

Ilona DUȚĂ
(Universitatea din Craiova) | **Tragism biografic și ambivalența tragică a trăirii la Seneca**

Abstract: (Biographical Tragism and the Tragic Ambivalence in Seneca's Existence) Spent at the imperial court, under the rule of some bloody emperors (Caligula, Claudius, Nero), Seneca's life is a subject full of controversy and paradoxes, especially in relation to the Stoic ideal of life promoted by the philosopher; wealth, compromises, access to power contradict the simplicity and austerity cultivated by Stoicism, raising doubts about the way in which he correlated theory to practice. Living in the context of the determinism imposed by the political power and the atrocities committed by political actors to preserve their own positions, the man's (politician's) endeavor was a continuous experimentation in the field of the tragic. If the threat of death (therefore, seen as an absolute limit) was behind every decision, Seneca's life stratagems were moves on the chessboard of a destiny that would not be able to avoid the tragic end. Thus, the confrontation with the limits of the system and with the ultimate limit (the danger of death) became a pervasive experience that the philosopher sublimated in the plane of thought, and the tragedian revealed on the stage of the tragic experience. The Apollonian compensation brought by Stoic philosophy to a life permanently marked by the consciousness of the final limit is counteracted by the Dionysian revelation of the ambivalent dynamics of living (the mechanisms of emotions, of passions that the Stoics tried to uproot). Centered on monstrous passions, Seneca's tragedies represent the radiography of an infernal mechanism by which emotions generate or limit each other, dragging the individual into a tragic mixer.

Keywords: *determinism, power, emotion, limit, tragic.*

Rezumat: Desfășurată, în mare parte, la curtea imperială, sub domnia unor împărați sângeroși (Caligula, Claudiu, Nero), viața lui Seneca este un subiect plin de controverse și paradoxuri, îndeosebi prin raportare la idealul de viață stoic promovat de filosof; bogăția, compromisurile, accesul la putere contravin simplității și austerității cultivate de stoicism, generând îndoieli asupra felului în care acesta a corelat teoria și practica. Situat în contextul determinismelor impuse de mașinăria puterii și al atrocităților la care au recurs actorii politici pentru conservarea propriilor poziții, demersul omului (politic) este o continuă experimentare în câmpul tragicului: dacă amenințarea cu moartea (așadar, cu finitudinea ca limită absolută) se afla în spatele fiecărei decizii, stratagemele de viață ale lui Seneca sunt mutări pe tabla de șah a unui destin care nu va putea evita sfârșitul tragic. Confruntarea cu limitele sistemului și cu limita supremă (pericolul morții) devine astfel un exercițiu permanent pe care filosoful îl sublimează în planul gândirii, iar tragediograful îl revelează pe scena trăirii tragice. Compensația apolinică adusă de filosofia stoică unei vieți marcate permanent de conștiința limitei este contracarată de revelația dionisiacă a dinamicii ambivalente a trăirii (mașinăria emoțiilor, a pasiunilor pe care stoicii încercau să le extirpeze). Centrate asupra unor pasiuni monstruoase, tragiile sunt radiografia unui mecanism infernal prin care emoțiile se generează sau se limitează reciproc târând individul într-un malaxor tragic.

Cuvinte-cheie: *determinism, putere, emoție, limită, tragic.*

În mașinăria destinului: lux, calm și agonie

Construcție ambivalentă, cu o fațadă proiectată în orizontul serenității și luxului (căci influența gânditorului stoic și imensa avere acumulată creau aparența invulnerabilității dobândite sub protecția împăratului sau a zeilor), destinul lui Seneca a fost totodată supus permanentei eroziuni a incertitudinii și primejdiilor care instantaneu puteau să ia forma amenințării extreme cu moartea; simplu, solid, radios în exterior, ca o emanație stoică, acesta este în interior un adevărat labirint căci interiorizează sinuozitățile lumii sale în concentrația maximă a urzelilor inerente palatului imperial, croindu-și drum prin confruntarea aparițiilor fantomatice, meduzante de după fiecare colț al deciziei. Dacă, dintr-o perspectivă externă, s-a impus, prin intermediul operei filosofice, o percepție marcată de solemnitatea autotelică a artei guvernării de sine ca proiect destinal, dinlăuntrul hățișului biografic se conturează jocul la limită (adesea, la granița vieții și morții), jocul cu limita (cu încercarea de transgresare și de transformare a acesteia, de metabolizare), așadar, *agon*-ul și agonia generate de înfruntarea unui întreg sistem al limitelor (politice, comportamentale, emoționale etc.). Astfel se explică nașterea tragediei (în expresia senecană) pe terenul unei experiențe predispuse tragicului (viața de la curtea imperială plină de intrigi, asasinate, schimbări de dispoziții ale suveranilor și răsuciri de situații, de imprevizibilul nenorocirilor), căci doar o conștiință puternică precum aceea a filosofului stoic putea să creeze „prilejul cultural” al transpunerii „experienței tragice” într-o „formă artistică” adecvată: „În acest sens poate exista o experiență comună a tragicului care să nu fie conștientizată și exprimată lingvistic decât odată cu prilejul ei cultural. Or, tragedia reprezintă tocmai prilejul cultural datorită căruia experiența tragică dobândește conștiință de sine; tragedia este experiența tragică conștientizată într-o formă artistică.” (Liiceanu, 2019: 29).

Experimentând confruntarea cu finitudinea încă din copilărie, căci grava afecțiune pulmonară care nu îi dădea prea mari speranțe de viață, ba chiar i-a creat o continuă predispoziție pentru suicid, l-a însoțit ca o umbră, Seneca a trăit sub semnul iminenței sfârșitului proiectat asupra sa atât dinlăuntru (propria boală), cât și din afară (maladia generată într-un sistem autoconservat prin cultivarea constantă a fricii). Menționat în toate biografiile, chinul de a trăi cu o boală ca un condamnat la conștientizarea graniței dintre viață și moarte a constituit un fel de antrenament permanent în gândirea limitei (fie în sensul amenințării sfârșitului, fie în acela stoic al identificării dreptei măsuri): „Experiența de a trăi cu o boală cronică trebuie să-l fi făcut pe Seneca să se gândească tot timpul că moartea îl așteaptă după primul colț. Dacă nu îi va fi dat să moară din cauza unui împărat sau de mâna unor asasini, oricum plămânii i-ar fi făcut de petrecanie. Cu fiecare respirație, știa că viața îi este una limitată.” (Wilson, 2016: 88). Mereu captiv între cele două morți, filozoful a izbutit uneori să se salveze printr-un fel de negociere a morților, întrucât se pare că doar inevitabilul final al bolii l-a scăpat de condamnarea la moarte a împăratului Caligula, invidios pe talentul oratoric și pe succesul său public (după mărturiile lui Dio Cassius, Caligula a revocat ordinul de condamnare la moarte convins de una dintre femeile cu care trăia ca filosoful

urma să sfârșească curând din cauza bolii pulmonare). Prins apoi în intrigile Messalinei, puțin a lipsit să fie executat de către împăratul Claudius care a ordonat totuși exilul, în pofida presiunilor soției sale. Într-o asemenea cultură a fricii, ambiguitatea, vorbele sau gesturile ambivalente, intervenția hazardului, riscul, jocul cu limita sunt precursori biografici ai germenilor estetici ai tragediei; deja întrunite pe terenul vieții, condițiile tragicului așteaptă întâlnirea fecundă cu geniul artistic senecan pentru materializarea într-o expresie profund originală a unui gen care se manifestase în spațiul roman mai degrabă prin traduceri, adaptări, produse estetice de tatonare.

Crucial pentru întorsătura destinului său, episodul rechemării din exil a suscitat numeroase controverse cu privire la opțiunile de care ar fi dispus filosoful și la alegerea care l-a condus, în cele din urmă, către propriul final. Dincolo, însă, de variantele și de motivațiile speculate, se pare că, în fond, nu exista „decât un singur răspuns”, relevant pentru jocul cu limita (în pofida libertăților aparente): „Nu putem decât să speculăm asupra sentimentelor pe care le va fi trăit Seneca atunci când a primit vestea că anii săi lungi de exil s-au încheiat. A ezitat cumva să se întoarcă la Roma? Va fi cumpănit să refuze oferta pe care i-o făcea Agripina? Cel puțin un autor al vremii susține că adevărata speranță a lui Seneca era aceea de a avea posibilitatea să nu se întoarcă la Roma, ci să i se permită să se mute în Atena, să își trăiască viața printre școlile de filosofie de acolo, studiind și predând – o alegere ce nu mai era posibilă odată ce accepta generozitatea Agrippinei. Căzuse în capcană. Seneca – care trăise de-a lungul domniei lui Caligula și fusese exilat de Claudius – nu își mai putea face iluzii despre cât de liberă sau cât de sigură va fi lumea în care urma să trăiască, atunci când va fi membru al curții imperiale. Rechemarea sa trebuie să fi părut, de la bun început, încărcată de o primejdie imensă. Seneca avea șansa de a se întoarce acasă și de a se bucura de un statut înalt sub noul regim, dar trebuie să se fi întrebat de îndată, dacă prețul pe care îl va plăti nu se va dovedi a fi unul prea mare. Parte a cauzei pentru care Seneca a acceptat să se întoarcă la Roma a fost faptul că Agrippina i-a făcut o ofertă pe care nu o putea refuza, or, cel puțin, pentru a nu cădea într-o și mai mare dizgrație; dacă viața pe Corsica nu era chiar atât de proastă, ea putea, totdeauna, să se înrăutățească cu mult. El ar fi putut fi exilat pe o insulă care era în realitate, și nu doar ficțional, stearpă și părăsită. Sau împăratul ar fi putut fi îmboldit de soția sa să ordone moartea filosofului. Întrebarea dacă să se întoarcă sau nu, nu avea, de fapt, decât un singur răspuns.” (Wilson, 2016: 144). Deschis în mod egal către strălucire și moarte (căci faima și averea imensă acumulată în preajma împăratului îl vor impune pe una dintre cele mai înalte trepte sociale, dar nu îl vor putea feri de condamnarea la suicid), destinul lui Seneca se lansează printr-o conjunctură care se dovedește a fi o urzeală de ambiguități și capcane, așa cum tragediile sale încep *ex abrupto* printr-o ambivalență situațională sau emoțională din care nu există ieșire (precum fața și reversul de iubire și ură în cazul Medeei, forța lui Heracles deturnată în *hybris* și crimă etc.). Tentație sau imposibilitate a refuzului (în spatele căruia se afla riscul căderii într-o și „mai mare dizgrație”), decizia filosofului este medală cu două fețe care îi va marca întregul parcurs destinal, adâncindu-i gândirea în jurul mecanismelor ambiguității și limitelor care

definesc condiția umană, fixându-o totodată într-o predispoziție pentru tragic. Plină de dubii și disconfort, rechemarea filosofului din exil îl plasează într-o ipostază fantomatică, potrivit biografei Emily Wilson care îl asociază fantomei lui Tieste din tragedia sa *Agamemnon*: „Piesa scrisă de Seneca despre căderea unui rege războinic și cândva victorios, Agamemnon, în care, ca și în versiunea lui Eschil bazată pe același mit, personajul principal este ucis în baie – debutează cu apariția Fantomei lui Tieste, care a fost târât înapoi din lumea subpământeană, pentru a aduce năpasta asupra descendenților săi. (...) Seneca a avut, mai mult decât probabil, același sentiment sumbru atunci când s-a întors din Corsica la Roma din care fusese expulzat, primind o funcție în preajma împăratului care îl exilase, ajungând să se afle acum în imediata apropiere a noii neveste a împăratului, Agrippina (sora între timp decedatei Iulia Livilla, care poate i-a fost iubită), și a fiului Agrippinei” (*ibidem*: 148), preluând educația viitorului împărat ca o misiune, de asemenea, încărcată de dualitate, de speranță și temeri.

Deși traseul de viață deja parcurs fusese permanent marcat de pericole și de depășiri salvatoare întotdeauna la limită (umbra fatalității îl vizitase sub domnia lui Caligula, și suportase exilul ordonat de Claudius), episodul rechemării din exil reprezintă punctul zero în configurația sa destinală și este o intersectare de dualități care, dislocându-l între contrarii (nici...nici, și...și), îi conferă realmente un statut spectral, de fantomă întoarsă din infernul trecutului (al situațiilor limită care l-au proiectat ca o umbră aflată în voia sortii, efect al tranzacționărilor celorlalți, la mâna lor, așadar) pentru a intra în vârtoarea unui nou infern. De altfel, Suetonius relatează episodul preluării misiunii de dascăl al viitorului împărat, Nero, sub semnul unui vis premonitoriu cu privire la monstruoșitatea elevului său: „La vârsta de 11 ani a fost adoptat de Claudius și încredințat pentru instrucțiunea lui Anneus Seneca, pe atunci senator. Se spune că Seneca ar fi visat cu o noapte înainte că ar fi profesorul lui Caius Caesar. Într-adevăr, Nero în scurt timp adevărat visul, dând prin tot felul de exemple dovada naturii sale monstruoase.” (Suetonius, 1958: 237). Coșmarul suetonian este întărit de coșmarul realității, subliniat de Tacitus, care contextualizează rechemarea din exil în urzeala de intrigi și orori ale Agrippinei. Îndată ce s-a asigurat prin căsătoria cu Claudius, la capătul unei curse cu diversiuni, seducție și manevre, pentru a consolida poziția fiului ei, Agrippina a pus la cale căsătoria acestuia cu Octavia, fiica împăratului, cu prețul ruperii logodnei cu Lucius Silanus prin acuze mincinoase de incest cu propria soră, ducându-l la suicidul programat ostentativ chiar în ziua nunții: „În ziua nunții ei, Silanus și-a luat viața, fie că până atunci mai sperase că se poate salva, fie că-și alesese această zi ca să-și facă mai odioși dușmanii. Calvină, sora lui, a fost exilată din Italia. (...) Dar Agrippina, ca să nu se facă cunoscută doar prin fapte rele, obținute rechemarea din exil a lui Anneus Seneca și totodată acordarea funcției de pretor, socotind că acest fapt face plăcere lumii din cauza strălucirii talentelor acestui om, apoi pentru ca Domitius să crească sub conducerea unui asemenea preceptor, iar ea să se folosească de sfaturile lui spre a ajunge să-i domine pe toți, deoarece Seneca era considerat că va fi credincios Agrippinei, în amintirea binelui făcut, și pornit împotriva lui Claudius din

cauza nedreptății suferite.” (Tacitus, 1995: 298). Loc al ambiguității prin excelență, devenită marcă stilistică a lui Tacitus prin registrul disjunctiv („fie...fie”), căci rațiunea practică a faptelor și deciziilor rămâne demultiplicată și necunoscută pe nisipurile mișcătoare ale culiselor palatului imperial, lumea în care evoluează Seneca este profund disonantă, nesigură, este prăpastia dionisiacă de colcăială și spaimă ca matrice tragică peste care masca apolinică a rațiunii pure a filosofiei stoice asigură doar seninătăți provizorii.

Dubla condiție a tragediei, dionisiacă și apolinică (proliferare haotică de diferențe, incertitudini, anxietate și proiecție compensatoare a unei forme securizante) este conținută în germene de lumea imperială romană pentru care Seneca a fost filtrul artistic perfect potrivit (cu dubla sa formație de filosof stoic și de poet tragic). De aceea, într-o existență accentuat tragică în care groaza și spaima grecilor în fața lumii fenomenale a devenirii este groază și spaimă în fața mașinării de strategii politice și de intrigi, dialectica tragediei, și anume etalarea modelului salvator, apolinic (a eroului) urmată de distrugerea lui, mai exact de redarea lui fondului orgiastic al existenței, își duce logica până la capăt: cel care încercase sistematic exorcizarea ambiguităților vieții practice prin proiecția gândirii stoice sfârșește devorat în vertijul intrigilor (compromisuri, decizii sinuoase, conspirații) ca un adevărat erou tragic; balansul dificil între adaptarea la multiplicitatea obscură a lumii politice imperiale și impunerea frânelor stoice ca paleativ apolinic urmează dialectica tragică prin copleșirea gânditorului de imprevizibil, prin sufocarea în hățișurile existenței reale (în cele din urmă la propriu, sufocat în aburii băii). Erupția tragismului acestei lumi este oglindită în tragedie, care etalează tocmai ambiguitatea reprezentată, în lectura Marthei Nussbaum (2022: 468), de șerpini care înalță carul triumfal al Medeei ca o metaforă extinsă a esenței tragicului senecan, „șerpini din suflet” ai lui Seneca, dar și ai raportului întotdeauna complicat dintre rațiune și pasiune, dintre ordinea exorcizantă a gândirii și dezordinea fenomenal-emoțională a trăirii. Balansul vieții gânditorului stoic și al omului politic (al rațiunii pure și rațiunii practice) catalizează din interiorul acestui tărâm al tragicului nașterea tragediei în spiritul epocii, ca structură estetică a ambiguității: „Vedem cum în tragedie ambele elemente au cedat din substanța lor; unul din adevăr, celălalt din reprezentare. Tragedia se naște astfel ca o gnoseologie atenuată estetic și o estetică redimensionată gnoseologic. (...) Convenția tragediei este în întregime legată de condiția ei ambiguă: a accepta spectacolul ca percepție și reprezentare numai în măsura în care semnificațiile se nasc în *spatele* imaginilor; numai în măsura în care arta apolinică (vorbă, fabulă, imagine, plastică în general) slujește un conținut dionisiac; cu alte cuvinte, numai în măsura în care personajele poartă mască.” (Liiceanu, 2019: 211). Este, în fond, ceea ce face Seneca prin dialectica dintre filosofie și tragedie, respectiv prin dialectica dintre rațiune și pasiune în cadrul tragediilor sale, interiorizând principiul tragediei la nivel psihic (șerpini minții și inimii, sau șerpini ambiguității trăirii).

O serie de episoade nodale, extreme (soldate cu morți suspecte și asasinate: moartea / asasinarea lui Claudius, moartea / asasinarea lui Britanicus urmată de

asasinarea Agrippinei) repetă vertijul ambiguităților prin care Seneca pătrunde pe scena puterii imperiale, propagând replică cu replică balansul între polii politici (Claudius – Agrippina, Agrippina – Nero) până la prăbușirea finală în propria moarte comandată de fostul elev, tot mai atins de paranoia într-un sistem tot mai destabilizat de întregul lanț seismic; și ele pline de ambiguitate (făcând astfel obiectul unor nesfârșite dezbateri), lucrările de justificare sau de autojustificare (precum *De clementia*, scrisă după uciderea lui Britanicus și alungarea Agrippinei, sau *De beneficiis*, scrisă după asasinarea Agrippinei) sunt oglinzi anamorfotice în care, cu toată rigoarea aparatului stoic, „serpii” interiori sau exteriori ai deciziilor își reflectă sinuozitatea, semnalând poticniri, limite, înfundături ale vieților umane în general.

Relatarea morții lui Claudius de către biografa Emily Wilson trasează coordonatele politice ale contextului (posibilitatea reevaluării preferințelor lui Claudius pentru Nero în favoarea propriului fiu, Britanicus, grăbește acțiunea de lichidare a împăratului de către soția sa Agrippina, situație în care implicarea lui Burrus și Seneca rămâne incertă): „În plus, dacă Agrippina și-ar fi pierdut puterea, acest lucru s-ar fi răsfrânt, desigur, și asupra cercului ei de apropiați, din care făceau parte atât Seneca, cât și Burrus, ambii având legături prea strânse cu împărăteasa pentru a fi primiți cu brațele deschise de boul regim. De va fi fost vorba doar de noroc sau de o faptă pusă la cale și împlinită în grabă, oricum Claudius moare în anul 54 e.n., după ce a mâncat un fel de mâncare conținând ciupercile lui favorite; a umblat zvonul că Agrippina pusese să fie otrăvit. Este posibil, ba chiar probabil, ca Seneca și Burrus să fi fost implicați într-un asemenea plan, dar nu avem nicio certitudine în această privință.” (*ibidem*:154). Odată eliberată scena puterii de Claudius, noul balans politic în care alunecă Seneca alături de Burrus este cel dintre dominantă Agrippina și Nero. În această schemă politică, Seneca încearcă să îl extragă pe Nero de sub influența nefastă a Agrippinei, încurajându-i controversata aventură amoroasă cu liberta Acte (împotriva deciziei materne de a i-o impune ca soție pe Octavia), arbitrând acest joc al puterii până când, amenințat de Agrippina cu reorientarea spre Britanicus, Nero îl lichidează pe fratele vitreg prin otrăvire, mascând asasinatul printr-o criză de epilepsie („Varianta oficială a fost aceea că ar fi murit din cauza unei crize de epilepsie. Însă părerea generală, pe care o cunoaștem din sursele vremii, era că Nero a pus să fie otrăvit.”; Wilson, *ibidem*:169). Apariția lucrării lui Seneca, *De clementia* (spre sfârșitul lui decembrie al aceluiași an, 55 e.n., sau la începutul lui 56) a stârnit controverse și dezaprobări cu privire la măgulirea de către consilierul-filosof a violentului și periculosului conducător care deținea o putere terifiantă. Ambiguitatea descoperită în text este, însă, relevantă pentru întregul teatru al măștilor și ambiguităților impus pe scena palatului ca sigura formă de dialog tirania : „Rămâne însă deschisă o reală ambiguitate: Seneca din *Despre îngăduință* îi spune lui Nero că are deja toate virtuțile posibile, sau că trebuie să ajungă la ele. Textul începe cu Seneca anunțând că dorește să scrie despre îngăduință pentru a-i oferi o „oglinză” lui Nero, care să îl reflecte pe împărat ca fiind cineva care va atinge cea mai mare plăcere. (...) Este însă posibil, de asemenea, de a vedea această „plăcere maximă” într-o lumină mai stoică, mai senecană, imaginându-ne că Seneca îi arată lui

Nero un sine pe care nu l-a atins încă, dar la care poate ajunge citind tratatul. Oglinda nu reflectă doar, ci este și o invitație la schimbare.” (Wilson, *ibidem*: 171). Într-un mod similar, lucrarea scrisă după asasinarea Agrippinei (la care Seneca și Burrus au fost părtași, însă după ce prima tentativă nereușită le-a fost dezvăluită de Nero aducându-i în fața inevitabilului), *De beneficiis*, desfășoară intense dezbateri și reveniri în jurul ideii de datorie morală contractată față de un binefăcător (ceea ce fusese pentru el Agrippina), indicând o conștiință zbuciumată în încercarea de conciliere a rațiunii stoice cu iraționalitatea accidentelor vieții și a schimbărilor intervenite în comportamentul oamenilor (supus variabilității situațiilor). Argumentul oferit de Platon în prima carte din *Republica* („este cineva obligat întotdeauna să plătească înapoi ceea ce datorează, chiar dacă cel care a dat ceva cu împrumut s-a schimbat între timp?” – Wilson, *ibidem*: 206), deși pare să justifice relațiile complicate pe care Seneca le-a avut cu Claudius, Agrippina, Nero, absolvindu-l de datorie pe măsura degradării acestora, rămâne o chestionare ca o punere în cumpănă și o înfundătură a gestionării fenomenalului cu toate schimbările și imprevizibilitățile sale (îndeosebi cele generate în culisele puterii imperiale). Rotirea argumentelor și întoarcerea lor pe toate fețele prin minuțioase expuneri analitice indică un irezolvabil care revine obsesiv, o frământare continuă: „Însă problema dacă va fi fost lipsit de gratitudine față de Agrippina pare să îl urmărească de-a lungul timpului, chiar dacă într-un ton subsidiar.” (Wilson, *ibidem*: 207).

Cuplată la mașinăria puterii, mașinăria destinului care l-a condus pe filosoful stoic atât pe culmile luxului (grădinile și vilele răspândite pe imensele sale domenii), cât mai ales prin subteranele presărate cu minotauri, figuri periculoase ale corcirii și ambiguității, își revelează în ultimii ani de viață esența, și anume funcția de capcană. Repetatele încercări de retragere din viața politică, din aporierea unui Nero tot mai imprevizibil în histrionismul său și mai crud, sunt însoțite în discursul filosofic de meditația asupra capcanei în care se afla (îndeosebi după lichidarea prin otrăvire a lui Burrus, în 62 e.n.), evocată în lucrarea dedicată reflecției nostalgice asupra tihnei (*De otio*) prin intermediul fabulei lui Esop (invitată să intre în peștera leului bolnav, vulpea refuză judecând după mulțimea urmelor de animale care intraseră fără să mai poată ieși, în pofida slăbiciunii fizice a devoratorului); este situația în care se afla Seneca în raport cu Nero, pe care o conștientizează mai mult ca oricând. Numai că, ascuțindu-și mintea potrivit exercițiilor dobândite de la propriul maestru, leul bolnav de paranoia și de histrionism îi anticipează mișcările, în pofida tuturor argumentelor și a vorbelor meșteșugite de filosof, nepermițându-i retragerea. Tacitus relatează episodul rugăminții lui Seneca de a fi eliberat din funcție și de a accepta returnarea averii primite sub pretextul îmbătrânirii („Așa cum, de-aș fi soldat sau călător obosit de drum, aș cere un sprijin, tot astfel, bătrân acum și neputând duce pe acest drum al vieții sarcinile cele mai ușoare, cer ajutorul tău, fiindcă nu mai pot purta povara averii mele.” – Tacitus, *ibidem*: 399) chiar sub forma unei dezbateri tragice în care victima și opresorul sunt prinși ireversibil în mecanismul agonal ca într-o menghină. Căci răspunsul lui Nero este deja o condamnare la moarte: „Dacă-mi vei restitui bunurile, toată lumea va vorbi

nu despre moderația ta, și dacă-ți vei părăsi principele, nu despre liniștea ta, ci despre lăcomia mea și despre teama de cruzimea mea. Oricât de mult ar fi lăudată cumpătarea ta, totuși nu va fi o onoare pentru un înțelept să-și câștige gloria din ceea ce aduce prietenului său hulă.” (Tacitus, *ibidem*: 400).

Inevitabil din momentul acesta, sfârșitul vine pentru gânditorul stoic tot pe canalul ambiguității și în răspăr cu toată pregătirea sa sistematică pentru întâmpinarea finalului: chiar implicarea în conspirația care i-a adus condamnarea la moarte atârână de vorbele în doi peri ale singurului martor împotriva lui, Natalis (și anume, că salvarea vieții sale ar depinde de nevătămarea vieții lui Piso, potrivit lui Tacitus: „Fusese trimis de Piso la Seneca, bolnav, să-l viziteze și să se plângă că era ținut departe de casa lui; ar fi mai bine, ar fi zis Piso, dacă amândoi și-ar cultiva prietenia prin întâlniri confidențiale; la care, Seneca răspunsese că discuțiile mutuale și întâlnirile dese nu-s de folos nici unuia dintre ei și că, de altminteri, salvarea vieții sale se sprijină pe nevătămarea aceluia.” (Tacitus, *ibidem*: 441) Triplul eșec al suicidului (deschiderea venelor de la mâini, urmată de deschiderea venelor de la genunchi, apoi de otrăvirea cu cucută după model socratic pentru ca finalul să survină abia prin sufocare în baia cu aburi) vine ca o divergență și ca o metaforică sfidare a ordinii rațiunii de către iraționalul, accidentalul sau dezordinea vieții (în straturile și componentele sale biologice, sociale, politice etc.): „Dorința lui Seneca de a controla ultimele momente este foarte vizibilă în textul istoricului roman, dar pentru Seneca era vizibilă și imposibilitatea atingerii idealului stoic al unei constanțe și al unui calm desăvârșit în mijlocul presiunilor și violențelor Romei neroniene, date fiind și propriile slăbiciuni.” (Wilson, *ibidem*: 289). Chiar și survenirea sfârșitului îndelung (și inutil) exersat prin sufocare dobândește alura metaforică a unei vieți trăite mereu la limita biologică a crizelor astmatice de care suferea Seneca din copilărie, dar mai ales a tuturor presiunilor sufocante resimțite în interiorul labirintului de decizii politice. Dacă tragicul presupune conștientizarea propriei finitudini („Situția tragică nu este compatibilă decât cu *ființe conștiente finite confruntate cu limita*.” – Liiceanu, 2019: 66), sistemul limitărilor și al ambiguităților produs de mașinăria puterii imperiale sub domnia lui Nero, hăul incertitudinilor care mistuie orice proiect rațional (dinamitând gândirea senecană cu gânditor cu tot) generează predispoziția epocii pentru tragedie și tragic (haoticele execuții și morți). Prins el însuși în arcele puterii cu implicitul metamorfozei (schimbări accidentale, diversiuni, imprevizibilitate), Seneca joacă pe scena propriei vieți rolul eroului tragic, așadar al proiectului apolinic lansat peste prăpastia dionisiacă a sfârtecării și măștilor întors ritualic la fondul orgiastic, devorat victimar de acesta (filosofia și tragedia au, de asemenea, în sistemul scriitorului, valențele conjuncției tragice ale apolinicului cu dionisiacul).

De la tragic la tragedie: mașina infernală a pasiunilor

Parcursul de la viață la text sau de la mașinăria destinului la mașinăria trăirilor, care leagă complicatele scenarii biografice de imaginea reflectată în tragedie, echivalează la Seneca cu o punere în abis (*mise en abyme*) a mecanismelor tragicului

demonstrate până la nervurile emoționale prin care individul se ancorează în situații, fixând sub lupă ambivalența ca principiu, ca limită ireductibilă unde se produce blocajul. Dacă, potrivit lui René Girard, *agon*-ul tragic constă în „diferența oscilantă” (Girard, 1995: 168) între antagoniști, care rostogolesc de la unul la altul iluzia ființei („dorința mimetică”), mai exact în „nediferențierea violentă” (ibidem: 128) generată de ambiguizarea diferențelor culturale, tragedia lui Seneca vizează surprinderea acestui *agon* la nivelul infra-psihic al segmentării fluidului emoțional în stări și sentimente definite (diferențiate). În rădăcină într-un continuum existențial (situațional, implicând un sistem complex de mediere culturală, respectiv subiectivă), trăirile coagulate în sentimente și intensificate ca pasiuni au o compoziție originară eterogenă, conservată la nivel latent chiar și în configurațiile pasionale cele mai riguroase (prototipice, categoriale); manifestările identificate drept iubire, ură, gelozie, mânie etc. sunt relaționate și transformabile, migrează energetic de la una la alta, iar acest nomadism al emoțiilor plin de ambiguitate face obiectul vizionarismului senecan.

Semiotizarea universului pasional, realizată de către Greimas și Fontanille în lucrarea *Semiotica pasiunilor* (1997), expune o radiografie a dinamicii discursive a stărilor sufletești, atât pe verticală (procesul genetic de structurare a acestora ca emergență dintr-o masă timică omogenă), cât și pe orizontală (înscrierea în careul semiotic al semnificației degajă structura elementară a stărilor ca „rețea de relații stabile în care compunerea contradicțiilor, a contrarietăților și a implicațiilor, făcând să strălucească în mai mulți termeni categoria, îi procură o imagine totalizantă și, cu toate acestea, în transformare” – Greimas & Fontanille, 1997: 35). „Forțe” care străbat un „continuum tensiv” (un orizont al tensiunii emoționale, magma sau carnea subiectivă omogenă) după modelul fenomenelor fizice ondulatorii, sentimentele dobândesc formă prin discretizarea în „poziții” (decupaje corpusculare), abordare care face vizibil procesul generator și transformator, fenomenologia pasională: „Coabitarea celor două cerințe inverse, respectiv legate de „forțe” și de „poziții”, permite înțelegerea faptului că, anterior oricărei categorizări, simțirea, bătuită între cele două tendințe, nu poate da naștere decât instabilității.” (Greimas & Fontanille, *ibidem*: 19). Această instabilitate genetică a stărilor sufletești și fluctuația lor neliniștitoare o surprinde Seneca în laboratorul tragediilor, unde sunt descompuse pasiunile și exhibate sub forma unor capcane (labirintul vâcos din care nu există salvare dacă nu se aplică prescripția stoică a extirpării): „Imaginea zguduirii sensului ne apare aici potrivită. Totul se petrece ca și cum cea mai mică simțire ar confirma și ar infirma în același timp prima inflexiune a foriei, ca și cum acesta ar oscila între fuziune, sciziune și reuniune. La nivelul discursului, o configurație pasională, cea a „neliniștii”, permite recunoașterea unei manifestări a acestei instabilități constitutive, deoarece aceasta este agitația dinaintea euforiei și a disforiei de care depinde, într-o oarecare măsură, polarizarea.” (Greimas & Fontanille, *ibidem*: 27). Teatru al oscilațiilor între extreme (valorizarea euforică și disforică, precum iubirea-ură a Medeei) și al neputinței polarizării (câci orice clarificare pasională într-o poziție definită nu se poate debarasa de balastul emoțional din care emerge, de impuritatea aluvionară pe fondul căreia operează diferența), tragicul

senecan constă în criza diferenței care structurează trăirea fixând-o într-un contur (întrucât fiecare pasiune își angajează reversul, provocând un adevărat cataclism în ordinea interioară a subiectului). Fatalitatea pasională este chiar angrenajul complex în care stările sufletești se declanșează una pe alta, neutralizând puterea de intervenție a discursului filosofic (mașinăria dezirantă descrisă de către Deleuze și Guattari pentru a figura producția inconștientului cu fluxurile sale umorale și asamblările de obiecte parțiale într-un peisaj intra-fizic, molecular); odată pornită mașina emoțiilor și pasiunilor, ea este de neoprit în fața tiradelor moralizatoare, stoice, devine *fatum*.

Relevantă pentru paradigma tragicului la Seneca, *Medeea* este ilustrarea desăvârșită a ambivalenței ca infrastructură pasională, iubirea și ura fiind polaritatea în care eroina se trezește deja fixată prin destin și din care nu poate ieși decât prin survol. Metafora finală a survolării conflictului într-un car tras de șerpi vorbește despre situarea pasiunii dincolo de judecata morală sau „dincolo de bine și de rău”: „Căci carul tras de șerpi duce sufletul îndrăgostit spre un tărâm în care zeu și judecată divină despre pasiune nu există. Spre un loc, așadar, dincolo de virtute și viciu, de sănătate și boală – un loc aflat, cum ar spune Nietzsche, dincolo de bine și de rău. (...) Piesa lui Seneca începe acum să capete și bruschetea, și pasiunea șarpelui; să ne ia prin surprindere, croindu-și cale printre lumea morală și lumea dragostei. Asemenea șarpelui poetic căruia îi plăcea cântecul Medeei, ea își aranjează sinuozitățile într-un cosmos, creează o lume – și, la fel ca acel șarpe, are limba despicață și întrebă la cine să se ducă aducând moarte.” (Nussbaum, *ibidem*: 493). Declanșat prin conjuncturi externe (sosirea lui Iason în Colhida) și evenimente interne (întâmplări ale sufletului în fața cărora subiectul rămâne neputincios, condamnat să trăiască: îndrăgostirea de eroul grec), destinul Medeei este implacabil trasat de forța iubirii convertită în răzbunare și ură după ce Iason o abandonează pentru Creusa, fiica regelui Creon. De altfel, iubirea și ura pentru Iason coexistă, după cum mărturisește Medeea însăși, exhibând ambivalența trăirii și violența implicită diferenței emoționale care leagă o stare de propriul revers („De poate, rămâie-n viață Iason, / Al meu ca-ntotdeauna; de nu, trăiască totuși, / Și-n gând să mă păstreze, pierind doar pentru mine.” – afirmă aceasta în dialogul cu doica din actul al doilea, scena 1): iubirea ca diferență emoțională definită prin raportare la contrarul non-iubirii (răzbunare și ură) este actantul personalizat de Medeea, „dublul monstruos” din centrul dezbaterii tragice, considerat de către René Girard motorul și revelația fundamentală a reciprocității violente manifestate discursiv în poetica tragediei. Cântărirea permanentă a iubirii și urii, a lanțului de crime premergătoare iubirii și a lanțului de crime consecutive pierderii ei (o repetiție, de fapt, a temeiului sângeros, întoarcere a reprimatului sfârtecării în numele unificării) este o rememorare a rădăcinii comune, o arheologie în subterana thanatică a individuării erotice (unificarea sub semnul lui Eros / proiecția individuală prin erotism are ca revers sfârtecarea și anihilarea în registrul inconștient al Thanatos-ului, evocând dinamica apolinic-dionisiacă a tragicului). Debordată de aceste forțe resimțite ca demoniace, Medeea nu este decât vehiculul lor personalizat care nu are altă misiune sau alt destin decât să le pună în act: de aceea, ea intră în scenă deja încărcată cu dubla

sarcină emoțională a iubirii și urii, iar demersul ei este nedeturnabil în pofida tuturor provocărilor la discurs, la raționalizare și argumentare venite pe rând din partea doicii, a regelui Creon sau a lui Iason.

Astfel, tragedia senecană este despre echivocul trăirii, nu Medeea fiind cea monstruoasă, ci monstruos fiind jocul emoțional dublu facilitat / provocat să iasă la suprafață prin suita conjuncturilor destinale, dublul corp al iubirii care duce în spate spectrul urii și invers, realitate emoțională pe care Medeea o evocă mereu înfruntându-i pe toți ceilalți (adjuvanți sau oponenți laolaltă), căci ea a fost determinată prin propriul destin să vadă lucrurile laolaltă, a fost condamnată la adevărul (dublu, monstruos, violent) al trăirii. De aceea, Medeea este percepută din afară ca monstru, în timp ce dinlăuntru protagonista este prinsă în percepția dublului joc emoțional (al oscilației între iubire și ură, respectiv al simultaneității acestora): „Din interiorul sistemului, nu există decât diferențe; din afară, dimpotrivă, nu există decât identitate. Din interior nu se vede identitatea și din afară nu se vede diferența. Cele două perspective nu sunt totuși echivalente. Putem întotdeauna integra perspectiva dinăuntru în perspectiva din afară; nu putem integra perspectiva din afară perspectivei dinăuntru. Trebuie să fondăm explicația sistemului tocmai pe concilierea celor două perspective dinăuntru și din afară. (...) Când nu mai există nici o diferență, când identitatea este în sfârșit perfectă, spunem că antagoniștii au devenit dubli; caracterul lor interschimbabil este cel care asigură substituția sacrificială.” (Girard, *ibidem*: 172). Fixată de la început în jocul oscilației între iubire și ură, al cântăririi uneia prin cealaltă (câtă iubire a dat, tot atâta ură trebuie să-i întoarcă infidelului Iason), parcursul Medeei este acela de a găsi căile răzbunării („În măruntaie află cărarea răzbunării, / De mai zvâcnești aievea, o inimă, păstrând / Străvechea bărbăție”, își dezvăluie aceasta planul în monologul care deschide tragedia, căutare mereu repetată, precum în deschiderea celui de-al doilea act: „În cumpănă, pierdută, delirul mă împinge / Încolo și încoace: cum pot să mă răzbum?” – trad. Teică & Acsan, 1999: 291). Făcând din dezbateră dramatică o dezbateră exclusiv emoțională, refractară discursului (indiferent din partea cui vine acesta, ca o consiliere benefică a doicii și a lui Iason, sau ca judecată a regelui Creon), meritul lui Seneca în rescrierea poveștii mitice a Medeei constă în restituirea adevărului său tragic, și anume *ambivalența ontologică a trăirii* (a *diferenței emoționale*); în acest cadru, sacrificarea odioasă a copiilor trece dincolo de logica lezării soțului trădător către logica abisală a dublului emoțional (iubire - ură), fiind un rezultat sacrificial al acesteia, un produs și totodată o proiecție specifică mecanismului sacrificial / victimar.

Oscilația sufletului protagonistei între iubirea / ura pentru Iason, idolatrizarea / instrumentalizarea propriilor copii materializează ambivalența ca sursă a tragicului senecan: „Profunzimea conflictului în care se zbate Medeea se vedește în faptul că el constituie o pendulare între două poziții ale minții și inimii, fiecare reprezentând câte un mod în care Medeea vede lumea și, în ea, pe copiii săi. Într-o clipă, eroinei i se înfățișează nespuse de dragi și minunați – nevinovați, neasemuți, ai ei. Iar imediat după aceea, ca fiind bucăți din tatăl lor și instrumente cu care poate să-l rănescă. Întregul ei suflet e aruncat înainte și-napoi; el se clatină, înclinând ba într-o parte, ba-n alta.”

(Nussbaum, 2022: 480). Distrugerea noului obiect al iubirii lui Iason (otrăvirea Creusei și incendiarea palatului) rezolvă strict energia emoțională investită de Medeea în iubirea sa obsesivă, însă pentru răzbunarea completă a originii sfârtecate (inconștientul relațional premergător individuării în erotism) este nevoie de căutarea victimei absolute capabile să stopeze deriva amețitoare între iubire și ură și să materializeze proiecția acestei ambivalențe: copiii, care au materializat deopotrivă iubirea pentru Iason și, implicit, distrugerea familiei originare ca preț al iubirii, sunt singura victimă cu adevărat eficace (ei pot materializa în egală măsură iubirea și ura, exorcizându-le). Câștigată cu prețul sacrificării originii („Eu ți-am jertfit și țară, și tată, frate, cinste: / Aceasta-i zestrea nunții; redă-i-o alungatei!” – îi amintește Medeea lui Iason), răzbunarea completă a acestei iubiri cere un obiect total al distrugerii pe măsura obiectului total al dorinței, iar acesta nu poate fi reprezentat decât de copii, căci ei conțin laolaltă atât noua casă întemeiată cu Iason cât și vechea casă jertfită (genetica iubirii cu încrengăturile ei destinale), ei sunt, așadar, concentratul crimelor înfăptuite în numele iubirii, iubirea însăși și ura declanșată de pierderea ei: „O, inimă, ce șovăi? Imboldul bun ascultă-l! / Din răzbunarea-ntreagă te bucuri de-un crâmpiei? Iubești și-acum, smintito, dacă ți-a fost de-ajuns / Să-l văduvești pe Iason! O nemaîntâlnită / Pedeapsă pregătește, fii la-nălțimea ta! / (...) copii, ai mei, cândva, / Plățiți nelegiuirea ce-a săvârșit-o tatăl!” (trad. Teică & Acsan, *ibidem*: 332). Bucăți din propriul corp, dar și bucăți din corpul lui Iason (aspect accentuat în analiza Marthei Nussbaum: „Acum ea îl înjunghie în corpul copilului lui viu; el o înjunghie plasând în ea un posibil nou copil, un zălog al eros-ului – zălog ce poate fi recuperat doar prin violență.” – *ibidem*: 468), copiii sacrificați de Medeea sunt adevărul emoțional surprins în dimensiunea sa fizică, iar forța implacabilă cu care eroina pune în act acest adevăr, dincolo de întreaga dezbateră stoică, este semnul descumpănirii lui Seneca prins între *logos*-ul stoic și sinuozitățile *pathos*-ului.

De altfel, pusă față în față cu filosofia, tragedia și viața sfârșită tragic a acestuia devin simptomatice pentru imposibilitatea eliminării forțelor dionisiace, iraționale din subiectul uman: „Așa cum Epicur, pentru a-și salva ideea de pace interioară dată de plăcerea catastematică, adică de lipsa durerii și a tulburării, a fost constrâns să nu ia în seamă dramatica importanță a realității durerii și tulburătoarea tragedie a morții, tot astfel, în mod analog, pentru a-și salva propriul ideal de pace interioară, dată de un *logos* armonios și pe deplin pacificat cu sine și coerent de-a lungul întregii vieți, stoicii au fost constrânși să nu ia în seamă forțele iraționale ce poartă lupte înlăuntrul nostru, să le nege statutul și valoarea ontologică și să le reducă la simple erori ale rațiunii. Este evident astfel că atât stoicii cât și epicureicii au putut să-și susțină idealul de fericire doar cu prețul unor amputări radicale în dauna integrității vieții omului și a realității acestuia. Iar pentru că durerea și moartea semnaleză eșecul eticii *aponiei*, la fel prezența masivă și imposibil de eliminat în noi a iraționalului semnaleză eșecul eticii *apathiei*.” (Reale, 2016, vol. 5: 454). Dacă în tragedia senecană destinul nu mai este o forță externă, ci una internă (pasiunea este destin), interiorizarea înțelegerii tragicului depășește granițele psihologizării, coborând spre rădăcina pulsională, instinctuală, a

materiei emoționale brute care amestecă diferențele culturale (inclusiv pe cele de ordin psihologic), dezvăluind o monstruoasă infra-psihică; adevărata violență originară este localizată la nivelul abisal al unei energii polimorfe, devoratoare, mistuitoare care precede orice diferențiere și îi opune chiar rezistență. Altar sacrificial ridicat în centrul fiecărei tragedii în parte, imaginea mistuirii trăirii (a combustiei patimei percepute în termeni fizici) restituie fondului instinctual orgiastic propriul adevăr și propria existență inepuizabilă, scăpând mereu controlului rațiunii sub forma unor scurgeri inconștiente: iubirea incestuoasă a Phedrei pentru Hippolytus este o forță monolitică zdrobitoare, impuritatea irațională care copleșește castitatea rațiunii (*Phedra*); mânia, de asemenea, impură a lui Heracles (care ignoră disciplina / purificarea ritualică după întoarcerea din Infern) este dezastruoasă, conducând la nebunie (Hercule scos din minți); gelozia Dejanirei (*Hercule pe muntele Oeta*) devine mistuire imposibil de stăvilit, deopotrivă otrăvire de sine și a celuilalt; insistența asupra imaginarului visceral din *Oedipus*, culminând cu detalierea smulgerii ochilor din orbite este o recunoaștere implicită a materiei instinctuale în care prind rădăcini diferențele culturale (extirparea pasiunilor nefiind posibilă decât odată cu smulgerea cărnii și cu prețul căderii în vid, în orbitele goale). Revers al exercițiului filosofic, tragedia este pentru Seneca spațiul revelării limitelor raționalității și al „prezenței masive”, de nestăpânit al iraționalității instinctuale, energetice, emoționale, care i-a adus, în fond, sfârșitul sub forma nebuniei lui Nero.

Bibliografie:

- Cizek, Eugen. 1970. *Seneca*. București. Editura Albatros.
- Cusset, Christophe. 1999. *Tragedia greacă*. Traducere de Bogdan Geangalău. Iași. Editura Institutul European.
- Deleuze, Gilles; Guattari Felix. 2008. *Capitalism și schizofrenie. Anti-Oedip*. Traducere de Bogdan Ghiu. Pitești. Editura Paralela 45.
- Gheorghiu, Octavian. 1970. *Teatrul antic grec și latin*. București. Editura Meridiane.
- Girard, René. 1995. *Violența și sacralul*. Traducere de Mona Antohi. București. Editura Nemira.
- Greimas, Algirdas J.; Fontanille, Jaucques. 1997. *Semiotica pasiunilor*. Traducere de Mădălina Lascu și Rodica Paliga. București. Editura Scripta.
- Grimal, Pierre. 1992. *Seneca*. Traducere de N.I. Barbu și Dan Slușanschi. București. Editura Univers.
- Guțu, Gheorghe. 2021. *Lucius Annaeus Seneca. Viața, timpul și opera morală*. București. Editura Humanitas.
- Holiday, Ryan; Hanselman Stephen. 2021. *Viețile stoicilor. Arta de a trăi de la Zenon la Marcus Aureliu*. Traducere de George Tudorie. București. Editura Seneca.
- Hubert, Marie-Claude. 2011. *Marile teorii ale teatrului*. Traducere de Doina Nicoleta Mitroiu. Iași. Editura Institutul European.
- Jalobeanu, Dana. 2022. *Spectacolul filozofiei. Cum citim scrisorile lui Seneca?*. București. Editura Humanitas.
- Liiceanu, Gabriel. 2019 *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*. București. Editura Humanitas.
- Nietzsche, Friedrich. 1992. *Nașterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan. București. Editura Pan.
- Nussbaum, Martha C. 2023. *Terapia dorinței. Teorie și practică în etica elenistică*. Traducere de S. G. Drăgan. București. Editura Humanitas.

- Plaut, Terențiu, Seneca. 1999. *Teatrul latin*. Traducere de Nicolae Teică și Ion Acsan. București. Editura Mondero.
- Reale, Giovanni. 2016. *Istoria filosofiei antice. Vol. 5. Cinismul, Epicureismul și stoicismul*. Traducere de Cristian Șoimușan. București. Editura Galaxia Gutenberg.
- Seneca. 1979. *Tragedii*. Vol. I. Traducere de Traian Deaconescu. București. Editura Univers.
- Seneca. 1984. *Tragedii*. Vol. II. Traducere de Traian Deaconescu. București. Editura Univers.
- Seneca. 2020. *Scrisori către Luciliu*. Traducere de Gheorghe Guțu. București. Editura Humanitas.
- Suetonius. 1958. *Doisprezece cezari*. Traducere de Davis Popescu și G.V. Georoc. București. Editura Științifică.
- Tacitus, Cornelius. 1995. *Anale*. Traducere de Gheorghe Guțu. București. Editura Humanitas.
- Wilson, Emily. 2016. *Seneca. Istoria unei vieți*. Traducere de Alexandru Suter. București. Editura Seneca Lucius Annaeus.