

# RAZPRAVE

Jakob J. Kenda  
Ljubljana

## WILLIAM NICHOLSON IN FILOZOFSKA FANTAZIJA\*

William Nicholson (1948) v svojih avtobiografskih zapisih in javnih nastopih zatrjuje, da si je želel postati romanopisec že med študijem na cambriškem kolidžu Christ. A ta želja se mu je izpolnila šele v zrelih letih, saj ga je poklicna pot najprej pripeljala na BBC, kjer je snemal televizijske dokumentarne filme. K pisanju ga je nazadnje privedlo prav službovanje, kajti v osemdesetih se je podpisal pod vrsto scenarijev za televizijske drame, pri čemer je že z drugo izmed njih, *Deželo senc* (1985), pritegnil pozornost domače javnosti, mednarodni sloves pa mu je prinesla istoimenska filmska predelava (1993), v kateri sta glavni vlogi odigrala izvrstna Anthony Hopkins in Debra Winger.

Poleg omenjenega scenarija je v devetdesetih napisal tudi več znanih uspešnic – *Sarafina* (1992), *Nell* (1994), *Prvi vitez* (1995) – in kot soavtor besedilne predloge sodeloval pri Scottovem *Gladiatorju* (2000). A uspehi, ki jih je dosegel s svojo popularno scenaristiko, so vendarle zastranitev v Nicholsonovi karieri, saj so bistvene premise in kvalitete njegovega pisanja za vizualne medije daleč najboljše izražene v *Deželi senc*. S stališča njegovega trenutnega avtorskega položaja pa se zdi popularnejša scenaristika še bolj izrazit intermezzo. Z letom 2000 so se mu namreč izpolnile njegove mladostne sanje in s prvim delom trilogije *Vetrna piščal*, se je že takoj po izidu uveljavil kot eden pomembnejših sodobnih avtorjev fantazijske literature. Do tega je nedvomno prišlo, ker je, tako kot v *Deželi senc*, tudi v *Ognjenem vetru* (2000–02) našel pravo snov za svoje nazore.

Avtor pričujoče trilogije je izrazit privrženec Platonove predstave o svetu, ki v stvarnosti vidi zgolj odsev, *senco* višje resničnosti. To mu je že v pisanju *Dežele senc* dalo idejno izhodišče, kakršno umanjka v naštetih uspešnicah in se v njegovem najboljšem scenariju nadalje izvrstno pokriva s snovjo filmske zgodbe. Ta seveda govori o znanem angleškem pisatelju C. S. Lewisu, še enem izmed Platonovih navdušencev in predhodniku žanra fantazije, pri katerem si je Nicholson tudi sposodil naslov za film; zadnje poglavje Lewisove predfantazijske septalogije *Zgodbe iz Narnije* (1950–56) je *Slovo od dežele senc*. A bolj bistveno je, da takšna filozofska osnova daje avtorju *Ognjenega vetra* temelje, s katerih

---

\* Besedilo je spremna beseda k zadnjemu delu trilogije *Ognjeni veter* (*Ognjena pesem*), ki bo še letos izšla pri založbi Mladinska knjiga.

šele zares lahko uveljavi svoj pisateljski dar: kot bomo videli, njegovim boljšim delom prav te premise dajejo idejno težo in z dodatkom sodobnejših etik postanejo življenjske, čeprav je to navidez v nasprotju z duhamorno onstranskim Platonovim spiritualističnim dualizmom. Obenem bomo tudi pokazali, kako Nicholson ravno iz idejno-etičnih izhodišč črpa vzgon za estetsko plat svoje fantazije, z vsem skupaj pa se uvršča med pomembne uveljavitelje tiste smeri žanra, ki jo je začela Ursula Kroeber Le Guin.

Kot vemo, je Platon na podlagi razmišljanja o lastnostih pojavov prišel do zaključka, da imajo vrsto slučajnih atributov, torej takšnih, namesto katerih bi lahko imeli tudi drugačne, vendar bi vseeno obstajali in pripadali določeni vrsti – miza ima lahko tri ali štiri noge, a je kljub temu miza. Iz tega je starogrški mislec prišel do sklepa, da mora obstajati tudi ideja vsakega pojava, v kateri so združene zgolj bistvene lastnosti. Takšne ideje naj bi nadalje bivale v posebni duhovni resničnosti, dosegljivi razumu, ki je po mnenju starogrškega misleca nadrejena stvarnemu svetu, dosegljivemu čutom. Stvarni pojavi so namreč po Platonu za razliko od njihovih idejnih predstav spremenljivi in minljivi ter so odvisni od duhovnega sveta, katerega slab posnetek so, dasiravno imajo lastno bit.

Da se Nicholsonov fantazijski svet ravna prav po zakonih Platonovega spiritualističnega dualizma, se razkrije postopoma in nesporno se v to lahko prepričamo komaj v zadnjih poglavjih tretje knjige. Tako še le med Strelčevim šolanjem pred koncem trilogije izvem, da je celotna stvarnost njegovega sveta dejansko dežela senc v Platonovem smislu, saj resda obstaja, a je obenem zgolj odsev višje resničnosti – vse tostransko, tudi miza, ki naj bi jo dvojček zajel z žlico, ima svojo *pesem*. Ta seveda ni nič drugega kakor abstrakten izraz njenih bistvenih lastnosti, torej ideje stvarnega pojava v Platonovem smislu, kot taka pa *pesem* po Nicholsonu tudi omogoča magično manipulacijo s stvarnim predmetom, na katerega se nanaša, in mu je torej nadrejena v najbolj dobesednem pomenu.

Ob tovrstnih prizorih se nadalje še le dokončno izkaže, na kaj meri mnogokaj, kar smo si prebrali prej, in od kod tisti skrivnostni podton pisanja, ki nas spremlja že od predpoglavja prve knjige. Opis cikličnega razkranjanja in z očiščenjem ponovno rojenega sveta, na primer, o katerem govori v drugem delu *Izgubljena Zaveza*, se v luči konca trilogije pokaže kot dokaz za spremenljivost ter minljivost stvarnosti, celo za njeno pokvarljivost, seveda pa jo lahko očisti le ognjena *pesem*, ki je kakor božja pest sveta idej.

Z nadaljevanjem takšne primerjave bi vsekakor našli še vrsto močnih Nicholsonovih navezav na Platonovo ontologijo, a že nagel pregled pokaže bistveno: da avtor trilogije iz nje izhaja v osnovnih premisah, obenem pa jih pripelje do skrajnih prezentacij, kakršne so značilne za fantazijo.

Toda Nicholson se s starogrškim filozofom pokriva še v drugih vidikih, saj je ena izmed pisateljevih najbolj očitnih ideoloških ambicij izražena v tem, da se njegova fantazijska trilogija močno preplete z utopijo. Ta, kot smo utemeljili že drugje, je tako kot fantazija eden izmed žanrov fantastike in zato ni čudno, da med njima v načelu ni težko stkati povezav. Toda čeprav se številna kvalitetna dela fantazijske književnosti spogledujejo z utopijo, prave tovrstne povezave pred Nicholsonom ni bilo. Eno je mimobežno navreči kakšno sociološko misel, nekaj povsem drugega pa je literarna razprava o družbi, napisana na podlagi pisateljsko-tehničnih pravil fantazije, s čimer je Nicholson v žanr vpeljal pomembno novost.

*Ognjeni veter* je pravzaprav popotovanje po najrazličnejših družbenih ureditvah, od stare áramantske prek tiste, ki je lastna blatovcem, in Mojstrove, pa vse do one v Barrinem najlu, da naštejemo le nekatere. Določene, tako zadnja izmed naštetih, so pri tem shrhljive, druge, na primer družba blatovcev, so simpatične, toda vse so avtorju vendarle problematične, razen tiste zadnje, o kateri govori epilog. A kakor koli, z utopijo se je iz stališč filozofije med prvimi ukvarjal ravno Platon in njegovo razmišljanje v tej smeri je pustilo izjemno močan pečat celotni zahodni civilizaciji.

Na kratko povedano je v svojem nauku o idealni državi razdelil prebivalstvo v tri sloje: najvišjega naj bi predstavljali filozofi, ki naj bi vladali z umom, ne bi imeli zasebne lastnine in njihov edini smisel življenja bi bilo spoznavanje idej. Je torej med njimi in Nicholsonovimi Pevci sploh kakšna razlika? Mar vzorniki dvojčkov ne vladajo, kot Strelec spozna na otoku Sirene, ko ga prešine, kako so vse skupaj lepo napeljali? To nadalje seveda počno z umom, saj nimajo nikakršne lastnine ter jim je posvetna stvarnost nasploh povsem tuja, obenem pa se vse življenje pravzaprav samo učijo peti (spoznavajo ideje). In čisto na koncu, ko so položene vse Nicholsonove karte: kdo drug naj vlada svetu, kot prav dvojček, ki je izšolan Pevec? A povezava s Platonovo utopijo je še močnejša.

Njen drugi sloj naj bi namreč tvorili vojščaki (Kujo in drugi pogumni fantje), ki bi imeli žene in otroke (družinsko življenje je večkrat izpostavljena vrednota Mantov), najbolj nadarjeni med njimi pa bi bili izbrani za filozofe-vladarje (torej Strelec, ki mu je že od drugega dela usojeno, da kot 'vojščak' najprej uničuje in nato, izbran za Pevca-vladarja, vodi svet). Tretja plast Platonove družbe naj bi bilo delovno ljudstvo – kmetje (npr. Kréot), obrtniki (npr. Amos) in trgovci (npr. gospod Tak); je v domovini Mantov še kakšen drugačen poklic? In končno naj bi imelo delovno ljudstvo družine (spet) ter zasebno lastnino (to imajo Manti zelo radi), a nikakor političnih pravic (spomnimo se samo tistega z glasovanjem v Kanóbiusovi dolini: tovrstne demokratične svoboščine in razpravljanje nasploh se izkažejo za navadne smrtnike nesmiselni, razlog za to pa je pri Nicholsonu enak kot pri Platonu: tretji sloj ne more odločati o vodstvenih vprašanjih, saj preprosto ni v stiku z višjo resničnostjo).

Priznajmo: nekatere premise idealne države, kot jo opisuje starogrški filozof, smo zgoraj nalašč izpustili – zakaj, se bo kmalu pojasnilo – a našteli smo dovolj temeljnih, da opozorimo na Nicholsonovo zgledovanje pri mojstru antične misli, pa tudi na probleme, ki izhajajo iz tega.

Že Platonova temeljna izhodišča in še bolj razmišljanje o idealni državi so bili namreč priljubljena odskočna deska marsikatero k enoumju nagnjene ideologije. Mnogi misleci so se prav zato povsem oddvojili od zgornjih osnov, tisti, ki so v njih vendarle videli takšne ali drugačne kvalitete, pa so jih poskušali v določenih vidikih spremeniti oziroma nadgraditi v smeri, ki bi jih odvrnila od nekaterih Platonovih zaključkov.

Tega se loteva tudi Nicholson, in sicer na podlagi etik, izhajajočih iz dveh v mnogočem nasprotnih si ideologij. Prva, ki je očitna že vse od začetka trilogije, seveda uveljavlja vrednote gibanj t. i. new agea in se najbolj programsko kaže v ultraliberalizmu družinske ureditve Haasovih: ti se med sabo razlikujejo le zaradi svojih individualnih potez, kar pomeni, da so otroci po svojih zmožnostih zastavljeni kot povsem enakopravni staršem. Edina prednost starejših, ki jo Nicholson priznava, je stopnja izkušenosti, a tudi ta mu ni razlog za kakršno koli

hierarhičnost odnosov – razmerja v družini lahko temeljijo zgolj na medsebojni ljubezni in istih vrednotah.

Takšne ideologije avtor trilogije ne problematizira, čeprav se je izven okvirov literarnega sveta vendarle že pokazala kot krepko vprašljiva; raje jo izpelje do njenih idealističnih skrajnosti, kakršne omogočajo navezavo na Platonov nauk, nič manj ekstremističen in idealističen. A Nicholsonu newagevstvo obenem služi za mehčanje filozofovih načel: sodobni pisatelj in antični mislec imata zelo sorodne predstave o idealni družbi, toda zasebno življenje v njej si predstavljata povsem drugače – za Platona je mož pač glava družine, njeni drugi člani pa so iz današnjega stališča nekako na ravni sužnjev.

Druga ideologija, s katero Nicholson omehča odnose *med* družinami, pa je izrazito protestantska. Tudi ta se lahko izvrstno ujame z naukom starega Grka, nenazadnje zato, ker je prek cerkvenih očetov postal vkodiran v katolištvo nasploh. Protestantizem ga je le omilil (prevedeno v Platonovo izrazje) z dodelitvijo večje vrednosti svetu stvarnih pojavov, seveda tistih, v katerih je videti Božje delo: ti za protestanta torej še vedno izhajajo iz idealnega, a ob tem nimajo le samostojne biti, kakršno jim je predvidel antični mislec, temveč so predvsem posvetne dolžnosti že kar kvaliteta, saj prav ob upoštevanju njihove svojskosti vodijo nazaj k svojemu božanskemu izvoru. Zaradi tega lahko že Luther predvideva, da bo vernik pot do Boga našel šele z upoštevanjem posvetnih dolžnosti, kar velja seveda tudi za duhovnika, ki se mora med drugim zato poročiti. In še več: zanikanje svojskosti tostranskega ter nasilno uveljavljanje idealnega v njem, značilno za rimokatolištvo, je začetniku protestantizma kvarno; življenje menihov, posvečeno skoraj scela onostranskemu, je označil za produkt egoistične trdosrčnosti, ki ji nikakor ni prerokoval nebes.

Iz takšne okrepitve vrednosti stvarnega sveta v osnovi izhajajo vsi poudarki protestantske etike, na primer individualizem, pragmatizem, delo, ipd., ki jih še kako zagovarja tudi Nicholson. Spomnimo se samo že omenjene epizode v Kanóbiusovi dolini, kjer se delo pokaže kot vrednota, ki vodi k idealnemu. Hanno, na primer, izrecno poudari, kako sta jim Koki in Glubajsa v svojih nabiralskih naporih lahko za zgled, saj potrebujejo hrano za nadaljevanje poti v domovino. Delo je nadalje postavljeno ob bok stiku z onstranskim, saj je kot eno z Arjinim zrenjem v svetlobo – da na 'kapitanovem otoku' ni treba delati, je prav takšen dokaz za njegovo 'zabuhlost' kot dejstvo, da mantska prerokinja od tam ne čuti topline domovine.

Podobno očiten je pri Nicholsonu protestantski subjektivizem, ki je predvsem od novega protestantizma dalje programsko toleranten do osebnega boga drugih ločin: če Haasovim preostale družine od padca starega Áramanta dalje izražajo nestrinjanje z njihovim idealnim, gre večinoma za razlike v videnju njegovih pragmatičnih posledic, v najslabšem primeru pa za zasmeh in nikakor za preganjanje. Velja seveda tudi obratno: Haasovi nikogar ne silijo, naj jim sledi, in jih poskušajo k svoji stvari pritegniti zgolj s pogovorom ali niti to ne, če so, kot v Kanóbiusovi dolini, pretrmasti.

New age pri Nicholsonu torej omehča platonizem v znotraj- in protestantizem v meddružinskih razmerjih. Obe ideologiji se tudi dovolj poklopita z naukom starega Grka, da ne prihaja do preočitnih neskladij. Nekaj potez slednjega pa avtor trilogije tudi izpusti na način, na kakršnega smo jih mi pri primerjavi med idealno družbo v *Državi* in *Ognjenem vetru* – nalašč jih spregleda, tako da o kakšni skupni

lastnini, ki jo Platon predvideva za sloj vojščakov in bi bila seveda v izrazitem sporu s protestantskimi načeli, sploh ni govora.

Toda po drugi strani si seveda new age in protestantizem v marsičem stojita na nasprotnih bregovih, saj je prvi pravzaprav odziv na drugega. Razlike med njima Nicholson rešuje predvsem na oblikovnem nivoju, natančneje skozi makrostrukturo svoje trilogije: skoznjo kot rdečo nit vodi tiste vrednote, ki so jima skupne (npr. individualnost, religiozno doživljanje sveta, itd.), sicer pa jima da povsem ločen prostor. Tako je ideologija new agea s svojimi posebnimi vrednotami izrazito prisotna v prvi knjigi in se skozi drugo začne izgubljati, za protestantsko pa velja ravno nasprotno: prikrito se začne pojavljati šele v drugem delu in prevlada v tretjem.

S tem smo se že dotaknili povezave med nazorsko-etičnimi izhodišči avtorja in estetsko vrednostjo njegovih del. Prav homogena zveza med vsem trojim seveda daje umetniškost kateri koli stvaritvi, toda pri Nicholsonu se zdi, kot bi njegovo pisanje, bodisi za vizualne medije bodisi za tiskanega, zahtevalo čim močnejšo spodbudo idejnega. Zaradi filozofskih osnov tako od drugih scenarijev tudi po estetski vrednosti izstopa že *Dežela senc*, v *Ognjenem vetru* pa se avtorjeva beletrističnost najbolj uveljavi prav na mestih, ki predstavljajo različne ideologije ali spopad med njimi.

Trilogija je zato izvrstna že tam, kjer prezentira stališča, ki so Haasovim nasprotna ali iz njihovega vidika pomanjkljiva – v odličnih monologih ali replikah kapitana Kanóbiusa, blatovcev, mačka Megliča, Albarda in številnih drugih karakterjev – pa tudi v zapisih o dogodkih ter krajih, ki so družini Haas v prepreno, jim niso zadovoljivi ali so jim celo sovražni: spomnimo se samo na hladni opis Ortizovega metodičnega napada na Áramant, čudaški očrt iz daljav približajoče se Omšarake, ki se postopoma dviga iznad obzorja, bohotno podobo Kanóbiusa, plavajočega v zelenem bajerju, in niza z razvejano metaforiko zaznamovanih prizorov, vezanih na poroko v Vrhovnem domovanju, od prihoda neveste do pokola po padcu Mojstrove moči, če naj naštejemo le peščico izmed mnogih.

Toda ves ta, Haasovim tako ali drugače neodgovarjajoči svet vendarle črpa svojo besedilno lepoto zgolj iz priznavalnega odnosa do antagonistov; Nicholson jih v skladu s staro modrostjo ne podcenjuje, saj ve, da so protagonisti lahko močni le toliko, kolikor mogočne nasprotnike imajo. Toda estetika, vezana na slednje, že v pisateljsko-tehničnem smislu služi zgolj ustvarjanju pravega tona pripovedi, je potrebna komična sprostitev, poganja zgodbo dalje, ipd. Tako iz tega gledišča kot tudi iz idejnega so torej Haasovim nasprotni ideologije izrazito drugotnega pomena, čeprav nanje vezana estetika sekundarno vlogo izpolnjuje obrtniško skrajno spretno; ob tistem, kar smo na začetku označili kot zastranitev v Nicholsonovi karieri, se je avtor nenazadnje očitno do konca izbrusil v zakonitostih svojega poklica.

A tudi marsikaterim predstavivam ideologiji Haasovih ljubega, predvsem neposrednim predstavilam transcendentnega v *Ognjenem vetru* ne moremo priznati kaj več od izrazite spretnosti v okvirih žanrskega pisanja – fantazmagoričnost same ognjene pesmi, na primer, je zapisana dovolj umetno in prepričljivo, vendar že umeščena ni tako, da bi lahko učinkovala kot pravi estetski presežek. Toda to kljub vsemu ni nenavadno, saj je v skladu z logiko simbolizma, iz katerega fantazija nedvomno izhaja, prava transcendenca nedostopna res iskrenemu zapisu. Tisto, kar spada v domet slednjega, pa so simbolne pozicije, ki pričajo

o njej: prizor v jutranji svetlobi na zimski jasi, ki je Lunji v zadnji knjigi kakor obljuba; opis otoka Sirene v drugem delu, pred začetkom procesa, ki nazadnje pripelje do ognjene pesmi; vizija prihodnosti, kakršna je prikrito izražena v znamenku o Saarjih na koncu prve knjige; videnje stvarnosti, združene z idealnim v poslednjem odstavku trilogije. In to so tudi resnični vrhunci Nicholsonovega pisanja: redki, a neprecenljivi trenutki, v katerih sence častivrednega v stvarnem presveti onstranska luč.

Tako o estetski kot o idejno-etičnih plateg se ponuja povedati še marsikaj, saj številnih drobnih biserov Nicholsonovega pisanja nismo niti omenili. A osebna imena (ki avtorju, razen pri glavnih junakih, služijo kot nalašč za nejasno orodje karakterizacije) ali aluzije na Biblijo (ki Mante postavijo v še večjo bližino skrajnih protestantskih verskih ločin) in vse druge male domislice se vendarle jasno vklaplajo v osnove, kakor smo jih opisali; povedanega je bilo dovolj, da lahko *Ognjeni veter* za konec postavimo na mesto, kakršno mu gre znotraj fantazije, in ga umestimo v tradicijo, ki jo je v žanru uveljavila Ursula K. Le Guin.

Glede tega, kdo je začetnik fantazijske književnosti, sicer velja splošen konsenz: to je Tolkien z *Gospodarjem prstanov* (1954–55), s katerim je tako rekoč v enem zamahu izumil nov žanr. Tisoč petstotim stranem njegove trilogije daje pečat izjemen talent, ki obvlada takó obrtništvo – zna napisati izvrstno *zgodbo* – kot za fantazijo značilno barviti stil; o tem smo že pisali. Toda od vzgona za svoj talent, navdušenja nad starimi severnjaškimi jeziki, pismenkami in mitologijo, je Tolkien vendarle črpal zgolj materijo za estetsko plat *Gospodarja*, nazorska ter etična pa tako močne osnove preprosto nimata. Velikansko gmoto izvrstno oblikovanega besedila torej drži skupaj le šibka mreža nekaj preprostih vrednot in nezapletenega svetovnega nazora, prav iz občutka takšnega manka pa verjetno tradicija sizifovskega iskanja globljih pomenov trilogije – od tistih prvih, ki so kmalu po njenem izidu videle v *Gospodarju* takšno ali drugačno alegorijo, do novodobnih, ki jim je Tolkienova družina raznovrstnih bitij uvid v različne aspekte človeka.

Žanr se je z *Gospodarjem* torej resda začel, a zaradi neuskkljenosti med njegovimi tremi temeljnimi komponentami še ni dobil svoje celostne podobe. Nanj je moral čakati kar lep čas, saj mu jo je dala šele Le Guinova s prvimi tremi romani iz pentalogije *Earthsea* (1968, 1971, 1972, 1990, 2002). Kot se nam obeta natančneje opisati ob menda bližnji priliki izida te serije v slovenščini, je v njej z namerno intelektualizacijo žanra pokazala, da manko etičnega in svetovnonazorskega za fantazijsko književnost nikakor ni nujen. Zato moramo Tolkienu resda še naprej označevati za njenega začetnika, naslov utemeljitelja pa si mora vendarle deliti z ameriško pisateljico. A pri slednji gre intelektualizacija tako daleč, da je z njo tudi zastavila poseben tip fantazije; filozofsko fantazijo.

Doprinos Le Guinove je nato skozi osemdeseta, ko se je žanr kvantitativno okrepil, počasi pronical v druga njegova dela, ki so zato predvsem nazorsko postajala vse manj šepava. Šele na prelomu stoletja pa sta se, ob vrsti iz tega gledišča manj pomembnih avtorjev, pojavila dva, ki sta ga v svoje pisanje vpeljala scela. Tako sta znotraj fantazije dokončno uveljavila prostor za roman, ki ga seveda ne moremo umeščati v višave klasične filozofske epike, na primer k Miltonovemu *Izgnubljenemu rajju*, Voltairovem *Kandidu* ali Ecovemu *Foucaultovom nihalu*; krog primarne ciljne publike fantazije namreč zaobsega mlade bralce in idejno-etične prvine jim morajo biti predstavljene dostopno, čeprav zaradi svojega bogastva od njih lahko zahtevajo nekaj več pozornosti (ter skupno branje z odraslimi).

Avtorja, ki jima gre zasluga za uveljavitev tega prostora, sta Pullman s trilogijo *Njegova temna tvar* (1995–2000), ki ga bomo na tem mestu pustili ob strani, in seveda Nicholson. Slednji, ki je vsekakor poznavalec fantastične tradicije, se verjetno na Le Guinovo naslanja zavedno, saj je temeljna dihotomija njunih svetov postavljena na povsem ista filozofska izhodišča: pentalogija ameriške pisateljice v svoji osnovi izhaja iz delitve na vsakdanji govor in 'resničnega', ki je kajpada magičen, ter iz njima odgovarjajočih svetov. Toda prav ob takšni povezavi postane še bolj očitno, da je mlajši avtor v idejnih izvajanjih resda spreten, prožen in bralca buri z nepredvidljivimi presenečenji, a svoje vzornice vendarle ne dosega po dodelanosti miselnega sistema: Le Guinova platonistično dvojnost izpelje v smereh, ki imajo mnogo večjo težo od problematičnih Nicholsonovih, vse tja do enega vrhov metafizičnega nihilizma.

Vendar ima tudi pisec *Ognjenega vetra* v nečem prednost pred mojstrico fantastičnega žanra. Ta je predvsem v prvih treh delih serije dostikrat akademsko zadržana, s čimer resda doseže marsikateri pozitiven učinek – bralca primora k treznemu branju, neprestano ohranja srhljivi podton, ki bi ga Freud opisal kot tuje, itd. Toda pri vsem tem v njeni pentalogiji vseeno pogrešamo nekoliko več pisateljskega zanosa, nagnjenega k eksotičnemu, ki je vendarle bistveni del fantastije. Tega pa seveda Nicholsonu ne manjka.

Nekaterim šibkim platem pisanja navkljub se torej avtor *Ognjenega vetra* s svojimi, za najstniško publiko zahtevnimi filozofskimi osnovami vsekakor uvršča med uveljavitelje ene zlahknejših tradicij fantastične književnosti – filozofske fantastije. To nadalje tudi dodeluje na področju, kjer je bila prej manj močna, torej tako s svojimi obrtniškimi spretnostmi kot z globljimi, s katerimi je njegovo pisanje resnično vrhunsko: ko najde ravno pravo vrsto patetike, nekoliko zadržane, ko vse nepotrebno preprosto zamolči. Prav takrat je v neizpodbiten dokaz, da pojma žanr nikakor ne gre mešati z izrazom trivialno.

## Summary

### WILLIAM NICHOLSON AND THE PHILOSOPHICAL FANTASY

The afterword to the Slovene translation of *The Wind on Fire* trilogy by William Nicholson shows the connection of the trilogy with Plato's philosophy, especially by his views on the ideal state. The article than demonstrates how the trilogy tries to avoid some of Plato's problematic conclusions by adapting his philosophy to the ethics of New Age and Protestant movements. Furthermore, the essay deals with Nicholson's aesthetics, which seems to derive its quality from philosophical and ideological concepts. Finally, within a brief overview of the history of fantasy and especially Ursula K. Le Guin's contribution to this genre, *The Wind on Fire* is classed among the tradition of philosophical fantasy, which was started by Le Guin and has only recently asserted itself through the work of Philip Pullman and William Nicholson.