

METAFORLARIN YORUMLANMASI SORUNU

OktaY YIVLİ

Bu yazı; edebî metaforların, başka bir deyişle şiirsel imgelerin yorumlanmasıyla ilgili birtakım ölçütlerin, sınırlandırmaların ya da ilkelerin olumsuzluğunu aramaya çalışacaktır. Şiir dilinde bulunan çok sayıdaki imgesel figürün tutarlı okumasını -doğru okumasını değil- yönlendirebilecek az sayıda yapısal tipoloji ortaya konulabildiği takdirde bunun, hem poetik metinler üstüne yapılacak çalışmalar için önsel pragmatik kazanımlar sağlayacağı hem de -eğer varsa ya da mümkünse- şiir bilim için olası entelektüel ve kuramsal sonuçlar doğuracağı muhakkaktır.

Bu amaçla deneme niteliğindeki bu yazıda, metaforların açılmasını kolaylaştıracak kimi yasalar ileri sürülecek ve konu-dille ilgili kimi saptamalarda bulunulacaktır. Sözü edilen öneriler; dilsel öncüller meselesi, metindış dünya ilişkisi, yorumun ardışıklığı ve özgün imgesel yapıların korunması kavram alanları çevresindeki düşümlerle ilgilidir. Bu yorum ilkelerinin hemen bitiminde, bir anlamda metni kapatmak için nihai olarak bir simge tipinin saptanıp betimlenmesi gerçekleştirilecektir.

Elbette metafor gibi zengin bir semantik yapının buradaki birkaç öneriyle tüketilmesi söz konusu değildir. Örneğin, üzerinde düşünüldüğü hâlde metin içi bir parametre olarak hemen akla geliveren bağlamsallığa ve buna eklenebilecek bir önermeye bu çalışmada yer verilememiştir. Bu yüzden sorunsalın bu yazının sınırları dışında kalan kısmı, yeni edebî yasalara gereksinim duymayı sürdürecektir ve burada sunulan önerilere yenilerinin eklenmesi beklenecektir.

i. Dil bilgisel öncüller göz ardı edilemez

Edebî metin; içine doğduğu dilin yapısını genişletir, yeni kullanımlarla dağarcığını zenginleştirir, gündelik dilden saptamalar oluşturur. Bununla bir-

likte aynı olgu, bağlı bulunduğu kaynak dilin temel kurallarıyla -çatışmalı da olsa- doğrusal bir ilişki kurar ve kendini oluştururken bir araç olarak kullandığı doğal dilin üzerinden gelen uzlaşmaları önsel olarak kabul etmiş sayılır.

Bu kabul, eleştirinin de uymak zorunda olduğu belli sınırların varlığını dayatır. Poetik metin, nasıl belirli dilbilimsel yasaların içinden süzülerek gelmişse yorumcu da bu belirlenimlerden bağımsız hareket edemez. Hatta şaire ait olan grameri, sentaksı hırpalama özgürlüğü ona tanınmamıştır. Sanatçı eğretilmeli bir dille kendini ifade ederken yorumcu genellikle düz dili kullanmak durumundadır çünkü edebî metin-okur çift kutupluluğunun ortasında, bir ara bölgede konumlanan yorum, bir bakıma şiir dilinin düz dile çevrilmesi etkinliğidir.

İlk önermeyi metin düzeyinde somutlaştırmak bakımından Cemal Süreya'nın "Sizin Hiç Babanız Öldü mü" şiiri uygun bir örnektir çünkü metinde eğretilmeli olarak kullanılan "ölmek" fiili, dil bilgisel öncüller göz ardı edilerek düz anlamlı olarak yorum diline aktarıldığı için şimdiye değin şiirle ilgili pek çok *yanlış okuma* ortaya konmuştur.

"Sizin hiç babanız öldü mü? /

Benim bir kere öldü kör oldum

Yıkadılar aldılar götürdüler

*Babamdan ummazdım bunu kör oldum"*¹

Yorumcu, kendini herhangi bir dilsel sınırlandırmaya bağlı hissetmeden şiiri okuduğunda bu metin özelinde "babanın ölümü"nden söz edebilecektir. Üstelik verili bağlamda yer alan "yıkamak", "almak götürmek" gibi ölüm sonrası ritüeliyle ilgili eylemleri bu saptamanın dayanakları olarak kullanabilecektir.

Oysa ilgili fiilin yakın çevresinde bulunan kimi dilsel öğeleri işin içine kattığımızda bu imgesel figürün, babanın ölümü olarak okunması olanaksızlaşır. "Hiç" ve "bir kere" morfeplerinden hareket ederek bir usamlama yapacak olursak "bir kere" yaşanabilecek olanın çok kere de yaşanabileceğini, "hiç" gerçekleşmeyen eylemin ise birçok kez meydana gelebileceğini varsayabiliriz. Bu iki belirteçten anlaşıldığı üzere metinde yer alan fiil, yinelenme gizilgücüne sahiptir. Buna karşın literal anlamıyla "ölmek" fiili, bir kere deneyimlenebilen bir edime işaret eder. O hâlde "Sizin Hiç Babanız Öldü mü?" şiirinde yer alan ilgili metafor -gramer böylesi bir okumanın önünü çoktan kapattığı için- gerçek anlamıyla babanın ölümü biçiminde açıklanamaz. Şiir-

1 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 26.

deki “baba” ise çift değerli olduğundan hem eğretilmeli hem de düz anlamlı olarak yorumlanmaya yatkındır. Son çözümlemede tüm şiire yayılan bu imgeden anladığımız, büyük bir hüsrana duygusu yarattığı için babanın ya da simgesel babanın özne açısından yok hükmünde olduğu gerçeğidir.

ii. Dış dünyaya gönderme varsa anlam metin dışında aranmalıdır

Yapısalcılığın “baş belası” olarak nitelendirilebileceğimiz kimi eğretilmeli yapıların anlamı, -metin dışına gönderme yaptıkları için- dış dünyanın olay, olgu ve verilerinde aranmak durumundadır. *Tarihsel metafor, kültürel metafor* ve *bilim-bilgisel metafor* terimleriyle adlandırabileceğimiz bu yapıların ilki gerçek dünyada yaşanmış olaylara, ikincisi insanoğlunun kültürel mirasına, sonuncusu ise bilimsel bilgiye yaslanır. Aralarındaki ince farklarla birlikte bunları, göndergesel oldukları için aynı çatı altında toplamak olasıdır. Böylesi figürlerin çözümü için yorum etkinliğinden önce bu özgül olgu, olay ya da bilgi; fiziksel dünyada saptanmalıdır. Ancak bu arayışın sonucunda elde edilecek bulgudan hareket edilerek edebî metindeki figürün okunması olanaklı hâle gelecektir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Bursada Zaman” ile Ece Ayhan’ın “Fayton” şiirleri, tarihsel metafora sahip oldukları için metin-aşkın gönderme niteliğine sahiptirler.

“*Gümüslü bir fecrin zafer aynası*

Muradiye, sabrın acı meyvası,

Ömrünün timsali beyaz Nilüfer,

Türbeler, camiler, eski bahçeler”²

Tanpınar’da geçen “Muradiye, sabrın acı meyvası” dizesinin özünü oluşturan metafor, tarihsel olay/olaylar üzerine kurulmuştur. Bu yapının zeminine ilkin fantastik bir düş, ardından tarihsel bir gerçeklik döşenmiştir. Başkent olma ayrıcalığını Edirne’ye ve sonra İstanbul’a kaptıran Bursa, sıranın yeniden kendisine gelmesi için beklemeye koyulur. Bu sabrın acı meyvesi ise Muradiye Külliyesi’ne gömülmek üzere gönderilen şehzade ve eşlerinin cenazeleri olur. Bir semtin, bir uzamın niçin sabrın acı meyvesi olarak tanımlandığı ancak bu tekil olayın saptanmasıyla çözüme kavuşabilir.

“*Ben ki son üç gecedir intihar etmedim hiç, bilemem*

intihar karası bir faytonun ağışığı göğe atlarıyla birlikte

cezayir menekşelerini seçip satın alışından olabilir mi ablamın.”³

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s. 73.

3 Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar 1954-1997* (toplu şiirler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 37.

“Fayton” şiirinin son biriminden aldığımız bu dizelerde “abla” ve “intihar” motifleri üzerinde yükselen “intihar karası fayton”, tarihsel bir metafor olarak belirmektedir. Bir önceki örnekte olduğu gibi bu imgenin “nesnel karşılığı/bağlaşığı” için yorumcunun yine fiziki dünyaya çıkma zorunluluğu vardır. Edebî metnin sınırları dışına çıkmadan eyleme girişmek, hatalı ya da eksik bir yorum olasılığını doğuracaktır.

Ayrıntıları konusunda kimi spekülasyonlar olsa da Atatürk’e âşık olan Fikriye Hanım’ın, Latife Hanım tarafından Çankaya Köşkü’ne alınmayınca tabancayla intihar etmesi, bu imgenin köken-olayını oluşturur. Orhan’ın⁴ ve Kul’un⁵ isabetli şekilde saptadığı gibi şiirdeki “abla”nın kimliği de faytonun niçin “intihar karası” olduğu da ancak tarihsel dünyanın bu bilgisiyle anlaşılabilir.

iii. İlk metaforun yorumu sonrakileri belirler

Poetik metin, özerk bir dünya kursa da kendi iç gerçekliği içinde bir tutarlılığa sahiptir. Eleştirmen de bu olguyu göz önüne alarak metindeki metaforları bir bütün olarak düşünecek ve onun tarafından yapılan her yorum bir sonrakine ulanabilecektir. Bu şekilde çözümlenen figürler, yatay bir eksen üzerinde birbiriyle çelişmeden serimleneceği için buna yorumda *ardışıklık ilkesi* diyebiliriz. Konuyu açık seçik ortaya koyması bakımından Cemal Süreya’nın “Gül” şiiri iyi bir örnektir:

*“Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum
[...]
Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve Zurnanın ucunda yepyeni bir çingene”⁶*

4 Ahmet Orhan, “Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2002, s. 51.

5 Erdoğan Kul, “Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara 2007, s. 263.

6 Cemal Süreya, *age.*, s. 12.

Metinde karşımıza çıkan ilk metafor “Gülün tam ortasında ağlıyorum” dizesinde yer alan “gül”dür.⁷ İmlenen bu sözcüğün, söz gelimi düz anlamından kalkılarak “çiçek” biçiminde açıklanmasıyla oluşacak semantik hata, diğer okumaları da etkileyecektir. İlgili örnekteki ilk imgenin kadınlığı ya da kadın cinselliğini çağrıştırdığını/temsili ettiğini saptadığımız takdirde, metnin son dizesinde yer alan “zurna” metaforunun da erkekliliği ifade ettiğini kolayca söyleyebiliriz. Böylece ilk metafor (gül), sonuncunun da anlamını belirlemiş ve “zurna”nın yanı sıra şiirdeki “kan”, “kıyamet”, “çalgi”, “çingene” gibi diğer eğretilmelerin de cinsellik bağlamında okunmasının önünü açmış olur. Arada kalan bütün figürler, şiiri başlatan ve bitiren nesnelere yakın bir aradalığının ortaya çıkardığı atmosferi betimler.

iv. Devingen metaforlar yorumcu tarafından sabitlenemez

Bu ilkeye konu olan imgeler, Walter Benjamin’in⁸ modern insanın ortamını tanımlamak için kullandığı *fantazmagorya* terimiyle betimlenmeye pek uygundur. *Devingen metafor* olarak adlandırmak istediğimiz bu eğretilme türü; bir çeşit fantazmagorya gibi sürekli değişen, bir biçimden başka bir biçime giren imgeleri ifade eder. Böylesi yapıların anlamını ilk örnek üzerinden sabitlemek, hem eksik bir değerlendirmeye hem de yorumun nesnel gerçekliği iskalamasına yol açacaktır. Cenap Şahabettin’in “Elhan-ı Şita”, Behçet Necatigil’in “Bir Gül Oluyor Dokununca”, Edip Cansever’in “Yerçekimli Karanfil” ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Akşam” şiirleri tanımlanan tipolojiyi örneklemektedir.

“Bir Beyaz lerze, bir dumanlı uçuş;

Eşini gaib eyleyen bir kuş”

“Ey uçarken düşüp ölen kelebek,

Bir beyaz rişe-i cenah-ı melek”

“Ufacık bir çiçekli yelpaze”

“Küçücük ser-sefid baykuşlar”

“Berg-i semen, cenah-ı kebuter, sehâb-ı ter...”

“Hâk-i siyahın üstüne sâfi şükûfeler”

“Her şâhsârın üstüne bir süt-re-i sefid!”⁹

7 Adı geçen şiiri, kendisine ödev olarak verdiğim yüksek lisans öğrencim Sercan Ceylan, “gül”ü çiçek olarak anlamlandırıp “Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” dizesini ise açıklanamaz olarak değerlendirince bu örneği daha bir önemsedim.

8 Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 94.

9 Cenap Şahabettin, *Evrak-ı Leyal*, haz. G. Barlas-İ. Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 56-

Cenap'ın şiirinin hemen başında “beyaz titreyiş”, “dumanlı uçuş”, “eşini kaybeden kuş” olarak görünen “kar”; giderek “kelebek”, “melek kanadının püskülü”, “baykuş”, “yasemin yaprağı”, “güvercin kanadı”, “taze bulut”, “saf çiçek” ve “bembeyaz bir örtü” olur. Belli bir nesnel gerçekliğin çeşitli imgelere dönüştüğü bu metinde, nesnenin her seferinde yeniden tanımlandığına/betimlendiğine tanık oluruz. Metaforu oluşturan kök-kavramın tasarımı, biçim ve renk üzerinden yaratılan çağrışımla ve görsel duyu imkânıyla pek çok nesnede aranmış ve bulunmuştur.

“Çoklarından düşüyor da bunca

Görmüyor gelip geçenler

Eğilip alıyorum

Solgun bir gül oluyor dokununca.

[...]

Bun alıyor, kaçıp gitmek istiyor

Yollar ya da anılar boyunca

Alıp alıp geliyorum, uyumuyor bütün gece

Kımlıyor karanlıkta, ne zaman dokunsam

Solgun bir gül oluyor dokununca.”

Önceki satırlarda bir kısmını okuduğumuz “Solgun Bir Gül Oluyor Dokununca”¹⁰ şiirindeki devinimi “gül” motifi üstlenir. Klasik Türk şiirinde sevgilinin karşılığı olarak kullanılan “gül”, aslında Wegener’in sürekli ve kapsamlı kullanımından dolayı “solmuş”¹¹ olarak adlandırdığı bir metafor olmakla birlikte bu metinde içeriği değiştirilmiş ve yeniden dolaşıma sokulmuştur. Bu yönüyle aynı örnek, *ölmüş* ya da *solmuş* bir imgenin edebî dile yeniden nasıl eklenebileceğini öğretmektedir.

İlk şiirsel birimde telaş içinde unutulmuş güzellik/incelik olarak beliren “solgun gül”; sonraki birimlerde sırasıyla yalnızlık, hüznün ve bunaltıya dönüşerek metni baştan başa kateder. Bir hayalin başka bir hayale dönüştüğü bu şiirde anlam, sonsuza yol alacakmış izlenimini uyandırır.

58.

10 Behçet Necatigil, *Şiirler (Bütün Yapıtları)*, haz. A. Tanyeri-H. Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 211-212.

11 Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İthaki Yayınları, İstanbul 2013, s. 72.

“Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte
 Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
 O başkası yok mu bir yanındakine veriyor
 Derken karanfil elden ele.”¹²

“Yerçekimli Karanfil”de önceki örneğe benzer şekilde bu kez “karanfil”, elden ele iletilirken bir biçimden başka bir biçime evrilir. Şiirin ilk biriminde özne ve nesnenin ortak eylemlerinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan aşk, alıntılanan kısımda öznenin nesneye karanfil verme eylemiyle sürer. Karanfil nesneden (sevgiliden) başkasına, ondan bir ötekine aktarılırken artık genel bir insan sevgisine dönüşmüştür.

“Siyah, dağınık bir bulut
 Karşı sırtın üzerinde
 Birden değişti ve yakut
 Bir kuş gerindi derinde.
 [...]
 Can verdi kanat çırparak
 Mavi gölünde akşamın
 [...]
 Biraz sonra tek bir yıldız,
 Ülker veya Kervankıran,

Gelip yüzecek yeniden
 Tenha Boğaz sularında”¹³

Konuyu somutlaştırabilecek eğretilmeli kısımlarını alıntıladığımız Tanpınar’ın “Akşam” şiirinin başında ortaya çıkan “siyah, dağınık bulut” imgesi “yakut bir kuş”a dönüşür. “Kuş” ilkin mavi gölün üstündeki siyah renge karışır, ardından “yıldız” olarak görünür. Son birimdeyse “yıldız” Boğaz’ın sularında yakamoz olarak belirir. Böylece keskinliğini yitirip ışığın yumuşadığı bir zaman boyunca uzamdaki bir dizi nesnenin birbirine dönüştüğü bir yanılısma ortamında ilk tözden (buluttan) çıkan metafor, yanardöner

12 Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil (Toplu Şiirler I)*, Adam Yayınları, İstanbul 1997, s. 24.

13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, 2. basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s. 89.

gibi şekilden şekle giren nesnelere aşarak sularda yüzen ışıktaki son bulur.¹⁴ Bu metin özelinde Tanpınar'ın tutumu, gün boyunca ışığın devingenliği sonucu değişen aynı doğa figürünün bir dizi betimlemesini yapan izlenimci (empresyonist) ressamın tutumuyla aynı türdendir.

Dördü de devingen metaforu barındırmakla birlikte bu metinler bağlamında iki yapısal öbeğin varlığından söz edebiliriz. İşaret edilen iki tipoloji arasındaki nüans, gizlenme ve yer değiştirmenin göstergenin işitsel-görsel yüzeylerinden hangisinde oluştuğuyla ilgilidir. Saussurecü dil bilimin jargonuyla konuşursak ilk öbekte yer alan “Elhan-ı Şita”da, *gösterilen* (kar) sabit kalırken *gösteren* (titreyiş→uçuş→kuş→kelebek→püskül→baykuş→yaprak→kanat→bulut→çiçek→örtü) sürekli değişmiştir.

Aynı öbeğin ikinci şiiiri “Akşam”da, yine *gösterilen* (ışık) yerinden oynamazken *gösteren* (bulut→kuş→yıldız→yakamoz) yer değiştirmiştir. Bu örneğin öncesine üstünlüğü, gösteren bolluğuna karşın gösterilenin kendini hiçbir şekilde açığa vurmamasından ve metin sonlandığı hâlde imgenin hâlâ gizemini koruyabilmesinden kaynaklanır. Buradaki eğretileninin fantastik biçimde okunması durumundaysa bir önceki gösterilenin bir sonrakinin göstereni olduğu ve anlamın bir türlü ele geçirilemediği Derridacı bir dilsel dünyaya düşmüş oluruz.¹⁵

Diğer öbekte yer alan “Solgun Bir Gül Oluyor Dokununca” ve “Yerçekimli Karanfil”de ise *gösteren* (gül ve karanfil) durağanken bu kez *gösterilen* (incelik→yalnızlık→hüzün→bunaltı; aşk→sevgi) dönüşüm geçirir. Yaratıkları çağrışım çoğulluğu ve muğlaklık bakımından “Elhan-ı Şita” dışında kalan eğretilmelerin, semantik izleği daha fazla zenginleştirdiğine hiç kuşku yoktur.

Son Söz Yerine:

Simgenin katmanlaşması ve metaforun dağınımı

Böylesi iki olgunun yan yana gelmesi hâlinde çifte yorum zorluğu ortaya çıkar. İlk güçlüğü, simgenin katmanlaşmış olarak okur karşısına çıkması oluşturur. İkincisini ise metaforun nesnel karşılığının kendinden sonra gelen dize/dizeler içinde düzensiz biçimde dağınımı doğurur. Turgut Uyar'ın

14 Bu şiiiri önemseyen Tanpınar, metindeki değişme durumunu şöyle betimler: “Bu şiiirde realite olarak tek bir bulut vardır. Akşamla bu bulut değişir, bir yıldız olarak gelir. Boğaz sularında yüzer. Böylece bir bulut, bir ‘objet’ etrafında bir atmosferin kurulması hikâyesi.” *Tanpınar’ın Mektupları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992, s. 249-250.

15 Bu durumda “bulut”, “kuş”un göstereni; “kuş”, “yıldız”ın göstereni; “yıldız”, “yakamoz”un göstereni olacaktır. Oysa “kuş” ve “yıldız” ilk örneklerde gösteren kimliğinde karşımıza çıkarlar.

“Ahd-i Atik” şiirinin *Levililer* kısmı bu tip bir simgeleşme ve eğretilmeyi betimlemek için az bulunur bir örnektir.

*“Bir susuzluktan onun şarkısı belki tuzlu ve hüznü
Her gün bir sevinç yabancıydı onun ağzında
Partilerde Meydanlarda, örneğin SüPanCe boğazında,
çok çok idi, bir gözlük, bir boyun atkısı, bir ölüm!...”*¹⁶

Bu metin parçasında temel izleksel yönelimin bir miktar dışına çıkılarak ve okura oyun alanı açmak ister gibi davranılarak şifrelemeye başvurulmuştur. Üçüncü dizede “SüPanCe” biçiminde karşımıza çıkan sözcük, sözde-hermetik niteliğe sahip bir çeşit simgedir. Bu yapıntı sembol, özel kodlamadan ötürü anlamını gizlerken bir yandan da kimi tipografik işaretlerle yorumcuya yardım vaadinde bulunur. Sözcüğü kuran her bir hecenin büyük harfle düzenlenmiş olması ilk ipucunu verir. Zira bu heceler, sözün üç sözcükten oluşabileceği olasılığının altını çizer. Bu yapılmış dil birimini izleyen “boğaz” sözcüğü ise simgenin çözümü için ikinci bir ipucu daha sunar. Şimdi saptadığımız bulgulara topluca bakalım: Üç sözcüklük potansiyele sahip “SüPanCe” sözü ve “boğaz” öncülü. Bu yapıntıdaki her bir hece; bir sözcüğe işaret ediyorsa eğer bildiğimiz coğrafi boğazları şöyle bir anımsadığımızda bunların sırasıyla Süveyş, Panama, Cebelitarık boğazları olduğunu/olabileceğini çıkarıyabiliriz. Böylece üç sembolün, yapay bir sözcük sayesinde aynı birim içinde katmanlaştığı görülmüş olur.

Şifrelemeyi çözüp katmanlaşan simgelerin açılımını yapmakla yorumcunun işi bitmez. Bu kez alt dizeye dağılmış ve her bir hecenin/simgenin karşılığı olan eğretilmeli yapıları bulmanın sırası gelmiştir. Alt dizede yer alan “gözlük”, “boyun atkısı” ve “ölüm” kavramları “SüPanCe” simgesinin tamamlayıcı figürleridir. Bu bağlamda ikisi analogik, birisi tarihsel olmak üzere burada üç metafor bulunmaktadır. Benzetim yoluyla oluşturulan “gözlük” Cebelitarık’ın, “boyun atkısı” ise Süveyş’in görsel karşılığıdır. Geriye kalan “ölüm” kavramının ise büyük olasılıkla “Pan” hecesiyle yani Panama Kanalı’yla bir korelasyon oluşturması beklenir. Panama-ölüm eşleşmesinin okuru ikna edebilmesi için tarihsel bir bilgiye ihtiyaç vardır. Yıllarca süren Panama Kanalı inşaatı sırasında binlerce işçinin yaşamını yitirdiği bilgisine ulaştığımızda, bu dilsel denklemin niçin böyle kurulduğu ve bir anlamda ölümle kanalın niçin eşitlendiği aydınlığa kavuşmuş olur.

16 Turgut Uyar, *Büyük Saat*, 2. basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 246.