

T.S. ELIOT'UN SON ŞİİRİ

İskender Savaşır

1. Sorun şiirin adından başlıyor: *Four Quartets*. "Quartet" bir müzik terimi; Türkçe'de "dörtlü" ya da "kuartet" diye karşılıyor. Dolayısıyla başlık için ilk akla gelen seçenek, "Dört Dörtlü". Üstelik bu tercihin şiire için dayanakları da yok değil.

Müzikte "dörtlü" deyince ilk akla gelen yaylı çalgılar dörtlüsüdür. Birbirlerinden tını, doku ya da sesin üretiliş tarzı bakımından değil, yalnızca tizlik-peslik boyutunda tuttukları yer bakımından ayrışan dört çalgının yaptığı müzik.

Neden dört diye sorulabilir. Dört sayısı gerekçesini insan sesine —şana— borçluydu. Barok çağdan beri insan sesinin gösterebileceği sonsuz çeşitlilik dört temel, "doğal" sınıfa ayrıştırılarak işleniyordu: ince ve kalın erkek sesi (tenor ve bas); ince ve kalın kadın sesi (soprano ve alto). Dolayısıyla bir üçlü ya da beşli bestelemek keyfi bir tercihin ifadesiyken dörtlü, müziğe doğal düzenin dayattığı bir biçimdi.

Biraz da bu tür gerekçelerden ötürü yaylı çalgılar dörtlüsü senfoniyle birlikte klasik müziğin en merkezi, en iddialı biçimlerinden biri olageldi.¹ Örneğin gençliği boyunca müziğin bilinen her türünde beste yapmış olan Brahms dörtlü ve senfoni bestelemek için özellikle olgunlaşmayı beklemişti.²

Bu yüzden "quartet" teriminin çağrışım alanını biraz olsun sınırlandırabilmek, böylelikle de Eliot'un son şiirinin başlığının nasıl karşılanabileceğine (ya da karşılanamayacağına) dair biraz olsun yol katedebilmek için, yaylı çalgılar dörtlüsüyle senfoni arasındaki ilişkiler üzerinde durmak anlamlı olabilir.

Paylaştıkları özellikle başlayalım: Gerek bölümlenme, gerekse her bölümün iç

1. Burada "klasik müzik"i, kabaca 18. yüzyıl sonuyla 20. yüzyılın başı, Haydn'a Schoenberg arasında bestelenmiş müziği, yani romantizmi içerecek, barok müzikle atonal müziği dışarıda bırakacak şekilde kullanıyorum. Merkezi, doğum ve ölüm yeri Viyana olan bir müzik geleneği...

Bir not daha: Operanın hakkını yememek kaygısıyla bir an için aklımdan yukarıdaki iddiayı "klasik çalgı müziğinin en merkezi, en iddialı biçimleri" diye sınırlandırmak geçti. Ama opera tarihine baktığımızda benim sınırlandırdığım şekliyle klasik müziğe denk düşen, başı sonu belli bir döneme rastlamıyoruz. Rossini de, Verdi de kökleri Monteverdi'ye uzanan ve 1950'lere kadar hayatini koruyacak bir geleneğin içinde yer alıyorlardı. Rossini'yi Pergolesi'den, Haydn'ı Bach'tan ayıran mesafe ayırmıyordu. Hatta daha ileri gidebilir, Mozart'ın son operaları —ve belki Weber'inkiler— bir yana bırakılacak olursa klasik müziğin operaya yabancı olduğu söyleyebiliriz. İçerdiği bütün büyüleyici anlara karşın *Fidelio*'nun bir opera olarak başarısız olduğu konusunda, sanırım, operaseverlerin çoğu hemfikir. İnsan sesine o kadar yatkın olan Schubert'in bile operaları birer fiyasko oldu. 2. Daha doğrusu "yayınlamak için". Gençliği boyunca sayısız yaylı çalgılar dörtlüsü besteleyip, sonra yırtıp attığı biliniyor.

mimarisi açısından tipik bir yaylı çalgılar dördlüsü tipik bir senfoniye benzemekle kalmaz, neredeyse onun upatıp aynısıdır.³

Ama bizi ilgilendiren benzerliklerinden çok farklılıkları... Bunları da açmılaya-bilmek için "doğal" teriminin 18. ve 19. yüzyılda taşıdığı anlamlar üzerinde biraz da-ha durmamız gerekiyor. Çünkü Klasik Çağ için "doğal olmak" ille de "doğada bulun-mak" anlamına gelmiyordu. Doğada bulunsalar bile bazı şeyler diğerlerine kıyasla da-ha az ya da çok doğal (tabii ya da gayri tabii) diye nitelendirebilirlerdi.⁴ "Klasik Çağ "doğa", "akıl", "düzen" ve "zorunluluk" terimleri arasında bir geçişkenlik, bir akraba-lık ilişkisi kurdu (ya da vehmetti). Dolayısıyla doğada bulunan şeyler içinde yalnızca akla uygun olanlar, bir düzenin ifadesi olanlar, bir zorunluluğu, kaçınılmazlığı imâ edenler "doğal" sıfatına hak kazanabilirler. Tersinden de söylenebilir: Zihnin —ru-hun— sonsuz yaratıcılığıyla keşfettiği biçimler arasında yalnızca doğal bir karşılığı olanlar "akli" sayılabilirlerdi.

Kuşkusuz Klasik Çağ'ın kendi müzik dili içerisinde doğal saydığı yegâne şey, insan sesinin sonsuz çeşitliliğiyle başa çıkabilmek için kullanılan dördlü sınıflandır-ma —soprano, tenor, alto, bas— değildi. Aksine. Tıpkı cinsellik gibi seslerin ince ya da kalın olabilmesi de aklın sindirmekte güçlük çekeceği verilerden biridir; bu yönüyle doğanın düzeninden çok kaptirliliğini —özgürlüğe tanıdığı imkânı— yansıtır.

Bu sınıflandırmayla kıyaslandığında seslerin kendi içlerindeki düzeni, akorların matematik dilinde ifade edilebilecek ilişkileri, kısacası armoni kuralları çok daha do-ğal sayılabilir.

Ama klasik müziğin kullandığı araçlar elbette armoni ya da dört temel ses gibi doğal sayılabilecek araçlarla sınırlı değildi. Örneğin çalgılar arasındaki tını farklarınd-an yalnız romantikler değil, 18. yüzyıl bestecileri de ilginç ve özgün efektler yarat-mak için yararlanmışlardı. Ama bu tınılar varlıklarını doğal düzene değil, insan mü-dahalesine, zekâsına, icat yeteneğine borçluydu⁵

Artık "quartet" ile senfoni arasında farklara geri dönebiliriz. Her iki türde de eser bestelemek klasik müzik bestecileri için bir yetkinlik sınavıydı. Ama farklı türden bir yetkinlik, farklı türden sınavlar.

İki türün biçimsel gereklerinin aynı olduğuna değinmiştik. Fark, ikisinin beste-cilerine sunduğu araçlardan kaynaklanır. Senfoni, bestecisinin klasik müziğin sahip olduğu doğal olsun olmasın bütün araçlarına kurgusunda bir yer bulmak zorundadır. İletisini armonik bir dile çevirirken, bir yandan da senfonik orkestranın sunduğu tını

3. Sonat formunda bestelenmiş bir ilk bölüm; yavaş ve lirik bir ikinci bölüm; bir dans (ama olgun yapıtlarda üçüncü bölümdeki dans yerini, toplu şenliklerle her türlü ilişkisini koparmış şeytansı —ya da hiç değilse gayri-insani— bir şakaya, alaya bırakır) ve oldukça serbest ama yine de birinci bölümden, başlangıçtan izler taşıması beklenen sonuncu bölüm (büyük ustalar bu bölümde genellikle pre-klasik zamanlardan —hatta belki daha da öncesinde— devraldıkları bir biçimi, tema ve çeşit-lemeleri, denemışlerdir: Beethoven, Eroica; Brahms, 4. Senfoni. Nisbeten daha kolay ve romantik bir çözüm işi bir *capriccio*'yla —kaptirle— çözmektir; Çaykovski'nin son iki senfonisinde yaptığı gibi.)

4. Romanüklerin fosillere, canavarlara, hilkat garibelerine duyduğu ilgiyi bir düşünün. İstisna kar-şısında duyulan bir heyecandı bu. Ama istisna karşısında duyulan heyecan, düzenin, ruhun geçer-liğini tanıyan, onu —istemeden de olsa— onaylayan bir ruh halidir.

5. Tının yanı sıra sesin şiddeti de klasik müziğin doğal olmayan araçları arasında sayılabilir. Tıpkı bir cümlelenin bağırarak ya da fısıltıyla söylenmesinin onun düşünsel içeriğini değiştirmemesi gibi, forte ya da piyano çalınması da bir tema ya da melodinin, kıvraklığını, akışkanlığını, armonik iliş-kilerini değiştirmez.

zenginliğiyle renklendirebilir — ya da örneğin Beethoven'ın yaptığı gibi bu olanaktan yararlanmamayı tercih edebilir; orkestral unsurları duysal bir zenginlik yaratmaktansa, müziğin iç mimarisini yansıtan, nisbeten "soyut" seslerin temsilcileri gibi kullanılabilir.

Sahip olduğu araç zenginliği senfonik müziği daima müzikten daha farklı, daha fazla bir şey olmaya kıskırtıyor gibidir. Arı müzik idealine Beethoven kadar bağlı bir besteci bile 6. Senfoni'sinde doğanın seslerini taklit etmeden edememişti.

Oysa yaylı çalgılar dörtlüsü bestelemeye karar vermekle besteci kendisini bütün bu ifade araçlarından yoksun bırakmış olur. Yapıtı için biraz matematik dilinde şiir yazmaya çalışmayı andırıldığını söyleyebiliriz. Besteci iletisini, kendisini müziğin yalnızca doğal araçlarıyla ifade etmeye adanmıştır. Dolayısıyla ifadenin geçici bir buluş anı olarak değil, müziğin iç düzeninin, dört temel ses arasındaki armonik ilişkilerin doğal sonucu muşçasına ortaya çıkması, bir tür kaçınılmazlık kazanması gerekir. Esin anı ile düzen anının ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği, kaynaştığı bir biçim.⁶

Müziğe içkin bu mülahazaların Eliot'un şiirleriyle bir ilgisi olmadığı iddia edilebilir. Ben öyle düşünmüyorum. Şiir şu dizelerle sona eriyor:

*A condition of complete simplicity
(Costing not less than everything)
And all shall be well and
All manner of things shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.*

Yani şiir ateşle gülün bir olacağı mutlak bir yalınlık koşulu vaadederek bitiyor. Her şeyin iyi olacağı ve her şeyin her halinin iyi olacağı bir arınma anı. Karşılığında her şeyden feragat edilmesi gereken bu anı mümkün kılacak olan, gülün değil ateşin yapacağı bir şeydir: Taşkınlığını dizginlemek, alev dilimlerini kendi içine çekmek, kendi üzerine döndürerek, kendi değişken, akışkan tabiatında gülün mükemmel biçimini tekrar etmek. Bir düğüm ve taç.

Ateş şiirde bireysel —gelgeç— olanın, ruhun, en çok da tutkunun, aşkın simgesi gibi kullanılır.⁷ Tutkunun kendisini kişisel olmayan, doğal olan bir düzeninin kurallarına uyacak, onlara can katacak şekilde dizginlemesi, yaylı çalgılar dörtlüsünün

6. Klasik müziğin altın çağından, diyelim Mozart'ın doğumuyla Schubert'in ölümü arasında ürün vermiş bestecilerden sonra, senfonik müzikle oda müziği alanında aynı derecede başarılı olan bir bestecinin ortaya çıkmamış olması, klasik çerçevenin —paradigmanın— yorulmakta oluşunun işaretlerinden biri olarak yorumlanabilir. Müzikal imgelemeleri temelde senfonik olan bestecilerin oda müziği ürünlerinin aynı derecede başarılı olduğunu söylemek güç. Diğer yandan gerçi Dvorak'ın senfonilerini sevenler var ama bence Çek bestecinin müzisyenliğinin asıl görüldüğü yer oda müziği ürünleri. Son büyük yaylı çalgılar dörtlüsü bestecisi Bela Bartok ise hiç senfoni besteledi; son eserinin adını niye Senfoni değil de Orkestra için *Konçerto* koydu, bilmiyorum ama araştırılmaya değer bir soru.

7. Günün birinde şiir çevirmenini bulacak olursa eğer, o çevirmenin vermesi gereken en zor kararlardan biri çevirisinde kaynağını Türk şiirinde bulan çağrışımlardan yararlanıp yararlanmayacağı olacaktır. Sorun, bu kararı vermekle de çözülmüyor. Yararlanmamaya karar veriniz diyelim; bu çağrışımların sizin kastınız dışında şiire müdahale etmesini nasıl önleyeceksiniz?

Şiirin sondan bir önceki bölümü şu kıta ile son buluyor:

*Who then devised the torment? Love.
Love is the unfamiliar Name
Behind the hands that wove*

bestecisinden beklediği terbiyeden çok farklı bir tavır değildir.

O halde, "quartet" in müzikal anlamına ilişkin bilgi ve çağrışımlarımızın Eliot' un anlamına ("kastına") yabancı olmadığı sonucuna ulaştığımızı göre, artık kelimenin Türkçe'de nasıl karşılanacağı sorusuna geri dönebiliriz. Bütün bu gözden geçirdiklerimiz "Four Quartets" in Türkçe'ye "Dört Dörtlü" diye çevrilmesine nasıl bir dayanak sağlıyor?

Yaylı çalgılar dörtlüsü bestelemenin bir iddia, bir ustalık ve olgunluk iddiası içerdiğine değinmiştik. Türkçe'de gündelik kullanıma ne zaman girdiğini bilmediğim bir müzik deyimi var: Dört dörtlük. Zor bir işin hakkıyla gerektiği gibi yapıldığını, üstesinden gelindiğini anlatmak için kullanılıyor. Şiirin başlığı için düşünülebilecek "Dört Dörtlü" ister istemez bu deyimi çağrıştıracak, böylelikle de dörtlü yazmaya ya da bestelemeye içkin olan iddialılık vurgusu da pekişmiş olacaktır.

Ama Eliot'un şiirine içkin olan iddialılıkla, "dört dörtlük" teriminin ifade ettiği iddialılık aynı türden şeyler mi? Sanmıyorum. Bir kere "dört dörtlük", özellikle insanın kendi yaptığı bir işle ilgili olarak kullanıldığında, daha çok bir tafrayı ifade ediyor. Oysa Eliot'un uzun şiirinde en ısrarla övüldüğü değer, alçakgönüllülüktür.

The intolerable shirt of flame

Which human power cannot remove.

We only live, only suspire

Consumed by eüher fire or fire.

Çok ürkerek de olsa birinci dize için "Kim icat etti öyleyse işkenceyi? Aşk.", ikincisi için ise "Aşkır yadırgı adı" karşılıklarını önerebilirim. Yazının daha ilerki bölümlerinde Eliot'un büyüklüğünde gündelik dille kurduğu dostane, sevecen (neredeyse ağabeyce) ilişkinin çok önemli bir yer tuttuğunu iddia edeceğim. Buna rağmen, bu dizeyi karşılarken "yadırgı" gibi irkiltici bir kelime önemem, dizenin, hatta daha da doğrusu tek başına "unfamiliar" kelimesinin, Eliot'un şiirinde az rastlanır türden bir "yabancılaştırma" etkisi yaratmasından kaynaklanıyor. Şiirin o noktaya kadarki bütün akışı insanı o dizeyi şöyle okumaya hazırlıyor: "Love is the familiar Name".

Ne demek istediğimi başka bir metinden hareketle anlatmaya çalışayım. Salman Rushdie, *Şeytan Ayelleri*'nde kendini icat eden insanın, başarıya ulaştığını kanıtlamak bir başkasının kendisine inanması ihtiyacından söz eder. "Yalnız inanılma ihtiyacı değil, aynı zamanda bir başkasına inanma ihtiyacı." Bölümü sulu ve çarpıcı bir cümleyle sonuçlandırır: "Bildiniz: Aşk."

İki metnin yazımı arasındaki elli küsur yılın bu bağlamda çok önemi yok. Çünkü Eliot'un söz konusu dizesi Rushdie'nin cümlesindeki o "bildiniz"i hem çağırarak hem de olumsuzlamak istiyor.

Değil mi ki, Tanrı'nın öldüğü bir dünyada gelip geçen anı anlamlandıran, ebediyetle ilişkilendiren şeyin, sevgi, seveda ya da aşk olduğu romantizmin en beylik iddialarından biridir. Oysa Eliot başka bir şey söylemek istiyor aşkla ilgili olarak; romantizme rağmen onu anlamadığımızı iddia etmek, onu taşkınlıkla değil, disiplinle, bir tür yoğunlaşmayla ilişkilendirmek istiyor. Alev dilimlerinin kendi üzerine dönüp gülün mükemmel biçimini ateşin kendi içinde tekrarlaması.

Kritik sorun yine de bu değil, dördüncü dize. Dizeyi "O tahammül edilmez [ya da 'dayanılmaz', 'katlanılmaz'] ateşten gömleği" diye çevirecek miyiz?

Zaten "gül" kelimesi, kendi başına yeterince tehlikeli; içinde Yahya Kemal'le Ahmet Haşim'in önemli bir rol oynadığı bir çağrışım zenginliğine sahip. Bir de "ateşten gömlek"i kullandık mı, artık kaçınılmaz bir şekilde Yahya Kemal'in duygu, ses ve şiir iklimine girmişiz demektir. Yararlanacak mıyız bu imkândan?

Gerçi tutuculuk ve klasik olana duyulan ilgi iki şairin paylaştıkları özellikler ama Eliot'u Yahya Kemal'in sıhğından ayıran mesafe düşünce, dil ve şiir düzeyinde bana aşılması olanaksız gibi görünür. (İnsanın aklına ister istemez şöyle bir karşılaştırma geliyor: Eğer iyi şair olan Yahya Kemal değil de öğrencisi Ahmet Hamdi olsaydı, ancak o zaman yararlanabilirdik ondan Eliot'u çevirirken. Ama Yahya Kemal'in düşüncesi sığ, Ahmet Hamdi'ninki ise şarkı söylemiyor.) Yanlış anlaşılmasın, maksadım Yahya Kemal'le Ahmet Haşim'i kötülemek, Eliot karşısında küçültmek değil. Ama Eliot karşısındaki meziyetleri de onları elverişsiz kılavuzlar kılıyor Eliot çevirmenine. Eliot'un kekelemekten kaçınmayan, konuşma dilinde sezdiği, belli belirsiz keşfettiği mahcup melodiyi yetinen dizesi hiçbir zaman Yahya Kemal'le Ahmet Haşim'in Türkçe arüz gibi beklenmedik bir buluşla şakıyan dizeleriyle aşık atamaz.

*The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless.*

Bunlar önemli dizeler. Ateşle gülün bir olacağı anı —dolayısıyla— "quartet"leri de mümkün kılanın, değil "dört dörtlük"ün ifade ettiği türden bir hüner ya da beceri, yaşla birlikte edinilen bir bilgelik ya da hikmet bile olmadığını söylüyorlar. Dört dize önce şair "Bana yaşlıların hikmetinden sözetme" diye isyan etmişti.⁸ Alçakgönüllülüğe sınır konduğu takdirde yaşla birlikte edinilebilecek yegâne şeyler budalalık ve korkudur: Korkmaktan korkmak, cinnet geçirmekten, sahiplenilmekten, bir başkasına ya da başkalarına ya da Tanrı'ya ait olmaktan korkmak.⁹

"Dört dörtlük" çağrışımının bir sakıncası daha var: Şiiri önceleyen, ona dışarıdan dayatılan bir kıstası çağrıştırdığı, dolayısıyla da bir yarış, müsabaka fikrini —bir ulaşma emelini— düşündürdüğü ölçüde, aralarındaki bütün akrabalığa karşın şiiri za-naatten —hünerden, beceriden, ama aynı zamanda zekâdan, bilgelikten— yine de ayrıran sınırı bulandırıyor. Oysa:

*What there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
To emulate —but there is no competition—
There is only the fight to recover what had been lost
And found and lost again and again; and now under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our business.*

"Dört dörtlük"ün son sakıncası ise terimin gündelik değil teknik anlamına ilişkin. Müzikte marş temposu olarak bilinen ritmin işareti dört dörtlük. Marş ise herhalde Eliot'unki gibi temelde düşünsel bir deneyimin ifadesi olan bir şiir için en az yakışık alacak çağrışımdır.

Demek ki, "Dört Dörtlü" değil; "Dört Kuartet", öyleyse.

Ama bu tercihin de, bu şiiri onca önemsememin temel gerekçelerini hesaba katmayan bir yönü var. Daha önce, dipnotlarda Eliot'un şiirinin gündelik dille kurduğu ağabeyce ilişkiden, onun abartısız şiirselliğinden sözetmiştim. Onun bu yönü, bugün, 1992'nin sonuna yaklaşırken Türkçe'de bir karşılık bulunması belki de en güç yönü. Çünkü son 35-40 yıldır Türkçe'de şiir kendi başarısını —şiirselliğini— gündelik dille arasına koyduğu mesafeyle ölçtü. Özgünlüğün bir değer, bir erdem olduğu

8. O sırada kendisi 52 yaşındaydı.

9. Alıntıladığım iki dizeyi izleyen ve bölümü sona erdiren iki dize çevirmeye cüret ettiklerim arasında:

*The houses are all gone under the sea.
The dancers are all gone under the hill.
Şimdi evlerin hepsi denizin altında.
Şimdi dansedenlerin hepsi toprağın...*

Burada, iki şeyin, fiilli dizelerin fiilsiz karşılanmasıyla, Türkçe'de fazladan kullanılan "şimdi"lerin birbirleriyle bağlantılı olarak açıklanmaları gerekiyor. Fiillerden vazgeçmem aklıma gelen karşılıkları doyurucu bulmadığımdan. "Gitmek" fazla düz, "göçmek" fazla dramatik. Eliot'un büyüsunü, abartısız şiirsellik diye adlandırılacak olursak eğer, "gitti" "are all gone"ın şiirselliğini, "göçtü" abartısızlığını karşılamıyor. Ancak fiilden vazgeçmekle, normal olarak fiilin taşıdığı zaman bildiriminden de vazgeçmek istemedim; "şimdi"ler o yüzden.

Son olarak, ikinci dizede "altında"nın tekrarlanmamasıyla bozulan simetriden bahsetmek gerekiyor. Kafiyeden kaçınmaya çalışıyordum. Türkçe'nin sunduğu kolay kafiye olanağı, çevirmenin hiç yakasını bırakmayan bayağılaşma tehlikelerinden biri.

tarıfılmaya bile değmeyecek kadar aşikâr sayıldı. ¹⁰

Oysa Eliot'un şiiri büyüklüğünü anonimleşme eğilimine —istidadına— borçludur; o şiirini konuşma dilinin sıradan, alclâde tonlamalarında keşfeder ve daha da önemlisi, şiiri oraya iade eder

And every phrase

And sentence that is right (where every word is at home

Taking its place to support the others,

The word neither diffident nor ostentatious,

An easy commerce of the old and the new,

The common word exact without vulgarity,

The formal word precise but not pedantic,

The complete consort dancing together)

Every phrase and every sentence is an end and a beginning

Every poem an epitaph.

Bu bölümün Türkçede, Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu'nun 2. baskısı Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları tarafından yapılan T.S. başlıklı çalışmasında bir çevirisi var:

Her kelime şiirin diğer kelimelerine anlam kazandıracak şekilde yerini bulmuştur. Şiirde kelimeler ne hak ettiklerinden az, ne de hak ettiklerinden çok yer işgal ederler. Yeni ve eski kelimeler hiçbir zorlama olmaksızın birbiriyle anlam alverişindedirler, günlük kelimeler kabalasmadan, resmî kelimeler ise, ukalâlaşmadan, eksiksiz bir şekilde anlamlarını bulurlar ve tam bir uyum içinde ortak bir musikinin temposuna ayak uydururlar. Şiirde her kelime grubu ve her cümle hem bir başlangıç, hem de bir sonudur. Her şiir bir âbide, zaman ve mekân içinde bir ölüş ve bir diriliştir.

Çeviriyi beğendiğimi söyleyemeyeceğim ama daha iyisini önerebilecek durumda da değilim. Dolayısıyla yalnız yanlışlarına işaret etmekle yetineceğim: Dördüncü satırdaki "kelimeler hiçbir zorlama olmaksızın" yerine "hiçbir zorlama ve gösteriş olmaksızın" dense herhalde daha doğru olur. Ama asıl önemlisi, maalesef ancak "uydurma" diye nitelenebilecek olan son cümle. Doğrusu "Her şiir bir mezar yazıtıdır," gibi bir şey olacak.

Neyse, biz yine konumuza dönelim. Kendi önüne bu dizelerin anlattığı türden bir ideal koyan bir şiirin başlığında, kısmî bir deneyim ve bilgilene alanı olmanın ötesine geçememiş klasik müziğin "kuartet" gibi teknik bir terimini kullanmak, daha baştan ukalâlık etmek olur. Günün birinde klasik müzik kısmilliğini ve marjinalliğini yitirir, gündelik hayatımızın olağan bileşenlerinden biri haline gelirse, belki o zaman başlığı "Dört Kuartet" diye çevirmek mümkün hale gelir. Ama kültürel değişimin doğrultusu o yönde değil gibi görünüyor.

Peki nasıl karşılayacağız başlığı o zaman? Bilmiyorum. Bilsen, bu yazıyı yazmaktansa şiiri çevirmeye koyulurdum, çünkü ilk 3 dizenin nasıl çevrilmesi gerektiği hakkında bazı fikirlerim var. Ama yine de aralıklarla 20 yıldır uğraştığım bu şiiri çevirebileceğimi sanmıyorum. Zaten bu yazıyı da belki benden daha yürekli ve usta bir çevirmenin işine yarar diye yazdım.

10. Her genelleme gibi bu da birilerine haksızlık ediyor. Turgut Uyar, ilk başta akla gelen isim. Sonra Behçet Necatigül; zikzaklı yollarda bazı şiirleriyle Fazıl Hüsni'yle Cahit Külebi. Çok farklı bir tarzda da olsa Edip Cansever: "Çocuklar ekmeği yiyorlar gibidir sesin, ön dişleriyle belli belirsiz" güzelliğini, buluşun, seçilen kelimelerin özgünlüğüyle, sesin sözdizisinin tanıdıklığının birlikte varoluşuna borçludur.