

Estetica coșmarului în Romantismul negru **L'esthétique du cauchemar dans le Romantisme noir**

*Drd. Martina-Maria Popescu
Facultatea de Litere
Universitatea din București*

Résumé : *Dans ce travail je veux démontrer comment l'activité onirique pendant le sommeil REM joue un rôle dans le processus créatif des certains écrivains, qui sont des importantes artistes dans la littérature Européen (comme E.A. Poe, Coleridge et Bram Stoker), mais aussi dans la littérature Roumaine (Michel Eminescu). Ces écrivains, avec les histoires mythiques qu'ils racontent (comme Le flâneur), s'extrait leur essence créative de catharsis cauchemaresque. Dans ce cadre théorique, l'esthétique du Romantisme noir, qui était apporté en question par Mario Praz dans *La chair, la mort et le diable* dans la littérature du 19e siècle. Le romantisme noir (édition Gallimard 1977), est le pylône principal d'analogie littéraire, mytho critique et, partiellement, psycho artistique. Je utiliserai comme support visuel les peintures des artistes plastiques comme Henry Fuseli et László Mednyánszky pour faire une critique complet d'onirisme noir du XIXe siècle.*

La question principale à quelle j'essayerai de répondre est: comment le rêve, sous tous ses formes, change la réalité profane? Ils sont des théoriciens, comme Léon d'Hervey de Saint Denys, qui ont essayent de contrôler la rêverie, mais quoi est le prix? Par ces questions, j'essayai trouver, dans une manière herméneutique, comment l'activité phantasmatique d'inconscient personnel enregistre, par les archétypes Jungiennes, des changements dans la perception du monde cinesthésique.

Ainsi, je propose un rapprochement pluridisciplinaire du rêve, qui a suscitait dans la littérature Romantique des nombreuses interprétations pendant la diachronie.

Mots-clés: *rêve, cauchemar, Romantisme noir, mytho critique, pluridisciplinarité.*

Activitatea nocturnă a minții noastre se definește prin aportul pe care îl joacă memoria și afectul în determinarea naturii visului. Astfel, visul se conturează ca o realitate alternativă a Eului prin care acesta evadează într-o dimensiune forțată după emoțiile sale latente. Visul nu ne poate arăta ceva ce

nu exista deja în noi; înseși versiunile oamenilor care ne populează visarea sunt de fapt virtualități ale propriului nostru ego, multiplicat și ajustat în funcție de ceea ce preocupă subconștientul la un moment dat. Astfel, visele sunt de fapt potențialități creatoare ale Sinelui, refugiat în iluzie de excitanții realului. Funcția principală a visului devine așadar una de reglare a vieții interioare. Dar în lumea onirică ne putem rătăci foarte ușor, de aceea unii apelează la onirotehnică, procedeu prin care visarea este ghidată de un specialist, adesea prin hipnoză, iar conținutul oniric este apoi interpretat psihanalitic la trezirea subiectului din transă. Onirotehnica este însă și ea limitată, întrucât nu toți subiecții se pretează hipnozei. Apoi, nu toți acceptă interpretarea psihanalistului.

„Conținutul manifest” al visului, cum îl numea Freud, se mai numește și onirodramă, ea fiind răspunzătoare de acțiunea propriu-zisă a visului sau a coșmarului. În conformitate cu natura onirodramei, visele se împart în mai multe categorii, dar aici mă vor interesa în principal visul profetic și visul mitologic. Dacă visul profetic (sau didactic) este o avertizare divină cu privire la evenimente trecute sau viitoare experienței subiectului, visul mitologic (eu l-aș numi și arhetipal) trimite la ceea ce C.G. Jung a numit „arhetipuri”, având un rol fundamental în conturarea angoasei existențiale și reflectând astfel structurile universale, de adâncime ale psihismului, precum și transformările lor în timp.

Visul se aseamănă cu transa hipnotică în ceea ce privește sentimentul de mesmerizare trăit de visător în fața imaginilor hipnagogice. Uimirea, supriza sunt aceleași. Diferă în schimb scopul: transa hipnotică are o finalitate didactică, menită a-i revela visătorului aspecte legate de psihismul său, pe când somnul obișnuit însoțit de vise este mult mai haotic. În hipnoză, subiectul este totuși dirijat spre adevărul abisal.

Visul nocturn diferă totuși și de visul cu ochii deschiși, care este patologic, dar și de transa hipnotică. Spre deosebire de reveria maladivă, coșmarul nu este (sau nu este neapărat) un factor indicator al unei boli psihice. În visul cu ochii deschiși, realitatea este modificată hic et nunc în concordanță cu ideile delirante ale subiectului. De aici decurg o serie de probleme de nuanță psihologică de care nu mă voi ocupa, fiindcă prezentul studiu nu reprezintă o lucrare de psihologie clinică.

Coșmarul în particular se bazează pe un tip aparte de sentiment reprimat: frica. Teama acumulată în subteranele minții duce la un hybris

afectiv manifestat ca atare prin scrâșnirea dinților în timpul somnului, prin plânset și prin pulsul crescut. Este posibil să plângem în somn fără a fi capabili să ne trezim. Ceea ce este încă și mai dureros, este că în vis suntem incapabili să țipăm. Zgomotul ar provoca trezirea, iar organismul este prea extenuat pentru a suporta consecințele deșteptării bruște. Un tip aparte de coșmar este reprezentat de paralizia nocturnă. Aceasta nu are loc în somnul propriu-zis, ci în perioada hipnagogică, când încă nu dormim, dar nici trezi nu suntem, ci ne găsim captivi la mijloc, într-un fel de transă indusă de oboseala excesivă. Atunci apar halucinațiile cu ochii deschiși, când creierul doarme, dar fiziologia nu garantează odihna REM. Astfel, individul este chinuit în semi-trezie și poate avea impresia unor fenomene parapsihologice asemănătoare celor din transa mistică, divinatorie. Încă nu sunt cunoscute cauzele paraliziei nocturne.

Așa cum obișnuia să afirme Jung, noi nu ne atașăm direct decât decât de persoanele care existau deja în subconștientul nostru, ca potențe ale împlinirii destinului personal. Existăm cu și prin Ceilalți, care devin proiecții ale propriilor noastre virtualități.

În acest cadru, coșmarul reprezintă o deformare anxioasă a realității, așa cum am mai afirmat. Timpul oniric se dilată ca persistență în timpul unui coșmar, iar sub acțiunea anumitor substanțe psihotrope, visul poate părea mai real sub unghiul consistenței decât realitatea însăși.

Unele creații lirice, scrise sub influența narcoticelor, ilustrează coșmarul vieții trăită sub auspiciile maladei ale unui erotism vampiric, unde eroii damnați se reunesc în Infern. Este cazul poemelor lui E.A. Poe, care exploatează toate fațetele macabrului în reveria dionisiacă.

În poemul Lenore, de exemplu, lucrurile se aseamănă întrucâtva cu situația lui Lucy Westenra din Dracula de Bram Stoker. Versurile: „La cea mai mândră dintre moarte, căci moartă-i prea curând, / Un cântec pentru-a doua-i moarte, căci moartă-i prea curând” [Poe, 1979: 625] seamănă cu scena morții lui Lucy, care, mușcată fiind de contele Dracula, moare înainte să se căsătorească cu lordul Arthur Holmwood, iar acesta și prietenii săi sunt nevoiți să o ucidă și a doua oară, pentru veci, prin metode neortodoxe. Fiind o tânără dintr-o familie bogată, la fel ca Lenore, Lucy refuză mai mulți pretendenți, printre care și pe medicul psihiatru John Seward – care va juca un rol esențial în capturarea contelui și în răscumpărarea sufletului fostei sale iubiri.

Locul de veci al lui Lenore este sugestiv: „La cimitir, sub trandafiri, stă draga ta Lenore!” [*Ibidem*]. Simbolul trandafirului conturează o frumusețe necrofiliă proprie Romantismului negru. Vorbim despre „urâtul spiritual” [Rosenkranz, 1984: 50] în măsura în care spiritul defunctei Lenore emană un farmec lugubru, care transformă hidoasa moarte, caracterizată de regulă prin putrefacția trupului întins pe catafalc, în ceva mesmerizant prin simpla asociere cu floarea pasiunii veșnice: trandafirul. Trandafirii sângerii, clopotele care sună în gol, slujba funerară, toate aceste elemente conturează macabrul atmosferei, dar în același timp și erotismul ei. „Ochii de șarpe” ai nobililor prezenți lângă groapă marchează viclenia lumii răsturnate valoric, comploturile făcute în miez de noapte la lumina lumânării și speranțele deșarte. Culoarea galbenă, reptiliană, este o sugestie pentru maladiiv și pentru răceala sufletelor damnate ale morților-vii.

Invocarea forțelor infernale din finalul poemului ilustrează tulburarea întregii lumi de forme odată cu moartea prematură a iubitei Lenore: „În lături! De la diavol smuls e sufletul stingher, / Din Iad purtat pe-o înaltă treaptă, departe, sus, în cer, / Din plâns și zvon, la naltul tron al Domnului din cer!” [Poe, 1979: 626]. Se amestecă forțele Întunericului cu cele ale Binelui suprem: semn că echilibrul universului a fost periclitat iremediabil. Lenore nu este numai iubita angelică, ci și femeia fatală de un șarm diavolesc, care prin frumusețea sa meduzeeană (chiar și în moarte) vrăjește eroul liric aflat într-o ipostază narcisică prin oglindirea Sinelui în cadavrul admirat.

Așadar, poemul este ambivalent: pe de o parte, se jelește un cadavru cu două fețe – una angelică și una demonică – pe de altă parte, se exprimă cu patos o viziune ea însăși cadaverică asupra lumii mundane, reci ca marmura funerară.

Visul macabru la Eminescu se manifestă complementar, pe o logică asemănătoare a frumuseții meduzeene, reci, marmoreice, care devine supratemă. Acest fapt se remarcă mai ales în poemul Călin (file din poveste), unde se reflectă un erotism vampiric al formelor.

Poemul se deschide cu figura păianjenului din pietre scumpe, care cuprinde în sine întreaga senzualitate onirică prin țeserea unei plase de vise, un soi de dreamcatcher al memoriei involuntare, unde se topesc idei emergente, realități suprapuse, obsesii latente. Păianjenul își găsește culcușul printre gratiile ferestrei care filtrează lumina mesmerizantă a lunii – o aluzie la receptaculii senzoriali ai minții umane, care prelucrează sensibil stimulii

lunii reale, convertindu-i esența în iluzii (?) Lumina lunii tremură, semn că labirintul este fals; de după pânza de păianjen se arată fata de împărat adormită – mise en abîme existențial și esențial oniric, dincolo de care se conturează tema Memoriei ca fortăreață a spiritului. Voinicul care vine din depărtare se spune că rupe pânza fremătătoare, spintecând astfel vraja somnului și odată cu ea vătămând goliciunea sufletului iubit. Citim: „Sub pleoapele închise globii ochilor se bat, / Brațul ei atârână leneș peste marginea de pat” [Eminescu, 2019: 166], semn că domnița ducea o luptă cu sine însăși în transa obscurităților abisale. Cadrul se apropie, iar „încăperile gândirii” voinicului sunt acaparate de dorință libidinală, aspect observabil în fervoarea mișcărilor cu care o sărută pe iubită, prin felul grăbit în care îi scoate inelul de pe degetul mic, furându-i-l și ducând cu sine în negură taina sufletului acesteia.

Al doilea tablou are în centru oglinda deformatoare, care sluțește chipul fetei de împărat, aceasta îmbătrânind brusc odată trezită din somnul cu valențe tămăduitoare. Aici, remarcăm cum trezirea este echivalentul Izgonirii din Paradis. Oglinda soarbe în sine frumusețea fetei și se inversează astfel raportul de putere în defavoarea subiectului. Obiectul magiei negre împrumută toate virtuțile creaturii vii, din care nu rămâne decât surâsul leonardesc, acel zâmbet bizar, la granița dintre încântarea estetică și grimasa grotescă.

În al treilea tablou apare figura totemică a lui Narcis, acesta fiind mai puțin un personaj mitic și mai mult un fel de vrajă mentală răsfântă în oglinda ca un vârtej de ape. Se conturează o transă ad infinitum a coșmarului erotic, prin care tânăra fată de împărat îl întrezărește în „păretele de-oglinzi” [*Ibidem*, p. 167] pe hoțul anilor vieții sale. Se deschide așadar un spațiu liminal al experienței clarviziunii, unde mitul Zburătorului joacă rolul principal. Domnița își dorește dragostea voinicului, fiindcă el are acel farmec meduzeean care o domină și o distruge. Ochii sunt aici mai mult decât ferestre sculptate în suflet, ei devin străjeri ai Nevăzutului de dincolo de simțurile profane. Noaptea, bezna, amorul: iată cele trei ingrediente prin care femeia devine acea femme infame a Romantismului negru, ea fiind victima unui joc sadic al perversiunii. Versurile: „Și mi-s dragă mie însămi pentru că-i sunt dragă lui” [Eminescu, 2019: 168] sunt importante tocmai pentru că arată fața ascunsă a Erosului: jumătatea luciferică care înclină spre Thanatos, revelată prin narcisismul privirii pătimașe a amorului propriu.

Tabloul al patrulea se deschide cu imaginea nopții, timp al visului erotic, când Zburătorul vine iarăși la fereastra fetei de împărat. Aceasta, trezită acum din somnul de veci, îl zărește și îl aseamănă cu o umbră tristă, cuvintele ei semănând mai mult cu o incantație prin care îl ademenește pe Zburător să nu mai rățăcească pe tărâmul celor vii, ci să își găsească dragostea în altă parte decât la patul său. Vrajit, Zburătorul se întoarce la iubită și speră tot la dragostea ei nemuritoare. Se conturează o senzualitate vampirică a îndrăgostitului care aspiră spre o iubire pătimășă, o iubire unde Binele și Răul se amestecă în mod univoc. După cum afirmă M. Praz: „Femeia, în esența sa primă [este] ființa inconștientă, nebuna necunoscută, misterioasă, pasionată de rău, sub forma seducției perverse și diabolice” [1] [Praz, 1977: 253, trad. mea M-MP].

Al cincilea tablou cuprinde alegorii ale fecundității: fața roșie ca mărul, lacrima virgină, cântecul ciocârliei rătăcitoare. Motivul plânsetului capătă valențe onirice prin suspin, care cuprinde în sine misterul ontologic al ființei dedate plăcerilor trupești: „Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri” [Eminescu 2019: 169]. Albastrul este în sine o culoare celestă, a visării angelice. Însă apoi registrul se schimbă: „Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de râu / Nu-i ca noaptea cea mocnită și pustie din sicriu” [*Ibidem*]. Aducerea în prim-plan a imaginii sicriului este simptomatică pentru reprezentarea iubitei eminesciene ca Ofelie care se stinge în apa neagră a blestemului ancestral: iubirea lui Hades. Ca în picturile lui Gustave Moreau, „fatalitatea Răului și a Morții [sunt] încarnate în Frumusețea feminină” [2] [Praz, 1977: 253, trad. mea M-MP]. Astfel, îndemnul „Nu mai plânge, nu mai plânge!” [Eminescu, 2019: 170], adresat iubitei infame, este de fapt un strigăt de ajutor.

În a șasea scenă ni se înfățișează portretul împăratului care și-a alungat fiica să nască într-un capăt de lume, neștiută de nimeni. Ulterior, nici măcar împăratul nu a mai aflat taina vieții și a morții „puiului de prinț”, prințesa făcându-se nevăzută ca un fum.

Penultima scenă se deschide cu codrul cel sur, care pare că freamătă la orice mișcare a vântului care se joacă printre copaci. Aici, Zburătorul (sau Călin) își întâlnește dublul tânăr din oglindă: pe fiul fetei de împărat, refugiată acum în mizerie într-o cabană uitată de lume. Fermecat de cele văzute, Călin o trezește pe fată din somnul adânc și o sărută cu patimă. Aici, visul este sugerat: el este un vis erotic, de o intensitate abisală, unde emoțiile

regăsite emerg din lumea reală, fiindcă fata de împărat este trezită cu un sărut care alungă angoasa metafizică.

În final, se arată nunta cu mare alai, din pădurea vrăjită, a celor doi miri: Zburătorul și fata de împărat. Aici iau parte toate vietățile pădurii și împăratul, poemul căpătând accente de basm în versuri. Totul are o aparență onirică, de vis cu ochii deschiși. Pasiunea capricioasă se topește în realitate; ceea ce cândva era vis devine aieva, existând însă o „diferență de limbaj” [Béguin, 1970: 44]. Deși Lichtenberg, amintit de Albert Béguin în *Sufletul romantic și visul* (Editura Univers 1970), nu descrie pe larg acest contrast epistemologic dintre text (visul) și traducerea sa (realul), putem deduce că acea diferență de limbaj menționată se referă la aducerea în actualitate a dorințelor latente în REM. Astfel, extazul încercat de eroi se aproprie de unul mistic, unde faptele simțite sunt urme cerebrale, gânduri nerostite.

Există teoreticieni (ca Ilham Dilman) care în *Dreams* [3] afirmă că visele seamănă cu amintirile. Consider că afirmația este interesantă sub unghi teoretic, dar logic ea nu poate fi adevărată, întrucât visele se sprijină pe activitatea fantasmatică a inconștientului, prin care creierul se îndepărtează de realitate. Or amintirile sunt fragmente de realitate. Astfel, tot patosul coșmarurilor rezidă în capacitatea minții de a se autoiluziona, creând distopii onirice.



Figura 1 – *Thor înfruntând Șarpele din Lumea de Mijloc* [4] (1790) de Henry Fuseli

În figura 1 (vezi supra), observăm lupta din coșmar a lui Henry Fuseli. Dorința inconștientă de izbăvire conține în sine o teamă thanatică; aceasta este întruchipată de monstrul mitic marin, Șarpele gigantic, care crește pe măsură ce frica față de destin se maximizează. Thor ar fi, în această

interpretare, Eul care se luptă cu pulsionile morbide. Dacă citim poemul *Dorința* a lui Coleridge: „Where true Love burns Desire is Love’s pure flame;/It is the reflex of our earthly frame,/That takes its meaning from the nobler part,/And but translates the language of the heart” [5] [Coleridge, 1975: 485] observăm aceeași transcriere a visului în realitatea concretă; aici, lupta este la fel, una interioară, unde dragostea pârjolește totul în cale. Se mizează iarăși pe ideea de oglindire și pe cea de traducere, cele două fiind incluse una în cealaltă și în același timp diferite prin faptul că reflexia din oglindă nu este mereu o redare fidelă a esenței subiectului. La Coleridge, coșmarul începe acolo unde iubirea moare.

Un alt exemplu de imaginar morbid este poezia *Epitaf* a lui Coleridge: „Stop, Christian passer-by!—Stop, child of God,/And read with gentle breast. Beneath this sod/A poet lies, or that which once seemed he./O, lift one thought in prayer for S. T. C./That he who many a year with toil of breath/Found death in life, may here find life in death!/Mercy for praise—to be forgiven for fame/He asked, and hoped, through Christ. Do thou the same!” [6] [Coleridge, 1975: 491], unde poetul își vede propria moarte. Conștiința se oglindește aici în propriul destin; viitorul este cert și macabru, tocmai de aceea este slăvit Dumnezeu-Creator, poemul având un profund aer creștin. *Epitaf* este astfel o viziune asupra vieții văzută ca zădărnici, ca pustiire a sufletului rătăcitor. Protagonistul liric are aici darul clarviziunii, coșmarul fiind o hiperluciditate a conștiinței reflexive, care se vede și se plânge pe ea însăși într-un bocet cu valoare mitic-arhetipală.

De altfel, coșmarul presupune un anume imaginar macabru *in nuce*.



Figura 2 – *Moartea bătrânului* (1890) [7] de László Mednyánszky

În figura 2 (v. supra), observăm cum Moartea devine noua realitate a muribundului. De asemenea, muribundul se oglindește pe sine în figura

Morții ca *Belle Dame* voluptuoasă și dureroasă, căci ambele personaje ale tabloului au aproape aceeași fizionomie. Aici, religia Romantismului negru este una a haosului primordial, când morții și vii coexistau ca spirite ale unei aceleiași lumi. Coșmarul lui Mednyánszky cuprinde visul cu ochii deschiși la o realitate omogenă și nediferențiată de Lumea de Dincolo.

Uneori, visele pot fi controlate, așa cum a încercat Léon d'Hervey de Saint Denys, un sinolog francez preocupat de activitatea onirică a inconștientului înaintea lui Sigmund Freud. Conform acestuia, conștiința poate fi trezită, iar omul poate naviga prin lumea onirică așa cum își controlează viața diurnă. Dar care este prețul? Poate că misticismul se pierde și, odată cu el, și farmecul visului.

Note finale

[1] În franceză: «La Femme, dans son essence première, l'être inconscient, folle inconnu, du mystère, éprise du mal, sous la forme de séduction perverse et diabolique» (p. 253).

[2] În franceză: «[...] la fatalité du Mal et de la Mort, incarnés dans la Beauté féminine» (p. 253).

[3] *The Review of Metaphysics*, Vol. 15, No. 1 (Sept, 1961), pp. 108-117.

[4] Sursa imaginii: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/thor-battering-the-midgard-serpent>, accesat la data de 5 iulie 2025.

[5] „Unde arde Iubirea veșnică, Dorința este vâlvătaia pură a Pasiunii/Ea este reflectată în carcasa noastră pământească/Care își extrage înțelesul din latura cea mai nobilă/Și prin asta traduce limbajul inimii” (trad.meă M-MP).

[6] „Oprește-te, trecător creștin! – oprește-te, copil al Domnului!/Și citește cu răsuflare gentilă. Dincolo de acest pământ înrădăcinat/Un poet zace, sau ceea ce a părut cândva să fie el însuși./Oh, ridicăți-vă în rugăciune pentru S. T. C;/Este el cel care s-a extenuat până la ultima suflare/Care a găsit moartea în viață, fie să găsească aici viața în moarte!/Îndurare pentru admirație – fie-i iertată trufia/El a cerut și a sperat prin Hristos. Faceți și voi la fel!” (trad.meă M-MP).

[7] Sursa imaginii:

https://www.darkgloomymart.com/blogs/articles/10unsettlinghistoricalpaintings?srltid=AfmBOooIikImzMnjgBie6HYP_-3rBOMJgoa9OjB3ENn_9bKIjDc28Nx, accesat la data de 21 iulie 2025.

Referințe bibliografice:

A. Corpus de texte:

Coleridge, Samuel Taylor, *The complete poetical works of Samuel Taylor Coleridge Including poems and versions of poems now published for the first time in two volumes*. Volume I: *Poems Edited with textual and bibliographical notes by Ernest Hartley Coleridge*, Oxford at the Clarendon Press, 1975.

Eminescu, Mihai, *Poezii*, București, Editura Humanitas, 2019.

Poe, Edgar Allan, *Scrieri alese*, în românește: proza de Ion Vineanu, Mihaela Dragomir și Constantin Vonghiz, poezia de Emil Gulian și Dan Botta, studiu introductiv de Zoe Dumitrescu- Bușulenga, București, Editura Univers, 1979.

Stoker, Bram, *Dracula*, traducere de Ileana Verzea și Barbu Cioculescu, ilustrații de Fernando Vicente, București, Editura Grupul Editorial Art, 2018.

B. Bibliografie critică și teoretică:

B1. Studii generale de teorie literară:

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre Romanticismul german și poezia franceză*, traducere și prefață de D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1970.

Praz, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19e siècle. Le romantisme noir*, traduction en français par Constance Thompson Pasquali, Paris (France), Gallimard, 1977.

Rosenkranz, Karl, *O estetică a urâtului*, traducere, studiu introductiv și note de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1984.

B2. Articole de pe JSTOR:

Dilman, Ilham, *Dreams, The Review of Metaphysics*, Vol. 15, No. 1 (Sept, 1961), pp. 108-117, disponibil online la adresa web: <https://www.jstor.org/stable/20123865>, accesat la data de 16 noiembrie 2025.

C. Imagini web:

Figura 1 – *Thor înfruntând Șarpele din Lumea de Mijloc* (1790) de Henry Fuseli, sursa web a imaginii: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/thor-battering-the-midgard-serpent>, accesată la data de 5 iulie 2025.

Figura 2 – *Moartea bătrânului* (1890) de László Mednyánszky, sursa web a imaginii:

https://www.darkgloommyart.com/blogs/articles/10unsettlinghistoricalpaintings?srslti d=AfmBOoolikImzMnjgBie6HYP_-3rBOMJgoa9OjB3ENn_9bKIjBdc28Nx, accesată la data de 21 iulie 2025.