

3.2. Situácia v poézii v r. 1956 a 1963

Diskusia okolo debutu Milana Rúfusa *Až dozrieme* (1956) bola, ako sme už spomenuli vyššie, súčasťou atmosféry, ktorej základy položili diskusie ešte v roku 1954 a ktoré pokračovali aj v roku 1956. Stav poézie vtedy odkrývali nielen reakcie na Rúfusovu zbierku, ale aj názory Ivana Kupca, protagonistu polemík z už spomenutého roku 1954, ktoré prezentoval v článku *Romantická tvár poézie* v Slovenských pohľadoch v r. 1956 (č. 4, 1956). Vo všetkých týchto prípadoch išlo o stret názorov, v ktorom na jednej strane stála ideologicky a kolektivisticky determinovaná podoba poézie a na strane druhej poézia ako výsostne individuálny tvorivý akt, s právom voľby témy i spôsobu jej estetického spracovania. V takto produktívne založenej atmosfére pripravovala skupina mladých básnikov, na podnet vtedajšieho redaktora Mladej tvorby Miroslava Válka, svoj vstup na územie slovenskej literatúry.

Uskutočnil sa „hrmotným“ manifestačným spôsobom na stránkach dnes už legendárneho štvrtého čísla časopisu *Mladá tvorba* v roku 1958. Detaily o tomto nástupe poskytuje spomienková esej Ľubomíra Feldeka *Ako* v knihe *Homo scribens* (1982) a naša monografia *Ľubomír Feldek* (Bílik, 2000). Pre túto príležitosť preto len zrekapitulujeme, že vystúpenie skupiny básnikov, neskôr označovaných za Trnavskú skupinu, konkretistov, neopoetistov či za básnikov asociatívneho princípu, zasahovalo do oblasti poézie (aj keď pripravený manifest *Bude reč o poézii* nakoniec nebol publikovaný a neskôr sa stratil, pozri Feldek c. d., resp. Bílik, c. d.), do oblasti literatúry pre deti a mládež (publikovaný manifest *Bude reč o literatúre pre deti*) a do oblasti umeleckého prekladu (publikovaný manifest *Bude reč o preklade*). Práve z týchto uverejnených textov, zo samotnej básnickej tvorby zúčastnených autorov i z neskorších publicistických vystúpení najmä Ľubomíra Feldeka (polemika s Milanom Hamadom o metafore v článku *Metaforou ku komplexnosti* v Kultúrnom živote č. 32 v roku 1962) sa dajú zrekonštruovať vtedajšie predstavy mladých básnikov o poézii. Súčasne možno identifikovať aj produktívnu literárnu tradíciu, ku ktorej sa hlásili.

Základnou charakteristikou poézie Ľubomíra Feldeka, Jána Stacha, Jána Ondruša, Jozefa Míhlakoviča je to, čo Feldek v spomínanom časopiseckom článku z r. 1962 označil za metaforický princíp. Dominoval teda dôraz na obraznosť poézie, na deštrukciu referenčnej priamočiarosti a ideologickej popisnosti, ktorá prevládala v poézii bezprostredne po roku 1949 a v prvej polovici päťdesiatych rokov. Zároveň bola zdôraznená nielen emocionálna a imaginatívna sila metafory, ale aj jej kognitívne/poznávacie možnosti. Okrem spomenutého deštrukčného či asanačného pohybu voči časti domácej poézie prichádza aj k pohybu

opačnému. Je ním nájdenie „stratenej nite“, nadviazanie kontinuity s produktívnym obdobím slovenskej medzivojrovej poézie, na ktorú sa „*medzičasom pozabudlo a ktorú im, mladým, starší tak trocha zatajovali*“ (Turčány, 1975, s. 490). Zároveň sa v tomto básnickom type opätovne nadväzoval aj kontakt slovenskej poézie s moderným básnickým svetom; s apollinairovskou asociačnou poéziou a najmä s tradíciou českého poetizmu, reprezentovanou tvorbou Vítězslava Nezvala a Konstatina Biebla. Inšpiračnú silu malo aj programové gesto českých básnikov zoskupených okolo časopisu Květen a z domácich tvorba „starších vrstovníkov“ – Mihálka, Turčányho, Rúfusa a Válka. Veď k Rúfusovmu debutu sa ešte aj po rokoch Feldek vracia ako k „*hraničnej udalosti v živote nastupujúcich generačných vrstiev*“ (Feldek, 1982, s. 19) a o Válkovi hovorí ako o „*staršom priateľovi a inšpirátorovi*“ (tamtiež, s. 55). Takéto spriazňovanie generácií, ktoré sa uskutočňuje ponad trhlinu spôsobenú socialisticko – realistickou deštrukciou lyrického subjektu ukazuje, že generačná príbuznosť tu nie je založená na veku autorov, ale „*rozhodujúcim kritériom je vývinové hľadisko – generáciu tvorí skupina spisovateľov ..., ktorí majú spoločné a jednotné poňatie úloh literatúry a príbuzný spôsob jej uskutočňovania*“ (Hamada, 1966, s. 18). Takto sa v sledovanom období dostávajú do tesnej blízkosti na jednej strane Rúfus, Válek, Turčány a o osem či deväť rokov mladší Feldek, Mihalkovič, Ondruš a Stacho na strane druhej.

Dynamika obdobia, ktoré si všímame v tejto kapitole sa viaže na už uvádzaný debut Milana Rúfusa *Až dozrieme*. Spomenuli sme, že zbierka vyvolala reakcie pozitívne i odmietavé. Protagonistom tých druhých bol básnik Ivan Mojík. Jeho polemika sa orientuje voči tej časti poézie zo zbierky, ktorú Rúfusovi recenzenti, Michal Bartko a Vladimír Mináč, označili ako „tragický pocit života“. Mojík je naopak presvedčený, že „*človek dneška ...netrpí týmto tragickým pocitom*“ a že „*Rúfusovej poézii by nezaškodilo, ale skorej prospelo, keby sa obrátila ešte viac k optimizmu, ktorý je optimizmom nášho človeka dneška*.“ (Mojík, 1957, cit. podľa *Čítame slovenskú literatúru* II, 1997, s. 22 – 23). Spôsob, akým Rúfus tematizuje svet vo svojej poézii, pokladá Mojík za „literársky“, čo v tradícii literárnokritickej a literárnohistorickej reflexie modernej slovenskej literatúry, zastúpenej napríklad úvahami Mikuláša Bakoša či Jozefa Felixa o medzivojrovej literatúre/próze, znamená to isté ako „nerealistický“. Volá preto po „odliterátšteni“ jeho poézie, čo pokladá za cestu k modernej, teda súčasnej poézii.

Rúfus odpovedá v diskusnom príspevku prednesenom na konferencii mladých autorov v decembri 1957, nazvanom *Slovo k vrstovníkom*. Píše: „*súhlasím s Ivanom Mojíkom tam, kde medzi ‘moderný’ a ‘súčasný’ kladie rovnítko. Chcel by som však upozorniť na to, že ‘súčasný’ nemusí znamenať pritakávanie súčasnosti. Ostávam i naďalej v mnohom v polemike*

s moderným človekom, i keď viem, čo v takej situácii básnik riskuje. (...) ... tých, ktorých v mojich veršoch dráždi tón smútku, môžem iba znovu uistiť, že je to smútok z ohrozenej radosti, nie tajná radosť zo smútku“ (Rúfus, 1958, cit. podľa *Čítame slovenskú literatúru* II, 1997, s. 27.). V konfrontácii sa tu teda stretáva na jednej strane chápanie poézie ako „realistického“ konštruktu dneška, v ktorom má dominovať životný optimizmus, pretože takto „poézia môže vytvoriť ozaj pravdivý, nefalšovaný obraz ... dnešného hrdinu“ (Mojík, in c. d., s. 23). Druhú stranu tvorí argumentovanie v prospech „práva na smútok“ v podobe obavy, neistoty či znepokojenia z toho, že „potomstvo si v druhej polovici XX. storočia nepočína celkom prirodzene a že si svoje dané šťastie vykupuje za cenu strašnej ľahostajnosti, ktorá ho môže priviesť do katastrofy.“ (Rúfus, c. d., s. 27).

Keby sme Rúfusovu poéziu z jeho debutu (pristavili sme sa pri ňom dlhšie predovšetkým pre jeho iniciačnú silu voči „vrstovníkom“), priložili k modernizačným tendenciám slovenskej medzivojnovkej poézie (napr. voči nadrealizmu), mohlo by sa zdať, že ide o príliš tradične či tradicionalisticky založené básnenie. Ak však ako kontrastné pozadie vnímame stav poézie v prvej polovici päťdesiatych rokov, ukazuje sa, že, paradoxne, tradicionalistické gesto je gestom modernizačným a produktívne inšpiratívnym.

Táto inšpiratívnosť bola recipovaná najmä „vrstovníkmi“, ktorí, ako píše sám Rúfus, boli spolu s ním vtesnaní pod spoločnú „klenbu“. Tá bola prezentovaná ako „jediná“ a vyznačovala sa „neslanou-nemastnou jednotou, ktorú nám prepožičiaval pojem ‘mladá generácia’“. (Rúfus, c. d., s.25). Išlo o konštrukt založený na unifikácii všetkých tých, ktorí debutovali. Preto sme označenie vrstovníci kládli do úvodzoviek. Keď sme prijali názor Milana Hamadu a jeho chápanie generácie ako spriaznenosti na základe spoločného konceptu poézie, používali sme paradoxné spojenie „starší vrstovníci“. Ak však chceme úvodzovky odstrániť či chceme prihliadnuť na vrstovníctvo ako spriaznenosť vekom, potom uvidíme, že medzi príznakové javy v dejinách slovenskej literatúry 20. storočia patrí aj dobovou situáciou podmienené autorské „mlčanie“, oneskorené debutovanie, písanie bez verejného publikovania, teda situácie, ktoré ukazujú na dezintegráciu slovenskej, v tomto prípade povojnovkej literatúry a na množstvo pokusov o jej opätovnú integráciu. Aj keď sa teda Milan Rúfus časom vydania svojej knižnej prvotiny dostal takmer na rovnakú štartovaciu čiaru s podstatne mladšími autormi platí, že jeho skutočnými generačnými vrstovníkmi boli Viliam Turčány, Miroslav Válek či Vojtech Mihálik.

Aj pohľad na tvorbu týchto básnikov, hádam s výnimkou Mihálika, ktorý po svojich básňach inšpirovaných katolíckou modernou píše texty konštruované v duchu socialistického realizmu, potvrdzuje spomínané dezintegračné prvky v dejinnom obraze slovenskej literatúry.

Časopisecké básnické pokusy Viliama Turčányho evidujeme už v roku 1946, ale knižná prvotina *Jarky v kraji*, komponovaná aj ako polemika so schémami socialistického realizmu vychádza až v r. 1957. Podobne Miroslav Válek publikoval svoje básne od roku 1942 v rozmanitých časopisoch. V časoch mocensky garantovanej dominancie socialisticko – realistickej poetiky v rokoch 1952 – 1955 autorsky mlčí a opätovne začína publikovať až v roku 1956, aby napokon v roku 1959 vydal svoj knižný debut *Dotyky*. Vo svojich knižných prvotinách potom publikujú títo autori aj básne napísané „počas ticha“, teda v prvej polovici päťdesiatych rokov, ba Turčány dokonca aj básne skoršie, z rokov 1946 – 1956.

Pod vplyvom práve týchto okolností sa Milan Rúfus (rok narodenia 1928), Viliam Turčány (tiež 1928) a Miroslav Válek (1927) stali básnickými (teda estetickým gestom determinovanými) vrstovníkmi vtedajších mladých: Feldeka, Mihalkoviča, Stacha, Ondruša.

Poetika básnickej tvorby týchto autorov je založená, povedané s Nezvalom, na averzii voči „*neznesiteľnej poetickej obradnosti staršej poézie*“ (Nezval, 1958, s. 15.) Voči jednorozmernosti tohto typu literatúry stavajú poéziu pre všetkých päť zmyslov, voči schematickému rutinérstvu perfektné zvládnutie básnického remesla a voči úžitkovosti a ideologickému didaktizmu tvorivú hravosť. Išlo o poetiku, ktorá sa dobovo označovala ako „nová obraznosť“ a jej základná podoba sa odkryla hneď v programovej básne manifestu konkretistov v spomínanom štvrtom čísle Mladej tvorby r. 1958, v skladbe L. Feldeka *Hra pre tvoje modré oči*. Túto novú obraznosť neskôr Feldek označil ako „metaforický princíp“ ako spôsob „... *spájania vzdialených komponentov básne na základe ich najhlbšej príbuznosti*“, pričom „*čím hlbšia je táto príbuznosť, tým väčšia je asociatívna dialka*“ (Feldek, 1962, s. 8). V zmysle tohto chápania konkrétnej poézie nejde len, povedané s Milanom Hamadom, o „*emocionálny cirkus*“, ale o komplexný obraz sveta a miesta človeka v ňom. Metafora tu nie je len „prenášaním významu na základe vonkajšej podobnosti javov“, ale aj a predovšetkým novým pomenovaním skutočnosti. Je teda nielen emocionálnym, ale aj racionálnym a noetickým (poznávacím) výkonom. Poznávanie sa tu neuskutočňuje prostredníctvom pojmov, súdov, výrokov, ani na princípe podobnosti sveta textu a sveta skutočného (mimotextovej reality), ale prostredníctvom – OBRAZOV. Metaforický princíp, založený na dešifrovateľnej príbuznosti životných javov a spájajúci „vzdialené komponenty básne“, je potom ako prostriedok a výraz tvorivej hry fantázie určujúcou črtou poetiky konkretistov. Ako pars pro toto takejto poetiky možno uviesť báseň – metaforu Sestrička krúti hlavou z tretej časti Feldekovej zbierky *Paracelsus* (1973), z oddielu Martin na Čiernom koni:

Sestrička krúti hlavou

*sestrička krúti hlavou
namiesto toho, aby z jej úst padal vonku sneh
keď sestrička prestala krútiť hlavou
tak sa z jej úst rozkrútil sneh
že dom zapadol do snehu po komín
ako krava po koleno
pretože krava je väčšia
ako zemeguľa*

Báseň by bolo možné vnímať jednoducho ako nonsensovú hru podobnú detskej predstave. V tejto rovine by išlo o čisto zážitkový rozmer textu. Je tu však niekoľko motívov, ktoré umožňujú aj inú interpretáciu. Začnime čítať od konca. Veď podstata básnickej reči sa neodkrýva v „postupnosti častí reči“, ale tvorí ju „celok zmyslu a zvuku, ktorý ‘stojí’ sám v sebe“ (Gadamer, 2000, s. 31). Preto je možné interpretačné čítanie z ktoréhokoľvek miesta, v ktorom nachádzame signál rodiaceho sa celku. Začiatkom našej interpretačnej cesty za zmyslom bude obraz-konštatácia: „*krava je väčšia/ako zemeguľa*“. Nezmysel? Z čisto racionálneho a praktickými skúsenosťami overeného hľadiska určite. Jestvuje však aj iný typ skúsenosti a nazerania na svet. Vyššie sme ho označili ako poznávanie cez obrazy. Vnímanie sveta ako primárne vizuálneho obrazu, napríklad v detstve.

Predstavme si kravu. Takú obyčajnú. Strakatú. S veľkými hnedými fľakmi na bledom podklade. Kontinenty a voda. Krava – mapa. Krava, na ktorú sa vojde celá zemeguľa. *Musí* byť preto väčšia ako táto zemeguľa. Koniec máme, môžeme sa vrátiť na začiatok.

Krútiť hlavou zvykneme nad niečím nezvyčajným, doteraz nepoznaným, nevídaným. Sneh zasa môže padať z úst v zime počas hovorenia, a to v dvojakom zmysle. V podobe „verbálneho sneženia“, keď sa z úst, jedno za druhým, sype slovo sneh (radostné: „sneh, sneh, sneh...“) a vo forme „fyzikálne možnej“ premeny teplého dychu, pary z úst, na jemné kryštáliky snehu.

Prvé dvojveršie konštatuje ono krútenie hlavou namiesto hovorenia. Druhé dvojveršie túto situáciu mení. Objavuje sa hovorenie a sneh. Ako výsledok spoznania nového, novej situácie sveta. Ako radosť z tohto nového stavu prírody. Krútenie v tejto básni však nie je len výrazom údivu či „onemenia z údivu“. Je spojené ešte s jedným motívom, s motívom

zemegule. Aj tá sa predsa točí a výsledkom tohto krúživého pohybu je striedanie dňa a noci i zmena ročných období.

Ak si zosumarizujeme doteraz získané, dostávame kľúčové slová tejto básne: poznanie a svet (zemeguľa). Treba k nim doplniť ešte jedno slovo, totiž slovo dieťa, ktorého prítomnosť signalizuje deminutívum sestrička i prítomnosť motívu údivu nad zmenou situácie prírody/sveta. **Dieťa – poznanie – svet.** O tomto je prítomná Feldekova báseň. O detskom údive zo stretnutia s kolobehom prírodného času, o radosti z prvého kontaktu so snehom, ktorá sa rok, čo rok opakuje. **O poznávaní sveta prostredníctvom silného emocionálneho zážitku.** Je však aj o poézii v tom ustrojení, ako ju chápe sám autor. O poézii ako živom obraze, ktorý je zdrojom zážitku z tvorby i nástrojom poznávania sveta. O poézii ako ľudskej výpovedi, o poézii ako „oživenej vete“:

*... keby som tak vedel nechať spis
a na kopce rýchlo pozrieť išiel sa
našiel by som iste paracelsa
skúšať si tam palingenezis
jemu v rukách ožil popol kvetov
a ja to viem spraviť iba s vetou...*

(Pocta Paracelsovi, s. 67)

Poetika asociatívneho či metaforického princípu má u každého zo zúčastnených autorov svoje individuálne jedinečné realizácie. Feldkovu báseň sme použili len ako metonymický príklad zakladajúcej predstavy o novej podobe básnenia, s ktorou prišli spomínaní básnici už v textoch uverejnených v programovom čísle Mladej tvorby a ktorú v nasledujúcich rokoch precizovali, modifikovali a niektorí časom aj radikálnejšie menili. Len pre historiografickú presnosť spomenieme zbierky, ktoré sú tvorivým výrazom toho, o čom bola doteraz reč a ktoré časom vydania patria do obdobia sledovaného v tejto kapitole:

Lubomír Feldek: (1936)

Hra pre tvoje modré oči (1958 – zošrotovaná a oficiálne nedistribúovaná)
Jediný slaný domov (1961)

Ján Stacho: (1936 - 1995)

Svadobná cesta (1961)

Jozef Mihalkovič (1935)

Lútosť (1962)

Ján Ondruš knižne debutoval až v roku 1965. Súčasťou programového čísla *Mladej tvorby* v roku 1958 však bola jeho báseň *Pamäť*, ktorá, ako píše Fedor Matejov, otvárala nielen toto vystúpenie, ale „v kondenzovanejšej podobe (aj) Ondrušov debut *Šialený mesiac* (1965)“ Báseň, pripomína ďalej Matejov, sa „vymyká sa z očakávanej konvencie spomienkovej básne tým, ako sa radikálne vzdáva fyziognomicky plastického básnického subjektu a jeho psychologickkej alebo biografickej zážitkovej vyplnenosti, ako to všetko spriehľadňuje, aby odkryla naše elementárne kontakty so svetom, ‘nemú’ skúsenosť telesného dialógu s ním“ (Matejov, In: 1997, s. 114).

Kapitolu, v ktorej sa venujeme literárnej tvorbe a literárnemu životu na Slovensku v rokoch 1956 – 1963 sme nazvali Tradicionalisti a modernisti. Je preto namieste pristaviť sa aj pri tvorbe básnikov, ktorí stáli na oných tradicionalistických pozíciách. Tradicionalizmom v tomto prípade nemyslíme to, čo sme takto označili u Rúfusa, keď sme načrtli, že na pozadí verzie modernej slovenskej poézie, ktorú predstavuje napríklad nadrealizmus, je jeho tvorba koncipovaná ako viac tradičná. V prípade autorov, ktorých spomenieme, myslíme tradicionalizmom ich **zotrvávanie a obranu „socialisticky angažovanej“ poetiky a poézie**. Tvorba tohto typu mala predovšetkým legitimizovať socialistickú súčasnosť, mala do popredia vysunúť „dnešok ako našu pevninu“ (Mojík), aj keď v oveľa širšom rámci básnických prostriedkov, než boli tie, ktoré sme registrovali bezprostredne po r. 1948. Do tohto špeciálne funkčného radu sa zapájali autori, ktorí nepochybne disponovali básnickým talentom (napr. V. Mihálik, neskorší Válek, počiatočný Mojík, čiastočne aj Kupec), a aj autori, ktorých básnenie zostalo na úrovni starého čierneho-bieleho zobrazovania sveta.

Medzi týchto druhých určite patril Milan Ferko s básnickými zbierkami *Husle a poľnica* (1957), *Odkaz* (1960), *Svet na dlani* (1961), sem sa zaradili aj niekoľkí bývalí nadrealisti, najmä V. Reisel – *Ďakujem ti* (1957) *More bez odlivu* (1960), Ján Brezina *Okrídlený deň* (1962), Andrej Plávka – *Zrelosť* (1963), *Korene* (1965), Juraj Pado *Verný hlas* (1957) ...

Zrelí básnici, ktorí mali na svojom konte aj básne s nepochybnou estetickou hodnotou prispeli teda tiež k predlžovaniu a variovaní špeciálnych funkcií literatúry. Z nich treba ešte

spomenúť najmä Vojtecha Mihálika, ktorý pokračoval v poetike *Spievajúceho srdca* v zbierke *Neumriem na slame* (1955) a neskôr kultivovanejšími zbierkami - *Archimedove kruhy* a *Vzbúrený Jób* (1960). Sem patrili aj Ján Kostra so zbierkami *Šípky a slnečnice* (1958) a *Báseň, dielo tvoje* (1960), Štefan Žáry - *Ikar večne živý* a *Zázračný triezvy koráb* (1960), *Osmelenie do dňa* (1962) či Pavol Horov s poémou *Balada o sne* (1960) či *Vysoké letné nebe* (1960). V prípade tejto básnickej línie evidujeme síce potlačenie čisto optimistického veršovania, optimizmus a individuálny pocit smútku sú tu akoby v rovnováhe. Ich dôraz je však stále najmä na estetizácii ideologicko – politickej verzie sveta. Z hľadiska literárnokritického i historiografického hodnotenia ide o komplikovanú situáciu. Tendenčnosť v týchto prípadoch nepochybne prekrýva básnická zručnosť, preto sa v súvislosti s týmito prácami stretávame aj so živšou a často i polemickou reakciou literárnej kritiky. Aj angažovaná poézia sa totiž usilovala humanizovať svoj výraz, teda orientovať svoje problémové jadro k univerzálnym ľudským problémom. Často ich však umiestňovali do špecifických, politicky a ideologicky konštruovaných situácií. Viliam Marčok v tejto súvislosti hovorí o „*dvoch ideologických povinnostiach*“. Prvou je boj so „*zvyškami*“ tzv. buržoázneho svetonázoru vo vedomí ľudí, ktoré sa v živote prejavujú ako narastajúca konzumnosť spoločnosti. Do Československa jednoducho prenikali aj cez uzatvorené hranice prvky západnej kultúry a politická reprezentácia brala toto prenikanie ako ohrozenie špecifik kolektivisticky založeného systému. Druhú úlohu možno vedno s Marčokom označiť ako povinnosť bojovať s vnútornými nepriateľmi socializmu. Nimi boli všetci, čo spochybňovali správnosť politiky strany a upozorňovali na rastúcu odludštenosť spoločnosti, v ktorom nemožno verejne prezentovať pochybnosti, starosť, smútok, beznádej, ale aj iné varianty radosti, než sú tie kolektivistické.

V sledovanom čase (1956 – 1963), a to sme sa usilovali ukázať, malo toto všetko podobu napätia medzi konzervatívnym totalitným chápaním sveta, uzatvoreného do viac či menej agresívneho obranného postoja a modernejším, mladším, ktorý videl perspektívu v otváraí sa, v odkrývaní variability individuálneho i sociálneho života. Toto napätie sa potom prezentovalo ako spor starých a mladých v poézii a próze, ako onen spor tradicionalistov a modernistov, ako spor socialisticko-realistickej poetiky a poetiky založenej na exponovanej obraznosti; na metafore, na odlišnom chápaní napätia medzi pravdivou a nepravdivou poéziou. Pravdivosť sa v dielach mladších básnikov a prozaikov už nevnímala ako netvorivá totožnosť skutočnosti a obrazu, resp. ako tematizácia ideologickej tézy, ale ako umelecká štylizácia autenticity, ako tvorivé gesto, z ktorého sa rodí autorským talentom a estetickým názorom krytý umelecký obraz, dotovaný energiou slobodnej vôle a individuálneho prežívania sveta.