
a „verskeresés” válságai, II.

Marsall László: A vasárnap útjai és útvesztői

BÁNYAI JÁNOS

A modern költészet nemcsak a homályost, hanem a lehetetlent is kiemelte a hagyományos tilalmak közül. Sőt, az esztétikai hatáskutatások és az esztétikai hírértékek mérései mind meggyőzőbben bizonyítják, hogy éppen a homályos, a lehetetlen, a paradoxon, a régi görög stílusztikában szereplő oxymoron, a látszólagos képtelenség az, ami a legnagyobb esztétikai hatást képes kiváltani, aminek a legnagyobb az esztétikai hírértéke. Az a példa, amire Roman Jakobson figyelmeztet *A grammatikai jelentés* című tanulmányában (*Hang — Jel — Vers*, Budapest, 1969), kiválóan bizonyítja a modern költészetnek ezt a felismerését. N. Chomsky „állítólag értelmetlen” mondatát — Színtelen zöld eszmék dühösen alszanak —, melyet a nagy nyelvész „a grammatikai struktúra egy nem szemantikus elméletének” példamondataként hozott fel, egy amerikai költő, Dell Hymes, Jakobson szerint, alkalmazni tudta „egy 1957-ben írott *Colorless Green Ideas Sleep Furiously*” című értelmes költeményében”. Nyilvánvaló az éles ellentét: ami a nyelvész számára esetleg értelmetlen, a költeményben értelmes. És a költők nem riadnak már vissza a lehetetlen, a képtelen, az értelmetlen tilalomfájától... Annál kevésbé, mert — ahogyan Jakobson elemzi Chomsky mondatát — a látszólag értelmetlen mondat is értelmes, mivel grammatizált. Az egymástól távolra eső, egymást kizáró, egymással szemantikai viszonyba nem hozható szavak, fogalmak, nevek, jelek a grammatizáltság legminimálisabb fokán jelentéssel telítődnek, mert elképzelhetetlen, hogy egy nyelvtanilag „helyes” mondat poétikailag „értelmetlen” legyen. Ez a modern költészet nyelvének egyik alapköve. Az „igaz ez?”, vagy „lehetséges ez?” próbakérdéseire adható válasz negatív ugyan, például Marsall László itt elemzendő versének ezzel a mondatával kapcsolatban: „a halott aki papírcsomagban cipeli csontjait”, de ez a nyilvánvaló ontológiai irrealitás nem jelenti egyúttal a mondat poétikai irrealitását is. Ez a látszólag képtelen állítás, értelmetlen mondat, költészetről lévén szó, két irányból meríti jelentését:

egyrészt nem fér kétség a mondat nyelvtani szerkezetéhez, tehát a grammatikai struktúra viszonyrendszere szemantikailag lehetséges teszi, másrészt pedig, a szóban forgó mondat egy stilisztikai eszköznek: a hasonlatnak, vagy ahogyan egy Pilinszky-elemzésünkben neveztük: komplex metaforikus szóegyüttesnek a része, vagyis a látszólag értelmetlen mondat, poétikai funkciója révén is „értelmes”. Figyeljük meg ezt a hasonlatot:

Levállik rólam az üzenet:
legyen világosság
és mint a halott
aki papírcsomagban cipeli csontjait
és hirtelen elszakad a spárta
csak úgy vagyok

Ha eltekintünk az idézet első két sorától, mely a modern költészet programja is — a modern költészettről valóban levált a világosság, a szabatoság üzenete —, és csak a harmadik sorral kezdődő hasonlatnak nevezhető komplex metaforikus szóegyüttest vesszük szemügyre, akkor kiderül, hogy az a látszólagos képtelenség, értelmetlenség, a *lehetetlen* a versben nem képtelenség, nem értelmetlen, nem lehetetlen. A hasonlított funkciójában, tehát a hasonló „értelmezésének” szerepében a „halott aki papírcsomagban cipeli csontjait”, mert látszólag értelmetlen és képtelen, semmiképpen sem értelmezhet, viszont mert stilisztikailag mégis ez a funkciója, mert poétikailag pontosan kijelölt helye van, a költészetben értelmes, „lehetséges”. Ebből következik, hogy a költészetben a grammatikai és a poétikai formalizáltság feltételezi (feltételezheti) a jelentést. Ami azt jelenti, hogy a modern költészet megfigyelése és „megértése” valójában másképp el sem képzelhető, mint a nem hagyományos értelemben vett formalizáltság megfigyelése és „megértése” révén.

Marsall László *A vasárnap útjai és útvesztői* című szerkezet-versének alapvető „témája” a lehetetlen, és ezt a hagyományostól eltérő, de nagyfokú formalizáltság eszközeivel fogalmazza meg.

Marsall *tört-versének* (Folyó a világ végén című ciklus) perspektívájából válhatnak láthatóvá a *szerkezet-vers* kompozicionális szempontjai. Mindez a *verskeresés*, a költészet soha véget nem érő, soha be nem teljesülő válságának jegyében. Erőfeszítés a lehetetlen megragadására, az elérhetetlen elérésére, a kimondhatatlan megnevezésére. Végtelen erőfeszítés, mert a lehetetlen, az elérhetetlen, a kimondhatatlan soha meg nem fogható, hiszen létét éppen megfoghatatlansága feltételezi: „kődben kővel a kődot eltalálni”. Ennek az erőfeszítésnek, a válságos verskeresésnek a jegyében Marsall verse először két részre szakad: a *tört-vers* példája; két szembenálló egymást segítő-akadályozó, egymást feltételező-kizáró részre, majd a vers tovább töredezik: a *szerkezet-vers* példája, felmutatja és megmutatja mindazokat az elemeket, amelyekből a vers összeállhat. Ez a szakadás, ez a töredezés a versben történik, a vers benső világában. A papírra került vers külalakjában azonban pontosan követhetjük a széthullásnak ezt a mechanizmusát. A vers látható alakjában, a külalakban ugyanakkor a vers formájának egy sajátos típusát ismerhetjük fel, azt a formát, ami pontosan tükrözi a vers benső

világát. Valójában tehát a külalak megfigyelése vihet bennünket legközelebb a vers bensőjéhez, a vers jelentéséhez.

Figyeljük meg, hogyan vetíti ki önmagából a *tört-vers* a *szerkezet-verset*, mintegy példázva azt, hogy a vers széthullása nemcsak a látvány kérdése, hanem annak az útnak-útvesztőnek egyik lehetősége, amire a modern vers ráállt.

ahol kanyargós utca holt medret követ	
ott vénebb	a tenyerek ránca
repedt köröm az ablak	elmeszesíti a holdat
a muskátlik hiánya	
verejték	a folyó
	régen beleömlött
	a tenyér sorsvonalába
árad	dagad mint a kenyér
apad	vénség szikvirága
egyszer dirib-darabokra tört a folyó	
	az égbolton
széthintett só	sóval bevont kéz
	remegő tisztasága
	(<i>Holtág utca</i>)

A vers külalakjának párhuzamossága nem poétikai párhuzamosság. A bal oldali és a jobb oldali sorok nem az értelmezés vagy a hasonlóság nagyságrendje szerint rendeződnek el. A két párhuzamos oldal természetét aránylag pontosan, bár némileg leegyszerűsítve mutatja ez a kéténegy sor:

árad	dagad mint a kenyér
apad	vénség szikvirága

Az árad-apad a folyó életének ritmusa, visszatérően ismétlődő mozgás, és erre a ritmusra felel az első hasonlat és a második birtokviszonyos metafora. A költészet két alapvető eszköze, a két legsűrűbben előforduló szókép a folyó élete két alpmegnyilvánulásának funkciójában. Ami azt jelenti: a hasonlat, illetőleg a metafora, bár szemantikailag az árad illetőleg az apad megfelelője, elsősorban nem az értelmezés funkcióját tölti be, hanem egyfajta szerepváltásra figyelmeztet. Az egyértelmű és egyszerű információközléssel szemben a több értelmű és megelevenítő jellegű szókép. Így a szóképek nem értelmezik az igéket, hanem helyettesítik azokat; voltaképpen azonosulásra törekszenek, egymás szerepének vállalására, de sohasem azonosulhatnak, sohasem vállalhatják egymás szerepét, mert az egyértelmű közlést sohasem helyettesítheti a több értelmű szókép. Egy különös paradoxonnal állunk tehát szemben: a látszólagos azonosság valóságos ellentétet fed. Ebből következik az is, hogy az „árad” és a „dagad mint a kenyér”, illetve az „apad” és a „vénség szikvirága” nem párhuzamos, bár a vers külalakja, az egymást előhívó két oldal ezt indukálná. A poétikai párhuzamosság a két oppozíciós szemantikai struktúra között ismerhető

fel: $V(H) = V(M)$. Vagyis a vers bensőjében látható párhuzamosságot az egymással szemantikai oppozícióban álló igék azonos grammatikai formája (jelen, egyes, harmadik), illetőleg a szóképek ugyancsak oppozíciós jelentése, de azonos poétikai funkciója feltételezi. Arra figyelmeztet ez, hogy a vers nemcsak két egymás melletti részre szakad, hanem belső felépítésében is tagozódik. A párhuzamosság nem horizontális, hanem vertikális.

Így, a felépítésében és külalakjában is tagozódó vers „dirib-darabokra tört”, mint a folyó. Erre a széthullásra, összetett tagozódásra figyelmeztet a vers címe is: *Holtág utca*; azonosít, egymással az egymásmellettiség révén viszonyba hoz két távol eső fogalmat. És ezzel egy új szemantikai teret tár fel, azt a teret, amelyet a *tört-vers* és a *szerkezet-vers* tölt be.

Ezt a dirib-darabokra tört verset alkotja meg a lehetetlen szemantikai terében Marsall László *A vasárnap útjai és útvesztői* című szerkezet-versével. Pontosabban: követi a vers „dirib-darabjait”, a vers részecskéit: egész versekké növeszti azokat, és kijelöli helyüket egy feltételes rendszerben. A ciklikus szerkesztésnek egy sajátos példája alakul ki tehát, ami eltérően a megszokott ciklusszerkezetektől, a verseket nemcsak egymás utáni rendbe szervezi, hanem térbe helyezi át azokat, és felhasználja a tér minden lehetőségét. (Költészetünkben Fehér Kálmán szervezte meg hasonlóan a *Száz panaszba* tartozó verseit, számokkal jelölve az egyes költemények kapcsolódását-kötődését más versekhez.)

Az ilyenfajta ciklusszerkesztés egyidőben *látvány* és *értelmezés* is.

Nem kétséges, hogy a látvány, a vers külalakja, az újabb költészetnek a formához mérhető elemévé vált. I. A. Richards a verselemzés alapfokának tekinti a vers nyújtotta „vizuális szenzációt”; ez csak bizonyos mértékben és bizonyos esetekben befolyásolhatja a versélményt. A vers látványának ma a közlésben, az információ átadásában is kivételes szerepe van. A modern versben a látvány egy sajátos nyelv kiválasztódása. A konkrét vers, a jel-vers, a tört-vers... mind ennek a sajátos nyelvnek a megvalósulása. Ezek sorába tartozik Marsall szerkezet-verse is. Milyen információt nyújt a vers látványa, ez a sajátos nyelv? Elsősorban azokat az információkat közli, amelyek a nyelven túl-kívül vannak, amit az írás (scriptura) a szavakkal nem közölhet, csak a szavak képszerű elrendezésével. Vagyis, a vers képszerű megszerkesztése, a látvány, a valóságnak olyan felületeit, olyan rétegeit közli, amelyek idegenek a nyelvtől, a nyelvvel el sem érhetők. Így a vers látványa, a vers külalakja nemcsak a formához mérhető eleme a modern költeménynek, hanem átveszi, felveszi a nyelv közlő szerepét is. Annál is nyilvánvalóbb ez, mert a modern költészet az emberi gondolatnak, érzésnek olyan területeit ismerte fel, amelyek a nyelven kívülre esnek.

Láthattuk, az árad-apid kifejező nyelvét a hasonlat-metafora alakító nyelve keresztezi. Mindkét nyelv, a látszólagos párhuzamosság látványával együtt, a költészet nyelve, azzal a különbséggel, hogy a modern költészet története (Gaëtan Picon szerint) egészében a kifejező nyelv alakító nyelvvel való felcserélésének a története. A kifejező nyelv helyére az alakító nyelv és a látvány nyelve került. Marsall László idézett tört-versében mintegy próbára teszi a költészet e két nyelvét. Sze-

mantikai párhuzamba állítja a két közlési lehetőséget és ezt a párhuzamot a vers látványával támasztja alá, bár nyilvánvaló, hogy a két lehetőség közé feszülő ellentét eltünteti ezt a párhuzamosságot (egyértelműség — többértelműség), s így a poétikailag valóban érvényes párhuzamosság nem a szemantikai azonosság, hanem a szemantikai oppozíció síkján alakul ki. Ami azt jelenti, hogy az árad-apad konkrét közlésével szemben a hasonlat-metafora paradoxon, bár szemantikailag egybeeshetnek. A jelentésmegfelelés ellenére sem lehet azonos az árad és az apad az őket kifejezni igyekvő szóképekkel. Ami azt jelenti, hogy a vers sohasem azonos azzal, amit megjelenít, amit kifejezni igyekeznek. És tovább: a vers, a vers elemei csak önmagukkal azonosak, csak önmagukat fejezik ki. A vers önbunkán belülré került, egy csak önmagával azonos világot alakított ki, és ezért válhatott egyik alapvető „témájává” a lehetetlen, a képtelen, az ontológiai irrealitás.

Ennek a lehetetlennek a költői megfogalmazása *A vasárnap útjai és útvesztői*.

A lehetetlen alapvető kifejezési eszköze a paradoxon. A költészet a paradoxonok sorával igyekeznek megnevezni azt, ami megnevezhetetlen, ami a nyelven túl-kívül van, amit az írás szavakba öntve nem közölhet. Ennek a paradoxonnak a működését láthatjuk Tandori Dezső zenés jel-verseiben, ez a paradoxon Marsall László verseinek legfőbb kifejezési formája. Marsallnál azonban másként mutatkozik meg, mint Tandorinál. A vers külalakja, a vers látványa nyújtotta információk mellett is Marsall költészetének paradoxona a nyelven belül marad, a nyelvi határokon innen, nem alkalmaz, mint Tandori, nem nyelvi jeleket. Látszatra tehát racionálisabb, ésszerűbb. De mindez csak látszatra van így. Mert a racionálisnak tűnő nyelv Marsall költészetében egy olyan világot teremt, amelyet a racionális eszközeivel nem közelíthetünk meg. A látszatra racionális nyelv Marsall verseiben nem a láthatót fejezi ki, hanem a láthatatlant, a lehetetlent alkotja meg.

Figyeljük meg ilyen szempontból *A vasárnap útjai és útvesztői* indító versét:

Ködben kövel a ködöt eltalálni
 hogy szétszakadjon
 röptében kitüzesedő kövel
 még a dobás előtt
 mikor ködben az ököl és ökölben a kő
 van olyan pillanat
 hogy elszántan kell a hajnalt megalkotnunk
 és néha délben tűző napon akárhol

A kiemelt sor, mely a versben még kétszer tér vissza, a lehetetlen pontos megfogalmazása. Grammatikailag kifogástalan sor, melyet néhány hagyományos poétikai és stilisztikai eszköz gazdagít, az alliteráció, a belső rím... Olyan verssor tehát, mely egészében megfelel a nyelvtan követelményeinek és ugyanakkor kifogástalanul stilizált is. Mégis „értelmetlen”. Jelentés nélküli. Képtelenség, mert *ködben* a *ködöt* aligha lehet *kövel eltalálni*; hogyan lehet a *ködben* megcélozni a *ködöt*? és hogyan lehet bármit is *eltalálni*, amikor az anyag, amiben léteünk azonos a céllal? Az igazság ilyen próbája azonban mit sem változtat a

sor költői igazságán. Mert a nagy távolság, a nagy eltérés a sor ismereti igazsága és a sor költői igazsága között, a látszólagos ellentmondás e két pólus között, valójában nem más, mint a lehetetlennek nagy esztétikai hírértékkel megfogalmazott metaforája. A metafora tehát — ebben az esetben — nem egyetlen szó, hanem egy kifogástalanul grammatizált, poétikai eszközökkel felépített teljes szóegyüttes. Ezután nyilván nem releváns az igazság ésszerű próbája.

Ha metaforának fogjuk fel ezt a gyakorlatilag lehetetlen, de grammatikailag lehetséges mondatot, akkor a mondat értelmetlensége, jelentésnélkülisége is eltűnik: a mondat jelentéssel töltődik fel. Amint a mondat a lehetetlen metaforája, úgy a kivételes erőfeszítésnek, a világ újraalkotásának is a szóképe, mert:

van olyan pillanat
 hogy elszántan kell a hajnalt megalkotnunk
 és néha délben tűző napon akárhol

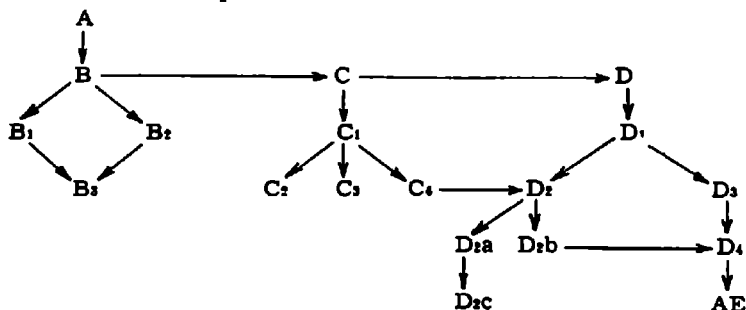
Ez már Marsall költői magatartását, költői etikáját is definiálja: a szembenállást, az ár-ellen-magatartást és ennek abszurd mivoltát. Az egyetlen lehetséges és egyetlen vállalható feladat az értelmetlen erőfeszítés, az a minden jözan és ésszerű ítélettel, lehetőségfelméréssel szembeforduló elszánt akarás, amit a „délben tűző napon” megalkotandó hajnal szóképe jelöl. Ez a reménytelen akarás ugyanakkor a modern költészet meghatározója is; a modern költészeté, mely anyagának, témájának a lehetlent tette meg. Ezért mondhattuk, hogy Marsall szerkezet-verse egyúttal a vers (a költészet) vizsgálata is.

A versnek és a vers kiemelt első sorának ezt a jelentését, mely már semmiképpen sem értelmetlen, élezi ki a már idézett második vers első két sora: „leválik rólam az üzenet: / legyen világosság”. Nem a világosság elérése a cél, az üzenet a lehetetlen: „kőben kővel a kődöt etlalálni”.

Ebből a jelentésszintből indul ki az egész verséptmény.

A *vasárnap útjai és útvesztői* az indító vers (A) után három szerkezeti egységre szakad (B, C, D) és ezeken belül több közlésegségre (B₁, B₂..., C₁, C₂..., D₁, D₂...). A szerkezet az indító-verssel korrespondáló záró-verssel (AE) fejeződik be. A záróvers megismétli az indító vers fontosabb szóanyagát és az egész verset indító lehetőség-metaforát, de mindezt egy újabb, a közbeeső szerkezeti és közlésegségek jelentéshálózatában.

A vers szerkezeti felépítése tehát ez:



A vers szerkezeti felépítéséből kiolvasható, hogy nemcsak a szerkezeti egységek kötődnek egymáshoz, hanem kötődik a C₁ és D₂ közlés-egység is. E nyilvánvalóan gazdagító kapcsolódás után a D₂ közlés-egység tovább oszlik három újabb versegységre, és ezek révén kapcsolódik a D₁-hez, melynek kivételesen fontos szerepe van a vers szerkezetében, hiszen három irányba is kötődik: odatartozik a felbontott D₂ közlés-egységhez, közvetlenül kapcsolódik a D₁-hoz, és végül a vers zárószakaszát indukálja. A versnek valószínűleg itt van a súlypontja, itt, ahol a kötődések szerteágazóak. Csupán két sor:

csak vakság van
de nincs magány

és mégis az egész szerkezet jelentésének elhatárolása és ugyanakkor a záróvers kontextus-terének kijelölése is. Egy állítás és egy tagadás grammatikai formája, melyet csak megerősít az ellentétes kötőszó a második sor elején. A vakság és a magány szemantikailag nem ellentétes, sőt jelentésük aránylag egészen közel esik egymáshoz. Ami azt jelenti, hogy az ismereti igazságpróbát ez a két sor sem állhatja ki, tehát amit a két sor állít, tényszerűen nem igaz, viszont a két sor grammatizáltsága által mégis szemben állnak egymással, kizárják, tagadják egymást. Viszonyuk paradox, legalább olyan mértékben, amennyire együttes jelentésük a gyakorlati igazsággal szemben is paradox. A vers ebben a súlypontot jelentő két sorban visszatér az indító versben megnevezett lehetetlenhez és annak kifejezési eszközéhez, a paradoxonhoz. Az egész versszerkezetet tehát az indító vers és ez a súlypont-vers fogja össze, ami azt feltételezi, hogy a záróvers, bár megismétli az első szakasz szóanyagát és lehetetlenség-metáforáját, sőt az első szerkezeti egység (B) negatív üzenetét is, *kilép* a szerkezetből, egy újabb végtelen távlatát nyitja meg, a lehetetlenségek és az abszurd erőfeszítések egy újabb fejezetét.

Figyeljük meg most a vers szerkezeti keretének kijelölése után a vers belső terét, a szerkezeti egységeket és ezeken belül a közlés-egységeket.

A három szerkezeti egység három jelentéssíkot jelöl: B — a magány fogalomkörében az *eszmélkedés síkja*, a szoba tárgyainak és dolgainak felismerése, és ezek koordináta-rendszerében: „pontosan tudom hol a lábam ujja / és pontosan tudom hol a fejem” (B₁); majd egy másik környezetben, „füben heverészve vízparti homokon”, az „óhaj” verődése, csapongása és a demobilizáló kérdések: „mit kéne észrevennem? / mit kéne megneveznem?” (B₂). Ezt a két környezetet, a szobát és a kinti világot fogja egybe a harmadik közlés-egység (B₃). A „padló” és a „szöcske” a két világot, környezetet jelöli, és ezt a kettősséget fogja egybe, összesíti a vers utolsó két sorsának ítélete: „ön-temetés az unalom / hernyóként összekunyorodó magának beszélő telefon”. Az elzárt, mozgás és tevékenység nélküli helyzet felett ítélkezik tehát a „magának beszélő telefon” paradoxon. De nem az ítélet mobilizál, hanem a *megszólítottal* való találkozás. Egyes második személy, ugyanaz, amelyik a további két szerkezeti egységben is visszatér, sőt feltételezi a másik két szerkezeti egység közötti *áthajlást* (C₁—D₂). Mindennek kiindulópontja a már emlegetett és idézett paradox hasonlat. Erre a hasonlatra válaszol a harmadik közlés-egység (B₃) mondata: „csontvázam a

figyelem". Ezzel nyer újabb szemantikai megerősítést az ismeretileg értelmetlen hasonlat. Ugyanakkor ez a kapcsolódás zárja le ennek a szerkezeti egységnek a határát. De ezen a határon belül is bizonyos jelentéskörök alakulnak ki: figyelmeztettünk már a „padló” jelentéskapcsolatára az első közlésegségben leírt szobával és a „szöcske” érintkezésére a második közlésegség természetképével. Ezeknek a belső jelentésköröknek a sorába tartozik a második közlésegségben előforduló csapongó óhaj és a harmadik közlésegséget indító feltételes kötőszó szemantikai érintkezése: „Ha nem láthatlak halljam a hangod...” Mindez azt bizonyítja, hogy a látszólag nyílt szerkezet, a dirib-darabokra hullott vers belső szerkezete zárt.

Az áthajlást az eszmélkedő magány szerkezeti egységéből a következő szerkezeti egységbe az *ellentét* feltételezi. A második szerkezeti egység (C) az *utcát* és az ott kínálkozó *alkalmakat* fogalmazza meg. A szerkezeti egység indító verse:

Ki az utcára
ahol pillanat-maszkom a szembejövők arca
megtestesült névtelenségem az előresietők háta
e vagyok-nemvagyok játék időtlen amőba-beszéd
kirkat plakát sokszorozza az emberi
domborzatok üzenetét

Az utca ellentéte a „magának beszélő telefon”-nak, de nem szünteti meg a magányt, sőt kielezi annak érzését, amit a létigével való játék komplex szóegyüttese jelöl. Az utca mégis lehetőség: „négy fallal körülhatárolt alkalom” (C₁) és ezeknek az alkalmaknak a felsorolása a *Mozi* (C₂), az *Étterem-Espresso* (C₃) és a látogatás, vendégség (C₄). Ezeket a lehetőségeket sorolja fel az indukáló vers (C₁) utolsó sora: „mosoly vagy pénz vagy hangulatlámpa”. És ezzel zárja körül az egész szerkezeti egységet. Mindez, persze, az utcai magány jelentéskörében, látszólag ellentétben a megelőző közlésegséggel. Az „előresietők háta” ismétlődik meg a *Moziban*: „valameddig csak tarkók csak könyökök”, a „megtestesült névtelenségem” az *Étterem-Espresso*-ban: „elkerítve a Valakikkel / együtt és mégis külön”. Az egész szerkezeti egységet átfogja, jelentéskörét átlózza a *beszéd*: „időtlen amőba-beszéd” (C) a szerkezeti egység első versében, „megtelepedhetek szó-közelben / és a beszéd már majdnem beszéd” (C₁) az indukáló versben és végül idézet formájában, a jelentés nélküli társalgási nyelvet szimbolizálva: „'Veled mi van?' ” (C₄). Az „amőba-beszéd”-től, a „majdnem beszéd”-en át a szenvtelen társalgási nyelvig — a beszéd sajátos bírálatát mutatja ez a teljes verssíkot átlózó jelentésív. A beszédét, mely hivatva lenne rá, de már nem alkalmas a valóságos magány és a látszat-magány megszüntetésére. Ezért kerül az egész szerkezeti egység középpontjába az utolsó közlésegség és két sora: „Egy távollévő testében találkozunk / hogy üregei fölerősítsék szavainkat?” A távollévő, az, aki nincs jelen, csak az alkalmas a szavak „fölerősítésére”. De milyen szavak erősödhetnek fel a távollévő üregeiben? Ezt a kérdést jelképezi a sor végén a kérdőjel. Válasz nincs rá, újabb kérdés folytatja a verset: „barokk-zene sűrűsödés-ritkulása / a csönd helyett a konzervált öröm?”. Amint a beszédet bíráló ív lezárása ez a szakasz (sajátos módon a kérdésekkel nyitva

hagyja a bírálatot), éppúgy központi helye a C₁ közlésegség a második szerkezeti egységnek: már figyelmeztettünk rá, hogy innen kapcsolódik, e közlésegség révén, a szerkezeti egység a harmadikhoz és innen a megelőzőhöz is, mégpedig a beszéd bírálatában oly jelentős helyet elfoglaló fölerősítés és a megelőző szerkezeti egység záróversének rádióképe révén. A fölerősítés jelentése és „a rádió gombját csavarom” jelentése mindenképpen metszi egymást. Arra figyelmeztet ez, hogy Marsall szerkezet-verse nemcsak a sík nyújtotta lehetőségeket használja ki, hanem a harmadik dimenzióban is megszervezi a verset. Erre figyelmeztet az egyes szám második személyű megszólítás is, ami ugyancsak e két közlésegségben tér vissza és így fölerősödik, olyannyira, hogy voltaképpen a harmadik szerkezeti egységbe való áthajlást is feltételezi.

A harmadik szerkezeti egység: a Te síkja. Előrejelzését láthattuk az első és a második szerkezeti egységben is. Itt most teljes dimenziójában bontakozik ki.

Veled találkozom
 Ki vagy?
 (csontom velejétől így kérdezem
 te mindezt nem tudod)

Kérdéssel indul tehát a szerkezeti egység indító verse, a Ki vagy? kérdésével. A versnek ez a síkja mindvégig a kérdésre adható válasz után kutat. A válasz azonban néma: „Bensöm belsejéből válaszolsz / látom a szád mozog”, és itt következik be egy lényeges fordulat, mely némileg bonyolultabbá teszi a kérdésre adható választ: „nem tudom kimondani / a Te száddal sem a nevemet” (D₁). A Ki vagy? tehát nemcsak a Te, hanem az Én után is kérdez. A kettő között eltűnik az éles határ; a versnek ez a síkja egyszerre megszólítás és önmegszólítás is. A szerkezetnek ez a közlésegsége megismétli az egész verset indító metaforikus szóegyüttest: a Te és az Én találkozásának pillanatában „Másnak kell / ködben kővel a kődöt eltalálni / bárkinek”. És így „(majd bennünk tüzesedik / röptében a kő)” utal, továbbra is, az egész szerkezetet indító versre ez a közlésegség. Ez a közvetlen kapcsolódás az indításhoz tovább erősíti a látszólag értelmetlen szóegyüttes jelentését. A látszólag értelmetlen szóegyüttes itt ismét formalizálódik, a grammatizáltság és a poétizáltság mellett, itt a konstrukcióban betöltött helye is szerepet kap. Valóban vissza kell térnünk eredeti kérdésünkhöz: ennyi nyilvánvaló kötődés mellett vajon lehetséges-e, hogy akár látszólag is értelmetlen maradjon a versindító, kiemelt sor? Ezután a szerkezeti egység két részre szakad: a Ki vagy? kérdését konkretizáló két lehetséges kérdésre: „Nő vagy?” (D₂) és „Férfi vagy?” (D₃). Majd a „Nő vagy?” kérdésének közlésegsége további három vereségségre oszlik (D_{2a}, D_{2b} és D_{2c}), de előbb erősen kötődik a második szerkezeti egység C₁ verséhez. Az ott felmerült lehetőség „lehet hogy eltévedek Veled / ... / a sötét lépcsőházban”, itt realizálódik: „eltévedünk a köd-lépcsőházában”. A D₂ vereségségei a nővel való kapcsolat két lehetőségét közlik: a „szajhazsongás” és az anyaság lehetőségét. A vers erotikus jelentésszintje ez, a kihívás (D_{2a}) és a beteljesülés (D_{2c}). Ez az erotikus szint a vasárnap egyik útja-útvesztője. Az erotikus szinten kívülre esik az anyaságot

jelző kétsoros D_{2c}: „a kilencedik hónapban / a legtüzesebb a kő” kapcsolódást jelezve az első verssel és ennek a jelentéssíknak az első közlésegységével, ugyanakkor kapcsolódik a szerkezetet lezáró, legtöbb irányba kötődő két sorhoz is: „csak vakság van / de nincs magány” (D₄). A „*Férji vagy?*” válasza jóval ezoterikusabb: „halálunkon túl / vagy születésünk előtt / majd egyszerre érintjük / amit már megérintettünk: / valamelyik Nap közepét / ha sohase is látlak / az csupán az idő vaksága / elhibázott születés.” (D₃). A vers mindeddig a halál előtti és a születés utáni reális térben mozgott, ebben a versben lép ki először az irrealitás terébe. S itt ismét egy fontos szemantikai eltolódás az ismereti igazságtól. Megcseréli a halál és a születés határozóit: „halálunkon túl” és „születésünk előtt”, és ezzel a verset újra kiemeli a vasárnapi alkalmak realitásából, s a lehetetlen felé közelíti. S ekkor az utolsó két sor elégikus hangulata valóban ezoterikus lesz. Ezeket az utolsó sorokat általánosítja a verszáró két sor: „nincs magány”, csupán „az idő vaksága” van és „elhibázott születés”. A vasárnap újabb útja-útvesztője.

Az egész szerkezetet ez a vers zárja le:

kőben kővel a kődöt eltalálni
a szó a szerszám a szó a kő
fölröpül
és Nap *Legyen világosság*
mindig megszületik a kőből
a világteremtő

Láthattuk már, hogyan fogja össze az ismétlések eszközével az indító vers és ez a záróvers az egész szerkezetet. Arra kell még itt figyelmeztetni, hogy *A vasárnap útjai és útvesztői* nem pusztán egy látványos szerkezeti kompozíció, melynek a forrását a költői világ széthullásában, a vers dirib-darabokra törésében ismertük fel, hanem egyúttal a vers vizsgálata, a vers bírálata is. Marsall itt jelöli meg egészen pontosan, hogy mi is ebben a versben a kő, a „kitüzesedő”, a „legtüzesebb” kő: „a szó a kő”. Helyettesítsük be most a lehetetlen metaforájába ezt az alternatívát: kőben szóval a kődöt eltalálni, és ekkor nyilvánvalóvá válik, hogy a metaforából kiolvasható abszurd erőfeszítés a költészet, a modern költészet abszurd erőfeszítése egy kaotikus, szűkös világban. A költészet feladata a lehetetlen elérése és abszurd feladat ez, mert az elért lehetetlenen túl újabb lehetetlen van, és végül is a lehetetlen lényege az, hogy elérhetetlen... A költészet mégis megszületik a kőből, és világot teremt. Bármennyire is lehetetlen ez. Ez a remény, ha ezt még egyáltalán reménynek lehet nevezni.

A költészet a válságokból születik, a lehetetlen megnevezéséből, a verskeresés válságaiból.