

Gotovo zaboravljena pandemija: *Blijedi konj, blijedi jahač* Katherine Anne Porter

1. UVOD

Kako se stogodišnje sjećanje na španjolsku gripu ponovo pojavilo u svjetskim medijima, jedno svjedočanstvo iznova je privuklo pažnju: novela *Blijedi konj, blijedi jahač* (*Pale Horse, Pale Rider*, 1939) Katherine Anne Porter. Kada je pandemija zahvatila Colorado, Porter je bila dvadesetosmogodišnja novinarka u Denveru. Iako će dočekati da dvadeset godina kasnije napiše novelu, poput svoje protagonistice Mirande bila je na rubu smrti prošavši epizode halucinatorne groznice. Dijelom fikcija a dijelom memoarski zapis, svjedočanstvo Porter odjekuje u pandemiji koju proživljavamo. Iako danas živimo u društvu koje je globalno mnogo mobilnije, te stoga manje u stanju suzbiti zarazu koja je za medicinske znanstvenike još uvijek velika nepoznanica, doba koronavirusa dijeli crte epidemije opisane u *Blijedom konju*: iznenadno izbijanje, poricanje bolesti od strane oboljelih, patnja u izolaciji, nedostatak bolničkih postelja, visoka stopa smrtnosti i presudni značaj kvalitetne njege.

Ovaj članak bavi se svjedočanstvom K. A. Porter o pandemiji španjolske gripe, kao kolektivne i individualne traume, usredotočujući se na osobnu borbu ženskog subjekta protiv društvenih sila jednako koliko i protiv virusa. Nakon kratkog predstavljanja mjesta novele *Blijedi konj, blijedi jahač* u povijesti prikazivanja epidemija u književnosti, kao i u Porterinom opusu, uz osvrt i na autobiografski karakter novele, uslijedit će detaljna analiza u kojoj ćemo se fokusirati na (pre)oblikovanje ženskog subjekta i rodnog identiteta u odgovoru na traumu koja se očituje u gubitku mentalne i fizičke kontrole.

2. MJESTO *BLIJEDOG KONJA* U POVIJESTI KNJIŽEVNIH PRIKAZA POŠASTI I OPUSU K. A. PORTER

Ponavljajući valovi vrlo zaraznih bolesti stoljećima su bilježeni u književnim djelima, nekoliko njih i u Starom zavjetu kao i tijekom europskog srednjeg vijeka. Vrijedi svakako spomenuti djela *Dekameron* (*Decameron*, cca. 1353) Giovannija Boccaccia, *Dnevnik kužne godine* (*A Journal of the Plague Year*, 1722) Daniela Defoea, "Masku crvene smrti" ("The Masque of the Red Death", 1842) Edgara Allana Poea, *Smrt u Veneciji* (*Der Tod in Venedig*, 1912) Thomasa Manna te *Kugu* (*La Peste*, 1947) Alberta Camusa.

Konkretno zaraze kojima se književna djela o pošastima bave variraju kroz stoljeća. Defoeov prikaz usredotočen je na iskustvo s bubonskom kugom (*Yersinia pestis*)¹, kao i *Dekameron* prije njega, koji se bavi pojavom crne smrti u Firenci 1348. U obližnjoj Veneciji, s druge strane, Mannova *Smrt u Veneciji* bavi se kolerom. Mnoge druge bolesti postaju elementi radnje ili konteksti književnih djela, poput, na primjer, dječje paralize sredinom 20. stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama i Kanadi.

Bolest u noveli *Blijedi konj* je virusna gripa iz 1918., popularno nazvana "španjolskom gripom" ili "španjolskom groznicom", koja slovi za "prvi veliki sukob između prirode i moderne znanosti"² jer je bila globalne prirode i neobično smrtonosna, i to osobito za mlade ljude u dvadesetim godinama (Barry, 2005: 3–5). Izvjesni povijesni i znanstveni podaci vezani za izbijanje pandemije mogu doprinijeti osvjetljavanju osobnog iskustva autorice s ovom bolešću u Denveru, u državi Colorado, i njenog literarnog prikaza tog

¹ Konkretno, riječ je o takozvanoj Velikoj londonskoj kugi iz 1665–1666.

² Eng. "first great collision between nature and modern science".

iskustva u samoj noveli. Znanstvenici su u međuvremenu uspjeli otkriti soj virusa (H1N1) (Worobey, Cox i Gill, 2019), zahvaljujući tijelima pokopanima u permafrostu na Aljasci i u Norveškoj.³ Istraživanje genoma rasvijetlilo je zašto je španjolska gripa bila toliko smrtonosna među mladima, istovremeno štedeći veoma stare (Barry, 2005: 4; Stettler, 2017: 465). Osobe rođene otprilike u vrijeme epidemije gripe u Sjevernoj Americi, 1889., bile su izložene drugačijem soju virusa gripe u djetinjstvu te stoga u pandemiji 1918. nisu posjedovali zaštitni “antigenski otisak” protiv konkretnog soja H1N1 (Worobey, Cox i Gill, 2019). Ranjiva grupa 1918. obuhvaćala je osobe starosti od 25 do 29 godina. Rođena 1890, Porter pripada upravo ovoj demografskoj kategoriji, baš kao i mnogi vojnici koji su brodovima išli u rat preko Atlantika ili se vraćali kući u Ameriku.

Kao i sve pošasti, španjolsku gripu pratili su mitovi o njezinom podrijetlu i prenošenju. Globalno kretanje ljudi tijekom Prvog svjetskog rata nesumnjivo je doprinijelo širenju zaraze, kao i koncentracija velikog broja vojnika na malom prostoru: u kasarnama, na brodovima, u vlakovima. Moguće da je prvi oboljeli bio američki vojnik u Kansasu (Soreff i Bazemore, 2008; Worobey, Cox i Gill, 2019; Barry, 2005: 4), ali zaraza je brzo stigla u Europu. Njeno povezivanje sa španjolskom vjerojatno potječe od činjenice da je ova neutralna zemlja veoma rano zahvaćena epidemijom i da je bila među rijetkima koje su opsežno izvještavale o zarazi u tisku (Soreff i Bazemore, 2008; Stettler, 2017: 464).

Unatoč tome što je usmrtila više ljudi u jednoj godini nego kuga za čitavo jedno stoljeće (Barry, 2005: 5), gripa koja je obilježila prijelaz iz rata u mir najčešće se javlja na marginama književnosti. Neobično brzo padanje epidemije u zaborav moguće da je posljedica zamora ratom kako u Europi tako i u Americi, kao i nestrpljivog iščekivanja boljih dvadesetih. Španjolska gripa postala je “mala fusnota povijesti koja se rijetko spominjala u razgovorima o Prvom svjetskom ratu”⁴ (Stettler, 2017: 482). Izuzimajući, naravno, novelu Katherine Anne Porter.

Poput većine djela Porter, *Blijedi konj*, *blijedi jahač* dugo je bio u procesu nastajanja, s obzirom na to da se pojavio tek 1939., dva desetljeća nakon španjolske gripe. Ovo zasigurno nije bila idealna godina za objavljivanje djela koje se bavi gotovo zaboravljenim aspektom *prethodnog* rata. Njeno duže djelo, roman *Brod budala* (*Ship of Fools*, 1962), također je nastajalo desetljećima, da bi se pojavilo mnogo godina nakon što su uspon Nationalsocijalističke stranke u Njemačkoj i Drugi svjetski rat postali povijest. Ovaj višedesetljetni jaz između iskustva i objavljivanja

Porterinoj jedinog romana radio je u njenu korist. Djelo se pojavilo kada je zapadni svijet bio spreman suočiti se s ulogom pojedinca u Drugom svjetskom ratu kroz prizmu alegorije. Okarakteriziran u časopisu *New Republic* kao Porterino krunsko djelo (Kauffman, 1962: 23), *Brod budala* zauzeo je u njenom opusu mjesto romana, dok su kraća djela, poput *Blijedog konja* i *Dragih pokojnika* (*Old Mortality*) kategorizirani kao kratki romani ili novele. *Blijedi konj*, međutim, u dva desetljeća između vremena dešavanja radnje i objavljivanja djela, u znatnoj mjeri odbacio je svoj historijski kontekst te pretežno biva upamćen po izraženom fokusu na unutrašnji aspekt ličnosti i tehnici struje svijesti, postajući ikona visokog modernizma. Samantha Allen Wright, na primjer, u svojoj nedavnoj studiji govori o noveli u ovom kontekstu: “poput ostalih modernističkih književnih djela, [ona] daje prednost unutrašnjem svijetu” i pokazuje “visoki književni marker”⁵ modernizma (Wright, 2020: 53). Wright čak izlaže ideju o tome da su dva aspekta *Blijedog konja* – njegovo dokumentiranje povijesne pandemije i njegova modernistička okrenutost unutrašnjem svijetu – zapravo u sukobu koji rezultira njegovim protjerivanjem na marginu u nekim krugovima: “malo znanstvenika medicinske humanistike obraća pažnju na ovo djelo zbog njegovog modernističkog ruha”⁶ (Wright, 2020: 53). Ovo stilističko “ruho” opsežnije se obrađuje još u jednoj novoj studiji, ovog puta iz književne perspektive: *Viralni modernizam: Pandemija gripe i međuratna književnost* (*Viral Modernism: The Influenza Pandemic and Interwar Literature*, 2020) Elizabeth Outke. Godina izdanja ovih publikacija (2020) ukazuje na ponovno pojavljivanje *Blijedog konja* u 21. stoljeću, kada interdisciplinarnost omogućuje prožimanje književnog i medicinskog diskursa.

U ovom članku, tekstu pristupamo s jedne strane kao pouzdanom svjedoku medicinskog događaja, u kojem se čak i halucinacijske epizode podudaraju s iskustvima oboljelih iz 1918. (Stettler, 2017: 465); s druge, pak, kao revolucionarnom modernističkom prikazu ženskog subjekta u sukobu s društvenim ograničenjima i psihičkim barijerama. Sama Porter osjećala je da ju je iskustvo traume bliskog susreta sa smrću drastično izmijenilo. Shodno tome, pokušat ćemo prikazati da je, stvarajući Mirandu, projektirala verziju same sebe, jedan simulakrum od mnogih, koji se žestoko borio s nametnutim ograničenjima “vlastite kože”⁷ (Porter, 1979: 270).

Člankom želimo doprinijeti vezi koja se uspostavlja između raznih prikaza pošasti kroz stoljeća usredotočujući se na ono što držimo da je od ključne

³ Vidi stranicu CDC-a za znanstveni pregled i Bennett (2020) za sažeti prikaz.

⁴ Eng. “a small footnote to history, one rarely discussed in the conversation of World War I”.

⁵ Eng. “like other modernist literature [it] privileges interiority”; “high literary marker”.

⁶ Eng. “few scholars in the medical humanities pay attention to the work because of its modernist trappings”.

⁷ Eng. “own skin”.

značaja u ovom djelu: utjecaj pandemije na (ranjivi) identitet ženskog subjekta. Pokušat ćemo dokazati da glavna protagonistkinja Miranda prije bolesti posjeduje gotovo siguran, ali ipak ranjiv osobni i društveni identitet dijelom uslijed ograničenih uloga dodijeljenih ženama kod kuće u ratnom okruženju, te da traumatično iskustvo bolesti pokreće podsvjesni proces rastakanja tog identiteta, vodeći na koncu do njegove transformacije te djelomične reintegracije sepstva.

Prije nego se pozabavimo pitanjem ženskog subjekta, važno je istaknuti autobiografske crte novele, zbog kojih ona generalno slovi za najautobiografskije djelo Porter (Davis, 2011: 57). Kako je ranije spomenuto, *Blijedi konj* ima puno sličnosti s osobnim dramatičnim iskustvom autorice s gripom. Kao što pokazuje njena biografija iz pera Givner (1982: 125–130), ključni elementi priče oslanjaju se na stvarne okolnosti. Poput glavne protagonistkinje Mirande, po riječima Ciube, “Porterinog kvazi-autobiografskog surugata”⁸ (1996: 55), Porter je, kao novinarka, također pisala kazališnu kritiku za lokalne novine kada je oboljela od gripe u svom pansionu, gdje je gazdarica u panici prijetila da će ju izbaciti. Zahvaljujući prijatelju, konačno je primljena u jednu od krcatih bolnica, gdje se borila za život ležeći na kolicima u hodniku, s temperaturom iznad 40°C. Bila je toliko loše da su liječnici digli ruke od nje. Obitelj i prijatelji bili su već ugovorili sahranu i objavu o smrti u novinama kada ju je nekim čudom eksperimentalna injekcija strihnina vratila u život. Najzad, paralela s pričom može se vidjeti i u slučaju glavnog muškog lika u noveli: konkretno, Porter je u vrijeme obolijevanja izlazila s poručnikom Alexanderom Barclayem, mladim vojnikom koji je, baš kao i Mirandin mladić Adam u noveli, i sam obolio i umro dok je ona bila u bolnici. Stoga, po riječima same autorice, ovo je “istinita priča”⁹ (Mercer, 1956: 29).

Neizbrisiv trag koji je traumatično iskustvo pandemije ostavilo na njen život Porter je upečatljivo razložila u jednom od svojih intervjuja:

To je podijelilo moj život, naprosto ga presjeklo. Sve prije toga bilo je samo priprema, da bih nakon toga na neki čudan način bila drugačija, istinski. Trebalo mi je dugo da izađem i ponovo počnem živjeti. Bila sam uistinu “otuđena” u pravom smislu riječi. Mislim da se radilo o tome da sam zaista sudjelovala u smrti, da sam znala što je smrt i gotovo je iskusila. Imala sam ono što kršćani nazivaju “blaženom vizijom”, (...) sretnu viziju neposredno prije smrti. Ako ste to imali i preživjeli, vratili se, niste više kao drugi ljudi i nema svrhe zavaravati se da jeste.”¹⁰ (Porter, 1987: 85)

⁸ Eng. “Porter’s quasi-autobiographical surrogate”.

⁹ Eng. “a true story”.

¹⁰ Eng. “It simply divided my life, cut across it like that. So that everything before that was just getting ready, and after that I was in some strange way altered, really. It took me a long time to

Duboke promjene koje Porter zapaža u vlastitom identitetu predstavljaju polazište za transformacije kroz koje Miranda prolazi tijekom svog iskustva na rubu smrti, s obzirom na to da novela transponira Porterino osobno iskustvo traume. Stoga, slojevi Mirandinog identiteta mogu se promatrati kao blisko vezani za identitet Porter, čime tema dobiva na značaju jer nas proučavanje Mirande ujedno približava ličnosti same autorice.

Kao što je već rečeno, Porter je trebalo dugo vremena da bude spremna za književni prikaz svog traumatičnog susreta s fatalnom bolešću. Međutim, kada je vrijeme sazrelo, napisala je priču za samo devet dana, što možda pokazuje da njeno sjećanje na traumu nikad nije izbljedjelo ili je, pak, u naletu pokuljalo. Unatoč univerzalnoj vrijednosti priče iz perspektive preživjelog svjedoka “najvećeg vala smrti od vremena kuge, možda i u cijeloj ljudskoj povijesti”¹¹ (Spinney, 2017: 255), koja u odsustvu “čvrsto utemeljenog kulturnog sjećanja na pandemiju”¹² daje tekstu istovremeno “ključnu vrijednost povijesnog dokumenta koji bilježi pandemiju i književnog djela koje estetizira iskustvo pandemije”¹³ (Davis, 2011: 71), novela je nedvojbeno pisana iz ženskog očišta, stavljajući ženski subjekt u prvi plan. U nastavku teksta bavimo se upravo pitanjem Mirandinog identiteta kao ženskog subjekta i njenog odgovora na doživljenu traumu.

3. ŽENSKI SUBJEKT U NOVELI *BLIJEDI KONJ*

3.1 Mirandin identitet prije bolesti

U ovom odjeljku, usredotočit ćemo se na identitet ženskog subjekta u noveli prije bolesti, koji ćemo analizirati u društvenom i povijesnom kontekstu vremena u kojem je radnja novele smještena (1918). Novela jasno pokazuje da prije svoje bolesti Miranda, kao glavna protagonistkinja, posjeduje gotovo siguran osobni i društveni identitet: ona je obrazovana mlada žena koja živi sama i radi kao novinarka u lokalnom listu, što joj omogućuje ekonomsku neovisnost i mjesto u društvu. Jane Elisabeth Fisher (2012: 106) opisuje je kao ženu od karijere, nešto što je postalo moguće sa ženskim pokretom i pojavom “nove žene”

go out and live in the world again. I was really ‘alienated,’ in the pure sense. It was, I think, the fact that I really had participated in death, that I knew what death was, and had almost experienced it. I had what the Christians call the ‘beatific vision,’ (...) the happy vision just before death. Now if you have had that, and survived it, come back from it, you are no longer like other people, and there’s no use deceiving yourself that you are.”

¹¹ Eng. “the greatest tidal wave of death since the Black Death, perhaps in the whole of human history”.

¹² Eng. “well-established cultural memory of the pandemic”.

¹³ Eng. “crucial value as a historical document recording the pandemic and as a work of literature aestheticizing the experience of the pandemic”.

na prijelazu stoljeća. Na web-stranicama Javne digitalne knjižnice Amerike može se pročitati da je ovaj pokret bio odgovor na “ograničavajuće uloge supruge i majke” (“The New Woman”, 2021), koje su ženama povijesno nametane, te da se pokret manifestirao kroz rastući broj žena koje su se obrazovale, odlagale ulazak u brak, radile izvan kuće i organizirale se za biračko pravo žena. Greg Buzwell (2014) također navodi da se na koncu 19. stoljeća položaj žena bitno izmijenio, otvarajući im nove mogućnosti u “muškom svijetu”. Zahvaljujući poboljšanim izgledima za obrazovanje i zaposlenje, brak i majčinstvo nisu više bili jedini put ka ekonomskoj sigurnosti žena. Iako se mnogo ljudi protivilo “ideji da se žene samostalno snalaze u svijetu”¹⁴ (Buzwell, 2014) jer je takva ideja predstavljala prijetnju društvu s muškom dominacijom, “tijekom poznog viktorijanskog i edvardijanskog razdoblja (‘nova žena’) ostala je snaga koja donosi promjene”¹⁵ (Buzwell, 2014). U noveli *Blijedi konj, blijedi jahač*, Miranda ima 24 godine, neudana je (i u tek započetoj vezi s mladim vojnikom Adamom), neovisna te ima ugledan i naizgled siguran posao, što je svrstava u kategoriju “nove žene”.

Međutim, novostečena prava i nove mogućnosti koje su im se otvorile na prijelazu stoljeća, donekle su poljuljani tijekom Prvog svjetskog rata. Točno je, kako bilježi Meredith Hindley (2017), da je za vrijeme rata mnogo žena počelo raditi kako bi zamijenile odsutne muškarce koji su se borili u Europi. Kako je navedeno na web-stranicama Nacionalnog muzeja i memorijala Prvog svjetskog rata, neke žene “popunile su radna mjesta u proizvodnji i poljoprivredi”¹⁶, neke su “pružale pomoć na prvim linijama fronte kao medicinske sestre, liječnice, vozačice ambulantskih kola, prevoditeljice”¹⁷ (“Women in World War I”, 2021), dok su se pak neke pridruživale vojnicima na bojnopolju. Međutim, unatoč novim poslovima koji su bili na raspolaganju ženama, njihove uloge izvan fronte ipak su bile ograničene, kako novela *Blijedi konj* i pokazuje. Mary Titus (2005: 162) objašnjava kako je u ratnim danima, kada je veliki dio muške populacije bio na fronti, za patrijarhalno društvo bilo od izuzetnog značaja zadržati kontrolu nad ženama. Po njenim riječima, u noveli *Blijedi konj*, kontrola i društveni pritisak na žene prepoznaju se u njihovom poticanju da čine dobra djela koja društvo očekuje od njih, poput posjećivanja vojnika u bolnicama kako bi ih uveselile. Miranda se pridružuje ženama u “veseljavorci moćnih automobila i blistavih lica”¹⁸ (Por-

ter, 1979: 275), koje su krenule u posjet vojnicima, ali je “nesretno posramljena zbog svog glupog zadatka”¹⁹ (Porter, 1979: 276). Postavlja košaru sa slatkijima i cigaretama i buket cvijeća na postelju mladog vojnika s neprijateljskim izrazom lica, koji kao da odražava njene “vlastite osjećaje o svemu tome”²⁰ (Porter, 1979: 277), i potom odjuri van, odlučivši da više nikad ne ode tamo. Kada druga djevojka prizna Mirandi da ne voli posjete vojnicima jer smatra da nisu od koristi, Miranda joj daje do znanja da i to ona misli; međutim, nakon što su izrazile osjećaje, obje najednom postaju oprezne, svjesne da moraju, kako Titus kaže, staviti “svoje blistave maske na svoje mjesto”²¹ (2005: 162).

Ratna propaganda imala je značajnu ulogu u oblikovanju života žena izvan fronte. Ovo je, između ostalog, dokumentirano u članku Roberta A. Wellsa pod naslovom “Propaganda kod kuće (SAD)” (“Propaganda at Home” [USA]), u kojem se istražuje uloga prve američke propagandne agencije za vrijeme rata pod nazivom Odbor za javno informiranje (Committee on Public Information – CPI). Po riječima Wellsa, agencija je imala cilj “prodati rat podijeljenoj i skeptičnoj naciji”²² koristeći sve glavne medije i “sofisticiranu strategiju za ciljnu publiku”²³ (2014), pri čemu su grupe poput žena, farmera, djece i imigranata bile u posebnom fokusu kako bi se potakla njihova podrška ratu. Kako Wells objašnjava, u vizualnoj propagandi žene su obično predstavljane “u tradicionalnim sigurnim ulogama majke, medicinske sestre ili pak žrtve rata”²⁴ (2014). Nacionalni muzej i memorijal Prvog svjetskog rata čak navodi da su domaćice u SAD-u morale potpisati dokument u kojem su izjavljivale da će u domaćinstvu “provoditi upute i savjete administratora hrane”, što je podrazumijevalo “konzerviranje hrane za buduću upotrebu, uzgoj povrća u dvorištu te ograničavanje potrošnje mesa, pšenice i masti”²⁵ (“Women in World War I”, 2021), a upravo ovo trebalo je biti njihov doprinos ratnim naporima. Miranda se u svom unutarnjem monologu, u trenutku kada je jasno da joj je dosta rata, osvrće upravo na takvu ratnu propagandu koja cilja na žene:

Najgora stvar u ratu za one koji ostaju kod kuće jest što nemaju više s kim razgovarati. Ako nisi oprezan, Laskov komitet će te se dočepati. Kruh će dobiti rat. Rad će dobiti rat. Šećer i špice od breskvi će dobiti rat. Glupost. Nije glupost, kažem vam, od breskvinih špica

¹⁴ Eng. “the idea of women making their own way in the world”.

¹⁵ Eng. “remained a force for change throughout the late Victorian and Edwardian periods”.

¹⁶ Eng. “filled manufacturing and agricultural positions”.

¹⁷ Eng. “provided support on the front lines as nurses, doctors, ambulance drivers, translators”.

¹⁸ Eng. “a gay procession of high-powered cars and brightly tinted faces”.

¹⁹ Eng. “miserably embarrassed by the idiocy of her errand”.

²⁰ Eng. “own feelings about this whole thing”.

²¹ Eng. “their bright masks in place”.

²² Eng. “to sell the war to a divided and sceptical nation”.

²³ Eng. “a sophisticated target audience strategy”.

²⁴ Eng. “in the traditional safe roles of mother, nurse, or war victim”.

²⁵ Eng. “carry out the directions and advice of the Food Administrator”; “canning food for future use, growing vegetables in the backyard and limiting consumption of meat, wheat and fats”.

pravi se neki dragocjen i jak eksploziv. Stoga sve sretne domaćice tijekom spremanja zimnice žure položiti svoje košare sa špicama breskve na oltar domovine. To ih zaokuplja i daje im osjećaj korisnosti, a žene koje podivljaju što nema muškaraca postaju opasne ako im se ne pruži nešto što će im malene glavice sačuvati od nestašluka. Zato redovi mladih djevojaka, netaknutih kolijevki budućnosti, čistih ozbiljnih lica prikladno uokvirenih velovima Crvenog križa, motaju zavoje koji nikad neće dospjeti u bolnice u bazi, pletu džempere koji nikad neće zagrijati muška prsa, a s ljubavlju misle na krv i blato i sljedeći ples za zrakoplovne časnike u klubu Achantus. Ostati spokojan i miran – to će dobiti rat.²⁶ (Porter, 1979: 290)

Mirandin bunt protiv ratne propagande i razočaranje ulogama žena koje im ta propaganda nameće ovdje bivaju jasno definirani, iako se izražavaju isključivo kroz unutarnji monolog. Kako navodi Titus, Miranda uspijeva razotkriti “ratne aktivnosti kao način kontroliranja potencijalno remetilačke ženske energije neusmjerene na heteroseksualne odnose s muškarcima na ratnom poprištu”²⁷ (2005: 162). Nakon rata, kako Titus (2005: 162) dalje objašnjava, ženska energija ponovo će se usmjeriti na “heteroseksualne bračne odnose koji će služiti državi”²⁸, pa tako i patrijarhalnom društvu.

Već ranije spomenuto je da posao novinarkе Mirandi omogućava ekonomsku neovisnost. Međutim, ubrzo postaje jasno da njena neovisnost nije baš tako stabilna. Kako navodi Fisher, Mirandin posao zahtijeva da “ona kao autorica ima svoj glas i javnu ličnost”²⁹ (2012: 114), ali taj glas je krhak uslijed cenzure medija tijekom rata, u kombinaciji s “pojačanom društvenom kontrolom žena”³⁰ (2012: 116). Kako čitamo u noveli, i Miranda i njena kolegica Mary Townsend (Towney) nekada su bile “prave” novinarke koje su se bavile

²⁶ Eng. “The worst thing about war for the stay-at-homes is there isn’t anyone to talk to any more. The Lusk Committee will get you if you don’t watch out. Bread will win the war. Work will win, sugar will win, peach pits will win the war. Nonsense. *Not* nonsense, I tell you, there’s some kind of valuable high explosive to be got out of peach pits. So all the happy housewives hurry during the canning season to lay their baskets of peach pits on the altar of their country. It keeps them busy and makes them feel useful, and all these women running wild with the men away are dangerous, if they aren’t given something to keep their little minds out of mischief. So rows of young girls, the intact cradles of the future, with their pure serious faces framed becomingly in Red Cross wimples, roll cockeyed bandages that will never reach a base hospital, and knit sweaters that will never warm a manly chest, their minds dwelling lovingly on all the blood and mind and the next dance at the Acanthus club for the officers of the flying corps. Keeping still and quiet will win the war.”

²⁷ Eng. “the war effort as a way to control potentially disruptive female energy, not channelled into heterosexual relations with the men off fighting the war”.

²⁸ Eng. “into married, heterosexual relations that will serve the state”.

²⁹ Eng. “she has a voice and a public persona as a writer”.

³⁰ Eng. “increased social control of women”.

ozbiljnim temama. Međutim, nakon što su, umjesto detaljne reportaže o izvjesnom događaju, prikriale “skandalozni bijeg”³¹ (Porter, 1979: 274) mlade djevojke i njenog mladića potaknute suosjećanjem sa samom djevojkom i njenom majkom, Miranda i Towney “javno su degradirane na uobičajene ženske poslove”³² (Porter, 1979: 275): Miranda sada piše kazališne kritike, dok je Towney urednica društvene rubrike, što je pripadalo poslovima koje muški novinar obično ne bi obavljao. Njihova ekonomska neovisnost postaje još ranjivija kada im se priprjeti da će ostati bez posla ako ne kupe ratne obveznice. Kao što je pojašnjeno na web-stranicama Muzeja američkih financija, ratne obveznice³³ bile su vrijednosni papiri koje je američka blagajna izdavala 1917.–1918. “kako bi doprinijela financiranju ratnih aktivnosti i odnjegovala domoljublje”³⁴, a da bi potakla ljude da se pretplate, Vlada je organizirala veliku promotivnu kampanju koja je uključivala senzacionalističke postere, aeromitinge te podršku slavni (MAF, 2021), što se dijelom da vidjeti u *Blijedom konju*. Miranda izračunava da bi joj, nakon što bi svakog tjedna platila stanarinu i hranu i dala 5 dolara na račun obveznice, preostajalo 27 centi, što jasno pokazuje njen ranjivi društveni i ekonomski položaj: ako kupi obveznicu, ostat će bez novca, a ako je odbije kupiti, riskira da izgubi posao. Da se ljudima prijetilo da će ostati bez posla ako odbiju kupiti ratne obveznice te da su katkad čak bivali zlostavljeni zbog toga, dokumentirali su i povjesničari.³⁵ Andrea K. Frankwitz (2004: 16) smatra da, s obzirom na to da je svrha obveznica bila da se podrži rat (jer je njihova namjena bila financiranje vojnih izdataka), a da je rat kao takav jedan od simbola patrijarhata, dva muškarca koja dolaze zaplašiti Mirandu i uvjeriti je da kupi obveznicu predstavljaju patrijarhalne figure. Mirandin susret s njima stoga predstavlja još jedan upad patrijarhalnosti u njen život, kojem osjeća da se treba oduprijeti. Najprije izražava revolt pretvarajući se da ne razumije zašto su njih dvojica uopće došli. Nakon njihove tirade o lojalnim Amerikancima koji vrše svoju dužnost, Miranda razmišlja: “Što bi bilo da nisam kukavica i da im kažem što uistinu mislim? Što bi bilo da kažem dovraga s tim prljavim ratom?”³⁶ (Porter, 1979: 273). Zaključuje ipak da je bolje da ne negoduje. Po riječima Fisher, u ovoj sceni svjedoci smo Mirandinog unutarnjeg rascjepa između pristajanja na patriotski *status quo* i pobune protiv njega (2012: 112).

³¹ Eng. “scandalous elopement”.

³² Eng. “degraded publicly to routine female jobs”.

³³ Eng. Liberty Bonds.

³⁴ Eng. “to help finance the war effort and build patriotism”.

³⁵ Za slikovitiji prikaz onoga što se događalo s onima koji su javno odbili kupiti obveznice vidi Hazemali i Matjašič Friš (2018: 913).

³⁶ Eng. “Suppose I were not a coward, but said what I really thought? Suppose I said to hell with this filthy war?”

Mirandin bunt tako se iskazuje uglavnom kroz njen unutarnji monolog. Fisher ističe da Miranda pobjegava unutarnjem monologu jer je “izgubila kontrolu nad svojim javnim glasom, nad upotrebom jezika u javnosti” uslijed “razorne moći ratne propagande i retorike”³⁷ (2012: 112). Miranda gubi kontrolu nad svojim javnim glasom kada, umjesto da kao prava novinarka izvještava o stvarnim događajima iz života, biva degradirana na kazališne kritike. U šali kaže svom mladiću Adamu: “Pišem članke u kojima savjetujem mlade žene da pletu, motaju zavoje, odreknu se šećera i pomognu da se dobije rat”³⁸ (Porter, 1979: 281), na taj način ističući da je njen posao jednako nevažan koliko su i uzaludna dobra djela žena za pobjedu u ratu. Fisher dalje navodi da Miranda također gubi javni glas i upotrebu jezika u svom svakodnevnom životu, te da ona i Adam izmišljaju “svoj vlastiti jezik kako bi govorili o ratu, izbjegavajući moć cenzure američke ratne retorike”³⁹ (2012: 112). Kako Fisher objašnjava, njihov idiolekt sa strane zvuči kao “politički korektan ratni patriotizam”, ali Miranda i Adam razumiju da on “ironično prenosi suprotno značenje”⁴⁰ (2012: 112); na primjer, kada Miranda kaže da namjerava živjeti od kuhanog kupusa, da se jeftino odijeva i da se “dobro pripremi za sljedeći rat”⁴¹ (Porter, 1979: 281), Adam razumije da je ironična.

Mirandin gubitak osobnog i društvenog identiteta ne događa se odjednom već postupno, sloj po sloj. Kako navodi Fisher (2012: 112), Miranda će pretrpjeti nekoliko gubitaka: gubitak društvene slobode, financijske gubitke te gubitak samopoštovanja (npr. prilikom susreta s prodavačima obveznica); uz to, ona osjeća strah od gubljenja Adama, koji se upravo sprema otići u rat, a kasnije, kada osobno oboli od gripe i zamalo umre od nje, pribojava se i gubitka vlastitog života. Miranda je svjesna od početka poznanstva s Adamom da se on možda neće vratiti iz rata i da je 10 dana njegovog odsustva sve vrijeme koje imaju na raspolaganju: “Ona se zavalila u stolicu i naslonila glavu na prašnjavi pliš, zatvorila oči i za trenutak koji je trajao čitav život suočila se s izvjesnim, poraznim i strašnim saznanjem da njoj i Adamu ne predstoji baš ništa. Ništa”⁴² (Porter, 1979: 291). Njen strah da će izgubiti Adama postaje gotovo predosjećaj njegove pre-

uranjene smrti kada ga na trenutak ugleda u kafiću, onakvog “kakav bi bio kao stariji, lice kakvo neće doživjeti da ima”⁴³ (Porter, 1979: 295). Međutim, ni ne sumnja da Adam neće poginuti u ratu već da će podleći bolesti koja će i nju dovesti do ruba smrti.

Mirandin san prije bolesti, s kojim novela počinje, od osobitog je značaja za razumijevanje ranjivosti Mirandinog identiteta. Kroz četiri naredna sna tijekom kojih je Miranda ozbiljno bolesna i u deliriju, dolazi do daljeg rastakanja njenog identiteta i, u momentu bliskog susreta sa smrću, gotovo do njegovog potpunog gubitka, kako ćemo kasnije u tekstu pokušati objasniti. Prema Jewel Spears Brooker (2009: 216), u trenutku kada sanja prvi san, Miranda je već bolesna od gripe a da toga još nije svjesna. U snu, ona leži u krevetu u svom domu iz djetinjstva i upravo se probudila. Osjeća da treba pobjeći iz “samrtnih postelje, iz kreveta u kojem je nekoliko njenih predaka umrlo”⁴⁴ (Brooker 2009: 229). Sjeća se da je prethodne večeri vidjela “tanašnog zelenkastog stranca”⁴⁵ (Porter, 1979: 269), kojeg prepoznaje jer se sjeća da su neki od njenih rođaka otišli s njim. Priprema se za put, put na koji, kako kaže, ne planira otići (Porter, 1979: 270). Uzima jednog od obiteljskih konja i kaže mu da moraju preći Smrt i Vraga. Stranac je čeka na konju. Osjećajući potrebu da mu pobjegne, Miranda tjera konja u trk, da bi ga potom iznenada zaustavila, viknuvši strancu: “Ovog puta ne idem s tobom – odjaši”⁴⁶ (Porter, 1979: 270). Stranac, koji simbolizira Smrt, odlazi a Miranda se najzad budi, da bi se našla “u košmaru suvremene povijesti”⁴⁷ (Brooker, 2009: 216). Kako Brooker primjećuje (2009: 223), Porter je za simbole u Mirandinom snu koristila dvije gravure Albrechta Dürera, koje prikazuju Smrt na blijedom konju: *Kralj, smrt i vrag* (*The King, Death, and the Devil*) i *Četiri jahača apokalipse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*). Brooker (2009: 225) objašnjava da *Četiri jahača apokalipse* predstavljaju scenu iz Knjige Otkrivenja, u kojoj sv. Ivan opisuje svoju viziju četiriju jahača: Osvajač na bijelom konju, Rat na crvenom konju, Glad na crnom konju i Smrt na blijedom konju. Davis nalazi da je aluzija Porter na jahače apokalipse iz Knjige Otkrivenja prikladna, jer se priča odvija tijekom “najveće zdravstvene katastrofe u modernoj povijesti”⁴⁸ (2011: 55).

U ovom prvom snu, Miranda tumači kolektivni simbolizam Smrti na blijedom konju na osobni način, dok gleda sebe kako očajnički bježi od Smrti (Davis,

³⁷ Eng. “lost control of her public voice, her public use of language”; “crushing power of wartime propaganda and rhetoric”.

³⁸ Eng. “I write pieces advising other young women to knit and roll bandages and do without sugar and help win the war”.

³⁹ Eng. “their own language to speak about the war in order to evade the censoring power of American wartime rhetoric”.

⁴⁰ Eng. “politically correct wartime patriotism”; “ironically conveying opposite meanings”.

⁴¹ Eng. “get in good shape for the next war”.

⁴² Eng. “She slipped down in the chair and leaned her head against the dusty plush, closed her eyes and faced for one instant that was a lifetime the certain, the overwhelming and awful knowledge that there was nothing at all ahead for Adam and for her. Nothing.”

⁴³ Eng. “a glimpse of Adam when he would have been older, the face of the man he would not live to be”.

⁴⁴ Eng. “death bed, the bed in which several of her ancestors had died.”

⁴⁵ Eng. “lank greenish stranger”.

⁴⁶ Eng. “I’m not going with you this time—ride on!”.

⁴⁷ Eng. “in the nightmare of contemporary history”.

⁴⁸ Eng. “the greatest public health catastrophe in modern history”.

2011: 55). Ono što također pokazuje u istom snu jest prilično zavidan nivo neovisnosti i odlučnosti, kada iznenada zaustavlja konja i tjera jahača, što u narednim snovima neće biti slučaj. Mirandin prvi san istovremeno se može tumačiti i kao slutnja njene bolesti, jer ona i prije pojave blijedog jahača osjeća da će joj se dogoditi nešto čudno (Porter, 1979: 269). On je nagovještaj njenog bliskog susreta sa smrću i povratka među žive, jer govori jahaču da neće poći s njim. Davis zapaža da se u snu miješaju “slike života i smrti sa slikama sjećanja i zaborava”⁴⁹ (2011: 55). Miranda se prisjeća djetinjstva u obiteljskoj kući, stvari koje je voljela i koje je mrzila u njoj, prisjeća se rođaka koji su preminuli, pitajući se gdje su sada. Razmišljanje o mrtvima i odlasku s ovog svijeta dovodi je do spoznaje o vlastitoj ranjivosti:

Što sam osim njih imala na ovom svijetu? Ništa. Ništa je moje, imam samo ništa, ali to je dovoljno, lijepo je i samo je moje. Hodam li u vlastitoj koži ili je to nešto što sam posudila da sačuvam svoju čednost?⁵⁰ (Porter, 1979: 270).

Poput Brooker, koja drži da su Mirandini snovi fiziološka stanja izazvana bolešću u kombinaciji sa psihološkim stanjima “potaknutima emocionalnim ekstremima vezanima za ljubav i rat”⁵¹ (2009: 228), možemo reći da Mirandin osjećaj ranjivosti vlastitog identiteta koji joj se javlja u snu odražava njenu ranjivost i nesigurnost u stvarnom životu, u kojem kao mlada žena doživljava romansu usred rata i pandemije. San prenosi Mirandinu spoznaju da je ratno orijentiranim zahtjevima društva svedena na niz simulakruma, odnosno niz uloga koje treba igrati, što ona jasno artikulira pitanjem hoda li u vlastitoj koži. Poput drugih žena, prisiljena je “zauzeti mjesto” odsutnih i stoga beskrajno poželjnih vojnika koji su na fronti tako što će preuzeti ulogu muškog reportera, da bi potom doživjela neuspjeh preoblikujući tu ulogu kroz agendu ženske solidarnosti. Uz to, mora simulirati savršenu, aseksualnu, materinsku ženstvenost s košarom potrepština koju nosi hospitaliziranim vojnicima, dok kupovinom obveznice, koja predstavlja neku vrstu ropstva, mora postati oličenje domoljublja. Vezana za tako raznorodne simulakrume, ona u kontaktu s mladim vojnikom Adamom traži svoju kožu, ali čak i ovdje oni “igraju” uloge. Da je Adam ostao živ, on i Miranda vjerojatno bi se nakon rata našli u braku, u vezi koja bi, kako navodi Titus (2005: 162), ponovo služila državi i njenom patrijarhalnom sustavu, jer bi Mirandi bilo jako teško oduprijeti se tra-

dicionalnim ženskim ulogama supruge i majke u vezi s tako tradicionalnim muškarcem kao što je Adam.

3.2 Rastakanje i ponovno izranjanje Mirandinog identiteta u susretu s traumom

Nakon prvog dijela novele, u kojem je, kako se moglo vidjeti, prije bolesti Mirandin osobni i društveni identitet ranjiv, ali ipak čvrsto utvrđen, slijedi drugi dio u kojem, kroz delirična stanja i snove najprije u sobi u pansionu, a potom i tijekom boravka u bolnici, pratimo podsvjesni proces njegovog rastakanja izazvanog bolešću. Upravo ovdje Porter postiže izvrsnu dramatizaciju iskustva na rubu smrti, koja, po riječima Mooneya, predstavlja “vrhunac njenog postignuća”, “najdublji i najsmisleniji sloj njene umjetnosti”⁵² (1957: 28). Upravo tu, nakon blagih i čudnih simptoma, Miranda će se ozbiljno razboljeti, njen ples sa smrću, do tada manifestiran tragovima sjećanja i predosjećaja, napokon je u punom zamahu. Od ovog trenutka, delirična stanja i snovi imat će primat nad stvarnošću, a u njima će se prošlost, sadašnjost i budućnost u potpunosti sjediniti. Sve će postati “sve više zbrkano, grozničavo, poput sna ili transa, halucinantno, mješavina stvarnog i zamišljenog, realnosti i sna”⁵³ (Schorer, 1968: 272). Upravo kroz njene bolešću izazvane delirične snove, isprekidane epizodama svjesnog stanja, saznajemo što se događa u Mirandinom umu, ili da citiramo Walsha, snovi “otkrivaju skrivene tokove njenog uma”⁵⁴ (1979: 61), što u svjetlu činjenice da je Porter bila itekako upoznata s Freudom i njegovim teorijama o manifestaciji nesvjesnog u snovima⁵⁵ nimalo ne iznenađuje. Prema Brooker (2009: 230), sva četiri naredna sna su “varijacije na temu putovanja kroz zonu sumraka ka smrti”⁵⁶. Ovdje vrijedi napomenuti da se Miranda doima opsjednutom smrću, što se može objasniti ranom smrću njene (i Porterine) majke, događajem koji je ostavio neizbrisiv trag na objema. Zbog toga je Mirandin odnos prema

⁵² Eng. “the height of her achievement”, “the deepest and most meaningful level of her art”.

⁵³ Eng. “confused, dreamlike, feverish, trancelike, hallucinatory, all a mixture of the actual and the imagined, the real and the dreamed”.

⁵⁴ Eng. “reveal the hidden undercurrents of her mind”.

⁵⁵ Tijekom Porterine karijere, Freud i njegove teorije psihoanalize, uključujući i one o snovima, dostigli su ogromnu popularnost u Americi. Otprilike u periodu 1920–1960, američka kultura prihvaćala je njegove ideje i njihov utjecaj bio je snažan, naročito među obrazovanima. Stout (1995) i Unrue (1997) pisale su konkretno o utjecaju Freuda na Porter, pokazujući da je ona pažljivo iščitavala njegova djela i stalno im se vraćala, uključujući njegove teme i koncepte u svoja djela. Međutim, Unrue također bilježi da je u starijim godinama Porter revidirala stavove i na koncu odbacila Freuda, zaključivši da on, Marx i Darwin nanose štetu modernoj civilizaciji (1997: 80), ali ovo je bilo mnogo godina nakon *Blijedog konja* i drugih dužih priča.

⁵⁶ Eng. “variations on the theme of a journey through a twilight zone toward death”.

⁴⁹ Eng. “images of life and death with images of remembering and forgetting”.

⁵⁰ Eng. “What else besides them did I have in the world? Nothing. Nothing is mine, I have only nothing but it is enough, it is beautiful and it is all mine. Do I even walk about in my own skin or is it something I have borrowed to spare my modesty?”

⁵¹ Eng. “born of emotional extremes related to love and war”.

smrti najznakovitiji i najrječitiji u praćenju rastakanja i reintegracije njenog identiteta. Procesi pamćenja⁵⁷ i zaboravljanja također su neraskidivo povezani s pitanjem identiteta, a sve zajedno, opet, s pitanjem traume, jer “većina teoretičara traume locira utjecaj traume u individualno sjećanje, gdje uznemirujuće iskustvo narušava identitet žrtve”⁵⁸ (Davis 2011: 56). Sponu sjećanja, traume i identiteta ističe i Roger Luckhurst, koji, baveći se kulturnim pamćenjem i studijama traume, pronicljivo kaže da je “[t]rauma postala paradigma jer je pretvorena u repertoar upečatljivih priča o enigmama identiteta, sjećanja i sepstva koje su preplavile kulturni život Zapada”⁵⁹ (Luckhurst, 2008: 80).

Prije nego se pozabavimo pitanjem rastakanja Mirandinog identiteta izazvanog bliskim susretom sa smrću, vrijedi se ukratko osvrnuti na sam koncept traume, u mjeri koja će doprinijeti razumijevanju ključne teze ovog članka. Ne pokušavajući ulaziti u dublju elaboraciju traume kao izuzetno “složenog i skliskog”⁶⁰ koncepta koji je iz medicine, a potom psihologije, u novije vrijeme postao relevantan u književnim i kulturološkim studijama (Schönfelder, 2014: 28), koncepta koji je postao jedna od centralnih kategorija u suvremenoj teoriji i kritici a čija definicija i dalje ostaje nestabilna (Bond i Craps, 2020: 4), za potrebe članka osvrnut ćemo se samo na veoma čest trend poimanja traume isključivo u patološkom smislu. Kao primjer može poslužiti definicija Judith Herman iz oblasti psihijatrije: “Psihološka trauma je patnja nemoćnih. U trenutku traume, žrtva postaje nemoćna uslijed neke snažne sile. Traumatični događaji nadjačavaju uobičajene sustave skrbi koji ljudima daju osjećaj kontrole, povezanosti i smisla”⁶¹ (Herman, 1997: 33). Iako suštinski točna, ono što nedostaje i njoj i drugim patologizirajućim definicijama traume⁶² jest činjenica da one, stavljajući ogroman naglasak na pojave poput depresije, osjećaja krivnje preživjelog, otuđenja, praznine i beznađa, često zanemaruju, podcjenjuju ili jedinstveno ne razumiju odgovore na traumatsko iskustvo koji vode rastu ili otpornosti

(Bonanno, 2004: 20). U analizi Mirandinog odgovora na vlastito traumatično iskustvo kroz rastakanje a potom reintegraciju njenog identiteta, spomenute teorijske postavke bit će od značaja.

Nakon ugodnog, ali i dirljivog noćnog provoda s Adamom u prvom dijelu novele, neočekivano zatječemo Mirandu kako se iz dugog sna budi s vrućicom u svojoj sobi u pansionu, gdje će je Adam ubrzo doći njegovati. Sada je posve svjesna da je oboljela od gripe, čime je, uslijed iznenadne fizičke ranjivosti i ovisnosti, dovedena u poziciju “dame u nevolji”, koju nikad nije voljela, što može biti jedan od razloga iz kojeg se tako žestoko hrvala s gripom. Svjesna ozbiljnosti situacije, podsjeća sebe da bi vjerojatno trebala zatražiti da je pošalju kući zbog “časnog starog običaja da svoju smrt natovariš obitelji na vrat”⁶³ (Porter, 1979: 298), ali u duhu svoje neovisnosti, odlučno odbacuje ideju odlučna da se sama snađe. U prijelazu iz budnog stanja u san, kod nje se smjenjuju naleti vreline i smrzavanja. Kao odgovor na grozničavo stanje, ali i u skladu s njenom autonomijom, Miranda poželi da je u ledenim planinama i da se oko nje dižu veličanstveni, snijegom pokriveni vijenci Stjenjaka, koji, čvrsti i trajni, simboliziraju koheziju, integritet i snagu, pomirenje s vlastitim unutarnjim bićem. Međutim, u svom snu, “kako bi odagnala hladnoću”⁶⁴ (Brooker, 2009: 231), iznenada čezne za toplinom, koja asocira na sigurnost doma, na taj način poništavajući odbacivanje doma jer je “njeno sjećanje lutalo i tražilo neko drugo mjesto koje je najprije upoznala i najviše voljela”⁶⁵ (Porter, 1979: 298). Potom se pojavljuju “široka mirna rijeka”, “visoka jedrilica”⁶⁶ (Porter, 1979: 299), a onda i ono što Nance vidi kao “rousseauističku arhetipsku džunglu”⁶⁷ (1964: 146) “neko jezivo živo grčenje i tajanstveno mjesto smrti”⁶⁸ (Porter, 1979: 299). Miranda ponire u svoj nesvjesni um, gdje džungla sugerira smrt, pakao i zlo (Schwartz, 1960: 209). Okružena zrakom koji “podrhtava od razdirućeg vriska i promukle dreke glasova koji svi u glas viču”⁶⁹ (Porter, 1979: 299), s rascijepljenom dušom, ona vidi sebe kako istrčava na palubu i veselo maše sebi u postelji, dok brod uplovjava u džunglu. U zaglušujućoj buki, dvije riječi uporno se ponavljaju: opasnost i rat. Očito, Mirandin um duboko je opterećen ratom, čiji su užasi nasrnuli na njen integritet, cijepajući joj dušu na pola. S džunglom prepunom jezivih kreštavih stvorenja, njeni strahovi izbijaju na površinu. Neizne-

⁵⁷ Inače, kod mnogih likova Porter, osobno i kolektivno sjećanje predstavlja “snažan impuls koji ograničava njihove aktivnosti i upravlja njima” (Mirković, 2020: 78).

⁵⁸ Eng. “Most trauma theorists locate trauma’s impact in the individual memory, where the unsettling experience disrupts the victim’s identity”.

⁵⁹ Eng. “Trauma has become a paradigm because it has been turned into a repertoire of compelling stories about the enigmas of identity, memory and selfhood that have saturated Western cultural life.”

⁶⁰ Eng. “complex and slippery”.

⁶¹ Eng. “Psychological trauma is an affliction of the powerless. At the moment of trauma, the victim is rendered helpless by overwhelming force. Traumatic events overwhelm the ordinary systems of care that give people a sense of control, connection and meaning.”

⁶² Za definiciju sličnog tipa iz ugla književnih studija, vidi, na primjer, studiju Cathy Caruth *Unclaimed Experience* iz 1996.

⁶³ Eng. “respectable old custom to inflict your death on the family”.

⁶⁴ Eng. “to dispel her chill”.

⁶⁵ Eng. “her memory turned and roved after another place she had known first and loved best”.

⁶⁶ Eng. “a broad tranquil river”, “tall sailing ship”.

⁶⁷ Eng. “Rousseauistic archetypal jungle” (referenca na slikarstvo Henrija Rousseaua).

⁶⁸ Eng. “a writhing terribly alive and secret place of death”.

⁶⁹ Eng. “trembled with the shattering scream and the hoarse bellow of voices all crying together”.

nađena, Miranda promatra svoju drugu sebe kako radosno i lako uranja u užase, na putu da i sama postane jedno od kreštavih stvorenja te tako izgubi svoj osobni, društveni, ali i ljudski identitet.

U kratkom trenutku svijesti kao bijegu iz košmarnog sna, slijedi najbliskiji moment između Mirande i Adama, kada pokušavaju saznati što više jedno o drugom dok su još uvijek živi i skupa i kada, anticipirajući stanje žalosti, pjevaju staru crnačku duhovnu pjesmu o ljubavi i smrti u kojoj je blijeđi jahač, koji se inače pojavljuje u njenom prvom snu, odveo članove obitelji pjevača i njegovu dragu. Međutim, Miranda podsjeća Adama da je pjevač još uvijek živ jer “(s)mrt uvijek ostavi jednog pjevača da tuguje”⁷⁰ (Porter, 1979: 304) i oni nastavljaju pjevati svjesni da će samo jedno od njih preživjeti, s podsvjesnom željom da vide upravo sebe u ulozu preživjelog pjevača. Iznenađena, Miranda je opet umorna i obuzimaju je obeshrabrujuće misli:

Moram dići ruke od svega, ne mogu više. Postoji samo ova bol, ova soba i Adam. Nema više različitih slojeva života, nema snažnih sjećanja i nada koji vuku natrag i naprijed, držeći je uspravnu između sebe.⁷¹ (Porter, 1979: 304)

Držeći ga za ruku, ona iznova tone u tamu, po prvi put sanjivo mu izjavljujući ljubav, da bi se odmah potom našla u “opasnoj gnjevnoj šumi punoj neljudskih skrivenih glasova koji su pjevali oštro poput fijukanja strijela”⁷² (Porter, 1979: 305). Još jednom njeni strahovi dolaze do izražaja, ovog puta još konkretniji i intenzivniji kako joj bolest dodjeljuje ulogu koje se najviše plašila – ulogu “smrtonoše”, jer je nesumnjivo ona ta koja je zarazila Adama, a što je kao opasnost jasno predosjetila u trenucima svijesti kada inzistira da se Adam udalji od nje i sjedne kraj otvorenog prozora kako bi udisao čisti zrak (Porter, 1979: 303). Miranda užasnuto gleda kako Adama u više navrata pogađaju strijele, pri čemu on svaki put čudesno ustaje, da bi ga strijele ponovo oborile. Osjećajući neodoljiv poriv da ga zaštiti, ona se baca pred njega da primi strijele u svoje tijelo, ali uzalud. Strijele prolaze kroz njeno srce ostavljajući je nezlijeđenom, dok Adam ovog puta pada uistinu mrtav, a iz svake vlati trave čuje se “strašan optužujući glas”⁷³ (Porter, 1979: 305). Tako sama Miranda, kao smrtonoša, u metaforičkom smislu postaje najbljeđi konj. Nepodnošljiva krivnja, najprije potaknuta majčinom ranom smrću, a sada i slutnjom da će Adam upravo

zbog nje umrijeti, guši je, što ukazuje na krivnju preživjelog zbog onih koji nisu preživjeli, a što, kako je ranije rečeno, patologizirajuće definicije traume posebno ističu. Ipak, njeni osjećaji nisu tako jednostavni, oni su pomiješani. Dok se baca pred Adama da ga zaštiti, Miranda također osjeća ljubomoru i, “poput djeteta koga varaju u igri”,⁷⁴ uzvikuje: “Na meni je red, zašto uvijek ti moraš biti onaj koji umire?”⁷⁵ (Porter, 1979: 305). Ovo, čini se, treba promatrati u ranije predstavljenom kontekstu Mirandinog snažnog osjećaja rodne nejednakosti i ogorčenja zbog ograničene uloge žena koje u ratu ostaju kod kuće dok muškarci barem imaju mogućnost poginuti.

Mirandin identitet pretrpjet će izuzetno težak udarac u četvrtom snu, kada uranja u najdublje ponore svoje ličnosti. Ovog puta sanja dr. Hildesheim, ljubaznog liječnika koji se brine o njoj i kojeg, ironično, u snu vidi kao oličenje zla. Miranda ga vidi točno u duhu sveprisutne antinjenjake propagande, čiji je najbolji primjer tirada prodavača ratnih obveznica na samoj kazališnoj sceni između dva čina koja govori o “opakim Hunima” i “nevinjoj djeci na švapskim bajunetama”⁷⁶, propagandi koje se u svjesnom stanju gnuša: “Poljem ide dr. Hildesheim, lubanja pod njemačkim šljemom; u rukama nosi bajunetu s nagim novorođenččetom koje se previja na vrhu i ogromni kameni lonac na kojem goticom piše ‘otrov’”⁷⁷ (Porter, 1979: 309). Vidjevši ga kako baca novorođenče i otrov u bunar na farmi njenog oca, Miranda trči i vrišti, pokušavajući otjerati zlo koje predstavlja, glasom koji odjekuje “poput vučjeg urlika, Hildesheim je Švabo, špijun, Nijemac, ubij ga, ubij ga prije nego on ubije tebe... Probudila se urlajući, i čula kako joj ogavne riječi optužbe protiv njega izlaze iz usta”⁷⁸ (Porter, 1979: 309). Kako primjećuje Youngblood (1959–1960: 349), Mirandin san o dr. Hildesheimu, koji “kao švapski mučitelj u njenom košmaru, postaje varijanta figure blijedog jahača i gotovo njena parodija”⁷⁹, otkriva koliko je zapravo njen um upio jezik propagande koje se gnuša, što je pogubno po njen identitet. Čini se da je konačno postala jedno od kreštavih stvorenja. U kratkom trenu budnosti, Miranda se slabim glasom pokušava pravdati pred ljubaznim liječnikom da nije mislila što je rekla, da bi ubrzo iznova uronila u tamu.

⁷⁴ Eng. “like a child cheated in a game”.

⁷⁵ Eng. “It’s my turn now, why must you always be the one to die?”

⁷⁶ Eng. “vile Huns” i “innocent babes hoisted on Boche bayonets”.

⁷⁷ Eng. “Across the field came Dr. Hildesheim, his face a skull beneath his German helmet, carrying a naked infant writhing on the point of his bayonet, and a huge stone pot marked Poison in Gothic letters.”

⁷⁸ Eng. “like a wolf’s howl, Hildesheim is a Boche, a spy, a Hun, kill him, kill him before he kills you... She woke howling, she heard the foul words accusing Dr. Hildesheim tumbling from her mouth.”

⁷⁹ Eng. “becomes, like the Hun torturer in her nightmare, a variant of the pale rider figure and almost a parody of it”.

⁷⁰ Eng. “(d)death always leaves one singer to mourn”.

⁷¹ Eng. “I must give up, I can’t hold out any longer. There was only that pain, only that room, and only Adam. There were no longer any multiple planes of living, no tough filaments of memory and hope pulling taut backwards and forwards holding her upright between them”.

⁷² Eng. “an angry dangerous wood full of inhuman concealed voices singing sharply like the whine of arrows”.

⁷³ Eng. “its own terrible accusing voice”.

Kako se njeno zdravstveno stanje ubrzano pogoršava, u svom posljednjem snu u bolnici Miranda konačno, u konačnom sučeljavanju sa smrću, dopire do najdubljih slojeva svog uma. Tu će na tren, kroz zaborav, njen identitet biti posve izgubljen, kada prihvaća smrt kao konačno rješenje svih problema, kako onih koji je proganjaju iz prošlosti, tako i onih iz rata i ludila kojima je okružena. Jer smrt znači zaborav, a zaborav, kao gubitak identiteta, donosi olakšanje. U prvom dijelu petog sna, Miranda identificira smrt kao zaborav i vječnost kroz svoj san iz djetinjstva u kojem balansira na uskom rubu bezdana vječnosti. Nakon što se privila uz “siguran granitni zid”⁸⁰ (Porter, 1979: 310), konačno hrabri sebe da se nema čega plašiti i prepušta se putu niz bezdan, blaženo lišena svih spoznaja i sjećanja:

Umirena, tonula je lako sve dublje i dublje u tamu, sve dok nije ležala poput kamena na najdubljem dnu života, svjesna da je slijepa, gluha, nijema, nesvjesna dijelova svog tijela, posve izvan svih ljudskih briga, a ipak živa i neobično jasno svjesna toga; sve njene misli, razborite sumnje, sve krvne veze i želje srca raspršile su se, napustile je...⁸¹ (Porter, 1979: 310)

Miranda postaje “majušna rasplamsala čestica bitka”⁸² (Porter, 1979: 310). Najednom, sve jezive slike smrti iz njenih prethodnih snova zamjenjuje blaženi spokoj. Gnjevna šuma pretvara se u “čisti krajolik mora i pijeska, mekane livade i neba”⁸³ (Porter, 1979: 311), duboku tamu zamjenjuje “prekrasan sjaj”⁸⁴ (Porter, 1979: 311), dok nepodnošljiva buka glasova postaje umirujuća tišina. Ushićena, Miranda lako trči. Ovo je njena vizija raja, mističnog iskustva, koja možda nagovještava apokaliptično otkrivenje na koje upućuje sam naslov. Istovremeno, to je i njena idealizirana slika života, onakvog kakav bi trebao biti, bez zlobe, zla i ludila među ljudima. Ona je oslobođena opterećujućeg sjećanja, opterećenja uma, okruženja i, nadasve, boli. U ovom rajskom krajoliku, zanesena je mirom i tišinom, svježom jutarnjom svjetlošću, prizorom svih živih koje je poznavala, “čiste srži njihovih bića” u svoj njihovoj ljepoti neokrnjenoj sjenama međusobnih odnosa ili karakternih crta, koji su stajali “u zanosu”, “sami ali ne i usamljeni”⁸⁵ (Porter, 1979: 311).

⁸⁰ Eng. “a reassuring wall of granite”.

⁸¹ Eng. “Silenced, she sank easily through deeps under deeps of darkness until she lay like a stone at the farthest bottom of life, knowing herself to be blind, deaf, speechless, no longer aware of the members of her own body, entirely withdrawn from all human concerns, yet alive with a peculiar lucidity and coherence; all notions of the mind, the reasonable inquiries of doubt, all ties of blood and the desires of the heart, dissolved and fell away from her...”

⁸² Eng. “a minute fiercely burning particle of being”.

⁸³ Eng. “clear landscape of sea and sand, of soft meadow and sky”.

⁸⁴ Eng. “a fine radiance”.

⁸⁵ Eng. “pure identities”; “entranced”; “alone but not solitary”.

Međutim, ovo ekstatično rajsko iskustvo na rubu smrti iznenada prekida “nejasan drhtaj strepnje”⁸⁶ (Porter, 1979: 311): Miranda naslućuje da nešto/netko nedostaje. U tom trenu osjeti razdiruću bol i emocionalnu uznemirenost, što najavljuje njen povratak u život, fizički i mentalno. Davis (2011: 68) govori o vezi između boli i sjećanja, a sjećanje je između ostalog i ono što veže ljude za voljene osobe kojih više nema, a koji čine dio njih samih i njihovog identiteta. On tvrdi da “zaborav predstavlja psihološki pandan fizičkoj paralizi”⁸⁷ te je stoga bol koja prati pamćenje poželjnija od gubitka pamćenja i osjećaja (Davis, 2011: 68). Tako Mirandino biće svedeno na “česticu” pokazuje “tvrdo glavu volju za životom”⁸⁸ (311); unatoč ogromnom olakšanju koje osjeća, sa zaboravom koji donosi smrt njena životna sila trijumfira nad smrću.

Ipak, činjenica da njen životni instinkt pobjeđuje nad smrću ne znači da Miranda jednostavno vraća svoj identitet. Upravo suprotno. Ona se vraća životu bitno transformirana. Iako signalizira da želi živjeti tako što usrdno moli medicinsku sestru da otvori prozor jer osjeća miris smrti, što Davis tumači kao “simbolično pročišćavanje sjećanja koje ju je povratilo iz njenih grozničavih obmana”⁸⁹ (2011: 68), ona je depresivna a njeni dominantni osjećaji su razočaranje i otuđenost, manifestacije koje se, kako je ranije navedeno, vežu za traumatska iskustva. Osjeća se prevarenom što se vratila u život u kojem ne nalazi više Adama, koji je, u međuvremenu, umjesto očekivane pogibije na fronti, preminuo od virusa gripe kojim se zarazio njegujući je. Ona se vratila u svijet u kojem nije u stanju vidjeti svjetlo, gdje je “uvijek sumrak ili baš pred svitanje, obećanje dana nikad ispunjeno”⁹⁰ (Porter, 1979: 313). Ne prepoznaje vlastito tijelo, koje je za nju sada “neobično čudovište, koje nije mjesto za život”⁹¹ (Porter, 1979: 313), možda uslijed brojnih simulakruma na koje je prisiljena. U krajnjoj otuđenosti, gleda oko sebe poput “stranca kojem se ne sviđa zemlja u kojoj se nalazi, ne razumije njen jezik niti ga želi naučiti”⁹² (Porter, 1979: 313). Kontrast između blistavosti njene vizije u mističnom snu i sivila okolnog svijeta joj jr nepodnošljiv.

Ironija je da je Miranda prisiljena da se pretvara pred prijateljima da slavi život kao najveću vrijednost, dok se istovremeno čini da ne vidi svrhu tolike boli,

⁸⁶ Eng. “a vague tremor of apprehension”.

⁸⁷ Eng. “(f)orgetting is the psychological analog to physical paralysis”.

⁸⁸ Eng. “the stubborn will to live”.

⁸⁹ Eng. “symbolic purging of the memory that revived her from her feverish delusions”.

⁹⁰ Eng. “it is always twilight or just before morning, a promise of day that is never kept”.

⁹¹ Eng. “a curious monster, no place to live in”.

⁹² Eng. “an alien who does not like the country in which he finds himself, does not understand the language nor wish to learn it”.

osim same rasplamsale čestice života. Oporavljajući se, po riječima Hendricka, ona pravi “simbolične pripreme za ulazak u svijet uvelih bića koja vjeruju da su živa: kozmetika za masku, sive rukavice za zaštitu, sive čarape bez veza”⁹³ (1965: 80), kao i “štap od srebrnkastog drveta sa srebrnom drškom”⁹⁴ (Porter, 1979: 316). Predmeti koje prikuplja kako bi se suočila sa svijetom izuzetno su teatralni. Osim što odražavaju sivilo njenih osjećaja, oni pokazuju da Miranda preuzima novu masku iza koje može povratiti sebe iz proždrićih simulakrura. Njoj je ovo jedini način koji joj može pomoći na novom putu nazad ka smrti. Jednako teatralna također je njena izrazito konotativna paralela između nje i Lazara, koji se zahvaljujući Kristu vratio iz mrtvih, gdje ona istupa s “cilindrom i štapom”⁹⁵ (Porter, 1979: 316). Youngblood navodi da je Mirandina slika nje kao Lazara u ovoj teatralnoj formi “dvostruka vizija nje same kakav je on bio i kakva će ona biti u svijetu u kome je nužno pretvarati se”⁹⁶ (1959–60: 351).

Fisher smatra da Porterino iskustvo s ratom i gripom nije predstavljalo katastrofu, kao čistu destrukciju, već apokaliptično otkrivenje, koje se u literaturi povezuje s rađanjem boljeg svijeta, jer ona “izranja ‘spremna’ pisati izvan granica konačnosti smrti”⁹⁷ (2012: 146). Gledajući Mirandu, autoričin *alter ego*, kroz prizmu same Porter, Fisher zaključuje da se Miranda potencijalno može čitati na isti način, demonstrirajući opravdanost Farrellovog stanovišta da trauma ima vrijednost u tome što nas primorava na prilagodbu i daje nam moć izvan osobnog (2012: 147), a što je upravo ono što protivnici patologizirajućih definicija traume poput Bonanna, kao što smo vidjeli, nazivaju otpornošću i rastom.

Je li Miranda spremna za briljantnu spisateljsku karijeru poput Porter diskutabilno je s obzirom na to da novela ne pruža jasne dokaze, ali završna rečenica – “Sada će biti vremena za sve”⁹⁸ – ne isključuje ni takvo čitanje (Porter, 1979: 317). Ono što privlači pažnju na svršetku jest opis čudnog, pomalo zloslutnog i drastično izmijenjenoga grada, koji, kako zapaža Davis, precizno odražava Mirandino stanje uma nakon traume: “Nema više rata, nema više zaraze, samo zbunjena tišina koja nastupa kad umuknu topovi; nećujne kuće s navučenim zastorima, prazne ulice, ledena svjetlost sutrašnjice”⁹⁹ (Porter, 1979: 317). Po

⁹³ Eng. “symbolic preparations for entering the world of withered beings who believed they were alive: cosmetics for her mask, gray gauntlets for protection, gray hose without embroidery”.

⁹⁴ Eng. “walking stick of silvery wood with a silver knob”.

⁹⁵ Eng. “top hat and stick”.

⁹⁶ Eng. “a dual vision of herself as he has been and as she will be in the world where appearances must be maintained”.

⁹⁷ Eng. “emerged ‘ready’ to write beyond the ultimate ending of death”.

⁹⁸ Eng. “Now there would be time for everything.”

⁹⁹ Eng. “No more war, no more plague, only the dazed silence that follows the ceasing of the heavy guns; noiseless houses

Davisovu mišljenju, Miranda “projektira svoje traumatsko iskustvo na krajolik, opisujući grad kao uzdrman ali koji opstaje, promjene koje odražavaju njeno osobno iskustvo traume”¹⁰⁰ (2011: 70).

Tako, nalik na grad, Miranda je “uzdrmana ali opstaje”, što pokazuje njenu otpornost. Njen identitet iznova izranja, ali bitno izmijenjen, zauvijek integrirajući traumu, koja se sjedinjuje s njenim predtraumatskim iskustvom. Njen odnos prema Adamovom duhu, kojeg snažnom željom priziva da bi se odmah potom prekorila zbog toga, također pokazuje da se njena racionalnost vratila jer, unatoč svemu, shvaća da se ne može živjeti s duhovima. Sa svojim štapom i svojom novom maskom, Miranda hrabro izlazi suočiti se sa svijetom, iako svjesna da svjetlost za nju nikad više neće biti ista, ali i da, unatoč boli, rasplamsala čestica života ipak trijumfira.

9. ZAKLJUČAK

Među književnim djelima o pošastima *Blijedi konj*, *blijedi jahač* zauzima posebno mjesto, ne samo zato što je riječ o rijetkom književnom prikazu “zaboravljene pandemije” koja je prije stotinu godina opustošila svijet, već i zato što ovo djelo pravi otklon od tradicije ranijih prikaza pošasti u književnosti time što se usredotočuje na osobnu borbu ženskog subjekta protiv društvenih sila koliko i protiv virusa. Uz to, novela je modernističko remek-djelo, s naracijom koja se odvija kroz struju svijesti i podsvjesna stanja uma.

Pomna analiza identiteta ženskog subjekta pokazala je da Miranda, kao obrazovana mlada novinarka, posjeduje gotovo sigurnu osobni i društveni identitet, ali da se u širem povijesnom kontekstu rata i ratne propagande osjeća svedenom na niz simulakrura uslijed ratno orijentiranih zahtjeva društva, posebno prema ženama, nad kojima se uspostavlja društvena kontrola. Mirandin osjećaj zarobljenosti najbolje je izražen u snu prije obolijevanja, u kojem se pita hoda li uopće u vlastitoj koži. Tijekom duge bolesti dolazi do procesa rastakanja njenog identiteta, što se manifestira u formi snova i deliričnih stanja sa simboličnim značenjem. Ovi snovi i delirična stanja, kako sugerira Brooker (2009: 228), potaknuti su jednako Mirandinom bolešću koliko i njenim psihološkim odgovorom na realnost ljubavi i rata. U svom posljednjem snu, kada je najbliža smrti, dolazi do faze kada ne ostaje više ništa za dezintegrirati. Shvaćajući da smrt znači zaborav, a da zaborav donosi olakšanje, spremna je predati se, blaženo lišena svih spoznaja i sjećanja, ali se ipak, iznenada, čudesno vraća među žive, iako

with the shades drawn, empty streets, the dead cold light of tomorrow.”

¹⁰⁰ Eng. “projects her traumatic experience onto the landscape, and she describes the city as disrupted but surviving, changes that mirror her personal experience of trauma.”

izmijenjena, ne samo u fizičkom, već i u psihološkom smislu. Kao posljedica traume koju je preživjela, osjeća se slabom, krhkom, otuđenom od svijeta. Ipak, s teatralnim predmetima za kojima poseže, pokazuje otpornost i zrelija i mudrija hrabro preuzima novu masku s kojom može sačuvati sebe od proždriućih simulakruma te biti svoja, zauvijek izmijenjena iskustvom traume.

Po riječima Bonda i Crapsa, trauma "zamagljuje granice između uma i tijela, sjećanja i zaborava, govora i šutnje"¹⁰¹ (2020: 5). Pišući novelu *Blijedi konj, blijedi jahač*, Porter se kao autorica koja je preživjela pandemiju bavila svojom osobnom traumom izazvanom bolešću (ali i ratom), ostavivši u svjetskoj književnosti rijetko, ali dragocjeno sjećanje na ovu pandemiju. Bit će zanimljivo vidjeti hoće li pandemija koronavirusa ostaviti traga u budućoj književnosti, ili će pak književnost ostati nijema puštajući nas da pandemiju prividno bacimo u zaborav, ne omogućavajući nam da se, kad je više ne bude, na kvalitetan način suočimo s njom i svojim osobnim i kolektivnim identitetima.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ.

LITERATURA

Barry, John 2005. *The Great Influenza: The Story of the Deadliest Pandemic in History*. New York: Penguin Books.

Bennett, Mia 2020. "What the Arctic Reveals about Coronavirus", u: *Cryopolitics*, 21. ožujka. URL: <https://www.cryopolitics.com/2020/03/21/arctic-coronavirus/>, pristup 2. travnja 2021.

Bonanno, George A. 2004. "Loss, Trauma, and Human Resilience: Have We Underestimated the Human Capacity to Thrive After Extremely Aversive Events?", u: *American Psychologist* 59 (1), str. 20–28.

Bond, Lucy i Stef Craps 2020. *Trauma*. New York: Routledge.

Bristow, Nancy K. 2010. "'It's as Bad as Anything Can Be': Patients, Identity and the Influenza Pandemic", u: *Public Health Reports* 125 (3), str. 134–144.

Brooker, Jewel S. 2009. "Nightmare and Apocalypse in Katherine Anne Porter's *Pale Horse, Pale Rider*", u: *The Mississippi Quarterly* 62/2, str. 213–234.

Buzwell, Greg 2014. "Daughters of decadence: the New Woman in the Victorian fin de siècle", u: *The British Library*. 15. svibnja. URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle>, pristup 7. svibnja 2021.

Caruth, Cathy 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ciuba, Garry M. 1996. "One Singer Left to Mourn: Death and Discourse in Porter's 'Pale Horse, Pale Rider'", u: *South Atlantic Review*, 61/1, str. 55–76.

Davis, David A. 2011. "The Forgotten Apocalypse: Katherine Anne Porter's 'Pale Horse, Pale Rider,' Traumatic Memory, and the Influenza Pandemic of 1918", u: *The Southern Literary Journal*, 43/2, str. 55–74.

Feller, Jennifer i Rebecca Latham (prod.) 2020. "Australia Story". *Lest We Forget / The Australian experience of Spanish Flu*. Australian Broadcasting Corporation, 1. lipnja. URL: <https://www.abc.net.au/austory/lest-we-forget/12297630>, pristup 13. veljače 2021.

Fisher, Jane E. 2012. *Envisioning Disease, Gender, and War: Women's Narratives of the 1918 Influenza Pandemic*. New York: Palgrave Macmillan.

Frankwitz, Andrea K. 2004. "Katherine Anne Porter's Miranda Stories: A Commentary on the Cultural Ideologies of Gender Identity", u: *The Mississippi Quarterly* 57/3, str. 473–488.

Givner, Joan 1982. *Katherine Anne Porter: A Life*. New York: Simon and Schuster.

Hazemali, David i Mateja Matjašič Friš 2018. "'Naši simpatizerji Avstrije so bili utišani kot z nabojem'. Položaj slovenske skupnosti v Združenih državah Amerike v času prve svetovne vojne". *Acta Histriae* 26/3, str. 899–922.

Hendrick, George 1965. *Katherine Anne Porter*. New York: Twayne Publishers.

Herman, Judith Lewis 1997. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.

Hindley, Meredith 2017. "World War I Changed America and Transformed Its Role in International Relations", u: *Humanities*, 38 (3). URL: <https://www.neh.gov/humanities/2017/summer/feature/world-war-i-changed-america-and-transformed-its-role-in-international-relations>, pristup 22. rujna 2021.

Jenkins, Jane 2021. "Dr. William F. Roberts: Forgotten Flu Fighter of 1918", u: *New Brunswick Museum*, URL: <https://www.nbm-mnb.ca/event/dr-william-f-roberts-forgotten-flu-fighter-of-1918/>, pristup 26. ožujka 2021.

Jordan, Douglas, Terrence Tumpey i Barbara Jester 2019. "The Deadliest Flu: The Complete Story of the Discovery and Reconstruction of the 1918 Pandemic Virus". *CDC Centers for Disease Control and Prevention*. URL: <https://www.cdc.gov/flu/pandemic-resources/reconstruction-1918-virus.html>, pristup 16. ožujka 2021.

Kauffman, Stanley 1962. "Katherine Anne Porter's Crowning Work", u: *The New Republic*, 2. travnja, str. 23–25.

"Liberty Bond", *Museum of American Finance*, URL: https://www.moaf.org/exhibits/checks_balances/woodrow-wilson/liberty-bond, pristup 26. travnja 2021.

Luckhurst, Roger 2008. *The Trauma Question*. New York: Routledge.

McGarvey, Kathleen 2020. "Historian John Barry Compares COVID-10 to the 1918 flu pandemic". *Newscenter*. 6. listopada. URL: <https://www.rochester.edu/newscenter/historian-john-barry-compares-covid-19-to-1918-flu-pandemic-454732/>, pristup 10. travnja 2021.

Mercer, Charles 1956. "Pale Horse, Pale Rider", u: *Denver Post*, 22. ožujka. URL: <http://buckfifty.org/tag/katherine-anne-porter/>, pristup 11. ožujka 2021.

¹⁰¹ Eng. "blurring the boundaries between mind and body, memory and forgetting, speech and silence".

Mirković, Dijana 2020. "Karakterizacija kroz prizmu modernističkih narativnih tehnika u kratkoj prozi Katherine Anne Porter", u: *Književna smotra*, 52/196(2), str. 77–90.

Mooney, Harry J. 1957. *The Fiction and Criticism of Katherine Anne Porter*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Nance, William L. 1964. *Katherine Anne Porter and the Art of Rejection*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Outka, Elizabeth 2020. *Viral Modernism: The Influenza Pandemic and Interwar Literature*. New York: Columbia University Press.

Porter, Katherine A. 1979. *Collected Stories*. New York i London: Harcourt Brace Jovanovich.

Porter, Katherine A. 1987. "Interview with Barbara Thompson", u: J. Givner (ur.) *Katherine Anne Porter: Conversations*, Jackson: UP of Mississippi, str. 78–98.

Schönfelder, Christa 2014. "Theorizing Trauma: Romantic and Postmodern Perspectives on Mental Wounds", u: *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*, Transcript Verlag, str. 27–86.

Schorer, Mark 1968. *The World We Imagine*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Schwartz, Edward G. 1960. "The Fictions of Memory", u: *Southwest Review* 45/3, str. 204–215.

Soreff, Stephen M. i Patricia H. Bazemore 2008. "The Forgotten Flu", u: *Behavioral Healthcare* 28/2, str. 14–15.

Spinney, Laura 2017. *Pale Rider: The Spanish Flu of 1918 and How It Changed the World*, London: Jonathan Cape.

Stettler, Christina M. 2017. "The 1918 Spanish Influenza: Three Months of Horror in Philadelphia", u: *Pennsylvania History: A Journal of Mid-Atlantic Studies* 84/4, str. 462–487.

Stout, Janis P. 1995. *Katherine Anne Porter: A Sense of the Times*. Charlottesville, VA: UP of Virginia.

"The New Woman", *Digital Public Library of America*. URL: <https://dp.la/primary-source-sets/the-new-woman>, pristup 16. rujna 2021.

Titus, Mary 2005. *The Ambivalent Art of Katherine Anne Porter*, Athens: The University of Georgia Press.

Unrue, Darlene H. 1997. "Katherine Anne Porter and Sigmund Freud", u: D. H. Unrue (ur.) *Critical Essays on Katherine Anne Porter*. New York: G. K. Hall, str. 80–90.

Walsh, Thomas 1979. "The Dreams Self in *Pale Horse Pale Rider*", u: *Wasca Review* 14/2, str. 61–79.

Wilson, Sarah 2020. "How Pandemics Change the World". *News Letter*. URL: <https://www.newsletter.co.uk/interactive/spanish-flu-life-after-coronavirus#main-page-section-0>, pristup 8. travnja 2021.

"Women in World War I", *National WWI Museum and Memorial*. URL: <https://www.theworldwar.org/learn/women>, pristup 17. rujna 2021.

Worobey, Michael, Jim Cox i Douglas Gill 2019. "The Origins of the Great Pandemic", u: *Evolution, Medicine & Public Health* (1), str. 18–26.

Wright, Samantha A. 2020. *American Life Writing and the Medical Humanities*, Bingley, UK: Emerald Publishing.

Youngblood, Sarah 1959–1960. "Structure and Imagery in Katherine Anne Porter's *Pale Horse, Pale Rider*", u: *Modern Fiction Studies* 5/4, str. 344–352.

SUMMARY

THE ALMOST-FORGOTTEN FLU:

K. A. PORTER'S *PALE HORSE, PALE RIDER*

As awareness of the pandemic nature of what the world faced in early 2020 took hold, several news media began to remind us of what they called the "forgotten flu": the 1918 Spanish flu (Wilson 2020; Jenkins 2021; Prideaux 2021; Australia story 2020; McGarvey 2020). Simultaneously, scholars of American literature found themselves at odds with these headlines, for to the readers of the modern American fiction the 1918 Spanish flu was synonymous with Katherine Anne Porter's novella *Pale Horse, Pale Rider* and was thus far from forgotten but rather indelibly memorialized. Even recent medical journals have referred to *Pale Horse, Pale Rider* in articles that attempt to put a human face on the experience of pandemic (Bristow 2010; Potter 2013; Spinney 2017). This paper seeks to contribute to that human face by considering Porter's *Pale Horse, Pale Rider* as an instance of (1) close recall of a buried moment of war-related and post-war catastrophe, and (2) a modernist experiment in gendered mindscape and trauma survival.

Key words: the Spanish flu, pandemic, the female subject, identity, K. A. Porter, *Pale Horse, Pale Rider*