicală” îl eclipsează pe Celălalt etalând masca și moartea: teatrul politic jucat pe scena palatului este o continuă schimbare de măști sub presiunea accesării puterii și sub amenințarea cu moartea în caz de eșec; *scenă-mormânt* (reactivând ecourile originare), *palatul* este locul central care preia seismografic toate deplasările subterane produse în societatea decadentă romană, iar întâlnirea *filosofului* cu *histrionul* în acest loc dobândește semnificații majore; apărător al principiului

Celuilalt (și implicit al ideii de limitare și măsură specific gândirii antice), Seneca sfârșește tragic, devorat de „alteritatea sălbatică” a nebuniei și morții, întruchipate de Nero.

2. Ritualistica înțeleptului: exersarea identității („egal cu sine și același”)

Centrală în orizontul spiritualității antice, „preocuparea de sine însuși” (*epimeleia heautou / cura sui*) are o componentă ritualică fundamentală, semnalată de Michel Foucault atunci când examinează raportul original al acestui precept cu acela al „cunoașterii de sine” (*gnôthi seauton / nosce te ipsum*), care, deși secundar, l-a detronat și l-a substituit pe cel dintâi în istoria gândirii occidentale; interiorizarea și intrumentalizarea cunoașterii a produs deturnarea adevărului subiectului de la un cadru relațional extern (o peratologie a subiectului care își accesează adevărul prin confruntare permanentă cu alteritatea și limita) la o interioritate autocentrată, cercetată cu instrumentul rațiunii conceptuale (impusă în detrimentul rațiunii practicii spirituale, cu coordonatele ordinii, măsurii, proporției). Arheologia preceptului „cunoașterii de sine” dezvăluie rațiuni ritualice, căci „nu cunoașterea de sine era prescrisă prin această formulă, nici cunoașterea de sine ca fundament al moralei și nici cunoașterea de sine ca principiu al unei raportări la zei”, ci „niște instrucțiuni destinate celor care veneau să-l consulte pe zeu și că ele trebuiau să fie citite ca un set de reguli, de recomandări ritualice legate de însuși actul ca atare al consultării”. (Foucault 2004, 15) Precept care viza, de fapt, cunoașterea și respectarea limitelor care-i despart pe muritorii de zei, „cunoașterea de sine” înțelegea ca „preocupare de sine” „n-a încetat nici o clipă să constituie un principiu fundamental pentru a caracteriza atitudinea filosofică de-a lungul aproape întregii culturi grecești, elenistice și romane”. (*ibidem*, 20) Filosofia este astfel „acea formă de gândire care încearcă să determine condițiile și limitele unui acces al subiectului la adevăr”, ea integrându-se unui model de spiritualitate bazat pe „căutarea, practica, experiența prin care subiectul operează asupra lui însuși transformările necesare pentru a accede la adevăr” (*ibidem*: 26); purificările, ascezele, modificările condițiilor de existență etc. sunt acțiuni indispensabile practicii spirituale, care desemnează înainte de toate atitudinea față de sine, de ceilalți, de lume, prin intermediul căreia poate fi probat sau cunoscut adevărul. Integrată „modelului elenistic” al convertirii la sine (model care, prin doctrinele stoice, epicureice, cinice, „nu operează o identificare între preocuparea de sine și cunoașterea de sine, nici nu absoarbe preocuparea de sine în cunoașterea de sine”, ci vizează „constituirea sinelui ca țel care trebuie atins”, și anume o „artă a sinelui” – *ibidem*, 248), poziția lui Seneca reprezintă o întregă stilistică existențială a relaționării (adevării) dintre gândire și trăire, cuvânt și faptă, sine și celălalt.

Epistolar sapiențial testamentar, adresat propriului discipol și totodată posterității, *Scrisorile către Luciliu* desfășoară un scenariu stratificat (un ocol mereu reluat pentru aprofundarea înțelegerii) în care sinele este punct de plecare și de sosire

după călătoria odiseică prin toate domeniile, aspectele, temele inerente unei vieți omenești (prietenia, alteritatea, societatea, gestionarea bunurilor materiale și a celor spirituale, senectutea, moartea etc.). Este un parcurs al existenței cu multiplele sale fațete, așa cum în *Naturales quaestiones* ocolul dat întregii lumi prin exercițiul imaginației și gândirii are menirea de „a ne permite să ne reperăm pe noi înșine acolo unde ne găsim”, „pentru a măsura cât mai exact cu puțință existența perfect reală care suntem, dar care nu este decât o existență punctuală”, „să ne punctualizăm în sistemul general al universului” (*ibidem*, 269). O cunoaștere ritualizată de sine prin refacerea în mod repetat a traseelor pe care suntem proiectați înlăuntrul existenței ar constitui miza acestui corpus sapiențial, scenariu emblematic pentru raționalitatea antică în general (nu doar stoică), definită peratologic ca principiu de ordine universală (*cosmos-ul*), în opoziție cu raționalismul instrumental al modernității post-carteziene („Este vorba, în această formă de cunoaștere, îndeosebi de a ne repera pe noi înșine acolo unde ne aflăm, în punctul în care ne găsim, adică de a ne reintroduce înlăuntrul unei lumi în totalitate raționale și securizante, care este a providenței divine.” – *ibidem*, 269). „Punct” în interiorul existenței, al lumii, sinele trebuie cunoscut sub forma exersării poziționării sale în raporturile impuse, din moment ce „singura problemă care i se pune acestui punct este, tocmai, în același timp să se situeze acolo unde se află și să accepte sistemul de raționalitate care l-a inserat în acel punct al lumii” (*ibidem*, 270) Este ceea ce face Seneca de-a lungul întregii vieți, chestionând sistemul de raționalitate al epocii în care a fost inserat destinal, al mediului politic în care a plonjat prin chemarea pe scena palatului imperial pentru a prelua cea mai dificilă sarcină a educării unui împărat profund afectat de iraționalitatea mașinii puterii și a unei ambianțe familiale cu potențial traumatic; moartea sa este gestul suprem de resemnare în fața iraționalității unei lumi tot mai îndepărtate de căutarea egalității cu sine și tot mai dezintegrate de mirajul alterității (de forma reificată a altuia ca mască).

„Egal cu sine și același” precum un „punct” în ansamblul mundan, filosoful își extrage egalitatea din exersarea distanței dintre gândire și faptă (dreapta balanță pentru care se străduiește gânditorul înțelept): „Filosofia ne învață să acționăm, nu să vorbim, și ea cere ca omul să trăiască după regulile ei, ca felul lui de viață să nu fie în contradicție cu vorbele lui, ca întreaga lui existență să aibă un stil în concordanță cu acțiunile lui. Rostul cel mai de seamă al înțeleptului – și o dovadă totodată – este să pună de acord faptele cu vorbele omului, să-l facă în orice moment egal cu sine și același.” (*Scrisoarea a XX-a*) Urmărirea „binelui” ca scop suprem, ca ideal, ca proiecție este calea obținerii egalității cu sine la care filosoful și Celălalt (fixat în imaginea „prietenului”) trebuie să se raporteze în aceeași măsură, terțul echilibrant capabil să oprească destabilizarea balanței către un pol sau altul („Pot să-ți arăt mulți oameni cărora nu prietenii le-au lipsit, ci prietenia. Acest lucru nu se poate întâmpla atunci când sufletele se unesc în aceeași hotărâre de a urmări binele.” – *Scrisoarea a VI-a*). Astfel, forța binelui de a-și „trage puterea din sine însuși”, autodeterminarea sa ontică (dincolo de expresia etică) devine o oglindă proiectivă a sinelui care nu se poate

simți împlinit sau fericit decât în cadrul „mulțumirii cu sine”, Celălalt în chipul prietenului dobândind consistență printr-o similară raportare la același „bine suprem”: „Prin urmare, oricât s-ar mulțumi cu sine, înțeleptul are nevoie de prieteni și dorește să aibă cât mai mulți, dar nu ca să fie fericit, căci el poate fi fericit și fără prieteni. Binele suprem nu-și caută sprijin în afară; el se cultivă launtric și-și trage puterea din sine însuși.” (*Scrisoarea a IX-a*) Stăpân pe el însuși prin cultivarea virtuții, înțeleptul are nevoie de Celălalt nu pentru propriul folos („Cine se gândește la sine și pentru asta leagă o prietenie, rea socoteală își face”), ci pentru a se valoriza ca sursă inepuizabilă, ca neîntreruptă emanare de sine și dăruire Celuilalt („Pentru ce să am un prieten? Ca să am pentru cine muri, pe cine însoți în exil, pentru cine să mă expun și să mă sacrific, dacă e dus la moarte.” – *ibidem*). Este și sensul fenomenologiei lévinasiene care concepe relația cu Celălalt sub forma recunoașterii infinitului revelat în chipul său, acesta fiind o interfață a exteriorității („epifania chipului ca origine a exteriorității” – Lévinas 1999, 234). Relația „față-către-față” este una ireductibilă, întrucât Celălalt nu se lasă cuprins în totalitate, „integrat” („Dacă totalitatea nu se poate constitui, e pentru că Infinitul nu se lasă integrat. Nu insuficiența Eului împiedică totalizarea, ci Infinitul Celuilalt.” – *ibidem*, 61), ireductibilitate ontologică manifestată prin „dăruire”: „A-l recunoaște pe Celălalt înseamnă a recunoaște o foame. A-l recunoaște pe Celălalt înseamnă a dăru. Înseamnă însă a dăru maestrului, stăpânului, celui de care te apropii cu „dumneavoastră”, într-o dimensiune a majestății.” (*ibidem*, 57). Divinitatea din Sine implică recunoașterea divinității din Celălalt, Zeul launtric fiind „acea ființă care este în permanență cu ea însăși” și „tocmai în această ființare de sine însuși cu sine constă ființa divinului”, poziție asumată de înțelept: „A trăi cu sine însuși; a sălășlui în sine însuși, a fi deci într-o stare de ataraxie, a medita la natura propriei guvernări, adică a cunoaște felul în care rațiunea sa, rațiunea sa de Zeu va trebui exercitată asupra lucrurilor” (Foucault, *ibidem*, 438) Extinzând problematica Celuilalt la nivelul întregii comunități, Seneca transformă dăruirea către un prieten în „grija și sfințenia” legăturii comunitare, *Scrisoarea a XLVIII-a* (considerată de Dana Jalobeanu „apogeul unui traseu argumentativ ascendent”, de la nevoia de însingurare la deschiderea către prietenie, apoi către întreaga comunitate – Jalobeanu 2022, 134) oferind imaginea completă a gândirii filosofului pe marginea alterității: „Viața noastră este legată de a tuturor. Nu poate fi fericit cineva care se uită numai la dânsul și care aduce toate lucrurile spre interesul lui: trebuie să trăiești pentru altul, dacă vrei să trăiești pentru tine. Această comunitate, respectată cu grijă și sfințenie, care ne unește pe toți unii cu alții și creează un drept comun întregii omeniri, contribuie foarte mult la întărirea acelei comunități mai strânse dintre prieteni, despre care vorbeam.” Este și idealul civic republican, estompat în lumea imperială până la uitare și metamorfoză în plăcerea dispersiei, a migrării încărcate de exotism. Reglată de codul alterității dialogale, de către Celălalt respectat cu sacralitate (căci prietenia este iubire, concluzionează Cicero în tratatul său *De amicitia*, iar iubirea este sacră), *Cetatea* rămâne un spațiu mental ideal, evocat cu nostalgie pe măsura descentrării în noua realitate politică a *Anti-Cetății*. „Romanitatea republicană altitudinală”, pe care Valy Ceia o circumscrie exact prin

prisma „solidarității lăuntrice” între componenta socială și cea privată, devine idealul apus, rememorat zadarnic de *logos*-ul filosofilor în condițiile invaziei unui *praxis* tot mai expus hibridărilor alienante: „Principiile ce creionau idealul roman: *virtus, fides, pietas*, „virtute, credință, pioșenie”, deviză a urmașilor lui Eneas, manifestă în toate elementele și dimensiunile ei, evidențiază solidaritatea lăuntrică dintre religie și drept, dintre viața socială și cea privată. Romanitatea republicană altitudinală s-a clădit pe atare principii. Ceea ce le unește și le certifică – atunci ca și acum – este sacralul, reper suveran al ființei, orchestrând devenirea noastră.” (Ceia 2014, 24).

De altfel, reflecția lui Seneca asupra imaginii Celuilalt (a majestății „prietenului”) în oglinda „înțeleptului” și a „nebulului” este un act diagnostic al lumii sale cuprinsă de maladia reificării alterității și a reducerii la o mască schimbată oricând și oricum: „Iată, înțeleptul și nebunul apucă aici pe căi deosebite. De partea cui mă dau? În ce parte-mi poruncești să merg? Pentru unul, orice om este un prieten, pentru celălalt, prieten nu înseamnă și om; unul își face un prieten, celălalt se face el prieten cuiva.” (*ibidem*). Tristă, tulburătoare reflecție care pune față în față nu doar tipologiile acestea extreme, *înțeleptul* și *nebulul*, ci mutațiile produse într-o lume care pierde sensul real al alterității (pierde structura subiectivă, infinitudinea sacră a Celuilalt); mai dureros, această cumpănă a gândirii pare să facă trimitere la drama propriului destin, acela de a fi apărătorul omului-prieten în calitate de filosof (înțelept), în răspăr cu poziția discipolului său, împăratul-artist pentru care „prieten nu înseamnă și om”, pierderea structurii subiective determinând un cameleonism nesfârșit.

3. Ritualistica histrionului: delirul alterității (pierderea în nebunie și mască – „Ce mare artist pier!”)

În opoziție cu ritualul exersării de sine prin raportare la Celălalt, practicat de înțelept în numele unei întregi morale antice, împăratul-actor pierdut în mirajul estetic al măștii repetă, în fond, și esențializează apetența pentru alteritatea extremă, formală, a lumii imperiale, catalizând transformarea noului cod socio-cultural printr-un exces personal care îl face reprezentativ pentru această mutație. De altfel, golit afectiv de un mediu familial traumatizant, în ambianța luptelor feroce pentru putere din interiorul palatului, Nero nu numai că operează o sublimare estetică a propriului eu deja reificat (devenit, prin mecanisme de autoapărare, un altul teatral), dar, convertind totul într-o scenă de teatru și promovând un ideal de artă universal, se pune la dispoziția inconștientului colectiv într-un mod aproape mediumnic (nebulia sa este transa prin care se exprimă delirul lumii decadente romane). Dacă ritualistica histrionului constă tocmai în evadarea din limita Celuilalt, în jocul cu limita și metamorfoza acesteia (altădată înțeleasă ca reper fix), pierderea în nebunie și mască este un complex de factori trans-personali, căci delirul împăratului exprimă deliruri mai ample (acela al palatului înnebunit de fantasma puterii, acela al unei lumi excedate de forme); arheologia delirului neronian semnalează zone seismice de adâncime, mutația mentalitară produsă în contextul expansiunii imperiale răbufnind ca o magmă a cărei

incandescență atinge puncte de intensități explozive, așa cum erupe în cazuistica mai multor împărați romani deliranți. Eugen Cizek vede în histrionismul lui Nero, mai mult decât o excentricitate personală, și anume un program reformator în acord cu transformarea profundă a noii lumi: „Nero dorea în egală măsură să impună un ideal estetic în viața cotidiană a romanilor. Împăratul însuși se voia poet și actor. Și de aceea, și-a celebrat la Roma propriul triumf artistic cu toată pompa militară tradițională. Acest împărat, atât de preocupat de arta actorilor, a făcut din domnia lui o imensă scenă de teatru. Dar a mai săvârșit ceva, care pare a fi într-adevăr caracteristica fundamentală a perioadei de care vorbim. Nero s-a străduit să impună romanilor o nouă *Weltanschauung*: o mentalitate și o scară a valorilor extrem de diferite față de cele cunoscute până atunci și aflate, de altfel, de multă vreme în criză. Noul cod socio-cultural presupune o profundă reformă morală și educativă. Acest efort care tindea să-i elibereze pe romani de tabu-urile strămoșilor lor, această reformă axiologică constituie, de fapt, ceea ce înțelegem uneori prin neronism.” (Cizek 1986, 25) Oglindă a delirului generalizat decadent (deriva formelor, măștilor sociale, stilurilor de viață, credințelor etc.), nebunia neroniană este, simbolic vorbind, o figură de trecere ritualică spre altceva, spre necunoscut, reprezentare pe care Michel Foucault o reperează în imaginarul renascentist al îmbarcării nebunilor pe o corabie, Corabia nebunilor / *Stultifera navis* („Nebunul pleacă spre lumea cealaltă în luntrea sa nebună; și din lumea cealaltă vine atunci când debarcă. Această navigație a nebunului este în același timp o despărțire riguroasă și absolută Trecere. [...] El este Trecătorul prin excelență, adică prizonierul trecerii.” – Foucault 2023, 19).

Analizând dimensiunea patogenă a ambiției familiale, sociale în cazurile de psihoze, Roland Jaccard menționează un întreg curent de gândire care consideră că „nebunia ca și delincvența nu sunt, cum s-a crezut multă vreme, un cusur manifest ori inerent personalității unui actor individual (ceea ce conduce adesea la a-l atribui unei boli fizice sau mintale), ci, dimpotrivă, consecința inevitabilă a construcției ansamblurilor ori grupurilor sociale” (Jaccard 1994, 130); într-o astfel de recontextualizare, „nebulul este aspectul cel mai puțin important al sistemului nebuniei” (*ibidem*, 131). Adevărat „sistem al nebuniei” concentrat în jurul fantasmei puterii, palatul imperial este cel dintâi mediu traumatizant la care este expus individul, însăși structura familială fiind modificată, chiar mutilată, prin presiunile mediului (ordinea rivalităților, suspiciunilor, suprimărilor începe tocmai din sânul familiei). Ajuns în scena puterii printr-o serie de comploturi și crime, Nero preia în istoria sa personală nebunia sistematică precedentă pe care o propulsează apoi mecanic condus de anxietate, dezvoltând deliruri paranoide și histrionice. De aceea, parcursul său biografic, așa cum este relatat de istoricii vremii, Suetonius și Tacitus, se află sub marcajul *crimei și măștii* (Tacitus acordând prevalență mecanismului crimei, Suetonius accentuând histrionismul personalității acestuia). Ambele mărci nefaste trimit, însă, la percepția nebuniei prin relaționare cu *limita* (măsură a conceptului de *ratio*), *crima* fiind suprimarea limitei Celuilalt, *masca* implicând metamorfoza ei monstruoasă ca alteritate desubiectivată a lui Altul. Criminală sau histrionică, nebunia lui Nero reflectă

nu doar „sistemul nebuniei” palatului imperial angrenat în mania conservării puterii ca formă de supraviețuire, dar și mutația mentalitară a noii lumi centrate pe eludarea Celuilalt (dialogal, limitativ) și etalarea imaginii exotice a unui Altul (obiect spectacular în recuzita dramatică decadentă); astfel încât, acesta este actorul individual care, odată propulsat în scenă, rostește textul deja scris al epocii sale.

Crescut în absența mamei, într-un vid afectiv, în compania unui dansator și a unui bărbier ca pedagogi, copilul este predestinat simultan reificării și sublimării estetice, manieriste a obiectului de lux care devine eul proiectat în afară pentru a fi protejat. Revenirea ulterioară a mamei în poziție dominantă, supremă, fără suport emoțional, nu va face decât să transforme imaginea Celuilalt (parental) într-un invadator al interiorității, deschizând câmpul psihozei. Invadat de Celălalt de care se va apăra maniacal, paranoic, printr-o mașinărie a crimei, și autoprotejându-se prin proiectarea în mască, Nero își va lichida în primul rând anturajul familial pentru a face loc expunerii de sine narcisice în calitate de artist; lichidarea structurii oedipiene devine condiția exprimării propriului narcisism, mai exact eul obiectificat drept un altul teatral nu își poate găsi calea împăcării cu sine decât cu prețul acestui măcel (după cum, în oglinda epocii sale, dizolvarea sistemului paternalist republican este condiția etalării chipului proteic, carnavalesc al lumii imperiale). Pe de o parte, așadar, plonjarea într-un mediu deja infestat de permanentul pericol al morții, în „situații extreme” repetitive care fac din accesul la putere condiție a supraviețuirii, constituie un prim prag al psihozei: „Când viața pare că nu are altă ieșire decât o moarte iminentă, când nicio acțiune personală nu mai permite schimbarea unui destin fără șansă, când pierderea nădejzii ucide chiar și posibilitatea de a imagina nădejdea, atunci nu-ți rămâne decât să te întorci la tine însuși, pentru a apăra prin negare această ultimă scânteie de viață la care se reduce existența. Uneori este prea înspăimântător să reduci conștiința în genere la conștiința propriei ei supraviețuirii: aceasta însăși poate fi abolită. Cel care era un subiect devine atunci un lucru, insensibil la ceea ce-l lovește din afară și-l atinge dinlăuntru; și frontiera psihozei este trecută” (Jaccard, *ibidem*, 134). Un astfel de mediu extrem este palatul imperial, cu țesătura intrigilor pentru putere și viață, în care subiectul este supus prin presiuni permanente unui „act de expropriere” deoarece „psihoticul nu poate să aibă alte gânduri decât cele care i-au fost vârate în cap de altul”; el devine locul exproprierii, toate gândurile și percepțiile fiind marcate de irealitate „pentru că nu există un subiect căruia ele să-i poată fi atribuite, cu excepția celui expropriat el însuși, marcat de irealitate, de fără-loc, fără statut, fără recunoaștere”, iar „dacă *aceasta* i se întâmplă, el este teatrul, dar nu actorul, cu atât mai puțin autorul” (*ibidem*, 128). Sursa histrionismului neronian și a estetizării universale („Tot pământul cultivă arta”, ar fi afirmat împăratul-artist după mărturia lui Suetonius – 1958, 261) este o deformare psihotică generată atât de factori personali (genetici) cât și de factori socio-politici ambientali, de sistemul represiv al nebuniei din culisele palatului. Pe de altă parte, „eșecul întâlnirii cu Celălalt” familial, matern (Jaccard, *ibidem*, 137) determină un sindrom persecutoriu care programează mașina supraviețuirii prin crimă, despre care

tot Suetonius menționează: „A început paricidele și crimele cu moartea lui Claudius, de al cărui sfârșit, dacă nu este el autorul principal, în tot cazul n-a fost străin, ceea ce de altfel nici nu ascundea, căci avea obiceiul să laude, numind cu expresie greacă „hrană a zeilor”, ciupercile cu care otrăvise pe Claudiu.” (*ibidem*, 246); „N-a fost nici un fel de legătură careia să nu-i fi pus capăt printr-o crimă.” (*ibidem*, 256).

Dimensiuni ale unei personalități malformate, *crima* și *masca* guvernează ordinea discursului biografic la Tacitus și Suetonius, traducând dinamica patologică a suprimării Celuilalt și a proiectării de sine în Altul, instanțe care, dincolo de angrenajul scenei palatului, oglindesc deplasări mentalitare profunde: „Prima crimă cu care începe noul principat a fost moartea lui Iunius Silanus, proconsulul Asiei” – menționează Tacitus (1995, 332), situând regimul lui Nero sub semnul crimei; „Destul de tânăr, înainte chiar de a ieși din vârsta copilăriei, a luat în mod regulat parte ca actor la jocurile de circ și la jocurile troiene, câștigând simpatia publicului.” – consemnează Suetonius (1958, 237), plasând atât începutul, cât și sfârșitul împăratului sub efigia histrionismului (replica de dinaintea morții, „Ce mare artist pierel!”, relevă propria sa proiecție destinală). Deși discursuri simultane, lichidarea Celuilalt subiectiv, formativ (familia și, finalmente, însuși profesorul Seneca, figură cu încărcătură paternă), respectiv autoetalaarea narcisiacă prin masca artistului dobândesc preponderență în perspectiva celor doi istorici latini în funcție de nivelul lecturii biografice (Tacitus urmărind în principal mecanismul politic, Suetonius oferind îndeosebi o descifrare a psihologiei acestuia). De altfel, o serie de gelozii și rivalități, amenințări și anxietăți propulsează mecanica subiectivă a crimei (uciderea lui Britanicus este efectul stârnirii geloziei de către Agripina, dar și a pericolului opțiunii politice pentru el, după cum uciderea Agripinei este accelerată de sufocarea afectivă pe care chiar ea o crează prin cunoscutul episod incestuos). Seismograf al unor astfel de jocuri emoționale extreme, practicate în mediul palatului imperial din nevoia accederii la putere), Nero devine un fel de vehicul al tuturor convulsiilor subiective pre-existente, iar începutul pacifist al domniei nu este decât o încercare de reprimare a conflictelor psihice induse de mediu: „De altminteri, după ce s-a terminat cu simularea îndurerării, Nero, venind în senat și vorbind despre autoritatea senatului și despre asentimentul armatei, a afirmat că el are îndrumări și exemple de bună conducere a imperiului, că tinerețea lui n-a fost întinată de războaie civile sau de certuri domestice, că nu aduce cu el nici ură, nici jigniri suferite nici dorință de răzbunare.” (Tacitus, *ibidem*, 334). În pofida eforturilor inițiale de reprimare a maculatului și de camuflare sub imaginea imaculatului, forța cu care se va propaga nebunia criminală neroniană este oglinda sistemului precursor interiorizat și zadarnic reprimat, căci acesta debordează personalitatea fragilă a împăratului (deja vidată afectiv). Dacă spaima de Celălalt (imediat, familial, concurent) generează mecanismul crimei, pe măsură ce se produce eliberarea de figura lui limitativă erupe masca alterității reificate a unui mereu Altul specifică histrionului. Tacitus menționează că, după lichidarea propriei mame, histrionismul lui Nero (reflectat și în sexualitatea sa orgiastică, polimorfă) se manifestă fără opreliști: „Atunci, mândru și biruitor asupra servilismului tuturor, Nero urcă pe Capitoliu, aduse mulțumiri zeilor, și apoi se lăsă în

voia tuturor pasiunilor, pe care, greu strunite, din respect pentru mama lui, oricum ar fi fost ea, le amânase. O veche dorință a lui era să conducă un car de curse în arenă, iar alta, nu mai puțin nedemnă, să cânte acompaniindu-se cu citera, ca la teatru.” (*ibidem*, 377). Discursuri simultane, „crimele” și „distracțiile” dau curs hemoragiei iraționalului dezlănțuit tocmai prin dereglarea raportului cu limita (căderea din limitația Celuilalt care asigură ordinea rațiunii / *ratio*), făcând din excesul tragic o marca a regimului neronian (dar și a epocii) pe care tragedia lui Seneca o înregistrează cu mare precizie și finețe („Nero nu înceta cu crimele nici măcar în timpul distracțiilor, când asista la spectacolul lui Vatinius.” – *ibidem*, 425).

Voyeurismul împăratului, despre care relatează Suetonius, este, de fapt, simptomul tuturor malformărilor care i-au marcat destinul (dinlăuntru mediului familial și de dincolo de acesta, dintr-o lume aflată în dezintegrare) și care fac din Nero un „expropriat el însuși, marcat de irealitate, de fără-loc, fără statut, fără recunoaștere”, „teatrul” redus la suprafața privirii spectaculare (potrivit cazuisticii analizate de Roland Jaccard): „Căci foarte rar stătea la locul lui de onoare, ci culcat în cabină privea prin niște ferestruici, iar mai târziu obișnuia să privească de la tribuna deschisă fiind complet descoperit.” (Suetonius, *ibidem*, 240). Deplasat dinlăuntru propriului psihic (obiectificat) într-un non-loc, împăratul percepe lumea ca un spectacol în care el însuși devine actor, un fel de obiect central de lux, întrucât ceea ce reține din ipostaza actricească nu este substanța emoțională a întrupării personajului, ci veșmântul, ornamentația, aplauzele și fastul (tot Suetonius menționează că ceea ce îl atrăgea pe acesta în relația cu teatrul era câștigarea aplauzelor și premiarea). Dintr-un astfel de loc obscur, din culisele palatului din care comanda asasinatelor, privirea fostului elev a urmărit cu aceeași răceală bolnavă, prin mesagerii trimiși să execute și să raporteze detaliat (să descrie tabloul), moartea profesorului său, Seneca: „După ce acest răspuns i-a fost raportat lui Nero de tribun, de față fiind Poppaea și Tigellinus, cei mai intimi sfetnici ai lui într-o cruzime, împăratul l-a întrebat dacă Seneca se pregătește de o moarte voluntară. Atunci, tribunul a afirmat că n-a remarcat nici un semn de frică, nimic trist în vorbele sau pe fața lui.” (Tacitus, *ibidem*, 441). Luciditatea cu care Seneca își privește în față moartea (poticnită, lentă, chinuitoare, potrivit lui Tacitus) și formalismul privirii desubiectivate a asasinului Nero, așadar, privirea supra-rațională a înțeleptului și privirea artificială a histriionului căzut în arcele nebuniei sunt mărcile celor două lumi în confruntare: lumea rațiunii structurante, a solidarităților organice care făceau din Cetate un cosmos, *versus* lumea destructurată, a slăbirii legăturilor comunitare, a fluidizării și metamorfozelor cadrelor rațiunii până la dizolvarea în irațional, în nebunia spectaculară a jocului de forme și măști.

Confruntare de graniță, întâlnirea destinală dintre Seneca și Nero este chiar pragul acestei mutații care a dus Cetatea la antipod (Anti-Cetatea), implicând deplasări mentale profunde corelative restrukturării percepției alterității. Contaminarea Celuilalt peratologic (care asigurase buna orânduire republicană, în plan comunitar și personal, guvernarea Cetății și guvernarea de sine) sub influența alterității radicale a

unui Altul complet necunoscut, indigerabil, specific lumii imperiale, se realizează printr-o dublă mișcare: din figură familiară, cu rol diriguitor și formator, Celălalt devine amenințător, împrumutând chipul stranietații și străinătății lui Altul; totodată Celălalt împrumută de la Altul aspectul obiectificat, estetizat, de simplă formă sau mască în locul suportului subiectiv viu. Pe fondul acestor reconfigurări de lumi, suprimarea magistrului de către discipolul acaparator de mirajul spectacularului și al nebuniei înscenate ca spectacol (voluptatea histrionismului) oglindește declinul ordinii clasice sub invazia nomadismului delirant al decadenței imperiale.

Bibliografie:

- Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc. 2002. *Figuri ale alterității*. Traducere de Ciprian Mihali. Pitești. Editura Paralela 45.
- Borie, Monique. 2007. *Fantoma sau îndoiala teatrului*. Traducere de Ileana Littere. Iași. Editura Polirom.
- Ceia, Valy. 2014. *Reflexivitate și acțiune în literatura latină*. Brăila. Editura Istros a Muzeului Brăilei.
- Cizek, Eugen. 1998. *Mentalități și instituții politice romane*. Traducere de Ilieș Câmpeanu. București. Editura Globus.
- Cizek, Eugen. 1986. *Secvență romană*. Traducere de Sanda Chiose Crișan și Constantin Crișan. București. Editura Politică.
- Deac, Ion. 2003. *Ontologia subiectivității*. București. Editura Paideia.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 2008. *Anti-Oedip. Capitalism și schizofrenie*. Traducere de Bogdan Ghiu. Pitești Editura Paralele 45.
- Foucault, Michel. 2004. *Hermeneutica subiectului*. Traducere de Bogdan Ghiu. Iași. Editura Polirom.
- Foucault, Michel. 2023. *Istoria nebuniei în epoca clasică*. Traducere de Mircea Vasilescu. București. Editura Trei.
- Guțu, Gheorghe. 2021. *Lucius Annaeus Seneca. Viața, timpul și opera morală*. București. Editura Humanitas.
- Jaccard, Roland. 1994. *Nebunia*. Traducere de Olimpia Berca. Timișoara. Editura de Vest.
- Jalobeanu, Dana. 2022. *Spectacolul filozofiei. Cum citim scrisorile lui Seneca*. București. Editura Humanitas.
- Leader, Darian. 2016. *Ce este nebunia?* Traducere de Smaranda Nistor. București. Editura Trei.
- Lévinas, Emmanuel. 1999. *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*. Traducere de Virgil Ciomoș. Iași. Editura Polirom.
- Seneca. 2020. *Scrisori către Luciliu*. Traducere și note de Gheorghe Guțu. București. Humanitas.
- Suetonius. 1958. *Doisprezece cezari*. Traducere de David Popescu și G. V. Georoc. București. Editura Științifică.
- Tacitus, Cornelius. 1995. *Anale*. Traducere de Gheorghe Guțu. București. Editura Humanitas.
- Tonoiu, Vasile. 1995. *Omul dialogal*. București. Editura Fundației Culturale Române.
- Wilson, Emily. 2016. *Seneca. Istoria unei vieți*. Traducere de Alexandru Suter. București, Editura Seneca Lucius Annaeus.