Dimitar Kamburov
(Bulgaria, Sofia University *St. Kliment Ohridski*)

Memento mori De Profundis cum Risu

Abstract: This text is an expanded written version of my oral contribution to the presentation of *Selected Epitaphs from the Decline of the Roman Empire* by Kiril Merjanski, held on 29 September 2025 at the National Library in Sofia. It also elaborates on my review published in the newspaper *Kultura* on the first part of the book, which appeared independently in 1992. The analysis focuses on the postmodern strategies of this open mystification, which both quotes and refunctionalises the genre of the epitaph. Contrary to expectations, Merjanski's poetic versions, ostensibly translations of Latin originals, create an impression of fidelity to 'possible' epitaphs dating back to the Roman Empire and its decline. There are no visible traces of modernisation or updating. The 'translations' are 'reluctant', preserving a maximum of 'foreign', 'original' words in Latin. The deliberate 'foreignness', 'defamiliarisation', and 'distance' of this Bulgarian poetry are further reinforced through detailed 'academic' footnote commentary. Simulating a modern annotated translation of an ancient text, the book achieves effects of alienation and estrangement, refuses identification and sympathetic empathy, blocks rhythmic-melodic trance, and generally compels the reader to question the meaning of mystifying epitaphs in particular. The most original idea lies in the surprising fidelity to the fundamental hypogram of the genre: *Memento mori*. The review examines all forms of fidelity, achieving Beckett's tragicomic suggestion of art as an 'improved fall of man' as a mortal being, and thus generating an authentically experienced, affirmative suggestion of the performative of artistic perfection – itself a negation of the assertion of radical human doom in this book, which so thoroughly demystifies the consolations of death.
Keywords: epitaphs, mystification, demystified consolations, Roman literature, postmodern artwork, artistic perfection, laughter as a response to death

Димитър Камбуров
(България, Софийски университет „Св. Климент Охридски“)

Memento mori De Profundis cum Risu

На 29 септември се състоя премиерата на поетическата книга на Кирил Мерджански „Избрани епитафии от Залеза на римската империя“. Латинското ѝ заглавие не е толкова скромно: “CARMINA, SEPULCRALIA SELECTA AD OCASSUM IMPERII ROMANI PERTINENTIA VIDIT IN LOCO INCERTO CYRILLUS MERDZHANSKI IDEM IN BULGARO CONVERTIT”. Спестеното на български означава приблизително: *видени на неясно място от Кирил Мерджански и преведени от същия на български*. Книгата е наполовина второ издание, наполовина нова. Първата част датира от 1992-ра. Втората вижда свят за първи път във великолепното издание на Издателство за поезия ДА на Силвия Чолева (да ѝ благодарим!). Впрочем латинският присъства не само във второто, предполагаемо оригинално заглавие. Частите и творбите са със съхранени латински заглавия. Финалният стих или двустишие, които често са ритуални жанрови клишета като *Viator, vale!*, също се случва да са на латински, както и съществени масиви от текста и от бележките под линия. Книгата сякаш изпитва неохота да се вживее в ролята си на

българска лирика и не спира да изтъква уж недопревърнатите си оригинални чужбински език и форма. По този начин книгата избира да е българска по пределно чужд и отчужден начин, макар сегиз-тогиз да показва вкус към български идиоми: „мъгла и вятър“, „мръсни дупеядци“, „геройски загинал“… Любовта към латинския, към миналото, към поезията с фина версификация със сложни ритми и рими и към сухия хумор влиза в сблъсък с една откровено безпощадна, демистифицираща живота и смъртта, а с тях и всяка илюзия за оставане и траене поезия, чиито надгробни камъни не оставят и камък върху камък.

С Кирил Мерджански се запознахме случайно в късното лято на 1991-ва. Тумба филолози се изсипахме на гости на вилата им с жена му. Тя ни предупреди, че Кирил може и да не се присъедини. Той изникна, неловко индиферентен, здрависа се радушно, поклони се и се оттегли. Явно колежките му бяха свикнали, но мен ме озадачи перфидността на отсвирването ни, отказът да бъдеш домакин у дома си. После книгата му „Избрани епитафии от залеза на Римската империя“ потвърди същата онтология на госта само за кратко наоколо.

Две години по-късно представих книгата в литературната си колонка във в. Култура. Случи се тя да ми е първата рецензия с отзвук и общо одобрение. Тъй че съм задължен и на книгата, и на автора ѝ: бил я харесал и той, каза тогава. Видях, че щедро я е включил в събраното си с показателното заглавие „Бъдеще на Античността“ от 2022-ра. 33 години по-късно ми се прищя да продължа казаното там и тогава. Затова и се натрапих на представянето на книгата в Националната библиотека на 29 септември 2025. По-долу следва писмената версия на изговореното на събитието.

Поезията на Кирил Мерджански и особено двете му мистификации – тази с епитафиите и „Митът за Одисей в новата буколическа поезия“ от 1997-ма – разполагат с отбрана и вярна публика, пряко или косвено свързана с *Гимназията по древни езици и култури*, известна като *Класическата*, в която авторът е преподавал история през 80-те. Тази поезия по правило изкушава интерпретативно шепа свръхобразовани хора, които обичат да я обсъждат в светлината било на Хайдегер, било на Гибън, било на Шекспир, било на Одън. Аз обаче вярвам, че Мерджански е всъщност по-близо до Пушкин не само във виртуозността, в иронията и в една мелодрама без милост, а и в разбирането, че „поэзия должна быть глуповата“. Ето защо тук ще се спра на обичайно пропусканите очевидности.

Като се представя за книга с епитафии, мистификацията цитира, пародира и въобще сложно борави с жанра на епитафията. Това е странен, парадоксален жанр. Епитафията е свидетелство, тя увековечава нечие съществуване. Тя съхранява памет, оставя белег за отишъл си човек. Епитафията продължава пребиваването му сред живите, докато трае надписът върху камъка във вечността. Ала в жанра е заложен и обратният смисъл: епитафията свидетелства за бевъзвратното отсъствие на човека, тя е прощалният жест на раздяла, който всъщност оповестява изличаването му още тук, върху камъка. Така видяна, епитафията е предупреждение към живите, докато буквално и преносно загърбва и отписва мъртвия. Нейна пределна хипограма е латинският „девиз“ *Memento Mori*. Книгата представлява пределна, екстремна, изчерпателна и многоаспектна реализация на тази хипограма, тя я довежда докрай, осмисля я и я артикулира всякак, изразходва ресурса ѝ. Всяко от стихотворенията неумолимо възпроизвежда жанровата схема и смисъл, не спирайки да ни напомня, че имаме да умираме. Интегрално книгата внушава умирането като задача, изпитание, работа, която ни предстои и е достатъчно важна, за да се заемем с нея отдалече. Интегрална полидискурсивна творба, тя представлява подготовка, започнала в зората на 90-те и продължаваща и до днес.

От друга страна обаче, епитафиите сякаш си поставят за цел да доведат *ad absurdum* самодеконструиращия се аспект на един жанр, посветен на паметта из-от пределното съзнание за невъзможност и обреченост на паметта, т. е. на оставането. Така погледната, тази анотирана поезия представлява радикализация на саморазрушителната природа на жанра на епитафията: колкото и да се готвите и гласите, смъртта ще обезсмисли живота ви с все подготовката. Да сте *carpe diem* безгрижни, също не помага. Единственото, което ви остава, е да приемете, че нищо не остава. Неумолимата монотонност, с която всяка епитафия е парадигмално тъждествена на всяка друга и всички останали, изненадва най-вече с отказа да изненадва. Книгата с епитафии е фундаментално вярна на жанра си на равнището на посланието, на това „какво казва“. Остава да видим дали е също толкова вярна на равнището на средствата, на това „как го казва“.

„Избрани епитафии от залеза на Римската империя“ е открита мистификация. Тя използва ресурса колкото на самодеконструиращата се епитафия, толкова и на демистифицираната мистификация. Този класически до клише или норма постмодерен похват звучеше новаторски през 90-те, но е все така функционален и днес. Първата асоциация извиква Борхес, втората – Павич. *Залезът на Римската империя* във версията на Мерджански е непротиворечиво и на едро сведен до пикантното клише за самоубийственото прекаляване и саморазрушителната разпуснатост на епохата, чийто разгул и разврат сме свикнали да асоцииираме с неминуемия ѝ упадък, падение и пропадане. През Борхесовия *Пиер Менар* обаче оня *Залез* е накаран да ни засяга като алегория на собствения ни заник. Постмодернът на Мерджански открива предчувствията и предизвестеността си в онова сякаш постмодерно разплуване и провисване на Рим от преди разпада. Книгата знае много за случилото се оттогава, но решава да си въобрази, че целокупният развой на западното човечество е снет в онова архиначало на западащия Рим като еманация на овластената човешка слабост и печал. Това ѝ позволява да се отърси от ендемичната умора на постмодерна („умора“ е ключ към „Градината с разклоняващите се пътеки“, към каноничния Борхесов корпус въобще) като „заеме“ и „възпроизведе“ наивната неистовост и невинната слепота на онази епоха за надвисналия свършек, докато в същото време я чете през дебелата столетия лупа. Павич на свой ред е важен с балканското като вампирясал и поподивял провинциален дом на Късната античност, но също и чрез системното подгавряне с историята, с археологията и въобще с хуманитаристиката като актуално мотивиран фантазъм по реконструкция на миналото. Мерджански също като Павич не спира да се „позовава“ на измислени учени и книги, да обсъжда „сблъсъка“ на становища и да се подиграва с тяснонационалистическата мотивация зад самоприписването на случвалото се по „нашите земи“, абсурно интерпретирани като „изконно“ български.

Множеството бележки под линия в стихосбирка с фина и сложна ритмика представляват умишлен риск и явна провокация спрямо читателя, изправен пред алтернативата дали послушно да снове между горе и долу, или да не нарушава властния поетически ритъм и да си прочете бележките по-късно, както внушава Явор Гърдев, голям почитател на автора. Дали обаче бележките на Мерджански не са по-перфиден похват? Лирическият текст е направен дотам странен и чужд, дотолкова е пълен с кирилизирани латински имена и титли, а и с масиви латински текст, че първият прочит без разясненията под линия би стъписал с езиковата си небулоза. Читателят не обича да не разбира. Затова първото четене на тази лирика гарантира спънатото прескачане между поезия и разяснения, една амалгама от странен и далечен поетизъм и спарен скрупульозен аналитизъм. Ефектът е дотам остранностяващ, че всяко стихотворение си гарантира онова препрочитане и потретване, за които Пол де Ман беше казал, че едва от тях започва лирическото

четене. При цялото си съвършенство, тази поезия внимателно осуетява всяка лесна идентификация, всяко влюбване и пропадане в пазвите на топлата ѝ тоталност. Книгата последователно подкопава кротката самоочевидност на тези привидно безхитростни епитафии и по този начин хем съхранява автентичния привкус на късноантичната лирика (която днес се случва да ни озадачава с оголената си директност и простодушна безхитростност), хем задоволява постмодерния ни рефлекс да търсим втори план и двойно дъно особено там, където предложеното ни е подозрително, измамно просто, хем, на трето място, ни държи будни и авторефлексивни относно собствените ни читателски ходове и реакции, в резултат на което четенето не спира да снове между осмисляне и самонаблюдение. При все търсената странност, Мерджански е адепт по-скоро на Брехтовия ефект на отчуждение, отколкото на формалистичното остранностяване: нито българската част от езика, нито проектираният свят провокират нововиждане. Книгата не отказва нищо, но се изплъзва на всеки застопоряващ прочит из-под привидната простота и еднозначност на поетическата фактура. Клишетата за вживяване и вглъбяване, за потъване и разтваряне в поетическия свят на автора са подиграни и осуетени посредством бележките под линия: авторът е дотам протеичен, че убягва и на смъртта; поне на тази на автора. Въобще това е поетическа книга, която изпада от правилата на жанра просто защото е повече книга, отколкото лирика; една фина и убеглива литературна конструкция отвъд прангите на жанра.

Но дори на равнището на лирическото книгата сякаш е забравила дългата история и развой на лириката след римската епоха: тя отказва теснотата на реда, върховенството на фигуративността над наративността, демонстрира немара към свърконцентрирания изказ, не парадира с многозначности, амбивалентности и нерешимости. Тази поезия не желае да си играе на изчистване и пренапрягане на езика. Мистификацията на епитафии от късната античност ѝ позволява да симулира неведение спрямо отнелото векове шлифоване и изчистване от шлаката на делника и от люлката на езика, от сгъстяването на текста в полза на смисъла, от култа към късотата, от максимализма на минимализма в една афористичност, чийто фигуратив маргинализира или дисквалифицира наратива… Тази поезия обича да бъде проста, повествователна и все по-многословна. Епитафиите често са пространни, велеречиви и невъзмутими спрямо постромантическите лирически стандарти. Тази тенденция се усилва във втората част с епитафии на животни: те още по-бъбриво демонстрират немара спрямо всяко приличие, дълбокомисленост, подривност и новост, още по-безогледно подиграват собствените си поучения и псевдоморализаторства. Макар всички епитафии да са притчи за това как всички сме заложници на смъртта, те не предлагат басня или друг поучителен наратив, който да внушава мъдрост, доброта, познание и красота. Пределната утеха на тази книга е благополучието на мъдрата смърт, но и тя по правило е развенчана илюзия.

Епитафията по природа е алегорична и с *Memento mori* морал. Човек би очаквал епитафиите на Мерджански да играят с тази поучителна алегоричност, да я провокират и подкопават. Нищо подобно не се случва. С неумолима монотонност епитафиите повтарят една и съща алегория с все същата поука: еди-кой си живя добре, зле или неясно как и после умря, случайно или закономерно, и от него не остана нищо, освен този надпис върху камък, сам по себе си претърпял деформация и разпад, довел или до изличаване на името, или пък останал единствено свидетелство за някогашни знаменитости или самозванци. Над епитафиите тегне една особена отстраненост, вънпоставеност; някаква безстрастна, невъзмутима безчувственост. Лирическият говорител чрез позата си на дистанцираност провокира читателя да се разграничи от емпатичния автоматизъм, от уж жанрово вмененото му скръбно съпреживяване. По един смразяващо неумолим начин

епитафиите са всъщност обезоръжаващо комични. Откъде възниква този комичен ефект в този сякаш неуместен контекст?

Кирил Мерджански подсказва, че чрез акта си на осъзната безполезност епитафията е поначало ободряващ, комично сизифовски акт. Ако бяхме следовници на Камю, бихме могли да си речем, че тя е щастлив жанр. При Мерджански обаче епитафията остава някак отвъд щастие и нещастие, подкопавайки и опозицията, и страните ѝ. Надгробните надписи не са нито мелодраматично трагически, нито кощунствено комически, а по-скоро трагикомически, без задължителност на философския компонент. Основното им внушение може да се интерпретира като мъдро смирение пред осъзнатото безсмислие на съществуването. Явор Гърдев неколкократно похвали публично тяхната ведра вещина пред лицето на една приета неминуемост. Ала заложник на смъртта, човекът на Мерджански така си и остава в неведение относно своето „битие към смъртта“. Епитафиите на Мерджански нямат философски претенции, не мъдруват и не си правят илюзии, че ще събудят човека, ще го разтърсят и спасят от пословичната му слепота относно неговата смъртност. Те не са по хайдегериански трагично героични. Техния сух, изискан, безотраден, но не и черен хумор, напомня трагикомическия екзистенциален абсурдизъм на Кафка и Бекет.

Ето защо епитафиите на Мерджански поправят Аристотелевия преход от щастие към нещастие. Нещастието в края на творбите, включително и това на смъртта, никога не е абсолютно: финалът утихва в компромисното благополучие на самата епитафия. Нещо аналогично впрочем твърдеше Б. Богданов по повод края на трагедията и катарзиса като критика към Аристотел. Корникуларият Флавий Викторин минава от семейното щастие към нещастието да загуби много от децата си, но все пак да получи утехата, че оцелелите са прилично задомени, преди да го сполети краят, вероятно по вина на бабека (декодиран като вид кашкавал) и на горещината. Самата смърт не е нито преживяна, нито представена като нещастие, тя буди по-скоро почуда и недоумението „как така стана“. Смъртта, дори когато уж буди „скръб“ и „печал“ или когато е първолично „оплакване“, неизменно е артикулирана като нещо външно, а самите епитафии се преосмислят като усъвършенствано повторение на смъртта: като едно, тъй да се каже, *подобрено падане*, по Бекет. Впрочем много от тях, през първоличната си автобиографичност, чудодейно си присвояват вънпоставена свидетелска вещина спрямо собственото умиране, което усилва бекетовския трагикомизъм. Епитафиите са недатирани, те само указват възрастта на починалия. На базата на референции, имена и събития, някои от бележките под линия предлагат „научна“ датировка, но жестът цели по-скоро противоположния ефект: да усили абсурдността и ритуалната автодеконструкция на жанра. Епитафията за китареда Нард завършва с поантата:

Животът е невероятна песен,
ту тъжен е, ту весел.

Контрастът между клишето „невероятна“ и финалния труизъм е сразяващо ироничен. Смъртта на професионалния доносник Аний Вер и на децата и съпругата му не се превръща в алегория на заслуженото възмездие, заради долната му професия. Смъртта у Мерджански никога не е нито наказание за безчестие, нито заслужен отдих след достоен живот, нито обещание за безсмъртие и слава, и по това напомня невъзмутимия аморализъм на Борхесовия дебютен сборник „Всеобща история на безчестието“. Смъртта е само оня колкото клиширан, толкова и неумолим универсален уравнител на всеки с всеки, както и на всеки човек с всяко животно. Книгата на Кирил Мерджански осуетява всякакви етически и епистемологически откровения.

На представянето ѝ уважаваният критик Георги Цанков неколкократно подчерта голямата дълбочина, богатството на характерите, безкрайното разнообразие и многоликост на човешкото, напомнящо Шекспир. Нещо подобно беше споделено и от режисьора Явор Гърдев, както и от философа Христо Тодоров при друго обсъждане: че епитафиите не само напомнят „Характерите“ на Теофраст, но са и силно драматургични с неизчерпаемостта на човешките роли в тях. Според мен, напротив, авторът е целял да направи героите си последователно еднотипни, с парадигмално тъждествени биографии. При цялото многообразие на полове, обществено положение, възрасти, жизнени избори, успехи, компромиси и падения, всички те всъщност разказват една и съща история – живя, умря – представяща цялата (авто)биографична справка като епифеноменална. Животите на всички са сякаш изначално предначертани от края им. Липсва претенция за пълнота, дълбочина, осъщественост и осмисленост на битието. Плоскостната парадигмална тъждественост на всички животи е подчертана от вездесъщата ирония спрямо инфантилната невъзмутимост на оня разпуснат свят: Елия на 29 години е оплаквана от надживелия я два пъти по-възрастен съпруг Венулей Сатурнин, който доверява единствения ѝ недостатък – бенката с косъм на една от гърдите – но не и на коя от двете е; само за да насърчи Нумидий Маса да се похвали: „на лябата (sic!)“; което става повод бележка под линия да коментира прехода от бета към вита, както и да сподели алтернативно тълкуване, приписващо правописна грешка на вещия относно гърдите на Елия Нумидий.

Човешките животи се оказват по-банални дори от тези на поменатите с епитафии животни: малката Делия пожелава щурче, получава го, то умира, но докато го погребва, змия я ухапва и тя умира, майка ѝ я последва в смъртта, убита от мъка, а обвиненият от нея баща Аний Вер също скоро се споминава: щурчето погубва всички. Не само абстрактната смърт изравнява: всички умират негероично, без значение дали случайно или закономерно. При Мерджански актът на умиране е по-скоро от страната на смъртта, повличайки към нея и самото живеене. В автоепитафия Мирон телякът споделя, че голотата е конгениална на смъртта, доколкото разполага с аналогичен универсален егалитаристки ефект. Финалната поанта на тази епитафия е също показателна:

Проклет да си, ако на този тъй благоуханен гроб
сереш или пикаеш,
ако ли не – благословен бъди.
Това е.

Нелепата воля на теляка да съхрани, посредством проклятия и благослов, неприкосновеността на гроба си е еманация и апотеоз на абсурда и иронията на книгата. За този ефект особено способства невероятната първолична автобиографичност на някои епитафии, дори ако Мерджански цитира и възпроизвежда утвърдена практика в оригиналния жанр.

Впрочем, според фикционалната схема на книгата мистификация, всички надписи са намерени на територията на днешна България. Това става повод за всякакви иронични издявки над намекнатото внушение за четвърти, римски субстрат в българската култура, след славянския, прабългарския и тракийския. Тук Мерджански е в открит диалог с „хазарите“ на Павич. Книгата му самоиронично внушава, че този или онзи надпис е вероятен фалшификат, с което се присъединява към постмодерното усъмняване както в оригиналността на творбите, така и в авторитета, пък и във виталността на авторството. Всъщност Мерджански е професионален историк с явен интерес към късната античност. Част от бележките под линия съучастват на литературната подигравка с неминуемата фантасмагоричност на археологията и старата история, с актуалната им заинтересованост. Ала в новата част „Животни“ тези бележки звучат понякога като исторически скрупульозни коментари. Или с годините, Мерджански е решил от време на време да бъде и

сериозен, или – по-вероятното – на мен ми убягват тези по-фини нива на издявка и ирония. Все пак в „Животни“ относителната тежест на бележките под линия е толкова по-голяма, че те няма как да не си отвоюват известна самостоятелност. Втората част е по-сериозна и по още един начин: тя току насърчава читателя да не чете буквално и му внушава да отиде отвъд алтеративата между буквалност и клишираня поетическа формула.

При цялата си ирония и издявка, в късната си част книгата сякаш изразява тревога относно общата култура и интерпретативните способности на читателя си. Така например всяка от епитафиите е своеобразна загадка относно скритата в нея клишираня хипограма: смъртта, любовта и голотата правят хората равни; смъртта и любовта се лекуват на принципа *out of sight, out of mind*; религията е лек срещу смъртта; животът ни убива; животът е безсмислен; животът е река; за всичко си има време; смъртта засяга живите; развратът на властта е недосегаем; смелостта е пиянство; човекът е най-опасното животно; жив ли си, не се оплаквай; никой не може да твърди, че е щастлив (но и нещастен) преди последния си час, *carpe diem*, и т.н. Обратната страна на същия похват-закачка е поетическото рефункционализиране на всекидневни фразеологизми и идиоми:

> животът е един нестихващ водопад
> останалото е мъгла и вятър;
>
> а пък стоическите тези,
> че човеците сме братя,
> мисловна само са мъгла,
> словесен вятър.

Аналогичен снизяващ ефект спрямо поетическата „висота“ изпълняват и специфични бележки под линия. Стихът „на вилата им най-затънтеното тъмно място“ отвежда към бележка под линия, гласяща: „вероятно някой от килерите във въпросната вила“. Така алитерацията „затънтеното тъмно“ е подиграна (но и акцентирана). Дискредитирани са и чувствата. Саксуалният нагон е вездесъщ; той понякога провокира любов, но по-често става дума за евфемизиращия език на желанието. Приятелствата и съпружеската вярност са често разколебани, законът и дългът се оказват по-автентични и ефективни инстанции на грижата за себе си и за другия. Твърдите езици на парите и властта са неизменно по-авторитетни и ефикасни от всякакви чувства и привързаности. Частта с животните идва да потвърди, че само фундаменталното неравенство между човека и животното се превръща в достойно условие за надеждна, незаинтересована, парадоксално естетическа връзка помежду им. Тази част показателно сгъстява боите, става още по-безпощадна и мрачна, по-цинична и мизантропска, а човекът се оказва не само снизен до животното, но често и доброволно се самопоставя в по-низша позиция спрямо него. Всъщност привързаността към животните е компенсаторният ответ на разклатените или прекъснатите връзки между хората.

Тази книга не е затворена в света на късния Рим. Тя естествено е алегория на съвременния живот с неговия аналогичен или предизвестен упадък. По страниците ѝ можем да намерим протоварианти на днешните спортни агитки от изтребващи се ултраси от бели, червени, сини или зелени („Оптиматус“), на зоохомопорнографията (представена като своеобразно театрално нововъведение в „Еротос“), на масажа като протопорножанр („Елиазар“), на конкуренцията между религиите (пак в „Елиазар“ и на други места), на доносничеството като държавна служба („Флавий“, Аний Вер), на циничната безогледност на властта („Порция Серена“), на суетата на политиката, науката и изкуството, на този наш свят на спектакъла, в който хората без друго предпочитат копието пред оригинала и пошлотията пред „голямото изкуство“ (впрочем и то в кавички)…

В първата част на книгата, Мерджански находчиво играе с изтритите от времето или умишлено заличени части от текста. В продължението е изоставил този въздействащ

похват. Все пак и за двете части се отнася внимателната работа по саморазтерзаващата се постмодерна творба, по творбата, която просто отказва цялост, завършеност, единство, сериозност и „поука“. И двете части на книгата възпроизвеждат модела на пир по време на чума: *първата част* датира от гладната Луканова зима на 1990 – 91-ва година; *втората* – от Ковид пандемията от 2020 – 21-ва. И двете са пронизани от лудешката карнавалност на живота насред изпитания и кризи.

И все пак, има ли някакво позитивно послание тази книга? Има ли нещо положително да сподели тя отвъд скомината от хумора ѝ, отвъд красотата и изпипаността на стиха, отвъд цялата съвършена постмодерна машинария в действие? Уви, не откривам споменаваните от Гърдев, Христо Тодоров и Георги Цанков ведри утехи на философското смирение, на театъра, на пъстротата на човешките характери и на събитийното многообразие, не усещам дори това спокойно достойнство на възправеност пред неотвратимостта на свършека, на всички форми на свършек, на които дава плът и душа тази невероятна книга. Нима обаче „Избрани епитафии от залеза на Римската империя“ е напълно лишена от позитивно послание отвъд подигравката над човешкото безсилие, слепота и неадекватност спрямо смъртта, отвъд осмислянето на статуса ни на заложници, на които им остава единствено „стокхолмският синдром“? Книгата действително безмилостно демистифицира всички утехи и е откровено безнадеждна като послание.

От друга страна обаче, това е една много смешна, вдъхновяващо добре написана, композирана и осъществена книга. Защо ѝ е на една книга, която е дотам наясно с безпоследствеността на всичко, включително на изкуството, да се занимава дотам скрупульозно и талантливо с абсолютната нула и зануляване на смъртта? Това не е постмодерно четиво, което се разпада на съставните си части, дискурси, изкуства. Тук има високо внушение, че единственото, което можем да правим пред лицето на смъртта, е да не си губим времето, ами да творим и създаваме без никаква суета и вяра в безсмъртието на изкуството, на науката, на обществената деятелност, на грижата за другия, но със съзнанието, че само едно целенасочено и осъществено докрай креативно усилие, което държи смъртта в полезрението си, е в състояние да я победи като я функционализира, като я превърне в герой и инстанция вътре в собствения творчески акт и резултат. Всъщност усилието по сътворяването на съвършенството на тази книга е единственият достоен отговор на нейната тема – това, че имаме да умираме и че е все едно дали забравяме за тази работа, или работим по нея. Всъщност книгата е оня перформатив, който елегантно и съвършено опровергава неумолимия си констатив. Всичко, за което говори тази книга, е отменено от начина по който тя го прави, от начина по който е направена.

Така се случи, че преди да тръгна за представянето на тази книга на 29 септември в Националната библиотека, изслушах докрай втора част от 3-та симфония на Бетховен, нейния възвишен Траурен марш. Хрумна ми, че трудно може да се намери по-малко траурна книга от „Избрани епитафии от залеза на Римската империя“: дотам оперирана е тя от вяра в смисъла и ползата от героизъм в едно битие, в което последната утеха все пак остава творенето и творчеството.