

↳ *Bényei Tamás*

Túl ismerős vidék

(Cormac McCarthy: *Az út*. Fordította Totth Benedek, Magvető, 2010)

Apa és fia rója az utat rongyokba öltözve, egy áruházi bevásárlókocsin tolva mindenüket, valahol egy posztapokaliptikus (észak-amerikai) tájon, a feltehetően nem túlságosan távoli jövőben. Odüsszeiájuk kulisszái az általunk ismert világ és civilizáció szétmálló romjai és kiégett csonkjai. Valami ismeretlen katasztrófa után vagyunk, amely a jelek szerint minden életet elpusztított a földön (embereken kívül csak patkányokat látunk): hamu és pernye borítja a tájat, minden a tűz martaléka lett. Sokan hordákba verődnek, véres áldozatokat mutatnak be, és dívik a kánnibalizmus. Más túlélők a romok között kutatnak élelem után. Mindannyian mennek valahová, ahol talán jobb lesz. Az apa és a fiú a tenger felé tartanak, amikor azonban megérkeznek, ott is csak a pusztulás képei várják őket. A regény világossá teszi, hogy nincs jobb, hogy nincs tovább, hogy ha elfogynak a régi konzervek, mindenki éhen hal, hogy ha eltüzelik az utolsó halott fát, csak a villám fog világitani. Nagyjából ennyi Cormac McCarthy új regényének cselekménye.

Minden bizonnyal nagyon különböző érzésekkel fogadja *Az út* című regényt az, aki olvasta McCarthy remekműveit (elsősorban a magyarul még nem elérhető *Határvidék-trilógiát*), és az, aki most (vagy esetleg a *Nem vénnek való vidék* révén) találkozik először az amerikai író könyveivel. Lehet, hogy csak azért, mert az első kategóriába tartozom, de számomra óriási csatlódás *Az út*. Hogy miért, azt csak egy rövid kitérő segítségével tudom elmagyarázni.

Cormac McCarthy életműve nagykorúsította az irodalmi western műfaját, méghozzá úgy, hogy kibontotta a műfaj által megteremtett világ alapvetően egzisztencialista alapképletét: magányos

– természetesen férfi – hős, aki szemben áll a világgal (gyakran valami régi lelki seb eredményeképpen), s aki saját belső világának adekvát megfelelőjére talál a vadnyugat ritkás társadalmi szövetű és sok szempontból rendezetlen világában, ahol a törékeny törvény gyakran egyszerűen a fizikai erő szolgálatja, és ahol a társadalmi szöveg ritkás voltának köszönhetően a hőst körülvevő kontextus részben a természet, részben az üres uni-

verzum. A westernhős ekként a magányos egzisztencialista hős egyik prototípusává válik (McCarthy esetében mindenképpen), a műfaj pedig megnyílik a metafizika felé. McCarthy regényeinek elvülhetetlen érdeme (itt a magyarul is olvasható *Véres délkörök* mellett a *Határvidék-trilógia* három darabjára gondolok: *All the Pretty Horses*; *The Crossing*; *Cities of the Plain*), hogy felfejtette ezt a metafizikai alapszöveget. E regényekben a vadnyugat valóban afféle elvont, metafizikai, beckett-i tájjá válik, ahol a társadalmi szövedék híján mindig két idegen (úgy is, mint szakadatlanul úton lévő ember) találkozik egymással, és – ahogy Maurice Blanchot írja – mindig megjósolhatatlan, hogy a találkozásnak mi lesz az eredménye: gyilkosság vagy közös vacsora (McCarthy regényeiben nem ritkán filozofikus beszélgetés a lét értelméről). A posztkoloniális irodalom egyes képviselői (főként V. S. Naipaul és J. M. Coetzee) hasonló irányba terjesztették ki a (poszt)gyarmati létállapot értelmezését, és ennek a párhuzamnak az említése azért nem felesleges, mert McCarthy regényművészetének olyan vonását emeli ki, amely megítélésem szerint a korábbi regények sikerének és *Az út* kudarcának egyik kulcsa. McCarthy vadnyugati regényei ugyanis posztgyarmati regények is; különösen nyilvánvaló ez a 19. század közepén játszódó *Véres délkörökben*, amely az Egyesült Államok terjeszkedéséről, a Mexikóval folytatott háborúról és az őslakos indiánok kiirtásáról fest könyörtelen képet, de a *Határvidék-trilógia* kötetében is mindvégig jelen van ez a háttér.

McCarthy korábbi regényei mind hasonlítanak *Az úthoz*, amennyiben mindegyik az állandó úton levés regénye, mindegyik apokaliptikus és posztapokaliptikus kontextusba helyezi az egyébként is egzisztencialista és metafizikai irányba kitért konkrét történelmi valóságot. Ez a rendkívül gondosan megalkotott történelmi valóság azonban mindegyikükben ott van, és – a rögeszmés és lenyűgöző aprólékosággal megalkotott fizikai-természeti világgal együtt – hitelesíti a szövegek metafizikus és posztapokaliptikus elrugaszkodásait (és a szereplők metafizikai érvényű megállapításait, beszélgetéseit), háttérrel adva számukra. A 19. század közepének Mexikója ugyanúgy pusztaság, átokföldje, mint az a jövőbe helyezett világ, amelyben *Az út* játszódik, csak éppen a korábbi regény világának posztapokaliptikussága szervesen és hitelesen nő ki egy egyszerre konkrét és látomásos történelmi helyzetből.

Vannak persze olyan sajátosságok, amelyek összekötik az új könyvet a korábbiakkal, és amelyek többé-kevésbé itt is működnek, bár az új, szokatlanul elvont környezet nem tesz jót nekik.

McCarthy stílusának legfontosabb, legendásnak nevezhető védjegye, a vesszők hiánya például ebben a regényben is elvégzi szokásos feladatát: a mondatok belső tagolatlansága valami archaikus, mormolásszerű történetmondást idéz. Ezt a hatást erősíti az a tény is, hogy a szereplők szólamai némiképp összeolvadnak az elbeszélői szólammal, bár az ebből a szempontból is minimalista *Az útban* a szokásosnál sokkal kevesebb az önálló hanggal és arccal rendelkező szereplő; pedig az öregember (Ely) jól sikerült beckett-i figura, és jelenléte kifejezetten jól tesz a saját

monotóniájába helyenként belefeledkező szövegnek. Ahol jelen van, működik az író másik védjegye, a dolgok megcsinálásának részletező, technikai apróságokra és a jelentéktelen, számunkra nevenincs tárgyak megnevezésére is rögeszmés figyelmet fordító leírása is (például a bevásárlókocsi kerekének megszerelése [18] vagy a kezdetleges lámpa összerakása [136]); nyilván tudatos stratégia ezeknek a részeknek a minimumra való lecsökkentése, ennek ellenére a többi regényhez képest ez is „üresebbé” teszi a szöveget. A harmadik McCarthy-védjegy a kissé archaikus elbeszélői hang, amely időről időre elemelkedik a kínosan pontos leírásoktól – néha csak egy-egy hasonlat vagy jelző erejéig –, és felvillantja valami metafizikai vagy teológiai szint létezését: ilyenkor az egyébként rövid szavakat használó, kifejezetten tárgyias és szikár elbeszélő hang, amelyet Totth Benedek mindig átgondoltan és összességében sikeresen ad vissza, ritka, hosszú, latin vagy görög eredetű szavak révén jelzi nemcsak a másik szint állandó jelenlétét, hanem az elbeszélőnek a szövegtől való távoltságát is, például amikor a szurtos arcú fiút ókori színészhez hasonlítja (12; az eredetiben *actor* helyett a keresett görög *thespian* szerepel).

Van olyan vonása is *Az útnak*, amely eltér a korábbi szövegektől – és talán ez a regény legsikerültebb aspektusa. A korábbi regények metafizikája olyan világot képzel el, amely állandó alakulásban van, vagyis a posztapokaliptikusság mellett mindig jelen vannak a megváltás mozzanatai, pusztán azáltal (s ez több regényben is refrénszerűen hangzik el), hogy a világ minden nap újratereptődik, s ekként egyszerre van a folyamatos teremt(őd)és és a folyamatos pusztulás állapotában. Ez a mozzanat *Az útból* hiányzik, ami persze egyáltalán nem hiba vagy fogyatékoság: mondhatjuk úgy is, hogy *Az út* a fenti világértelmezés visszavonásaként is olvasható. Ennek a regénynek a disztópikus világa (e tekintetben néhány Beckett-szöveget idézve meg) zárt rendszerű ökonómiát jelenít meg, amelyben nem létesülnek új dolgok: itt csak a meglévő készletek pusztítása, felemészítése, fogyasztása zajlik, és új dolgok legfeljebb a talált tárgyak újrahasonosításából jöhetnek létre. A természeti és az ember alkotta környezet minden eleme folyamatosan pusztul, mállik. „Minden ugyanúgy maradt mint régen csak fakóbb s viharvertebb lett.” (10) Ebbe a világba radikális módon nem illenek a gyerekek, hiszen a gyerek nő, fejlődik, gyarapodik. A regény története a rendszer lejárásiának, a tárgyak és lények elhasználódásának, az energiák elfogyásának minimális és energetikai értelemben entropikus története.

Az olvasástapasztalat is ennek az ökonómiai elvnek a megisméltése: a monotónia felhalmozó logikája éppenséggel nem egyre többet, hanem egyre kevesebbet eredményez: az olvasó (a főszereplő férfihoz és Beckett néhány hőséhez hasonlóan) azt várja, azért olvas, hogy vége legyen végre, hogy a rendszer eljusson a hóhalál, a teljes mozdulatlanság állapotába, amikor nem keletkezhetnek új történetek, hiszen annak a világnak a mozgásai (a szél, a víz, a gravitáció) már csak a fizikai törvényeknek engedelmeseznek, hiányzik belőlük az, amit csak az ember jelenléte ad a világnak.

E tekintetben egyébként ebben a regényben minden korábbinál tisztábban kirajzolódik McCarthy állandó cselekményalkotó logikájának, az utazásnak, úton levésnek a jelentősége. Az utazás a végső (terminális) cselekvés, a legutolsó teleologikus mozgás, amelyet a valahonnan valahová tartás logikája határoz meg; az utazás a regényben az utolsó cselekvés, az alig-cselekvés (hiszen az utasokat az út viszi). Az apa nem sokkal halála előtt így értékeli az addigiakat kétségbeesett fiának: „Szerintem ez akkor is egy egész jó történet. A semminél azért jobb.” (269) A semminél valamivel jobb, valamivel több: a mozgás, az úton levés választja el a szereplőket a semmitől, a dolog-léttől. A szöveg monotóniája ekként az egyik lábunkat a másik után helyező, monoton mozgásnak a leképeződése, és a monotónia ebben a tekintetben mindenképpen indokolt.

Összességében azonban *Az út* olyan, mintha valaki ügyesen elsajátította volna Cormac McCarthy összes jellegzetes írói eszközeit, és megírta volna azt a könyvet, amely valahol ott van minden McCarthy-regény mögött és alatt, de mindig csak a hitelesen megjelenített világ aljnövényzeteként vagy metafizikai horizontjaként: egy tisztán posztapokaliptikus világ regényét, ahol „az azután nincs többé. Ami most van az már az azután.” (55) A pusztaság, az átokföldje, a világ, amelyet az ember változtat pokollá, az eddigi regényekben is ott van, csak valahogy sokkal érdekesebben, hitelesebben. Túlságosan ismerős ez az elvont, kilügzött átokföldje. A huszadik századi irodalomban a posztapokaliptikus világ megjelenítésének is létrejöttek a paneljei, és McCarthy, amikor számára nem ismerős világban mozog, nem tud túllépni ezeken a peneleken – mi több, saját írásmódja is fájoan klisészerűvé válik. A metafizikus szint épp azért válik közhelyessé és hiteltelenné, mert egy önmagában is rendkívül elvont, légüres világ kommentálására használtatik. Az egyik jelenetben a főszereplő „kisétált a szürke fénybe megállt és beléhasított a világ végső igazsága. A végrendelet nélkül hajthatatlanul keringő rideg földgolyó. A könyörtelen sötétség.” (130) Az a gond, hogy ezek a kissé fellengzős, túl gyakran előkerülő futamok semmit nem tesznek hozzá az elbeszéléshez, hiszen az elbeszélés eleve elvont világában ugyanezt a nyomasztást kapjuk ipari mennyiségben, és feleslegesnek tűnik mindezt „magasabb” szintre emelve megisméltetni, különösen ilyen érdektelen megfogalmazásban. Az efféle kitételek ekként többnyire fájoan közhelyesekké válnak. „De amikor előrehajolt hogy a takaró lelőgő pereme alatt a fiú szemébe nézzen elfogta a rettegés hogy valami örökre véget ér amit soha többé nem lehet helyrehozni.” (135) „Az utakon lerogytak és összeestek és meghaltak a vándorok a halotti lepelbe burkolt sivar földgolyó tovagördült a napkorong előtt és újra visszatért oly nyomtalanul és észrevétlenül mint bármelyik névtelen testvérbolygónk a múlt áthatolhatatlan sötétjébe vesző pályája.” (181) Amikor a fiú az apja által faragott fúrulyán játszik, „az eljövendő korok zavaros zenéjét játszotta. De lehet hogy az utolsó dallam amely a föld romjainak hamvából felhangzik.” (78) Szintén kínosan közhelyes a „tűz hordozója” motívum; amikor az apa haldoklik, és a tűz további hordozá-

sára buzdítja a fiút, az nem tudja, hol keresse a tüzet. Az apa igazi hollywoodi fordulattal válaszol: „De tudod. Benned van. Mindig is ott volt. Látom.” (278) Hasonlóan émelyítőek az apa utolsó mondatai: „A jóság majd megtalálja a kisfiút. Eddig is mindig megtalálta. Ezután is mindig meg fogja találni.” (280) Ezek a mondatok nemcsak fájoan közhelyesek, de valami hamis, mesterséges pátosz is belengi őket, és ez csak tovább erősödik a teológiai vonatkozású részekben; az apa tenyerében szétolvadó szürke hópehely olyan, mint – nem nehéz kitalálni – „a kereszténység utolsó szentostyája” (17). Kifejezetten kínosnak tűnnek például azok a részek, amikor az apa Istennel polemizál és Istent átkozza (13). Valahogy az az ember érzése, hogy a szöveg nem dolgozik meg eléggé ezekért a mondatokért; sem az alapkoncepció nem elég újszerű (elég P. D. James *Embernek fia* című, szintén a filmvásznon hódító regényére, vagy J. G. Ballard mindkettőnél sokkal izgalmasabb posztapokaliptikus művészetére utalni), sem a gondolati váz nem kellőképpen eredeti (a korábbi regényekben valahogy természetes módon, a regényvilágból kinőve fogalmazódnak meg nietzschei vagy levinasi mondatok), de a szereplők sem tudnak eléggé érdekessé válni ahhoz, hogy igazán érdekeljének.

Az út egy nagy író erősen közepes regénye, amelyben saját írásmódjának jellegzetes elemei eloldódva a történelmi világ konkrétságától manírrá és klisévé változnak. Posztapokaliptikus közhelyek tárháza egy túlságosan ismerős világban. Reméljük, a magyar olvasók a *Véres délkörök* után megismerkedhetnek majd Cormac McCarthy többi remekművével is (esetleg akkor is, ha nem készül belőlük hollywoodi film).

▮ *Ficsor Benedek*

Embernél ősbib rejtelem

(Cormac McCarthy: *Az út*. Fordította Totth Benedek, Magvető, 2010)

Cormac McCarthy figurái önmagukba zárulnak, nem számíthatnak segítségre, magányuk nem társtalanság: létezési mód. Jelenlétiük a természet örökkévalóságán ejtett seb, mely amint beforr, végleg eltűnnek a kopár díszletek között. Egyetlen lehetőségük marad, menni és menni, csak a folyamatos mozgás tarthatja őket életben; az út, amit bejárnak, az értékeiktől meg-

fosztott világban a létezésüket jelöli, ami a halálban feloldódva ugyan értelmetlenné és fölöslegessé válik, ám amíg tart az út, a halál távol marad.

A küzdelem tétje a tagadásra adott válaszok lehetőségének felismerése, az út pedig az újabb és újabb győzelmek mércéje. McCarthy-nál mindenki úton van. A *Véres délkörök* hordája éppúgy, mint a *Határvidék-trilógia* főszereplői vagy az *Outer Dark* testvérpárja. Céljuk és harcaik különböznek, csupán a történeté formált terek közösek.

Ezért is veszélyes az író életművét lineáris rendszerként értelmezni, mert ha a történetei közti távolságot a tematikus koherencia miatt folyamatos fejlődésnek, célszerű alakulásnak tekintjük, úgy tűnhet, *Az út* – ahogy arra több angol nyelvű recenzió is hivatkozik – McCarthy prózai törekvéseinek legsűrűbb, legpontosabb esszenciája, a pálya betetőzése. Holott a pusztaszerkezetre redukált kegyetlenség díszzeitől megfosztott nyelve ugyanarról a világról tudósít, amely szinte minden szövegének alapjául szolgált. Ám amíg korábban a magány a kapcsolatteremtés lehetetlenségét állította, a borzalom pedig az összeütközések következményeként jelent meg, a 2006-ban kiadott bestseller narrációja valóban mindent megsemmisít maga körül. A világ elpusztult. Hamu hull az égből, a földet elszenesedett holttestek és állati tetemek borítják, a túlélők többsége vérszomjas kannibálként táplálékra vadászik. Két ember tűnik fel az úton, egy apa és a fia, délnek tartanak, a tengerhez a fagyos telek elől, közös a magányuk, ők ketten vannak egyedül.

Számtalan jól ismert tételt fel lehet sorolni McCarthy személyével és műveivel kapcsolatban. Faulkner (és Hemingway, Beckett, a déli prózaírók) hatásától kezdve a késői sikeren át – hiszen igazi figyelmet csak az 1985-ben kiadott *Véres délkörök* után kapott – egészen Harold Bloom kanonizáló gesztusáig – a négy legjelentősebb kortárs amerikai író egyikeként hivatkozott McCarthyra (Pynchon, DeLillo és Philip Roth mellett) – olyan információk kerülhetnek elő, amelyek akár még segíthetik is a szövegei megértését. Mindezeket kiegészítve *Az út* kritikáiban, elemzéseiben felbukkanó tézisekkel, szinte minden irányból bejárhatjuk a szöveget. Írásomban ezért a regény néhány olyan aspektusára szeretnék fókuszálni, amik a korábban kiemelt sajátosságokkal ellentétben egyáltalán nem könnyítik meg a befogadást, sőt, bizonyos szituációkban épp az ellen dolgoznak, ám véleményem szerint ugyanúgy hozzátartoznak a szöveghez és az életműhöz, mint a korábban említettek. Ez a koncentrált figyelem szükségszerű szelekcióval jár, aminek következtében sok kötelezőnek ítélt elemet leszek kénytelen figyelmen kívül hagyni. Így nem esik szó a McCarthy férfvilágába került nők funkciójáról, a terrortámadások hatására átalakult értelmezői közegről, a regény (és a szerző más műveinek) pragmatizmusáról, gnoszticizmusáról, a platóni filozófia hatásairól, a sajátos szintaxisról, a vesszők hiányának problémájáról magyarul és az angol eredetiben, Totth Benedek fordításáról, ami csak nyomokban emlékeztet Bart Istvánt monumentális vagy éppen tárgyyszerű munkáira (*Véres délkörök*; *Nem vénnek való vidék*). Lesz szó ellenben hitről, reményről, és az apokaliptisról.

Mert mi történhet a végítélet után, és hogyan lehet egyáltalán elbeszélni?

A kérdés, ahogy McCarthy pályájának fejlődéselvi modellje is, több csapdát rejt magában. *Az út* ugyanis annak ellenére, hogy témájában hitelesen (átélhetően) idézi fel egy kataklizma lehetséges következményeit, végső állításait figyelembe véve, paradox módon lényegesen reménytelibb szöveg, mint McCarthy korábbi művei, így az eszkatologikus kompozíció elsősorban a reményvesztett nyelv által létrehozott megváltás lehetőségére koncentrál, függetlenül attól, hogy a számtalan lehetséges olvasat közül a fiú messianisztikus megnyilvánulásait, vagy a természet mindenhatóságát hangsúlyozó változatot részesítjük előnyben. Emiatt nem a katasztrófa jelöli ki az időhatárokat, éppen ellenkezőleg, a végső dolgok csupán a folyamatosan jelenlévő eredet jelölői, a homogén időszerkezetet a fiúnak tulajdonított értékek kérdőjelezik meg. Nem véletlen, hogy a pusztuláshoz vezető események jellemzően nem önértékük, csupán a regény cselekményének indoklása miatt érdeklik az elbeszélőt. Vagyis a narráció alapélménye a tudományos-fantasztikus víziók helyett a változatlan és idő nélküli világállapot reménytelensége, amelynek oszthatatlan struktúráját a fiú „világlása” bontja részekre. A remény felülírja a zsánert.

Bizonyos helyzetekben mégis úgy tűnik, csak a kataklizma teszi különlegessé a fiút, vagyis csupán a feltámadás lehetetlensége, a visszafordíthatatlan katasztrófa avatja őt a reményvesztettek megváltójává, ám véleményem szerint *Az út* pusztulás utáni terei funkciójukat tekintve csupán külsőségekben különböznek McCarthy más regényeinek környezetétől. Az apokaliptis az író minden momentumában ott rejlik, mindegy, melyik szövegét vesszük, az emberiség végső pusztulása a szerelemtől a bestiális nekrofiliaig bárhol megjelenhet. *Az út* az (alkotói és befogadói) lehetőségek korlátozásában hoz újat, ami szükségszerű redukcióhoz vezet. A végső szituációkról leegyszerűsített, korlátozott nyelven kell szólni, hiszen „a dolgok nevei a dolgokkal együtt fokozatosan feledésbe merültek”. Ennek következtében a szűkszavúság a „sivár néma istentelen” táj nyelve. A beszéd minőségét nem a stílus, hanem a kimondható szavak mennyisége, az elbeszélhető tér nagysága határozza meg. És ha a terek szavakká válnak, a pusztulás utáni történet az apa–fiú-nyelvhasználatra szűkíthető, vagy másként: *Az út* egyetlen beszélgetés története-ként is olvasható.

Még hozzá egy rendkívül aszimmetrikus dialógus története-ként. Hiszen ennek az olvasatnak a gyermek a központi alakja, a narrátor mégis kötelezően az apa fogalmi készletét használja, ami komoly feszültséget teremt a megszólalásokban artikulált világok között. A fiú szemében az apa talán „csak valamiféle idegen lény”, egy „hajdan volt világ lakója”, aki „nem lett volna képes a gyerek kedvére téve a képzelete segítségével újrateremteni ezt a letűnt világot anélkül hogy ne teremtette volna újra magát a világ elvesztését is.” Közös tapasztalataik törését a visszahozhatatlan és nyelvilleg elő nem állítható múltélmény okozza, vagyis: egyikük jelen volt *azelőtt* is, ám képtelen beszélni róla,

és ez a képtelenség az emlékek illékonyságát feltételezi, a férfi a folyamatos múltvesztés, a fiú pedig a múlt nélküli, állandó jelen állapotán keresztül értelmezi az eseményeket. A legszükségesebb szavakra redukált párbeszédek során a fiú néha olyan frázisokat használ, amelyek a katasztrófa előtti világ megszűnése miatt értelmetlenné váltak: „Milyen hosszú távú céljaink vannak? kérdezte.” Jellemzően tehát az üres kifejezések maradtak meg számukra a múltból, de ezek sem az apa emlékezetének részeiként, hanem a dialógusba épülő hiányok, a ki nem mondott tragédia nyomaiként jelennek meg.

Ezen a ponton felmerülhet a kérdés, hogy a múlt elbeszélhetőségét újra és újra megkérdőjelező narráció a radikálisan lecsupaszított nyelv segítségével ábrázolja vagy megteremti a tájat. A fiú számára idegen, az apa számára elérhetetlen a pusztulás előtti világ, ám nem mindegy, hogy ezek a viszonyok az elbeszélést megelőző vagy az elbeszélésben létrejövő események következményei. Eddig amellet próbáltam érvelni, hogy *Az út* elbeszélés-technikája nem radikalizálja – és így egy meghaladhatatlan szöveggel betetőzi – Cormac McCarthy prózai életművét, csupán a már jól ismert elemek mennyiségi elosztásán módosítva egy szikár, egyszerűbben átlátható struktúrát alkot, amely (sarkítva) egyetlen – ám annál fontosabb – dialógushoz rendeli az apokaliptis utáni tér olvasatait. Ez alapján a nyelv teremtő erőként is megjelenhet, és nem feltétlenül válik a leírás eszközevé. Csakhogy a párbeszédben reflektált világvége önmagában üres, funkciótlan, csupán az apa és a fiú beszédaktusai keltik életre a haldokló világot. Vagyis igaz ugyan, hogy a narráció megelőzi és így önmagában létrehozza a katasztrófát, de ez a narráció a dialógusok struktúrái által determinált, a hamuval borított terek tehát a beszélőktől függenek.

Nem lenne indokolt a dialógusra kihegyezni a regényt, mondván, ez a preformált struktúra szervezi és irányítja az elbeszélést, ha csupán azt a szerzői gesztust vennénk figyelembe, amelyre McCarthy utalt több interjúban, miszerint a szöveg alapját saját fiával folytatott beszélgetései képezik. Ez önmagában még semmit sem mondana a szöveg működéséről. Ellenben, ha összevetjük a narrátor és az apa figurájának nézőpontjait, a szövegvilágról való tudását és hatásukat az elbeszélésre, akkor olyan egyezésekre bukkanhatunk, amelyek könnyen felülírhatják az olvasatokat irányító külső elbeszélő funkcióit. A narrátor korlátozott tudása szinte minden esetben az apa által felderített terület határáig terjed, azt viszont teljesen kitölti, mindent tud a férfiről, sőt, ezek az információk jócskán meghaladják az összes közölt adat mennyiségét. A felismerések, a megértés, a kutatás eredményei jórészt az apához köthetők, mintha egy operatőr élőben közvetítené az eseményeket, és néha a férfi kezébe adná a kamerát. Így egy idő után nehéz egyértelműen elkülöníteni az apa és az elbeszélő kommentárjait egymástól, az érzékelés és a történetek átadása közti kapcsolat olyan mediális funkciót feltételez, amely közös szerepbe kényszeríti az eseményeket megelő férfit és az azokról tudósító narrátort. Ez alapján a dialógus nyelvi konstrukciója valóban hatással lehet a narrációra.