

REÎNTĂLNIRE CU OPERA LUI PAVEL DAN

Fragmente critice

Contribuția scriitorilor transilvăneni la **proza epică** (de ieri și de azi) e continuă și substanțială. E suficient să amintesc pe Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu, Pavel Dan, Ion Brad, Mircea Tomuș, Marta Petreu. Am amintit doar pe acei în a căror epică *cronotopul* este satul transilvan. Toți aceștia (și alții) au scris o proză realistă robustă atât în conținut, cât și în scriitură, ceea ce i-a dat o personalitate aparte. Și, mai este un aspect de reținut: începând chiar cu Slavici, clasicul, toți cei menționați, prin câteva aspecte fundamentale (sondarea subconștientului, coborârea spre arhetipuri, tehnici expresioniste, elementul mitic, infuzia de fantastic) depășesc realismul tradițional moștenit de la sec. al XIX-lea și se înscriu în *realismul modern* specific sec. al XX-lea. În opera lor satul apare ca “**matrice stilistică**” a biologicului, socialului, psihologicului, moralului, spiritului, linia de forță fiind tragicul.

Cu toate reeditările (nu puține), cu toate că istoria și critica literară i-au dat atenție și i-au consacrat trei studii monografice semnate de condeie prestigioase, totuși, dincolo de cercul restrâns al oamenilor de condei, opera lui Pavel Dan rămâne necunoscută. Opera “Cântărețului Câmpiei Transilvaniei” este încă o sursă generoasă atât pentru critica literară de orientare sociologică și tematică, cât și pentru, sau mai ales, pentru teoria și poetica literară în care suntem atât de săraci.

*

În structura sa, textul literar are două componente aflate într-un raport complex de unitate și de unicat: descrierea și narațiunea. Multitudinea clasificărilor propuse de-a lungul timpului de teoria și poetica literară pentru descrierea literară poate fi redusă (esențializată) la două tipuri: peisajul și portretul. Cred că termenul de peisaj poate fi înlocuit cu cel de **spațiu** (literar) fără să se piardă ceva din limpezimea și rigoarea teoriilor pe marginea subiectului.

Spațiul este o componentă esențială a textului literar până acolo încât își subordonează timpul narațiunii. Spațiul este unul din “factorii ordonatori și cenzori activi ai discursului epic” (Ion Vlad) Reprezentările spațiale în opera literară sunt strâns legate de tematica abordată și de *Weltanschauung*-ul scriitorului. Spațiul literar e un concept complex care nu poate fi decât cartografiat circumscriindu-i-se semnificațiile. În acest spațiu, devenit **proprietatea** scriitorului, se impun câteva linii tematice și stilistice până la statuarea unor simboluri și metafore obsedante, *mitul personal*, definitorii pentru universul scriitorului.

Există două tipuri fundamentale de spațiu (literar): *spațiul exterior, deschis* și *spațiul interior, închis*. La rândul lor, fiecare se subdivide în subspații: spațiul deschis în spațiul terestru (teluric), pe orizontală – **jos** și spațiul cosmic, pe verticală – **sus**; spațiul închis este unul al habitatului, al obiectelor și al omului ca ființă sensibilă și gânditoare. Indiferent de categorie și de dimensiunea fizică, spațiul dezvoltă o dimensiune psiho-morală și chiar filosofică.

Pornind de la aceste minime considerații de ordin teoretic, un tur de orizont asupra spațiului din prozele lui Pavel Dan este binevenit. În rândurile de față m-am oprit la textele de inspirație rurală: *Ursita*, *Urcan bătrânul*, *Înmormântarea lui Urcan bătrânul*, *Priveghiul*, *Copil schimbat*, *Zbor de la cuib*, *Precub*, *Juța*, *Cârja*, *Iobagii*.

Spațiul interior este cel țărănesc. Scriitorul realizează tablouri de gen, unele fiind “portrete” ale odăii țărănești: “Încăperea era mică sărăcăcioasă. În fund se afla masa înaltă, pe care mai rămăseseră câteva bucăți de mămăligă. În patul de după ușă dormeau copiii descoperiți, în celălalt pat zăcea bolnavul, acoperit cu bunda. Înlăuntru plutea un aer greu, înțepător, un amestec de aburi, fum și praf, în

care lampa slabă părea scufundată într-o apă murdară.” Interiorul e unul încărcat psihologic: “Bătrâna ședea în fața focului, pe butucul care ținea loc de scaun. Focul ardea încet, mocrnit. În odaie era întuneric. Câte o limbă de flacără albă trăsărea pâlپând, lînea cu razele-i palide obrazul zbârcit al bătrânei, apoi se stîngea înecând totul în umbră. Femeia tăcea, mâna ei muta în neștire vătrariul dintr-un loc într-altul în vreme ce privirea dusă sfredelea întunericul.” Un spațiu social, al sărăciei: “Casa era veche, umedă, pereții intraseră în pămînt și într-un geam spart vărăseră o haină. Lampă nu prea aprindeau, căci se vedea de la foc și vorba bătrânei: gura și-o știa fiecare; înlăuntru mirosea a fum înțepător de coceni.”

Un alt spațiu social, dar cu altă semnificație, este biserica: “La biserică Simion, bărbatul Ludovichii și gazda casei – căci bătrânii lăsaseră de mult cărma și trăiau într-o căsuță mică lângă poartă – trecea tot mai înainte, până când ajunse în frunte, unde scoțându-și burta înainte, se uita la cei mai săraci decât el, parcă zicându-le «uitați-vă la mine, cine mi-s eu, câți boi am!»». Tușea când era liniștea mai mare în biserică, cum făceau și celelalte gazde și tot ca ele, dormea cât ținea slujba.” De la lexic la sintaxă, de la construcție și tehnica selectării amănuntelor (vizuale și auditive) la combinarea registrelor verbale, fraza este exemplară pentru arta scriitoricească a prozatorului. Într-o singură frază este sintetizată o întreagă ascensiune socială și creionat caracterul personajului. În interioare sunt prezente obiecte emblematice pentru universul țărănesc: lampa, vatra, focul din vatră, mămăliga, icoanele, patul. În timp ce oamenii dorm “lucurile din casă au rămas treze [...] au vorbit și s-au ciorovăit ca babele [...]”. Noaptea și întunericul, pentru care autorul manifestă predilecție, susțin atmosfera, fie misterioasă, fie tensionată: “În colțul dinspre răsărit, unde e soba, s-a îngrămădit tot întunericul. Deodată, un duh suflă în albul luminii.” În acest spațiu, la granița dintre real și fantastic, obiectele sunt animate, antropomorfizate.

Nuvelele *Urcan bătrânul*, *Înmormântarea lui Urcan bătrânul*, *Priveghiul* sunt texte construite dintr-o succesiune de spații. *Ursita*, spre exemplu, este în întregime un spațiu închis tragic în care agonizează un bolnav.

Explicit sau implicit, spațiul închis are în centru familia. Un spațiu al familiei este **cina**: “Târziu – așa era obiceiul Ludovichii – Valer luă ceaunul de pe foc, îl puse între opinci și mestecă mămăliga. După ce o răsturnă pe masă și se uitară cum se rupe în două ceea ce înseamnă drum lung. Valer arse una cu palma lui Traian, fratele mai mic, care adormise în pătucul de după ușă.

- Sus, la mămăligă!

- Băiatul sări ca fript, scâncindu-se dar nu mult, fiindcă după întâia putea veni și a doua.

Simion își puse pe pat pălăria de paie, și cu glas tare începe *Tatăl nostru*. Ludovica nu conteni, nici în timpul rugăciunii de a pune blide, de a tăia mămăliga în felii.

Doamne, iartă-ne! zise ea la sfârșit, făcându-și cruce o dată cu ceilalți. Ne-o bate dumnezeu că nu stăm în loc nici în vremea rugăciunii.

Mâncau în bucătăria de vară, pe o măsuță de brad, lângă foc. Lampă nu aprindeau, căci zicea Ludovica, petrolul e scump, și fiecare știe unde i-e gura. Ea mânca pe vatră, cu blidul în poală; mai punea câte un șomoiog de paie pe foc. Valer și Ana mâncau ca soții tineri dintr-un blid. Copiii, Traian și Marioara își puneau blidul cu mâncare pe un scăunaș, iar ei ședeau pe prag. În spatele lor, afară, sta câinele Burcuș, urmărindu-le fiecare îmbucătură de la blid până la gură. Era un câine negru, cu picioare subțiri și privirea inteligentă, pe care Simion îl *aflase* la Turda. La început a fost gras și cu blana curată, netedă ca unsă, dar acum era slab și jigărit: avea parte de mai multă bătaie decât de mâncare. Ludovica nu putea suferi câinii, pisicile ori altă jigodie care nu-i aduce nici un folos. Câinele își vâra adesea capul printre cei doi copii și lua din blidul lor bucăți de carne, mămăligă. Era atât de flămând că de pumnii lui Traian nu-i păsa. După ce izbutea să fure carnea, o rupea la fugă prin curte și nu se oprea până sub coșar, de unde băiatul nu-l putea scoate. Ai casei făceau mare haz de aceste războaie ale copilului cu câinele.”

Cina din proza lui Pavel Dan păstrează tiparul ritualului sacru ce vine din vremuri străvechi, dar, în același timp, conține simptomele desacralizării. Fără doar și poate, Marin Preda a citit nuvelele lui Pavel Dan în ediția din 1938 sau cea din 1944.

Tinda, ograda sunt spații ale așteptării și trecerii. Nastasia se află în tindă torcînd așteptându-și bărbatul plecat la târg. Pe “talpa târnațului” șade și Valer, feciorul cel mare al lui Simion Urcan, și Ana, nevasta lui, punând la cale deposedarea părintelui de pământul pe care urma să-l moștenească de la bătrânul Urcan. Între țaran și gospodăria lui se stabilește o legătură puternică, de familie. Această legătură este trăită și se manifestă într-un mod aparte atunci când omul simte că a sosit momentul *marii treceri*. Mama relatează fiului (narratorul în text) venit la înmormântarea tatălui, ultimile clipe ale acestuia: “Miercuri seara și-a luat bunda pe umeri [...]. Târziu în noapte a vrut să iasă afară, [...]. S-a așezat cu coatele pe târnaț și se uita, se uita ... Se uita așa de lung la toate ca și cum ar fi știut că le vede pentru cea din urmă oară. S-a uitat la fântână, apoi s-a dus la șură și s-a uitat la plug, la grapă. I se duceau ochii pe toate.

Afară era lună ca ziua. Vaca mugea în pripon. S-a apropiat de ea și am văzut cum își lipește obrazul de capul ei. Vaca e blândă ca oaia și el a învățat-o să-i caute în buzunare [...]. Din prag s-a mai uitat o dată înapoi.”

Pe prispă și în băătăură iobagii așteaptă *ceva*, preschimbând uneltele muncii în arme. Răzorul este un spațiu-popas al meditației: “Apoi m-a sărutat pe ochii mei senini și a plecat spre casă. Eu m-am oprit. Îmi venea așa de greu să plec și m-am așezat pe marginea drumului, pe un răzor: să mai privesc o dată satul să mai văd pe mama care se depărtează gârbovită de spate cu pașii ei mărunți, să mai văd o dată cimitirul și casa noastră din deal”. Semn de graniță și de trecere din real în visul dreptății este răzorul pe care stă Filimon cel smintit la sfat cu Sf. Petru. În picioare pe răzor “moșneagul cu barbă privea departe, dus cu gândul și privirea în viitor, ca un profet căruia i se arată Sfântul Petru. Filimon pășind alături îi vorbește sfântului despre necazurile iobagilor și tânjeala acestora după dreptate. Sf. Petru îl asigură că Domnul a luat hotărârea cea dreaptă.

Prozele pe marginea cărora glosăm sunt încărcate de dramatism, au un ton grav, de meditație asupra existenței. Oprindu-se la groapa în care va fi coborât trupul neînsuflețit al tatălui, narratorul “Se apropie de marginea gropii și se uită în adâncul ei cum se preumblă gânditor un șoarece. Își proptește barba în palmă și se gândește, se gândește.

Tatăl lui, învăluit în lutul umed și rece, va dormi de-a pururi acolo jos.

Alături o să-și facă loc șoarecele acela, îmbătrânit și el.

În nopțile lungi de iarnă, când țararii, în odaia caldă și prietenoasă, torc și spun povești, bătrânul o să stea aici, singur, acoperit în bunda groasă a pământului, și, de la o vreme, te cuprinde muzezeala.

- Da, nu e plăcut, va răspunde șoarecele. Afară s-a pornit o viforniță turbată, de îngheață și inima în om. Să-i vezi pe bieții salcâmi din cimitir cum se vaietă și dârdăie, mai mare mila!

Omul o să caște lung:

- ‘ai’inte să-i taie ...

Într-un târziu o să întrebe, dus pe gânduri:

- Ce o mai fi pe la noi oare?

- Ți-am văzut azi muierea. Era tot cu cizmele scâlciate cu care umbla mai an. N-are lemne și umblă să caute un bărbat să-i aducă. I se plânge unei vecine că a fost până acum pe la vreo trei, dar n-au vrut. Oamenii sunt din ce în ce mai răi.

Acum o să caște șoarecele:

- Vai de femeie când rămâne pustie de se împiedică de propriile-i picioare! ...

Omul se va gândi apoi că le-a rămas poiata neisprăvită; din dare au plătit a patra parte și de toamnă n-au semănat nici o mierță de grâu.

De n-ar fi trebuit să-și schimbe locuința, toate ar fi acum în rând. Și Nastasia n-ar umbla după ajutor de la o poartă la alta.

Omul va suspina din adâncul pieptului.

- Nu trebuie să-ți faci inimă rea, îl va mângâia șoarecele, pricepându-i gândurile. Necazurile umblă pe oameni ...

Între ei se va lăsa tăcerea adâncă și neagră a pământului; numai din vreme în vreme vor străbate de afară răbufniri de vânt.

- Auzi! Ce iarnă cumplită!

- Știi la ce mă gândesc? Începe din nou șoarecele. Dacă ai fi dincolo, ți-ar trebui un cojoc strașnic. Dar aici, în bunda asta groasă, nici o grijă n-ai. În tot răul e și un bine.

Omul va tăcea mereu ...

- Nici de mâncare nu găsești cu iarna asta. Toată ziua m-am necăjit cu o sărăcie de rădăcină, că altceva n-am găsit. Este și tare. Din când în când rămâi fără dinți, de numai chinuiești mâncarea, mai bine te-ar lua Dumnezeu ...

Tata va tăcea mereu ...

- Au, au! M-apucă somnul! O fi târziu ... Dormi?"

Mormântul este spațiul închis care precipită o meditație despre relația viață – moarte. Din spațiul mormântului scriitorul face o "parabolă metafizică" (Constantin Cubleșan) despre felul țaranului român de a înțelege transcendentul.

Spațiul închis nu este idilic-hedonist.

Spațiul deschis, ca și cel închis, nu e un simplu decor. Prin natura lui, spațiul exterior este mult mai amplu și variat decât cel interior; el înseamnă natura imediată – pământul cu toate ale sale, și cosmicul. Spațiul deschis este mereu involburat. Elementul comun, fundamental, al celor două mari categorii de spațiu literar este antropomorfizarea elementelor componente. Această caracteristică are o dublă origine: una în concepția țaranului român, cealaltă este de origine livrescă, poezia antică (păgână) pe care scriitorul o cunoștea foarte bine. Spațiul deschis din prozele lui Pavel Dan este unul rustic, dar nu este descris ca pastel. Autorul lui *Urcan bătrânul* nu este un peisagist cum susțin unii, cum ar fi Cornel Munteanu (apud Constantin Cubleșan). Scriitorul nu face parte din familia lui Alecsandri, Coșbuc, Sadoveanu. Chiar și atunci când descrierea spațiului exterior începe sub auspiciile unui pastel coșbucian sau sadovenian repede devine un spațiu pentru altceva: "Întunericul serii de vară învăluise cerul și pământul într-o apă adâncă, albăstrie, la suprafața căreia, acolo sus de tot, scânteiau stelele. Pe dealul Tăurenilor se vedea bobotaia focurilor de la târlă. În zarea ei apăreau umbre de ciobani; unul cânta din fluier. Peste câmpul acoperit de noapte, picurile cântecului cădeau limpezi, neregulat, ca atunci când se învață cineva să cânte. Dinspre sat, pe fundul apei de întuneric venea un car încărcat; se auzeau scârțâituri, îndemnuri de vite. Apoi carul apucă la loc oblu, vitele se ușurează, și omul începe să cânte și el. Sub bolta cerului cântecul lui părea rostogolirea unui ban de argint pe fundul unei căldări de aramă." O astfel de descriere de spațiu amintește de pseudopastelurile lui Lucian Blaga. Spațiul imens și adânc nu **impresionează** retina prin culori, forme, el **exprimă** ceva ce vine din interiorul privitorului – cititorului, din conștiința lui. Imaginea spațiului este semn al condiției ontologice, iar sonorile lui sunt tic-tacul destinului. Chiar de am aduna pe aceeași pagină toate descrierile de acest gen pentru a avea o vedere totală și unitară asupra problemei nu pot afirma (exceptând prima propoziție) împreună cu Ion Vlad "Lumea lui Slavici (Câmpia vestică) are un corespondent simbolic și mitic în Câmpia lui Pavel Dan, în mișcarea naturii în ritmul anotimpurilor, al nopților și ale zilelor care măsoară, cadentând grav treptele unor aventuri umane implacabile." Spațiile deschise din textele lui Pavel Dan nu au nimic etnografic, nu au în centru pe țaran lucrând pământul în ritmurile amintite de profesorul clujean. Nici

unde scriitorul nu este un peisagist, rapsod al naturii, așa că în prozele lui nu găsim “ritmul anotimpurilor”, nici alternanța “rustică” a zilelor cu nopțile. Toate acestea și altele erau inevitabile dacă prozatorul și-ar fi focalizat atenția asupra **pământului și munca țaranului** (în operă sunt doar 2-3 aluzii la acest aspect). Spațiile acestea nu sunt peisaje-pasteluri, ci cadre necesare gândului ce bate spre meditația filosofică. E adevărat că scriitorul vine din “mitul țăranesc” (Ion Vlad), dar îl depășește tocmai în sensul pe care l-am menționat. De asemenea aceste spații îi sunt necesare scriitorului pentru sondările sale psihologice și morale în lumea satului. Mai citez o frază din Ion Vlad pe care o accept: “[...] în absența pastelului, peisajul operei lui Pavel Dan are culorile sumbre și grave ale pământului și ale fețelor oamenilor acestui pământ mai degrabă tragice.” Expresioniștii, (Pavel Dan, în fibra sa, este un expresionist) n-au creat peisaje, adică spații, care doar să impresioneze, ci să și exprime ce se ascunde în spatele formei, culorii și în spatele obiectului.

Un spațiu labirint impregnat de mister, oglindă a unor neliniști și spaime, este pădurea. Totul este augmentat de noapte. Un astfel de spațiu hrănește superstițiile și eresurile. Modelul unui astfel de spațiu ni-l oferă nuvela *Copil schimbat*: “Abia mă depărtai puțin de casă și îmi venea să mă uit înapoi. Știam că asta nu-i bine, noaptea mai cu seamă, și nu mă uit: Mă apasă ceva pe suflet, parcă îmi șoptea cineva la ureche: «uită-te înapoi, întoarce-te înapoi, întoarce-te acasă». Începui să mă uit cu teamă împrejur la desiușul negru al pădurii.” Spațiul străbătut de mocan are toate ingredientele necesare generării unui fantastic tenebros. “Nu se vedea nicăieri nici o lumină, nici un lătrat de câine, nici cântat de cocoș nu se auzea.” Sunt absenți tocmai agenții care puteau alunga singurătatea, frica, spaima. Sub tensiunea spaimei pădurea și muntele devin niște ființe înfricoșătoare. Tensiunea psihică crescând cu fiecare pas făcut duce la starea de halucinație. Mocanul aude numai “foșnete ciudate”, îi apar alte și alte arătări spăimoase, o “mogâldeață”, “muma pădurii”. De la un moment dat are senzația coborârii într-o bolgie a Infernului. În spațiul-bolgie coșmarul atinge punctul culminant: aude vocea Tartorului și a slujitorului lui. Coșmarul ia sfârșit la ivirea zorilor și la auzul cântatului cocoșului. Moțul se *trezește* la doi pași de casă ținând în brațe “copilul schimbat”.

Spațiul deschis din prozele lui Pavel Dan este plin de semne premonitorii. Astfel de semne întâlnim în nuvela răscoalei, *Iobagii*: “Când se risipi toată negura de peste sat, lăsând în urmă casele, pomii desfrunziți și totul ud ca după ploaie, se ivi în deal, la un stat de om de la pământ, o pată mare roșiatică [...]”

Descrierea spațiului este parte intrinsecă a construcției și desfășurării scenariului epic. Citez tot din *Iobagii*: “Din capul satului, spre miazăzi, până departe, spre Agârbiciu, cale de o jumătate de zi, într-un șir nesfârșit de dealuri golașe, rupte, împădurite ici-colo, cu ochiuri de sub coastă unde se înglodau vitele și sălășluiește dracul, se întinde valea Urcii. Nu că ar curge acolo o vale să poată purta măcar o morișcă cu piatră, cum s-ar cădea după nume, ci, ia, un pârâu răpănos, care vara, când e lipsă de apă, seacă, iar primăvara se umflă, dând peste râț, trece drumul de alături în holdele de stânga, nici n-ai crede ce prăpăd face. Zmulge răzoare, surpă șanțuri la loc oblu, ba ia și câte o bucată de holdă și o duce pe râț la vale până cine știe unde.” Având în vedere și poziția în scenariul epic, putem considera descrierea “Văii Urcii” aproape o parabolă a Istoriei, care curge când liniștită, când învolburată.

Mai toate spațiile exterioare sunt învolburate. Un spațiu-sumă de acest fel este cel al furtunii din *Urcan bătrânul*. Lăsăm cititorului plăcerea lecturii, notăm doar că imaginea respectivă (ca și altele) ne duce cu gândul spre pictura expresionistă; pentru corespondența cu acest spațiu amintim: *Noaptea* – Van Gogh; *Țipătul* – Munch; *Marea toamnă XX* – Emil Nold.

În schițele *Jufa*, *Precub*, *Cârja* spațiul este diferit de cel întâlnit în celelalte proze de inspirație rurală, apare **târgul**, un spațiu al bălciului. Semne ale acestui spațiu sunt: “țigara fină”, cafeaua, băutura exotica numită “cacao”. Acest spațiu e populat de pungași, excroci și stă sub puterea lui Cel care te amăgește.

Pavel Dan și-a creat spațiul său proprietate absolută, Câmpia Transilvaniei, pe care l-a înzestrat cu câteva caracteristici care îi dau o pregnantă personalitate. Prin înfățișare, prin funcționalitate și semnificații spațiul său depășește coordonatele geografice și domestice ale locului posibil recunoscut. Spațiul (domestic, terestru, cosmic) devine un ecran pe care este proiectat destinul omului. O taină de diferite nuanțe și grade învăluie spațiul. Acesta are un duh al său pe care Pavel Dan îl simte și reușește să-l redea. Prin fizionomie și prin ceea ce are spațiul devine metonomie a universului uman creat de autorul lui *Urcan bătrânul*, iar descrierea lui depășește realismul-naturalismul obișnuit al peisajului.

*

O componentă fundamentală a oricărui spațiu este drumul, implicit călătoria. Pentru a deveni motiv literar ori metaforă obsedantă, drumul trebuie să aibă o anumită frecvență și să stabilească diferite relații cu alte componente ale spațiului. Personificat drumul devine personaj: “Drumul de la Telep spre Trichiul, după ce străbate râtul verde din Vale Juzii, lăsând în dreapta o poiană de duzi, merge câtăva vreme îngust, apoi se lărgeste din ce în ce, și când ajunge la poalele Dealului Crucii, e larg cât albia Dunării. De aici urcă dealul drept, întovărășit dinspre apus de un șir de salcâmi mărunți. Odihnește îndelung la crucea de pe culme și se coboară grăbit spre sat” și “ Suia dealul ignind, când într-un pământ, când într-altul. Ajuns în culme, odihnea îndelung; prăvălindu-se moșnegește peste capetele răzoarelor, se uită în vale la casele câte au răsărit prin porumbiști, la ochiurile de apă și pâlcurile de pădure pe care nu le cunoaște.” Exemple de acest fel se mai pot da, dar, din păcate, cu toate realizările notabile, nici unul nu se ridică la nivelul atins de Liviu Rebreanu, ruda sa literară.

Fiecare drum își are taina lui. Drumul bătrânesc e istovit de Timp și Istorie. O încărcătură istorico-socială are și drumul cel nou de piatră “străjuț ziua și noaptea de oameni cu pajura de aramă în frunte.” Noul drum are însă un cusur, “era prea gras și nu putea urca dealurile. Cât de mică ar fi fost colina ce ieșea în cale o lăsa deoparte și ținea valea” tot pe lângă moșiile grofilor. Pe acest drum “se scurgeau, spre Ludoș bogățiile Câmpiei: grâul, turmele de vite; pe acolo duruia întruna căruțele jidovești ghiftuite cu lână, cu ouă, cu brânză și cu păsări; pe acolo alunecau ușor în zile senine trăsurile mândre, cu perini moi să nu le fie rău domnilor dinlăuntru.”

Tete-a-tete-ul drum bătrân – drumul nou transformă imaginea spațială într-o parabolă: drumul bătrânesc – drum de pământ, e metafora lumii vechi intrată într-un proces de dispariție; drumul cel nou – drum de piatră, e metaforă a lumii noi în plină expansiune.

În texte precum *Urcan bătrânul*, *Copil schimbat* drumul este axul scenariului epic. Fără motivul drumului (călătoriei) este de neimaginat destinul lui Urcan sau al moșului ciubărar. Descriind drumul, scriitorul trece dincolo de suprafața lucrurilor, coboară în zona subconștientului realizând analize psihologice.

Drumul și umblatul înseamnă căutare și experiență care duc la înțeleptire. Sergiu Pavel Dan afirmă că în prozele scriitorului poate fi identificat un “mit al plecării”. Toate acestea sunt ușor decelabile în schițele: *Precub*, *Jafa*, *Cârja*. Când și cum se face deplasarea în spațiu spune ceva esențial despre personaj și lumea căreia îi aparține. Țăranul merge pe jos sau cu carul și pornește la drum cu noaptea în cap. Gazdele și domniile călătoresc cu căruța ori cu trăsura și mereu sunt grăbiți. Țăranul merge alături cu timpul; gazdele și domniile aleargă înaintea timpului. “Existența omului e destinul său și marile suferințe ori bucurii sunt legate de *calea* pe care o străbat. Drumul are o semnificație tainică nedeslușită ce ține de acel incognito al existenței.” (Nicolae Balotă)

*

În orice spațiu, pe lângă prezența obiectelor, viețuiește omul (comunitatea). Prin urmare, spațiul literar are și o dimensiune antropologică. De aceea nu trebuie să ne surprindă frecvența portretului. În portrete mai ample sau reduse la câteva notații, scriitorul conturează personaje de o pregnanță care le face memorabile. În raport cu volumul restrâns al operei, pinacoteca lui Pavel Dan este bogată și variată social, psihologic, moral. Portretul se remarcă și prin tehnica realizării: de la penel la gravură, punctul de fugă deplasându-se de la obiectiv la caricatură și grotesc.

Toate comentariile asupra portretelor din nuvelele și schițele lui Pavel Dan pornesc de la cel al Ludovichii. Personajul, cu adevărat de prim plan și memorabil, nu este “reprezentativ”, cum susține Nicolae Balotă pentru că în opera scriitorului mai sunt și alte personaje, cu alt profil social, psihologic, moral, tot atât de reprezentative pentru universul prozatorului. Ludovica este un personaj **exemplar** ca ființă și reprezentativ pentru neamul Urcăneștilor. Imaginea complexă a personajului prinde contur treptat prin prezența lui în *Urcan bătrânul*, *Înmormântarea lui Urcan bătrânul*, dar și în *Priveghiul* deoarece eroina de acolo este în fond tot Ludovica, dar cu un alt nume, Tudorica. Prima apariție a personajului a devenit clasică. “Șezând pe un mușunoi înțelenit, în mijlocul imașului, cu năframa dată puțin pe ceafă, de i se vede părul brumat, cu chipul osos înnegrit de soare și zbârcit, pe fondul albastru al cerului, femeia părea o pasăre mare de pradă, gata să-și ia zborul.” Ludovica “se odihnește” după ce “a cules” fasole din lanurile de porumb ale altora. Chir dacă e suficientă citarea, totuși nu putem renunța la câteva întrebări retorice: ce să apreciezi mai întâi și mai mult: imaginea statuară, subtila sugerare a vârstei sau sugerare a “apucăturii” morale, rafinata relaționare țaran-pământ-cosmic, suprema definire a portretului prin metafora construită dintr-o comparație, epitet și unitatea dintre nominal și verbal. Cu fiecare reluare a personajului, scriitorul amplifică și adâncește câte o trăsătură fizică sau moral-psihologică din portretul prim. La prima reluare îi este rezumată biografia punând în evidență drumul social de la fata săracă la starea de gazdă. Fiecare element din biografia socială are corespondent o trăsătură de caracter: puternica ambiție de a scăpa de sărăcie, dorința căzută apoi în pofta nemăsurată a îmbogățirii. Față de pământ are o iubire ce trece dincolo de social: “[...] femeii îi venea să sărute iarba grasă din marginea drumului.” Ludovica umbla cu capul sus și avea ochii mici sclipitori. Acestea sunt semne de personalitate mândră și energică. Mândria și pofta de înavuțire sunt dublate de viclenie și violență de limbaj. În portretizarea personajului, autorul apelează, nu întâmplător, la elemente din lumea zoo; Ludovica avea ochii vii “sclipitori ca de pisică sălbatecă”; avea “fălci puternice, gura mare, cu buzele veșnic umede, buze lipicioase de animal sugător. Cum era îmbrăcată în negru, cu năframa trasă tare înainte, aducea cu un vultur pleșuv [...]. Degradarea morală sub puterea lui *a avea* este sugerată de scriitor prin înzestrarea personajului cu darul furtului (Uliana, personajul din nuvela omonimă, are boala furtului.) Ludovica lui Pavel Dan se deosebește de Mara lui Slavici cu care mereu a fost comparată. Social și moral cele două personaje sunt despărțite de o Istorie, nu prea lungă, dar foarte densă și dramatică. Fiecare ilustrează etape distincte ale acelei Istorie. Ludovica este unul din marile personaje feminine din literatura noastră căreia i se pot găsi corespondente în literatura universală, bunăoară în romanele lui Francois Mauriac.

Din același aluat sunt plămădite și Tudorica, Susana, Ana lui Triloi. Acestor “femei-bărbați” le sunt specifice răutatea, agresivitatea verbală, gestul războinic, orgoliul autorității. În numele moralei din subtextul operei, asemenea personaje trebuie demascate și dezavuate. În acest scop, scriitorul creează un personaj cum este Șuta. El nu este un filosof cum îl consideră în mod exagerat unii comentatori (apreciere întâlnită și în cazul lui Ilie Moromete al lui Marin Preda), ci un înțelept al satului, așa cum spune chiar autorul prin naratorul său: “Era unul din acei ciudați ai satelor, cărora ploile nu le strică grâul, vitele nu fac gunoi în bățatură. Monologul său rechizitorial rostit la căpătâiul mortului este corosiv la adresa familiei (soția și fiica vinovate de sinuciderea lui Toader) Șuta este “gura satului”, prin

el celor vinovați li se aplică “greaua batjocură țărănească”. Între înfățișarea lui și adevărul vorbelor rostite există o relație direct proporțională.

Un alt personaj memorabil, frate cu eroul baladelor populare, este Constan al Șărpoaiei (*Uliana*). Era acesta “un trunchi de om închegat ca din granit. Înalt, spătos, cu trăsăturile feței regulate, frunte înaltă, obraz de popă și nasul adus vulturește, văzându-l îți venea să te învârți împrejurul lui să-l vezi mai bine. Femeile se întrebau ce o fi fost omul acesta în tinerețe? Cu vremea a lăsat mânuirea bătei și a cuțitului pe seama altora care între noi fie zis, erau mai tari de gură [...]”. Portretul este realizat din amănunte distribuite pe trei nivele: cel obiectiv al naratorului; cel al “gurii satului” și cel al unui tovarăș apropiat.

Un portret care rămâne în memoria cititorului prin expresivitatea și simbolistica lui este cel al văcarului Popuța (*Iobagii*). Născut și crescut într-o sărăcie cumplită, răsculatului, când ajunge în cămărilor din castelul baronului, mari cât șurile, pline de toate bunătățile pe care nici în vis nu le visase, “I se taie răsuflarea” și se așează moale pe cel dintâi lucru ce îi vine la îndemână și începu să plângă. “– Doamne, zise el, atâtea bunătăți pot fi pe pământul ăsta sărac?” “Tabloul” poate fi intitulat “Săracul în fața cornului abundenței”. Tabloul nu mai are sensuri mitologice, ci, direct, sensuri socio-morale complinite psihologic.

Din exemplele aduse în discuție se observă că prozatorul este interesat de psihologia personajului. Argumente convingătoare sunt și schițele: *Ursita*, *Cârja*, *Jufa*, *Precub*.

Numai în cazul imaginilor iobagilor răsculați putem vorbi de un autentic personaj colectiv. Imaginea personajului colectiv este realizată print-un montaj cinematografic. Într-o primă secvență: “Curtea [conacului baronului Totoczky Geza] forfotea de lume: iobagii din patru sate au venit după premândă. Între ei câțiva bătrâni, care stau mai de lături; unii șed pe vreo grindă ori pe ce le iese în cale. Sunt și câțiva copilandri. Femeile, afară de nevasta lui Dumitru și alte vreo două, care n-au pe cine trimit după premândă, nu mai sunt, căci e sâmbătă seara, când au slobozire și trebuie să-și pună fiecare în rând casa, copiii. Grosul îl alcătuiască bărbații. Poartă opinci de piele de porc, după mulți curg obielele; unii sunt chiar desculți. Au haine de pănură, dar sunt murdare, pline de tină, căci femeile, la lucru toată săptămâna, în rând cu bărbații, n-au avut răgaz să-i spele, să-i coase peticile. Mulți sunt oboșiți și storși de vlagă. Printre ei se găsesc și mulți bărbați voinici ca brazilii. Vorbesc strânși grupuri, proptindu-se în băte lungi, în furci, sape și alte unelte, căci au venit aici de-a dreptul de la câmp.” Mișcarea aparatului de filmat de la un grup la altul surprinde starea de așteptare în care mocnește ceva. Această așteptare este *transferată* cadrului în care țărani aflat prin ogrăzi fac din unelte arme și vorbesc cu subînțelesuri. O altă secvență, absolut dinamică, este cea cu țărani care vin la chemarea preotului Constan și a lui Cloșca, trimisul lui Horia: “Oamenii de pe dealuri coborau spre sat rostogolindu-se la vale printre curți, săreau garduri și pârleazuri ca să scurteze drumul se războiau amarnic cu câinii. Sătenii ieșiau la porți, fiecare cu ce-i cădea mai repede în mână: sapa ori securea. [...]”

Din *tabloul mare* cu femeile aflate la muncă (“topitul cânepei”) pot fi decupate câteva mici tablouri de gen: “Mama alăptându-și copilul”; “Bătrâne ostenite”; “Fetele cântând doina”. Toate aceste tablouri flamande sunt făcute cu empatie. În schimb în portretele baronului și ale convivilor săi, făcute cu un penel expresionist, autorul a pus toată revolta iobagilor și a sa. De data aceasta ochiul aglutinează fizionomii și gesturi pe care le *întemnițează* într-un salon, în care tronează stema nobiliară a familiei baronului. Bătrânul baron, tatăl stăpânului de azi, care dă mereu din cap ca o jucărie stricată s-a așezat pe fotoliu “vechi de stejar” sub stema familiei; în alt fotoliu s-a așezat pastorul calvin “adevărat maghiar, cu gâtul gros, ochi mici, dinți puternici și lați și o frunte mică, împădurită până la ochi cu păr roșcat, creț. Râde enorm și vorbește tare, căscând o gură mare băloasă de pește de baltă bine hrănit”. Alături se află paterul catolic David, “un omuleț gras, cu capul rotund și fața lucitoare de parcă veșnic se topește și curge săul de pe ea.” Imaginile sunt eminesciene.

Celelalte secvențe asemănătoare sunt portrete de grup. Alături de scena cinei mai amintim tabloul care înfățișează pe cei veniți la priveghi sau grupul femeilor bocitoare. Primul portret de grup este absolut static; al doilea se caracterizează prin suprapunerea imaginii vizuale peste una auditivă de fond.

*

Comentatorii, mai vechi sau mai noi, ai operei lui Pavel Dan au stăruit în vechile canoane și apoi în țarcul criticii sociologice pentru a releva *realismul* operei, apreciat cu fel și fel de epitete. O astfel de abordare nu numai că sărăcește opera, dar predispozează la interpretări inadecvate a unor aspecte particulare ale operei. De exemplu, Cornel Munteanu vorbește despre “virtuțile de peisagist”, despre “înaltul sentiment al naturii” pe care le-ar avea scriitorul. Apoi, ideea este “ajustată” prin menționarea “reflexelor expresioniste ale pastelistului”. (Cornel Munteanu, *Vocația lirică a peisajului* în “Steaua”, nr. 8, 1987 apud Constantin Cubleşan) Pavel Dan nu este greșit al naturii, ci interpret al ei, imaginile descriptive nu sunt *impresioniste*, ci *expresioniste*. Cu toate că despre expresionismul autorului *Priveghiului* au scris condeie de rang, cum este Ion Vlad, totuși, de această realitate a operei nu toată lumea e convinsă. Tocmai de aceea o revenire asupra problemei este binevenită. Glosările vor trebui să pornească de la teza expresionismul lui Pavel Dan (un alt caz este Liviu Rebreanu) nu este unul programatic și doctrinar. Expresionismul său vine din fibra lui interioară.

Expresionismul este un fenomen artistic complex și încercând a-l defini poți păcătuți de reduționism. Expresionismul nu trebuie redus la “exagerarea notelor individuale”, la “exagerarea naturalului prin potențare”, dar nici la simpla sumă a acestora. Calitatea de expresionism este rezultanta tuturor acestor aspecte. În eseurile sale de filosofie a culturii Lucian Blaga, nuanțând aspectele menționate accentuează: “De însemnătate pentru orice stil nu e distanța sa față de natură, ci *valoarea fundamentală* pe care el tinde să o realizeze. În expresionism valoarea pozitivă e *absolutul*.” și filosoful continuă: “Expresionismul înseamnă redarea lucrurilor *sub specie absoluti*, adică făcând abstracție de individualitatea lor și făcând abstracție de noțiunea lor tipică de specie.” Definiția sinteză propusă de filosoful nostru este: “De câte ori o operă de artă redă un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, îl întrece trădând relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist.” (Lucian Blaga, *Stiluri* în vol. *Zări și etape*, 1969)

Citind cu atenție nuvelele și schițele lui Pavel Dan vom constata prezența și a dimensiunii cosmice a spațiului, și a îngroșărilor liniilor, și a exagerărilor până la caricatură și grotesc, și viziuni, halucinații și coșmaruri și de aici la fantastic. Cu alte cuvinte, prozatorul surprinde “tensiunea interioară” a lucrurilor. Suportul lingvistico-stilistic al edificării imaginii expresioniste sunt: cumulumul de epitete, hiperbola, antinomiile puternice, personificarea, simbolul și comparația de o anumită calitate. La citatele din prozele lui Pavel Dan folosite până acum mai amintim: ceremonialul înmormântării care atinge izbânda supremă a grotescului; portretul de diavol sub care Ludovica, cu simțurile exacerbate, vede pe popa Tiron.

În textele lui Pavel Dan sunt și imagini cu semnificații complexe care pot fi interpretate în mod diferit. De pildă, asocierea simbolică dintre “firul tors” de nevasta celui ce agonizează și firul de păianjen ce coboară până la fața omului pentru *a-l privi*. Peste câteva rânduri, imaginii respective i se asociază cântecul cucuvelei de pe crucea casei. În aceeași situație sunt multe din imaginile interioarelor țărănești: icoane cu “sfinți desfigurați” și cu diavol care coboară din icoană.

Se cunoaște că expresionismul a preluat anumite elemente din naturalism. În unele cazuri te afli în situația dificilă de a face departajarea expresionismului de naturalism. Asemenea situații întâlnim în nuvelele lui Pavel Dan. Un exemplu este portretul copilului retardat din *Copil schimbat*. Sechele

naturaliste conține portretul cârciumarului din *Priveghiul*. Portretizarea unor asemenea ființe nu e făcută din plăcere estetică pentru patologic, ci, dimpotrivă, pentru alte semnificații.

De un posibil naturalism pot fi acuzate paginile din *Iobagii* despre execuția baronului și a convivilor săi. Spre deosebire de scriitorul naturalist înrobitor doctrinei respective, Pavel Dan nu insistă cu încetinitorul asupra descrierii scenei. El notează doar punctual acțiunea de pedepsire menționând instrumentele execuției. Nici un moment scenele de violență din nuvelă nu au conținut și sens de “*bestie umană*”. Prin violența justificată social și moral se vrea distrugerea totală, din rădăcina a răului. Focul purifică totul.

*

Expresionismul redescoperă tragicul. În lumea autorului *Ursitei* suflă, uneori bate, vântul tragicului. Principalii agenți, adevărați locotenenți ai tragicului sunt *noaptea și întunericul*. “Pavel Dan are vocația tragicului” acest lucru îi situează proza dincolo de “criteriile realismului balzacian sau (de ce nu?) zolist.” (Ion Vlad) Acest tragic este o componentă a *Weltanschauung*-ul scriitorului.

Omniprezența tragicului impune revizuirea unei afirmații mai vechi nepărăsită încă conform căreia opera autorului nuvelei *Înmormântarea lui Urcan bătrânul* ar avea note sămănătoriste.

Literatura (proza scurtă) de la sfârșitul sec. al XIX-lea și din primele două decenii ale sec. al XX-lea, cu prelungiri chiar peste granița lui 1920, aflată în orbita programului revistei “Sămănătorul” și apoi sub influența ideologiei sămănătoriste elaborată de Nicolae Iorga, are câteva caracteristici specifice dintre care amintim: prezența satului idilic cu viață bucolică; tramă epică ornamentată cu elemente de folclor și etnografie; complexul psiho-afectiv al dezrădăcinării, înstrăinării; elemente de mitologie populară care *umple* imaginea idilică a satului, iar arhaicul evocat e mai mult primitivism (e drept că la scriitorii modești, dar aceștia sunt cei mulți).

Se pune întrebarea dacă asemenea aspecte sunt prezente în opera lui Pavel Dan. Dar înainte de a căuta răspuns la întrebare se impune încă o observație de fond: și literatura din Transilvania de până la Marea Unire, o perioadă și după, a cultivat un sămănătorism, dar diferit de cel “iorghist”, specificul lui venind din situația națională și socială a Transilvaniei aflată sub stăpânire străină puternic antiromânească. La românii transilvăneni dezrădăcinarea și înstrăinarea depășesc simplul regret după sat, starea afectivă devine **dor**. Pentru românul transilvan satul și dorul formează “*matricea stilistică*” a ontologiei existenței sale. Trăirea aceste stări de suflet și conștiință are un **ce** metafizic.

În nici una din prozele lui Pavel Dan satul și țăranul nu apar în lumini idilice, ci, dimpotrivă, sunt creionate printr-o tehnică expresionistă care pune în evidență, fie “*lupta vieții*”, fie grave abateri de la valorile morale specifice satului arhaic validate de timp. În literatura sămănătoristă idilicului i se asociază religiosul creștin, fie prin descrierea etnografică a sărbătorilor religioase, fie iconic prin prezența în casa țăranului și a boierului a icoanelor sau a altor obiecte de cult. Or, în prozele lui Pavel Dan nu este prezentă biserica ori vreo sărbătoare creștină, iar icoanele și-au pierdut semnificația sacramentală, prezentarea lor conține o undă de ironie amară; “Pe peretele din față arhanghelul Mihai stă de strajă, răzimat în sabie. Cercul de raze din jurul capului era stins, pătat de muște, sabia ruginită, și de pe fața lui se vede că n-a fost schimbat de multă vreme, e obosit, de-abia se mai ține pe picioare.” Ca și în alte cazuri, imaginea aceasta trimite spre poezia lui Blaga, aici spre *Paradis în destrămare*. Satul lui Pavel Dan se află tocmai în starea de “paradis în destrămare”. Un alt exemplu: “Într-un colț mai întunecat, diavolul luându-și coada subsuoară, coboară din cadrul vechi al unei icoane. Pășise cu un picior din ramă și se oprise trăgând cu ochiul la arhanghelul adormit și făcând semn cu mâna cetei care îl urma să nu facă zgomot; tiptil se furișa afară din icoană.” Țăranul din prozele Cântărețului Câmpiei Transilvaniei își manifestă credința în mod discret, bunăoară prin spunerea rugăciunii sau făcându-și

cruce. Alt aspect semnificativ; de multe ori popa satului lasă liturghia, își dezbracă (sau nu) haina preoțească, pune mâna pe armă și în fruntea enoriașilor pornește la luptă (*Îl duc pe popa. Iobagii*). Să mai reținem un aspect. Frecvența elementelor ce țin de credințele păgâne: mit, eresuri, superstiții. Personajele scriitorului nu au nostalgia după satul aflat sub sărăcie sau alte nevoi și în care există și oameni a căror religie este lăcomia suprafirească, ura; satul e așezat în mijlocul unei naturi în genere antiidilică și antibucolică. Un titlu ca “Zbor de la cuib” nu trebuie să înșele, el nu este “sămănătorist”. Durerea din sufletul protagonistului din *Zbor de la cuib, Drum spre casă* nu se motivează prin regretul că a părăsit satul și prin sentimentul înstrăinării. Cauza acestor stări de suflet și conștiință este alta. Personajele scriitorului trăiesc agonia satului arhaic-tradițional. Lumea acestui sat se desacralizează și iasă din atemporalitatea mitului și intră în Istorie. Căderea are urmări dramatice la nivel moral și social. Din această perspectivă *noaptea* omniprezentă și *moartea* presințită sau prezentă devin metafore ale dispariției satului arhaic, matrice stilistică a existenței. Sentimentul dezrădăcinării-înstrăinării trăit de personajele lui Pavel Dan are substanță metafizică. A fost inspirat Nicolae Balotă când a transpus acest proces istoric obiectiv și dureros în termeni de mit biblic: “orașul [istoria] e fratele vrăjmaș al satului cel care – asemenea biblicului Cain – a săvârșit și săvârșește o crimă, răpunându-l pe blândul, neajutoratul Abel.”

*

Opera lui Pavel Dan, talent de excepție, reprezintă o *treaptă nouă* în evoluția prozei românești.

Scriitorul se înscrie într-o serie glorioasă, dar nu la modul de subordonare, ci în cel de valoare și originalitate. De asemenea, autorul lui *Urcan bătrânul* nu este cu nimic inferior contemporanilor săi (scriitori apropiați ca leat): Mihail Sebastian, Max Blecher, Anton Holban (și mai sunt!), ci, dimpotrivă, respectând specificitatea fiecăruia, chir superior nu în puține pagini.

Prin universul literar creat revigorează realismul românesc sincronizându-l (fără intenție programată?!) cu cel european al timpului său. Tocmai acest aspect l-a indentificat Eugen Ionescu (cotraducător și prefațator al volumului în limba franceză a operei scriitorului) în prozele lui Pavel Dan: “Ne-am înșela cu siguranță, dacă am căuta să vedem în povestirile lui Pavel Dan ce sunt, de exemplu, țărani români din preajma Turzii. Trebuie să încercăm să-l înțelegem pe autor și, să adoptăm împreună cu el viziunea unei întregi lumi țărănești și nu pe aceea a unei țărâni locale. [...] Și de vreme ce lumea țărănească este, poate, umanitatea întreagă redusă la o schemă mai simplă, esențială, trebuie să căutăm în țărâni un adevăr general uman: avariția, lăcomia, batjocura, răutatea, patima beției, ura, mânia, fățarnicia, tristețea, dragostea, mila, deznădejdea, visul, anxietatea și mai ales moartea, care sunt atributele tuturor ființelor omenești din toate țările și din toate timpurile.” (Pavel Dan, *Le pere Urcan*, Marseille, 1945, apud Sergiu Pavel Dan).

Toate condeiele critice care i-au analizat opera n-au uitat să facă raportări la seria de aur a epicii românești: Slavici – Agârbiceanu – Rebreanu. A sosit momentul de a urmări și ecourile prozelor lui Pavel Dan în opera urmașilor în a căror creație cronotopul este satul (în speță transilvănenii): D.R. Popescu, Titus Popovici, Ion Brad, Ion Lăncrăjan, Mircea Tomuș, Marta Petreu ...

Bibliografie consultată

1. Pavel Dan, *Ultimul capitol*, ediție și prefață de Nicolae Florescu, Ed. Dacia, col. “Restituiri”, Cluj-Napoca, 1976
2. Pavel Dan, *Schițe și nuvele, Postfață de Mircea Braga*, Ed. Minerva, col. “Arcade”, 1985

3. Pavel Dan, *Urcan bătrânul*, prefață de Sergiu Pavel Dan, “Permanențele unei vocații scriitoricești la răscrucea deceniilor”, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1987
4. Monica Lazăr, *Pavel Dan*, Editura Pentru Literatură, 1967
5. Nicolae Balotă, *Pavel Dan – precedat de o Introducere în proza transilvană*, în vol. “De la Ion la Ioanide”, Ed. Eminescu, 1974
6. Ion Vlad, *Pavel Dan – zborul frânt al unui destin*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1986
7. Constantin Cubleşan, *Pavel Dan – Prozatorul Câmpiei Transivane*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2007

Mediaș, mai, 2013

Ionel Popa