

## РОМАН *ОПСЕНЕ* ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА: КАКО СЕ СКЛИЗНУЛО У ТРИВИЈАЛНО

У раду се тумаче приповедни поступци у роману *Опсене* Вељка Милићевића у контексту помака које је донела проза српске модерне на почетку 20. века. Посебна пажња посвећена је типовима фокализације која је утицала и на начин обликовања ликова. С једне стране, рад указује на слабости књижевног текста који није успео да уобличи књижевно уверљиве јунаке, али с друге стране, показује да су се и кроз текстове мање уметничке вредности могле назрети промене које је у литератури доносило ново доба.

*Кључне речи:* Вељко Милићевић, *Опсене*, модерна, фокализација, тривијално.

Функција фокализације у роману *Опсене*<sup>2</sup> проистиче од доминантног нефокализованог приповедања. У њему приповедач има велику слободу, јер информациони канал није омеђен само опажањем јунака. То за последицу има и перцептибилног приповедача, што узрокује видљивији расцеп између слоја приче и приповедања. Он овде није пуки „бележник“ онога што види, чује, осећа и зна лик, већ онај који бира чије ће „виђење“ изнети, пошто до-ток информација није везан за једну тачку. Такав приповедач ће се врло често поигравати са, по природи, радозналост наративном публиком<sup>3</sup>, трудећи се да јој одржи пажњу. Међутим, често баш тај одабир информација, иако он неретко задире у најдубље тајне и осећања ликова, лишава јунаке осе

<sup>1</sup> [jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs](mailto:jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs)

<sup>2</sup> Роман је објављен 1922. године у издању *Српске књижевне задруге*.

<sup>3</sup> „Прозна дела имају и другу врсту публике. Иде се чак до те мере да је роман имитација неког књижевног облика попут биографије, мемоара, историје, тако да је наратор (било да је драматизован или не), заправо имитација самог аутора; и попут актуелног аутора који пише за своју хипотетичку ауторску публику, тако и наратор увек пише за ‘наративну публику’ која третира наратора ‘реалним.’“ (Фелан, 2012: 140) Поставља се питање разликовања наратора и наративне публике. Принс дистинкцију објашњава на следећи начин: „Разликовање наративне публике и наратора већ је проблематично, али се тврди да докле год потоњи остаје ‘тамо’ у тексту и различит од стварне публике, дотле је наративна публика улога коју текст намеће стварној публици.“ (ПРИНС 2011: 117,118)

комплексности. Они остају на нивоу равних – плоснатих ликова<sup>4</sup>, служећи пре свега динамичности радње, која доминира над светом јунака. Више су типови, који сваким поступком, осећајем и мишљу потврђују наглашену страну карактера. Тиме се, упркос многим моментима у којима се пре свега преко доживљеног говора и цитираног монолога спуштамо у свест јунака, не интензивира особени свет, већ се њима потврђује оно што се одвија на спољашњем плану или бива превредновано приповедачевим честим коментарима. Врло далеко су ти монолози од света субјекта, његовог удвајања – карактеристичног за прозу српске модерне. То је знак да се проза и код истих писаца „колебала“, покушавајући да нађе нов правац свог кретања.

Одличан пример за то је управо роман *Опсена*. Осећајући нови приповедни поступак као идеалан за окретање ка унутрашњим световима – опробан у *Беснућу*, али и у неким приповестима („Мртви живот“) - Милићевић га је обилато користио и у *Опсенама*, али је ефекат сасвим другачији. Ниједан лик не осећа и не живи довољно интензивно свој унутрашњи свет да би отворио питање његовог смисла и постојања. Он је, напротив, само део свеукупне „објективне“ слике тог света. Док је у *Беснућу* свет оно што сам субјекат ствара, у *Опсенама* је тај свет већ створен, он постоји, само га треба представити. Тако коришћење исте технике приповедања није дало исте резултате. У једном случају имамо прозу која иде напред, а у другом је то враћање, или боље рећи искорачење у тривијално.

Занемарујући све слабости *Опсена*, којих нема мало, кључна разлика два романескна текста истог аутора лежи у (не)доследности унутрашње фокализације. Док се у случају *Беснућа* „репродукујући продукује“ свет, код *Опсена* је унутрашња слика само допуна спољашњој - изнад света лебди приповедање о свету.

Већ на првим страницама романа који почиње приповедачевим ироничним коментаром „То је био прави урнебес“ (МИЛИЋЕВИЋ 1922: 3), из различитих углова гради се слика вереника – Анке Рајић и др Бранка Завишића, адвоката и јавног бележника. Како би пренео што потпунију слику читаве ситуације, приповедач одлучује да најпре понуди сам исечак из новина *Славонац*, које су објавиле вест о веридби, а онда и мишљење средине о главним актерима догађаја. Међутим, пре тога требало је у кратким цртама представити јавно мњење које је имало улогу оцењивача: „стратешке маме, безазлене госпођице, љубоморни такмаци, завидљиви конкуренти“. То нас наводи да са већим опрезом тумачимо коментаре дате из њиховог угла. Реципијент је припремљен да ништа не прихвата здраво-за-готово и да се у тим моментима пре окрене слици паланке о себи<sup>5</sup>, неголи грађењу портрета вереника. То је потенцијал који је могао да се развије у реалистичку слику паланке, и прикључи традицији већ опробаним поступцима. Фина

<sup>4</sup> Форстерова подела на плоснате и округле ликове (ФОРСТЕР 2002: 58 – 67).

<sup>5</sup> Интерментални ум Алана Палмера (2010); у овом случају ум паланке.

доза ироније, која ствара расцеп између наратора и имплицитног читаоца, овде је отварала простор за слојевита тумачења колоритне паланачке средине. Овај потенцијал, међутим, остао је готово потпуно у сенци, јер се приповедач убрзо населио у унутрашњи свет главних актера приче. Нажалост, избор је био погрешан, јер ту није успео да достигне домете остварене у ранијим делима, посебно у случају грађења главног јунака.

Занимљиво је да на крају романа стижемо до тачке од које смо кренули. Када се пропрате приповедни поступци који нас везују за фокус главног јунака, а који су много мање преиспитивања, а много више подстрек на акцију, може се закључити да лик није понудио готово ништа. Све наводи само на закључак дат на почетку поступком колективне фокализације „да је Др. Бранко морална пропалица и пробисвет“ (3)<sup>6</sup>. Читалац не успева да сазна узроке тог неморала и природу зла које је лежало у Завишићу, јер његов унутрашњи свет ту је да би потврдио и допунио оно што се дешава споља. Нема овде ре-креације света, трагања за идентитетом, удвајања субјекта – све већ постоји, само је питање како ће бити представљено. Свет виђен кроз његову призму исти је онај свет који постоји и мимо њега, а у коме он активно учествује. Нема ни трага од безвољних ликова српске модерне прозе. Како закључује Слободанка Пековић: „У једном случају, Милићевић је одступио од антихероја и покушао да створи негативног јунака. Бранко Завишић из *Опсена* је велика студија безосећајног човека. [...] Завишић је раскалашан интелектуалац који са пуном свешћу и намерно чини зло. Сваки његов корак је промишљен и прорачунат. Када долази у мало место, решен је да успе, да се обогати. Он ствара свој лик и чврсто га се држи. Прорачунато се удвара богатој и нелепој наследници, чак и сам верује у своју промену. Његова пропаст настаје када га понесе страст, када не може да одоли изазову да освоји жену која га презире.“ (ПЕКОВИЋ 1989: 124) Многи монолошки пасажии само наглашавају једно питање ка коме је лик опсесивно усмерен: Шта је најбоље за мене? Многобројне дилеме које стоје пред њим никада се не односе на преиспитивање себе - властите моралности, вредности, припадности. Завишић не може и не уме да осећа. Има у његовом лику обриса оног егоизма који је присутан код Ћоровићевих дошљака, али он остаје у сенци због пренаглашеног, тривијално датог љубавног заплета, коме се јунак сав предао.

Посебно други део романа не оставља простора за удаљавање од површне игре између заводника и жртве. То тешко иде уз чињеницу да баш у том другом делу преовладава чиста унутрашња фокализација, уз потпуно повлачење приповедача захваљујући форми писама. Нажалост, она су потпуно подређена тривијалном љубавном заплету, откривајући својом садржином и стилем потпуно удаљавање од онога што бисмо могли назвати продором у

---

<sup>6</sup> Цитати из романа *Опсене* у тексту ће бити обележени само страницом са које су преузети, а сви су дати према издању наведеном у библиографији.

просторе модерне. Нови поступак је оно што писац одлично осећа, али што у *Опсенама* не уме да искористи. То ће у свом осврту на овај роман запазити и Радован Вучковић: „Ова врста психолошког романа, вешто вођених заплета и интересантних перипетија, подсети, у занатском погледу, на тип добро скројених позоришних комада, у којима духовите нијансе и љубавна игра засењују проблеме личности при преласку из једног начина живљења у други.“ (1990: 437) Тако у центру остаје радња чија доминација није спутана честим упливима у унутрашњи свет ликова; напротив, подстицана је њима.

Остали бисмо недоречени ако не бисмо приметили да обресе модерног у овом роману можемо открити спуштањем на фокус једног женског лика – Анке Рајић, која готово нестаје са сцене оног тренутка када се интересовања главног лика преусмере на другу жену. Било би много боље да се у преломним тренуцима писац окренуо њеном унутрашњем свету, а занемарио испразна љубавна надметања и патетичне изливе страсти и очаја. Непрекидним понављањем њених врлина (датих из угла других ликова, па и коментарима самог приповедача) готово сасвим бледи утисак који се ствара о Аници на почетку, пре свега поступком унутрашње фокализације. Иако је уведена емички, преко личног имена који је знак упознавања са дотад непознатим ликом, она наратеру брзо постаје блиска захваљујући сужавању визуре. Њен свет много је богатији и комплекснији од света главног јунака. Она у почетку неодољиво подсећа на потпуно отуђене ликове опседнуте душевном патњом због неуклопљености у постојеће токове, и због неразумевања законитости живота којим је окружена. Зато јој се све чинило „бледо, убого, безначајно, као да је живело животом алга и нижег биља. То је био живот у неким загушљивим подземним, тамничким дубинама, вазда у неком мраку, у некој невидици, невеселој, без светла које уноси боје у ствари и у душу.“ (12) У многим часовима она се преиспитује:

„Често јој се чинило да је њезина душа сувише ледена, да је њезино срце сувише тромо, да замине у некој безосећајности и да се камени у недокучивој пустињи, да га нестаје у некој чами и да само од себе вене и суши се: да нико неће сазнати за његове чежње, да ће хиљаде проћи поред њега да га не запазе, не чују, не осете.“ (13)

Често она бежи од света, јер јој је туђ и несхватљив; сумња у све што долази споља и мало тога чини да постане део стварности.

„Њено срце бегаше од стварности и затвараше се у слатке и невероватне сањарије које и чињаху да јој стварност и живи људи изгледаху тако мали и тако бедни, тако далеко од свега што је она и сувише живо себи представљала.“ (14)

Аница интензивно осећа снагу свог отуђења, па се зато и пита: „зашто да друго срце зажели њено кад је оно било безосећајно на домаку другога?“ (14) Све у шта погледа обојено је сивилом, маглом, неповерењем, опсеном.

Она није у стању да свет посматра другачије, па се зато чврсто везује за Бранка, јер је он једина нит која успева да је одржи међу људима. Везавши се за њега она не чини ништа како би прихватила друге, и кроз њих спознала себе. Читав свет у стању је да посматра само Бранковим очима:

„[О]на је постала његов рефлекс и његова сенка. Она се потпуно изгубила као јединка, и чинило јој се да њена крв тече кроз његове жиле, да куца у његовом срцу, да дише кроз његова плућа и његовим дахом.“ (130)

Приповедач због тога њену љубав дефинише као очајну, опасну и вратоломну. Изгубивши је, јунакиња потпуно нестаје без икакве шансе за поновни покушај да се пронађе у реалном свету. Према томе, било би нетачно сву трагику Аничиног лика приписати Бранку, како се на први поглед чини, пре свега због начина на који је изграђен његов лик (са пренаглашеном цртом непоправљивог егоисте). Узроке треба тражити у самој јунакињи, у сумњи која доминира њеним погледом на свет. Ако се пажљиво прати њен доживљај света и себе у њему, лако се може приметити да она у све сумња. Никада није мирна, јер оком неверника посматра све чиме је окружена. Када сазна да је у паланку стигао нежења са којим госпођа Лазић жели да је упозна, она већ унапред има слику о непознатом мушкарцу.

„Уображен, леп и мушки тип, који сматра да су све женске његове као воћке којих има само да се маши руком па да их узбере. Пробира или не пробира – према расположењу. Љубазан и отужно слadak као сахарин. Блазиран, јер мисли да је неодољив. Наметљив и дрзак према потреби. Човек који се не да збунити, помести, застидети; који иде право своме циљу. Немилосрдан у гоњењу своје жртве, без начела, без поноса, без части.“(16)

Без обзира на сву пажњу коју јој Завишић поклања, ненаметљиво и лукаво придобијајући њену наклоност, она се непрекидно пита, са огромном дозом болесне осетљивости, да ли је његова љубав права. У стању је да исти догађај види из потпуно различитих углова, који ће је од потпуне опијености одвести у крајњу меланхолију. После сусрета са Бранком Завишићем, који јој помаже да се одбрани од заједљивих коментара средине, она осећа поплаву осећаја „који су узбуђивали њезину душу и који су били јачи од ње“ (33). Међутим, врло брзо ту почетну занесеност прекидају питања пуна сумње:

„Зар то све има да буде једна вешто одиграна комедија и добро осмишљена шала? [...] Питање је само да ли је он од своје стране схватио целу ствар као умешно вођену игру. Зар није метнуо у њу ни трунке искреног осећаја? Да ли је све била намештеност код њега? Да ли му је срце који пут задрхтало? Да ли му се која реч отела право из срца? А ако није, зар није она била смешна у његовим очима кад је видио да она озбиљно узима једну ствар коју је он можда сматрао за лакрдију? [...] Ако је тако, онда су они имали право: она ће ипак остати само нелепа богата кћерка некадашњег бакалина. [...] Ако је тако, понављаше она, онда се и он [Бранко, прим. Ј.Ј.] у ствари придружује

њиховом мишљењу. И онда је она један часак задовољене таштине платила тако скупо, да буде још стоструко више унижена, увређена, ојађена. [...] [П]о плећима осећаше хладноћу и у души једну језу пред којом се разбегло оно све што је у једном часу тако топло испуњаваше и загреваше.“ (33, 34)

Анка није у стању ни себе да доживи као јединку коју тај страни свет може да прихвати. Непрекидно се преиспитује тражећи разлоге специфичног односа с њим. У том смислу врло је занимљив ефекат огледала којим се приповедач послужио да покаже Анкин доживљај властитог изгледа не излазећи из њене свести, чиме је слику учинио аутентичном:

„[П]огледа се у огледало према себи. О заиста са тим погребним лицем, са подбулим очима од плача, она је луда, невероватно и смешно луда, ако мисли да може неке да се допадне. Треба да се с тим помири и да према томе подеси свој живот и понашање, ако жели да избегне, кад већ не може жалости, а оно бар сувишна понижења.“ (34)

Такав психолошки склоп припремљен је и образложен болешћу њене мајке, која и умире у душевној болници. Девијација узрокована „нечистотом крви“ појачава уверљивост лика у потрази „за изгубљеном садржином душе“<sup>7</sup> (ПАЛАВЕСТРА 1986: 393). Слично примећује Слободанка Пековић: „Млада Аница је унапред обележена и њено исклизнуће у мук и некомуникацију, унапред је припремљено. Зла судбина се наднела над њом и јасно се најавила када јој је мајка полудела.“ (1989: 100) Иако је и овај лик грађен са пуно сентименталне сладуњавости, стилем популарних љубавних романа, у њему можемо наћи трагове вредног милићевићевског модернизма. Иако је писац желео да подије укусу широке читалачке публике, није могао сасвим да се ослободи праве књижевне снаге коју је носио у себи и коју је допуњавао помним праћењем високе европске књижевности.

Тешко прихватање блискости са светом<sup>8</sup> као и сумња у сваког ко покуша да јој се приближи, нагони Аницу на предострожност и пажљиво посматрање, које не измиче пажњи њене околине. То се најбоље види у двоструко обликованом наративу (према МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013: 365) у коме се путем Завишићеве свести преноси садржај Анкиних мисли:

„У последње време примећивао је на њој неку тугу, неку сумњу која је мучи; њене очи су га испитивале, трудећи се да продру у његову душу да сазнаду што он о њој мисли и што уопште мисли. Она је почела да копка из његових

<sup>7</sup> Искоришћени навод у Палавестриној *Историји модерне српске књижевности* односи се на Гавру Ђаковића.

<sup>8</sup> Следећи цитати указују на отуђеност јунакиње: „Наумила је да полако прекине све везе и да се ни са ким не дружи.“ (35) „Дошла је Госпођа Лазић. – Опет! рече она у себи. Красна је, добра је, знам да ме воли, али досадна ми је.“ (35) Када јој Завишић шаље цвеће, она од радости грли маћеху, што у жени изазива дубоку потресеност, јер од Анице није навикла на такве изливе нежности: „Место одговора, она јој се баци, **први пут** у наручја и сакри главу на њене груди.“ (43, подв Ј.Ј.)

лених речи и љупких осмеха и да се пита да ли им не треба приписивати већег значаја осим срдчане учтивости и пријатељске наклоности.“ (59)

Након потпуне сигурности с којом се преносе јунакињине мисли као саставни део онога што осећа јунак који је само посматра, приповедач почиње да користи облик „морала је“ у значењу претпоставке која са великом дозом поузданости, али без апсолутног знања обелодањује њена унутрашња превирања. „Морала се без сумње питати... Морала је претресати у памети... То ју је морало болети... Морала га је упоређивати... Морала је закључивати...“ (59) Тако читалац остаје да се колеба између Анкиног и Завишићевог садржаја свести приписујући обома представљени доживљај. Овај облик поред тога што садржи несигурно епистемско становиште, сигнализира и модалност сумње, јер пребацује фокализацију на Анку која само хипотетички перципира, осећа, доживљава. Овде се ради о, Хермановим речником говорећи, слабијој верзији директне хипотетичке фокализације, јер је приповедач виртуелне чинове фокализације приписао стварном лику, „уместо да се ослонио на једну или више виртуелних фигура/ликова које би извршиле исто тако виртуелни чин фокализације“ (Херман, 2002: 315) Овакав поступак моменат је расветљавања двоструке свести, јер се једна огледала у другој. Занимљиво је да након вештог преплитања унутрашње фокализације игром прелажења са једног на други лик, кад више нисмо сигурни коме шта припада, приповедач пасаж завршава питањем на које - иако свезнајући – ни сам не даје одговор. Тиме подстиче радозналост наратора да остане уз причу не би ли дошао до одговора.

Исти поступак понављаће често, одржавајући тензију до самог краја романа. То је уједно знак дестабилизације приповедачевог ауторитета, јер он често није у стању да изведе закључак који лежи ван спознаје самих ликова. Његова несигурност изражена је питањима која некад имају карактер реторског, те се иза њих може ишчитавати иронија, али неретко је то права запитаност која не може да понуди одговор:

„Његово мишљење о нашим женама и девојкама није било ласкаво, или је то било зато што му је то воће већ постало отужно?“ (49)

„Слобода и независност била му је мила. Да ли зато што му под кожом, прикривен, притајен, живљаше онај стари лакомислени, пусти човек који се само привремено ућутао и пристао на један неизбежни и неплодни компромис, и који чекаше да буде награђен за своје стрпљење, жртве и самоодрицање?“ (55)

„Је ли то била драг новости – до сада никада није озбиљно прегао на посао – или задовољство што је кадар да покаже шта може?“ (56)

„Дакле, би ли имало смисла да се жени и да се окује једном за вазда?“ (58)

„И на то гробље дошао је његов творац, да са лажним саучешћем и извештаченим пиететом посматра своје грешно и злочиначко дело?“ (68)

„Да ли се је у дубини душе, плашио самога себе да не учини какву нову лудост или будалаштину?“ (73)

„Госпођа Клајнберг се у себи мало стресе. Да ли се згадила или је била љубоморна?“ (114)

„Маргита се смејаше, избежумљена, - да ли Бранку Завишићу, да ли своме мужу, да ли себи, или свима заједно?“ (198)

Те тачке у тексту су често и преломи између два погледа – унутрашњег и нерестриктивног, те провоцирају и друго, важније питање: ко је у дилеми, лик или приповедач? Занимљиво је запазити да је овај тип питања фреквентнији у првом делу романа, када је читалац још у недоумици како да прихвати ликове. У другом делу она готово потпуно ишчезавају, јер ликови немају више шта да понуде - нема неизвесности, њихови ставови и поступци постају сасвим предвидиви. Оно што је у почетку обећавало провокативни продор у подсвесне токове и вртлоге ума, на крају се изродило у патетични клише јевтине прозе.

Примећујући да је склизнуће у кич и пад у баналност била стална претња писцима с почетка двадесетог века, Предраг Палавестра покушава да образложи узроке појаве литерарног кича. „Тада још нису биле довољно учвршћене модерне књижевне норме, а стил и форма били су у сталном превирању. Захваћени журбом и брзим ритмом културних промена, многи писци су се трудили да што једноставније и лакше изиђу из сеоских дворишта и да прекораче завичајне забране, не водећи увек рачуна да им нова храна на коју нису навикли може пасти тешко и помутити свест.[...] Ишли су у сусрет публици која још ни сама није знала шта хоће и губили се у вртоглавицама нових идеја које су их опијале. [...] Убрзан развој приповедачког стила остављао је неравнине у реченици и шупљине у прозним структурама, грубе поремећаје у композицији и стална огрешења о добар укус и осећање мере.“ (1986: 383) Међутим, како је показано управо на примеру *Опсена*, тривијалну књижевност није добро сасвим занемарити, јер су се у њој налазиле и назнаке путева којим се кретала проза тог времена. Сасвим је у праву Палавестра када тврди: „Мада невешто и неспретно, у том слоју књижевности откривао се ипак један нов свет – простор града и историја модерног човека који је тражио душу и начин да оствари своје послање.“ (1986: 383) Један од путева који је водио откривању душе, можда и најважнији, била је доминација унутрашње фокализације. Ако ни због чега другог, овај роман завређује пажњу проучавалаца због уступања улоге „посматрача“ самим ликовима.

### Цитирана литература

ВУЧКОВИЋ, Radovan. *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*. Beograd: Prosveta, 1990.

МИЛИЋЕВИЋ, Вељко. *Опсене*. Београд: СКЗ, 1922.

МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. Наративни алтеритети и дестабилизација реалистичке мимезе у српској модерничкој прози. Зборник радова *Наука и традиција*, том I, Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет, 2013г, стр. 359 – 371.



- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892 – 1918*. Београд: СКЗ, 1986.
- ПЕКОВИЋ, Слободанка. *Књижевно дело Вељка Милићевића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989.
- ФОРСТЕР, Едвард Морган. *Аспекти романа*, прев. Никола Кољевић. Нови Сад: Orpheus, 2002.
- HERMAN, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska, 2002.
- PALMER, Alan. Large Intermental Units in *Middlemarch*. *Postclassical Narratology, Approaches and Analyses*, ed. Jan Alber, Monika Fludernik. The Ohio State University Press, 2010, str. 83 – 104.
- PRINS, Džerald. *Naratorološki rečnik*. Београд: Službeni glasnik, 2011.
- PHELAN, James. Rabinowitz, Peter. Reception and the Reader. *Narrative theory, Core Concepts and Critical Debates*. David Herman...[et al.]. The Ohio State University Press, 2012, str. 139 – 143.

Jelena V. Jovanović

## NOVEL *OPSENE* BY VELJKO MILICEVIC – HOW IT SLIDED INTO THE TRIVIAL

The paper interprets the narrative procedures in Veljko Milicevic's novel *Opsene* on the context of the progress made by serbian modern prose at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Special attention was paid to the types focalization that also influenced the way the characters were shaped. On the one hand, the paper points out the weaknesses of the literary text that failed to shape literary convincing heroes, but on the other hand, it shows that even through texts of lesser artistic value, changes that the new age brought in literature could be discerned.

*Key words* : Veljko Milicevic, *Opsene*, modern, focalization, trivial