

MARGONAUTÁK

Írások Margócsy István 60. születésnapjára

Szerkesztők

Csörsz Rumen István, Hegedüs Béla, Vaderna Gábor (I. rész)

Ambrus Judit, Bárány Tibor (II. rész)

Munkatárs: Teslár Ákos (II. rész)

rec.iti

Budapest • 2009

[<http://rec.iti.mta.hu/rec.iti>]

GEROLD LÁSZLÓ

„Mesélni igaz történeteket”

Kánon, regionalizmus, hagyomány, világkép és műfaj
Gion Nándor opusában¹

Margócsy Istvánnak barátsággal

Gion Nándor életművének összegző áttekintésekor szükséges és elkerülhetetlen szembenézni olyan kérdésekkel, mint az opus helye a magyar és a vajdasági prózában, kánon(ok)ba történő besorolása, a regionalizmus és tradicionalizmus, illetve a műveket átszövő, az írói világképet meghatározó motívumok kérdése, valamint a prózapoétika körébe tartozó jellegzetes szövegszervezési, narrációs eljárások és műfaji jegyek.

Hogy egy több évtizedes prózaopus az idő során többféle megítélésben részesül, az természetes: egyrészt változik a prózaeszmény, másrészt más a művek olvasata, aminek következtében változnak a szakmai befogadás aspektusai. Gion Nándor életművének mintegy négy évtizednyi alakulása során mindkét vonatkozásban jelentős változások játszódtak le a magyar prózában.

Színrelépése, mindenekelőtt sorrendben második regénye, a *Testvérem, Joáb*, könnyen kapcsolatba hozható a hatvanas–hetvenes évek azon trendjével, amely inkább szellemében, mint forma tekintetében hozott jelentős változást. Olyan művekre kell többek között gondolni, mint Sarkaditól *A gyáva*, Fejestől a *Rozsdatemető*, Sántától a *Húsz óra*, *Az ötödik pecsét*, Somogyi Tóth-tól a *Próféta voltál, szívem*, melyek írói a hatalom és erkölcs viszonylatában addig ki nem mondható társadalmi igazságokat fogalmaztak meg, lényegében a magyar realista prózahagyományt követve. Ugyanakkor már érlelődött az a prózadikció, amely távolodást mutat a

szimulatív, illetve a közvetlen valóságképző modellektől, egyre inkább csökkentette a valóságanalóg beállítottságú, a szociológiai természetű referenciát kitüntető értésmódnak való kiszolgáltatottságát.²

¹ A szerző Gion-monográfiájának utószava.

² SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás a 80-as évek magyar prózájában = Csipesszel a lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, szerk. KÁROLYI Csaba Bp., Nappali Ház, 1994, 24.

Alakulóban volt a fordulat, amely a magyar prózát a világszerűtől a szövegszerű felé irányította. A regényt – elsősorban a francia nouveau romanon okulva felbuzdulva – már nem csak az adott kor világa érdekli, hanem saját formaproblémái is foglalkoztatják. S hogy ez nem merő formalizmus, arra a művekről írt kritikák s az ezek nyomán formálódó elmélet igyekszik felhívni az olvasók figyelmét, hangsúlyozván, hogy a műfaj formakérdéseivel való szembenézés világlátási kérdés. Ahol ezt nem ismerik fel, ott

[b]eláthatatlan rés tátong a valóban időszerű emberi, társadalmi, pszichoszociális, szenzibilitásunkat és intellektusunkat mélyen érintő problematika és prózánk világa, világlátása, világláttatása között: inadekvátnak érezzük a prózának a saját realitásalapjához való viszonyulását.³

Így írt a kritikus, aki a létélmény és regényforma viszonyát éppen az új jugoszláviai magyar regény vonatkozásában elemezte, s aki a magyar próza ezen szegmensében vizsgálódva Tolnai Ottó (*Látszott rajta, hogy nem őslakó*, 1965; *Rovarház*, 1968), Végel László (*Egy mokró emlékiratai*, 1967), Domonkos István (*A kitémött madár*, 1968) és Balázs Attila (*Cuniculus*, 1979) regényeiben, illetve Juhász Erzsébet (*Fényben fénybe, sötétben sötétbe*, 1975) és Bognár Antal (*Textília*, 1976) novelláskötetében fedezi fel az új jugómagyar prózában fordulatot hozó, irányváltást jelentő műveket. Gionról említést sem tesz. Hogy ez mivel magyarázható, nem tudni, ahogy az sem, hogy Thomka több évtizedes, példásan alapos prózaelméleti és -kritikai vizsgálódásai során miért mellőzte ezt az opust. Számomra azért is érthetetlen, mert például az *Ezen az oldalon* (1971) vagy az *Ohyan, mintha nyár volna* (1974) című Gion-kötetek, az előbb említettekhez hasonlóan, szintén felvetik a formaproblémának a világlátással, illetve -láttatással való összefüggését, akárcsak Gion későbbi művei közül *Az angyali vigasság* (1985), az *Izsakhár* (1994) vagy a *Mint a felszabadítók* (1996). Ugyanakkor más művei valóban nem hozhatók fel példaként ezen összefüggésre. Tény, hogy Gion esetében, bár több kötete utal rá, nem állandósul a műfaji kérdésekkel való szembesülés, de talán épp ez az ingadozás jelezheti Gion ilyen jellegű alkotói dilemmáját, hogy tudatában volt a fontos, nem kizárólag prózapoétikai kérdés megkerülhetetlenségének, illetve, hogy ezt nem sikerült egyértelműen letisztázni.

Thomka szemléletével rokon az 1945 és 1991 közötti időszak magyar irodalmát áttekintő történeti munka,⁴ amely a metonimikus (= szimulatív) elbeszélés változatai között említést tesz a gioni prózáról. A könyv Németh László, Szilágyi István és

³ THOMKA Beáta, *Létélmény és regényforma: Az új jugoszláviai magyar regény formaproblémái* = Uő, *Narráció és reflexió*, Újvidék, Forum, 1980, 81–82.

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993 (Irodalomtörténeti Füzetek, 130).

Domahidy András *társaságában*, az *Alakrajz és lélektaniség* című fejezetnek mintegy függelékeként tartalmazza a Gion-opusról írt sorokat. Ebben a szerző a metonimikus elbeszélés vonulatához közelítő példaként hozza fel Gion prózáját, miszerint „hősei világát a lélektani artikuláltságú ábrázolás jelképi-szimbolikus tartalmaival felerősítve igyekszik megjeleníteni”, következésképpen – mivel „a tapasztalati világ metonimikus elbeszélhetőségébe vetett kételyei ellenére jelentősebb művei egyikében sem adja fel a környezet fiktív világalkotó funkcióit” – Gion „elbeszéléseinek poétikai karakterét a konkrét tapasztalatiság és egyfajta különös, képzeleti-vizionált valóság atmoszférájának keveredése alakítja ki”. S erre példaként a szerző a *Virágos katona* (1973), a *Latroknak is játszott* (1976) és a *Sortűz egy fekete bivalyért* (1982) című köteteket nevezi meg.

Kétségtelenül igaz, hogy a Thomka és Kulcsár Szabó igényelte prózafordulat törekvéseinek a gioni próza nem vagy alig, műveinek kisebb hányadában tesz eleget, s hogy Gion nem tartozik a prózát radikálisan megújító írók közé (de az említettek közül Végel, sőt Domonkos sem!), akik a műfaji gondokkal párhuzamosan új világlátásunkat is befolyásolnák. Ugyanakkor az sem vitatható, hogy prózája más, mint a vajdasági magyar irodalomban a Herceg János és Majtényi Mihály művelte hagyományos, meseközpontú narráció. Valahol a kettő között van. Őrzi és folytatja a hagyományt, elsősorban azzal, hogy történetet, legtöbbször lineárisan előadott történetet mond, de ebbe olyan elemeket sző, amelyeket a hagyományos történetmondó realista próza nem alkalmaz. Ahogy Herceg János észrevételezi, Gionnal „átvilágító látomásokban” megjelenő „infantilis emlékek emelik ki és kapják szárnyra a realitás” sűrű közegéből a mese fonalát.⁵ Nem véletlen tehát, hogy kritikáiban a gioni dimenzióváltás miatt, amely a „szemlélődés és az álmodozás”⁶ között történik, éppen Herceg János pörlekedik, olyan észrevételeket tesz, hogy „a bosszantó eseménytelenség és a következetes egy helyben topogás kissé patológikus hatást kelt”,⁷ hogy sem akció, se dinamika nem sürgeti indulásra a mesét. Az sem véletlen, hogy a mesélést és cselekményességet Herceg a tetralógia két első kötetében érzi magához, saját prózaeszményéhez közelinek, aki a *Virágos katonában* és a *Rózsamézőben* ismeri fel a maga prózaideálját, s lelkesen üdvözöli a fiatal pályatárs remek teljesítményét. Bár Gion „nem követi a klasszikus kompozíció törvényeit”, a történet „előadása végig nyugodt és egyenletes, mint egy síkvidéki táj”, hangját „egyforma magasságban” tudja tartani, ami szerinte „a Lust zum fabulieren egyenletes folyásából ered”, miközben a „mese háttérben” tájakat és alakokat felvillantó „éles pillanatfelvételek” jelennek meg.⁸

⁵ HERCEG János, *A Gallaiak és a többiek*, 7 Nap, 1977. május 13., 16.

⁶ N. TÓTH Anikó, *Szabad ég alatt járkalni: Gion Nándor: Ez a nap a miénk*, Kalligram, 1997/II–12, 135.

⁷ HERCEG János, *Hazai tükrökben*, 7 nap, 1968. december 20., 11.

⁸ HERCEG János, *A Gallaiak és a többiek*, i. m., 16.

A fentiek alapján arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a gioni opus nem épül(t) be teljes mértékben a vajdasági magyar próza két meghatározó kánonjába. Sem kifejezetten, radikálisan újító, mint például Tolnai, sem teljes mértékben tradicionális, mint Herceg vagy Majtényi. De mindkét trenddel vannak érintkezési pontjai. Elsősorban az *Ezen az oldalon* és az *Izsakbár*, de valamelyest az *Olyan, mintha nyár volna*, *Az angyali vigasság* és a *Mint a felszabadítók* is, amelyek több-kevesebb intenzitással tematizálják az alkotási folyamatot, ily módon felvetik az ebből adódó műfaji kérdéseket, s ilyképpen az előbbivel tartanak rokonságot, a tetralógia és az ifjúsági regények pedig az utóbbival.

Ha már a kánon említődik, nem hagyható szó nélkül az a szemlélet, amely a Gion-opus megítélésében a kilencvenes évektől, a rendszerváltástól erősödik fel, s amely elsősorban az életmű csúcának tartott tetralógiában (van, aki ezt vitatja!) kisebbségi vonatkozású létkérdéseket lát és hangsúlyoz – ehhez Gion Magyarországra való költözése után adott, ilyes elvárásokat kielégíteni kívánó interjúi, illetve mindenekelőtt a trilógia harmadik kötetében felelősödő, „sokszor laposan patetikus nemzeti öntudat”⁹ megnyilvánulásai is hozzájárultak –, megfélekedve arról, hogy a tartalmi jegyek, akárha a kisebbségi sorssal kapcsolatosak is, nem tekinthetők esztétikai értéknek, lévén hogy tartalmi vonatkozások alapján egyetlen mű sem sorolható be esztétikai szempontok szerint kialakított kánonba. Másfélbe igen. Olyanba például, amely a nemzeti vagy éppen kisebbségi tartalmi ismérveket preferálja. Ebből adódóan, úgy tűnik, mintha Gion életműve, legalábbis ennek egy, nem is kis része azon tévhit áldozatává válna, amely szerint „ha valami nemzeti, akkor egyből fogadjuk el esztétikai értéknek”.¹⁰

Az esztétikai kódokat és a nemzetiségi elvárásszinteket nem lehet egybemosni, mert másféle minőségekről van szó. A Gion-próza esetében pedig az újabb, elsősorban magyarországi tanulmányokban, kritikákban (Görömbei, Márkus, Elek, Pécsi stb.) ez figyelhető meg. Ennek következménye, hogy háttérbe szorul művei immansens irodalmi jegyeinek, értékeinek s hibáinak kellő mélységű szakmai vizsgálata, ami viszont inkább jellemző (volt) a vajdasági magyar kritikára (Bori, Bányai, Utasi).

Nem törvényszerű, de gyakorta előfordul, sőt szinte szükségszerű, hogy a kisebbségi léttel azonosított „nemzeti azonosságtudat problémája”¹¹ a regionalizmus kérdésköréhez kapcsolódik. A tetralógia vonatkozásában az utóbbi az előbbi által

⁹ GÁCS Anna, *Latroknak is meg nem is: Gion Nándor*: Ez a nap a miénk, *Élet és Irodalom*, 1997. június 6., 14.

¹⁰ RÁKAI Orsolya [hozzászólása] = SZILÁGYI Ákos, KÁLMÁN C. György, BAZSÁNYI Sándor, MARGÓCSY István, RÁKAI Orsolya, *Vita a nemzeti kánonról*, *Magyar Lettre Internationale*, 71(2008. tél), 8–9.

¹¹ N. TÓTH Anikó, „Én csak a művészetekbe szököm” = *Kísérlet megszólalásra és elnémulásra*, Pozsony, Kalligram, 1999, 151.

értékelődik fel, újabban nagyobb figyelmet kap a regionalizmus, mint kapott például a vajdasági kritikában az első két könyv megjelenésekor. A zömmel Szenttamásra fókuszáló Gion-opus esetében a regionalizmus nem csak a nemzeti tudatot erőteljesebben preferáló tetralógiával hozható kapcsolatba, hanem szinte az egész életművel.

A Szenteleky Kornél által couleur locale-ként nevezett regionalizmus a vajdasági magyar irodalomban már ennek konstituálódásától, a húszas évektől irányadó elv, szinte követelmény. S ez is maradt évtizedeken át egészen a hatvanas évekig, sőt majdnem napjainkig, annak ellenére, hogy a Symposion-mozgalom támadásainak egyik célpontja volt. Kezdeti szépirodalmi szárnypróbálgozásaiban, bibliai témájú novelláiban, majd első két regényében (*Kétéltűek a barlangban*, 1968; *Testvérem, Joáb*, 1969) Gion is került a felismerhetően azonosítható földrajzi és egyéb lokalizmusokat, ami – ahogy a kritikák tanúsítják – nem egészen sikerült. Akkor azonban, amikor felismerte azokat a számára kínálgató lehetőségeket, melyeket részben mesefa-nagyanyja tárt elé, részben pedig a nyári munkák során hallott történetekből ismert meg, kapva kapott az alkalmon, és legtöbb művében maximálisan kihasználta a szülőfaluja, Szenttamás regionális vonatkozásait. Ez a valóságkép, amely a maga realitásában először az *Ezen az oldalon* című novellaregényben jelentkezett, a tetralógiában vált teljessé, de részben ifjúsági regényeiben és más műveiben is kimutatható. (Magyarországon írt novelláiban Gion a kilencvenes évek háborús eseményei hatására a regionalizmus pesti/balkáni változatával próbálgzott.)

Mi jellemzi a gioni regionalizmust, ez miben különbözik a vajdasági magyar irodalomban előfordult/élő változatoktól, s miben hasonlatos velük?

Gion realitásigénye, kivált a tetralógiában, maximális. Térképhű. Hiteles a szülőfalu rajza, felismerhetőek a színhelyek, s legtöbb esetben a személyek is. A „tér valódi, a szereplőket is az életből vette”,¹² illetve a múltat idéző nagyanya emlékeiből s a halott történetekből, később pedig saját élményeiből. A hitelesség azonban nem jelent egyszerismind szociográfiai pontosságot is. Ezt felülírja a valóság mitologizálása, amit Gion a kritika által rendre dicsért sajátos narrációs technikával teremt meg. Egyfelől mind a makro-, mind pedig a mikroközösségeket a maguk hamisíthatatlan realitásában mutatja be, másfelől pedig szinte meseszerűnek ábrázolja ezeket az egyaránt zárt közösségeket. A nagyobb formációt, a falut történelmi sorsfordulók pillanatában jeleníti meg, a kisebb egységeket, a családokat (Krebséket, Törökéket, Rojtos Gallaiékat, Gionékat), egy utca (a Zöld, a Kálvária utca), egy negyed (a Tuk) lakóit, egy szociális réteget (a nincsteleneket) vagy egy-egy nemzetiségi csoportot (svábokat, magyarokat) pedig az ünnepnapok (névnap, karácsony stb.) pillanatában ábrázolja. A falutabló rajzában inkább a ténszerűség dominál, míg a mikroközösségek valóságképét a megértés lírájával vonja be, s így ezeket megemeli a nyomorúságos realitás talajától.

¹² *Uo.*, 138.

A térség és az irodalom sajátos szimbiózisát hozza létre, melyben egyszerre képződik meg a valóság és ennek meseszerűvé színezett, mitologizált egysége. Hasonló jelenség ez, mint amit Tolnai (újabb) prózájában látunk, bár másféle dikció útján. Tolnai saját szerteindázó, majd egy pontban találkozó asszociációit szervezi irodalommá, Gion pedig a múltat, túlnyomórészt a hallott, a mások által megidézett emlékeket. Hogy a falu és a kisközösségek egységes műegésszé formálódnak, azt Gion a szenttamási sagában a két entitást összekötő, mindkettőben jelen levő (fő)szereplő(k), Rojtos Gallai István és Török Ádám mozgatásával éri el, illetve azzal a narrációs eljárással, amely a belülről és kívülről látás/láttatás útját követi.

A valóságot és ennek lírai ködképét egységesítő regionalizmus sajátos gioni realizmussal szólal meg, amit hol mágikusnak, hol (mint ő) dúsitottnak neveznek, így jelezve azt a kettősséget, ami a gioni prózanyelvet jellemzi, s amit műveinek nyelvi megformálása példáz.

Mindezek után magától adódik a kérdés: hol van ebben a prózavilágban az író, s hogyan viszonyul az általa teremtett irodalmi valósághoz?

Megválaszolására támpont lehet a beszédhelyzetek és nézőpontok közötti kapcsolat, valamint a szereplők különféle magatartása a főmotívumok vonatkozásában. Az előbbi szempontjából megkerülhetetlen az a mozzanat, hogy Gion történetei sohasem nélkülözik a személyes érintettséget, hogy – főként a tetralógia első két kötetében – kifejezettebben számára ismerős, közeli történeteket ad elő zömében általa ismert szereplőkről, eseményekről. Ha ezekhez nem is kötik személyes élmények, de az általa eszményített nagypapa és nagymama, Rojtos Gallai István és Rézi elbeszélései által, személyesen megéltként adhatja át őket. Ebből következik, hogy a művekbéli elbeszélő és a szerző személye legtöbbször azonos, vagy azonosnak tekinthető. A hagyatékban található, a *Virágos katonára* vonatkozó jegyzet szerint, amint ezt a narrátor fejezetről fejezetre történő pontos megjelölése mutatja, Gion végiggondoltan, tudatosan szerkeszt. A történet alapjait adó első négy fejezetben fejezetekként változik a megszólaló, ahogy írja, az „ő” és „én”, majd az ötödiktől a kilencedikig váltakozva szólal meg a két „hang”, az utolsó négy fejezetben pedig csak az egyes szám első személyű narráció érvényesül. A fennmaradt jegyzet menetétől a regény narrációs struktúrája némileg eltér: az ötödik fejezettől végig az „én” és az „ő” megszólalása váltja egymást. Ez nem véletlen, mert a beindult folyamat logikája szerint a narrációnak a „Folytonos közelítés és távolítás”¹³ elve alapján kell működnie. (A regény írja önmagát!) Lényegében Gion minden művét – regényeit és novelláit egyaránt – ez az elbeszélési technika jellemzi: vagy valaki által elmond egy történetet, melyben időnként maga is részt vesz, jelen van, vagy a saját történetét adja elő, melyben alanyi

¹³ *Uo.*, 139.

jogon a szereplők is megszólalnak. Így elválaszthatatlanul egybefonódik az elbeszélő helyzet és nézőpont közötti viszonyra jellemző objektív és szubjektív beszédmód.

Hogy Gion íróként egyszerre lehet regényein, elbeszélésein belül és kívül, az nem zárja ki szinte teljes azonosulását szereplőivel, mivel műveinek alapmotívuma az erkölcs, melyhez íróként Gion hőseivel azonos módon viszonyul, pontosabban hősei erkölcsi magatartása határozza meg az író szemléletét. Erre az ad lehetőséget, hogy Gion legtöbb hőse nem fiktív, hanem a valóságban is létezett, tehát eleve határozott erkölcsi szemlélettel rendelkezett, amit az író magáénak vall. Olyan élethelyzeteket hoz létre, melyekben szereplőinek erkölcsi jellegű megnyilatkozásai felerősödve érvényesülnek.

Gion történetei zárt világban játszódnak, melyben az erkölcsi normák különösen fontos szerepet kapnak, akár ha tágabb értelemben a hatalom és a kisember kapcsolatáról van szó, akár a kisközösségekben élő emberek viszonyáról. Az erkölcs Gion szövegeiben sohasem elvontan jelentkezik, mindig konkrét, mélyen személyes emberi vonatkozásai vannak, mert olyan kísértő motívumok kötődnek hozzá, mint a boldogság, a szegénység, a félelem, a szorongás, a vágy, a csalódás, a kirekesztettség érzése, az anyagi felemelkedés igénye, a szeretet, a mások megsegítése stb. S mivel Gion tiszteletben tartja ezeket a személyes vonatkozásokat, megértésükre törekszik, talán nincs egyetlen olyan negatív szereplője sem, akit ne próbálna megérteni. Nem szereti, de ördögnek sem láttatja őket. Ha olykor érződik is írói ábrázolásukban az ironikus szándék, ezt vagy szenttelen tárgyilagos közléssel szorítja háttérbe, vagy elnéző líraisággal írja felül. Hiába történnek borzasztó, elítélendő dolgok, a Gion ábrázolta világ mégis elviselhető, túlélhető. Ahogy ezt egész fiatalon tanulta azoktól a kőművesektől, ácsoktól, akikkel nyaranta járt tanyákat, kocsiszíneket bontani, traktoroknak fészereket, a szövetkezeteknek disznóólakat építeni, s akik a nehéz munka ellenére általában derűs és jókedvű emberek voltak.

Végezetül, de nem függetlenül a fentiektől, jogosan merül fel a kérdés: koherens-e a gioni életmű, ez az autentikus valóságselemekből építkező mesevilág?

Tematikáját és dikcióját tekintve igen. Ezt egyrészt a művekben fölépített és ábrázolt világhoz való viszonyban megmutatkozó írói világkép támasztja alá, amely az opust átszövő motívumhálón nyugszik, középpontjában az erkölcs kérdésével és a vele szoros kapcsolatban álló akcidentális motívumokkal. Másrészt az a strukturáló elv, melyet a reális és irreális mozzanatok váltakozása teremt meg, létrehozva a realista ábrázolás szenttelen tárgyszerűséget és költészetet ötvöző, sajátos gioni változatát, továbbá a szereplők és motívumok szövegből szövegbe történő vándorlása. Számomra az életmű koherenciáját bizonyítja a Gion-recepciót leginkább megosztó műfaji kérdés is. Ha valaki műfaji leltárt készítené az opusról, akkor a következő sor alakulna ki: folyóiratban közölt novellák, három regény (*Kétéltűnek a barlangban; Testvérem, Joáb; Engem nem úgy hívnak*), majd egy hol novellafüzérnek, hol regénynek is

nevezett mű (*Ezen az oldalon*), ami után váltakozik a három prózaforma, melyek közül a novellák rendezetlenség helyett a hol lazább, hol szorosabb összetartozás elve szerinti ciklusokat képeznek. Bár többé nem írt „folyamatos egészként megalkotott”¹⁴ elbeszélésciklust, mint a hat fejezetből álló, egyenként négy-négy novellát tartalmazó, szigorúan szerkesztett *Ezen az oldalon*, de ciklussá rendezett/rendezhető szövegeket igen. Ezek között találhatók az író által ciklussá rendezettek, mint az *Izsakbár*, melynek könyvbeli változata, amint a hagyatékban található kötetvázlatokból látni, többszöri nekifutás, kihagyás és hozzáírás után alakult ki, továbbá olyanok, amelyeknél a látható szándék ellenére sem működött kifogástalanul ez a rendezési elv. Mivel vagy közös szereplők által csupán néhány szöveg kapcsolható egybe (*Olyan, mintha nyár volna*), vagy a nyitó keret nem zárul be a kötet végén, s ezért a ciklus befejezetlen marad (*Az angyali vigasság*) – ebből adódóan mindkét kötet felbontható, ahogy a válogatott novellákat tartalmazó *Jégbegyen, szalmakalapban* (1998) című összeállítás bizonyítja –, vagy mert a szövegek között a közös, háborús tematika ellenére folyamatosság helyett csak távoli kapcsolat létezik (*Mint a felszabadítók*). De hogy mindennek ellenére a gioni prózaopus koherenciáját a szövegek ciklusba rendezése, illetve rendezhetősége is alátámasztja, azt a *Mit jelent a tőke alsó?* (2004) címet viselő kiadvány igazolja. Itt a szerkesztőnek sikerült eddig kötetbe fel nem vett novellák és elbeszélések közül néhányat ciklusszerűen közös fejezetbe csoportosítani.

Hogy miért kedvelte Gion a regénynél nyitottabb ciklusstruktúrát, arra talán a legkézenfekvőbb magyarázat, hogy így sikerült elkerülnie a folyamatos, ok-okozati összefüggéseken alapuló történetkonstruálással járó csináltság veszélyét; inkább megőrizhette a természetesség számára oly fontos látszatát. Azt, hogy az irodalom má formált történetek valóságreferenciái hitelesek.

Ahogy egyik interjújában Gion Nándor nyilatkozta: „Szeretek mesélni. Leginkább igaz történeteket.”¹⁵

¹⁴ HAJDU Péter, *Az elbeszélésciklusok elmélete*, Literatura, 2003/2, 163–184.

¹⁵ BÁLINT Sándor, *Mesélni: igaz történeteket*, Magyar Szó, 1987. október 31., 13.