

**İLHANLI DÖNEMİ ANADOLU PLASTİĞİNDE ASYA  
ÇAĞRIŞIMLARI**  
**Sivas Gök Medrese Taçkapısındaki Bir Gösterge Üzerine  
İrdeleme**

**Asian Connotations in Ilkhanid Architectural Decoration  
in Anatolia**  
**A Research on the Sivas Gok Madrasas Main Gate**

*Selçuk Mülayim<sup>1</sup>*

**Öz**

İlhanlı hakimiyeti, Anadolu Selçuklu döneminin nispeten kısa bir sürecidir. Bu dönemde, anıtsal mimaride, taze Asyalı çağrışımları olan figüratif anlatımlar görülür. 13. yüzyılın sonlarında inşa edilen Sivas Gök Medrese, diğer çağdaşı taş rölyeflerle kıyaslandığında çok daha güçlü Asyalı özellikler gösteren, figürlü bir kompozisyona sahiptir. Araştırmacılar, bu kompozisyonu hayvan takvimine veya burçlar kuşağına bağlamaktadırlar.

Bu makalede, ikonografik tartışmalar yanında, fazlasıyla hasar görmüş olan kompozisyon tamamlanmış ve eski fotoğraflar ile çizimlerin yardımıyla, orijinal ölçeğinde restitüsyonu yapılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** İlhanlı, Anadolu, Ortaçağ, Mimari, Râölyef

**Abstract**

Ilkhanid hegemony is a rather/relatively short section of Seljuk period in Anatolia. It is the time of fresh Asiatic repercussions on the figural representations on the monumental architecture. Built at the end of 13th century, Sivas Gök Medrese has a figurative stone carving composition reflecting strong Asiatic characteristics

---

<sup>1</sup> Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden emekli, selcuk-mulayim@hotmail.com

among other contemporary stone reliefs. Scholars attribute the composition to the animal calendar or zodiac circle.

In this paper, in addition to the iconographic discussions, highly destroyed composition is completed and restitued in its original scale with the help of ancient photos and sketches.

**Keywords:** Ilkhanid, Anatolia, Middle Ages, Architecture, Relief

*“Bütün bu motifler ilkin Uygur tapınaklarında geniş repertuarlar halinde toplanmıştır. Ön Asya’daki hele Anadolu’da hercümerç kısmen tasfiyeye uğramaya başlar. Ve bu, Selçuklu devri sanatının ikinci karakteristiğidir.”*

R.O. Arık, 1949

(Selçuklu Sanatına Bir Bakış, **Şadırvan**, Nr. 2, 8 Nisan 1949; **Türk Sanatı**, Dergâh Yay. İstanbul 1975, s. 40)

Selçuklu plastiğinin kısa sayılan tarihi içindeki gelişme, bünyesine katarak beraberinde taşıdığı unsurları Anadolu mimarisinde dışa vururken, başka çevrelerden edindiği biçimlerin anlam boyutlarına da bağlanmaktadır. Bu sürecin başında, ortalarında ve sonuna doğru yeni biçimlerin su yüzüne çıkmasıyla farklı çehreler kazanması, kuşkusuz değişmekte olan anlam boyutlarının irdelenmesini de gerektirmektedir. Özellikle 13. yüzyılın ikinci yarısında görülen çarpıcı yenilikler, bunların şekil kökenlerini de aramayı zorunlu hale getirirken, bu süreçte Selçuklu dünyasının üstüne çöken bir askeri aristokrasinin yönetime el koyması, yeni bir kültür ve düşünüş farkıyla da ağır bastığından, araştırmacıları bu sürecin belirleyicisi sayılan İlhanlı kültürüne götürmektedir.

Artık çok iyi bilinmektedir ki, İlhanlı dönemiyle özdeşleşmiş Selçuklu yapılarının cephelerinde göze çarpacak ölçülerde vurgulanmış bazı simge grupları birer heraldik arma kimliğine büründürülüp tasarlanmıştı. İri ve gösterişli palmiye dalları, bir hayat ağacı

konumunda orta eksene bağlanırken, kimi zaman dallar üzerindeki meyveler ve hayvan figürleriyle bereket ve hayat verici özellikler canlandırılmaktaydı. Yırtıcı bir kuş, belki bir kartal, çoğu kez en tepede yer alırken hâkimiyet kavramını da vurgulamakta, ağaç kökünün iki yanındaki yırtıcı memeliler veya ejderhalar, belki de hayatın kaynağındaki enerjiyi anlatmaktadırlar. Sivas Gök Medrese (1271), Kayseri Döner Künbed (1276), Erzurum Çifte Minareli Medrese (13. yüzyılın sonu) ile Yakutiye Medresesi (1310)'nde cephelerdeki taş yüzeylere işlenmiş bu kompozisyonlar için özetlemeye çalıştığımız anlam boyutlarının ötesinde, tasarım unsurlarının iç dinamikleri konusunda çok kesin yargılara gidemiyoruz. Ancak kesin olan bir şey var: Söz konusu kompozisyonların hepsi de İlhanlı yönetiminde ve yaklaşık 40 yıl içinde ortaya çıkıyorlar. Bu boyutlarda aranırsa heraldik armaların öncesi yok, sonrası da yok (Res. 1). Aşağıda, üzerinde daha etraflı duracağımız bir başka dönem örneği, bütünüyle zoomorfik temalı ve asimetrik düzende büsbütün benzersiz bir uygulamadır.

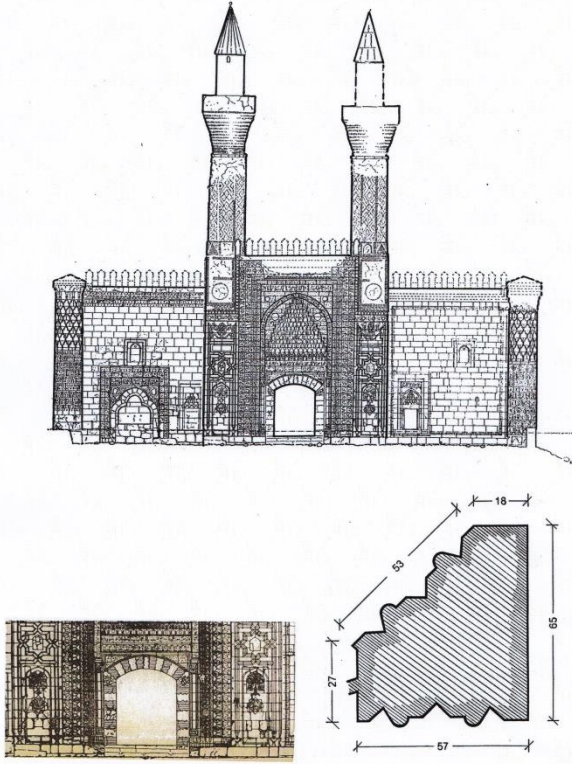


*Res. 1. Hepsi de, figürü bitkisel formlara eklenecek Anadolu'nun mimari plastiğinde yer alan arma görünümlü kompozisyonlar, 40 yıllık bir zaman dilimi içinde sıralanıyorlar. Sivas Gök Medrese (1271), Kayseri Döner Künbet (1276), Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese (13. yüzyılın sonu) ve Yakutiye Medresesi (1310)'nin dış cephelerinde sergilenen taş armaların 800 yıl önceki anlam boyutlarını bugün de tartışıyoruz.*

Üzerinde duracağımız örneği taşıyan Sivas Gök Medrese, her zaman verimli ve çok yönlü tartışmaları üzerine çekmiş bir Selçuklu dönemi yapısıdır. Medresenin kütle kompozisyonu, mekânların düzeni, çift minareli cephesinin proporsiyonları ve taş işçiliği, bu eseri, benzerleri ve çağdaşları arasında seçkin yere koymaktadır. İlgi odağımız olan örnek, giriş kemeri üzengilerindeki zoomorfik figürler kompozisyonudur. Bu gösterge hakkında daha önce söylenmiş olanları da göz önüne alırken, uzun süredir ihmal ettiğimiz bir restitüsyon denemesi eşliğinde, farklı varsayımları irdeleyip ikonografik boyutları biraz daha tartışacağız. Bütünüyle bu soruna yönelik sunduğumuz çizimler, tasarımı karşılaştırmalara hazır tutmak amacıyla yapılmış sınırlı bir tümeleme çalışmasıdır. Söz konusu kompozisyonda yer alan zoomorfik tiplendirmelere yönelik varsayımlar, farklı yıllarda değişik açılardan çekilmiş fotoğraflara ve özensiz çizimlere dayandırıldığından, sert gölgelere boğulmuş muğlak konturlar fark edilememiş, hatta basık giriş kemerinin her iki yanında yer alan eş kompozisyonlar birbirine karıştırılmıştır. Optik ortamda bozulan perspektifin doğru koordinatlara çekilmesi zaman içinde kırılarak eksilen formların ancak özgün çizgileriyle belirtilmesiyle geçerli olabileceğinden, çalışmamızın grafik belgeleme boyutunu bu doğrultuda yoğunlaştırdık<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Kompozisyonu yeniden yapılandırırken, farklı yılların ürünleri olan pek çok fotoğrafı gözden geçirdikten başka, meslektaşımız F. Sayılan'ın 1994 ve 2000 yıllarında belgellediği fotoğrafları esas aldık. Taş bloğun ölçülerini alan M. Bulut'un yardımı, fotoğrafların perspektif yanılısalarını en aza indiren R. Cengiz'in çalışması, meslektaşım B.D. Arlı'nın odasında bulunan mulajın ölçülerini almama izin vermesi doğru bir çizim için yardımcı oldu. Kendilerine teşekkürü borç bilirim.



*Res. 2. Gök Medrese'nin taçkapısında, giriş kemei üzengilerinde karşılıklı tekrarlanan figürlü blokların konumu.*

Yumaklaşmış çok sayıda figürün taşa işlenmesiyle oluşan bir kompozisyon karşısında kendi aklıma güvenemediğimden, bir meslektaşına fotoğrafı gösterip, hiçbir ipucu vermeksizin, ne düşündüğünü sorduğumda, bakışları derinleşti ve ağzından çıkan ilk kelime şu oldu: "Asya...". Uygur sanatıyla uğraşmakta olan bu araştırmacının kanaati bir birikimin sonucu muydu yoksa bir halüsinasyon muydu, bunu anlamak kolay olmayacaktı. Bu ve benzeri hızlı çağrışımlı düşüncelere katılalım veya katılmayalım, bu örnek için, Asya veya Budizm sezgileri büsbütün yabana atılacak izlenimler değildir ama sadece bu tür bir peşin yargıyla yola çıkamayız.

Görünen o ki, bu kompozisyonda fakirlik, nefis terbiyesi, tasavvuf vb. kavramlar dile getirilmediği gibi, aynı yapının taçkapı-

## Selçuk Mülâyim

sında, cepheye daha hâkim bereketli ağaç motifinin anıtsal simetrisi de görülmüyor. Burada belki pagan anılar daha baskın. Bunun da ötesinde daha da düşündürücü olan şu: Böyle bir tasarımda dışa vuran Asyatik yaklaşım ya da *aura* neden Malazgirt'i izleyen yıllarda değil de, 200 yıl sonra Sivas'ta ortaya çıkıyor. Üstelik söz konusu kompozisyon çifti karşılıklı duruyorlar ve tasarım olarak "bir Selçuklu tuhafılığı" deyip geçemeyeceğimiz ölçüde kararlı işlenmişler. O halde, ikonografik köken takibi veya ısrarlı figüratif saplantılar yerine, problemi öncelikle bütüncül bir yaklaşımla, arşitektonik bağlamda ele almayı denemek daha aydınlatıcı olacak.



Res. 3. Gök Medrese'nin figürlü blokları küçük farklılıklarla simetrik işlenmiştir.

Sivas kent dokusu içinde, surla çevrili bölgede yer alan Gök Medrese, güneybatıya dönük çift minareli giriş cephesiyle, Ortaçağ mimarlığı araştırmacılarının gündeminde birkaç bakımdan vazgeçilmezliğini korumaktadır. Çinileri dolayısıyla yaygın olarak "Gök Medrese" adıyla bilinen yapı, belgelenmiş tarihi dolayısıyla Sahip Atâ Medresesi adıyla da anılmaktadır<sup>3</sup>. Evliya Çelebi'yi kaynak gös-

<sup>3</sup> Yapıya ait vakfiye, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde 604 numaralı defterin 67-73. sayfaları arasında, 90 sıra numarası ile kayıtlıdır. Orijinal vakfiyenin bir kopyası olan bu

tererek, yapıya bir zamanlar “Kızıl Medrese” adının verilmiş olduğunu düşünenler olmakla birlikte, Seyahatnâme’de tarif edilen yapının kitabesi Gök Medrese ile örtüşmemektedir<sup>4</sup>. Yapının tonoz sistemleri<sup>5</sup> ve mozaik çinileri bakımından Konya’daki İnce Minareli Medrese ve Sırçalı Medrese ile yakınlık içinde olması yanında, Karaman’daki Hatuniye Medresesi’nin adeta bir kopyası olduğu da ileri sürülür<sup>6</sup>. Taçkapısının 2/3 orantısıyla klasik bir örnek olarak gösterilmesi<sup>7</sup> yanında, yapıldığından bu yana geçen yaklaşık 750 yıl boyunca hangi değişiklikleri geçirdiği bilinmediğinden, başta ikinci kat problemi olmak üzere, yapının bugün bile tartışılan yönleri vardır<sup>8</sup>.

### **Taçkapı Kuruluşunda Kemer Üzengileri**

Giriş cephesinde taçkapı girintisine yaklaşık teğet bir çemberle örtüştüğü belli olan basık kemer formu, Anadolu için belirli bir zaman dilimi veya bölgesel yoğunlaşma göstermeyen yaygın bir uygulamadır<sup>9</sup>. Işınsal bir merkezin taş derzlerini belirlediği bu eğri-sel geçiş Ortaçağ boyunca sık kullanılmıştır. Kavsi tamamlayan ke-

---

belge, 12 Ramazan 1331 (12 Ağustos 1913)’de yenilenmiştir. Medrese inşaatının bitiminden çok sonra istinsah edilmiş olan bu vakfiyede “Medrese-i Sahabiyye-i Fahriyye namıyla meşhur” ifadesi yer almaktadır. Bkz. S. Bayram – A.H. Karabacak, “Sahib Ata Fahrü’-d-din Ali’nin Konya İmaret ve Sivas Gök Medrese Vakfiyeleri”, *Vakıflar Dergisi*, XIII, Ankara 1991, s. 35.

<sup>4</sup> N.B. Bilget, Gök Medrese, Kültür Bakanlığı Yayını: 1104, Ankara 1989, s. 3; *Evlîya Çelebi Seyehatnâmesi*, haz. S.A. Kahraman-Y. Dağlı, 3. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 122-123.

<sup>5</sup> A.T. Yavuz, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tonoz ve Kemer*, Kelaynak Yayınevi, Ankara 1983, s. 17.

<sup>6</sup> R.H. Ünal, *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No. 14, İzmir 1982, s. 100-101.

<sup>7</sup> O.C. Tunçer, “Birkaç Selçuklu Taçkapısında Geometrik Araştırmalar”, *Vakıflar Dergisi*, XVI, Ankara 1982, s. 61; “Oranti ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler”, *Vakıflar Dergisi*, XIII, Ankara 1981, s. 452.

<sup>8</sup> Yapının genel durumu ile çift minareli medreseler konusunda yakın zamanlarda yapılan bir araştırma için bkz. A. Denknalbant, *Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelerin Gelişimi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2010, s. 96-124.

<sup>9</sup> A.T. Yavuz, *Anad. Selç. Mim.*, s. 17.

mer taşlarının ilk basamakları olarak kendine özgü şekliyle köşelere oturtulan taşlar, yanlarda duvar kütlesine dayanırken, düşey yükü, pervazı teşkil eden alt bloklara indirmektedirler (Res. 2).

Kemer taşları boyunca sürdürülen dişli derzleme, farklı renkteki mermer blokların vurgulanmasında etkili olmakta, gri mermer bloklardan farklı olarak, dokusu ince gözenekli ve iki köşede yer alan beyaz blokları öne çıkarmaktadır. Kuvvetlerin buluştuğu en kritik noktadaki taş blokları teşkil eden üzengiler, kemeirin direnç noktalarındaki işlevlerini plastik bir dille de dışa vurmaktadırlar. Öyle anlaşılıyor ki, üzengilerdeki işleme, iki kademeli bir oyma aşaması halinde ele alınmış, söz konusu blokların dış yüzleri iki katman halinde oyulup indirilirken, önce, iri bir yaprak formunun konturları belirlenmiş, daha sonraki işlemde, dairesel-organik kıvrımlar içinde dokuz figürden oluşan ayrıntılı zoomorfik kompozisyonlar karşılıklı ve simetrik olarak yapraklar üzerinde detaylandırılmıştır. (Res. 3). Özetle, alt ve üst kenarlarında zengin profiller halinde işlenmiş derzlerin belirlediği kama şeklindeki geçiş elemanına dönüştürülen bloklar üzerindeki kompozisyonlar uzun zamandır araştırmacıların dikkatini çekmektedir. Hangi medreseyi kastettiği açıkça belli olmasa da, Evliya Çelebi'nin mermer işçiliğini tanımladığı satırlar bu kompozisyonlarla neredeyse örtüşmektedir: "... gûyâ her biri nakş-ı Mânî ve Erjeng ve Bihzad ve Ağa Rıza ve Frenk Mânî'dir kim her bir tasarrufları birer gûne sihr-i mübîn mertebesi nakş-ı bukelemûn-ibret-nümundur<sup>10</sup>".

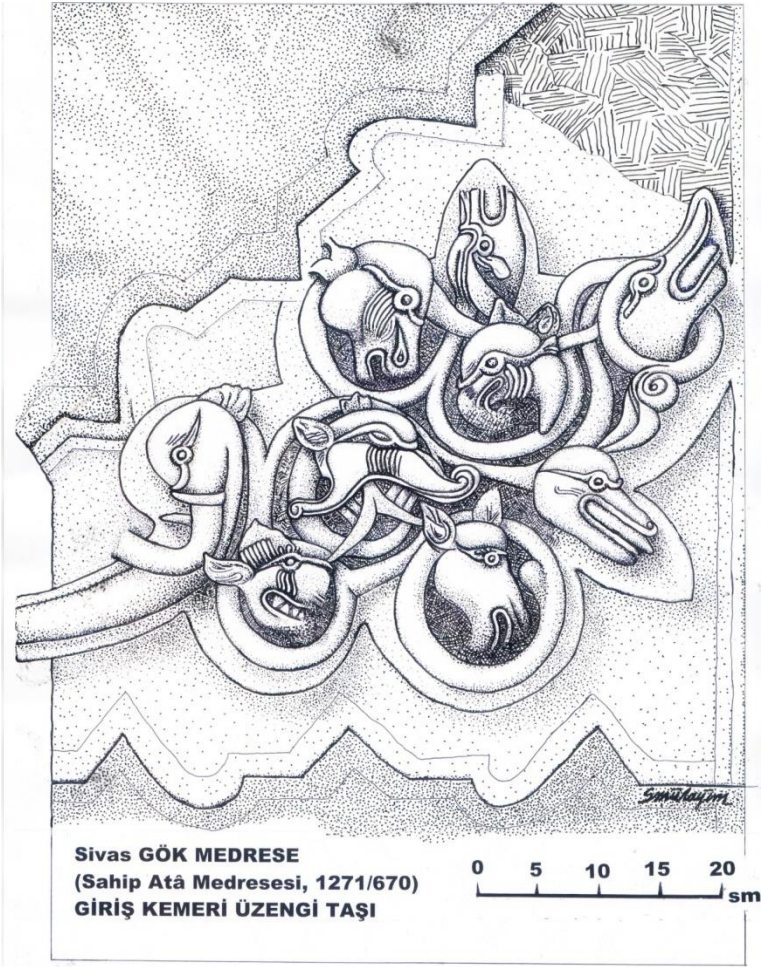
Gök Medrese'nin cephe tasarımındaki ayrıntıları, işlenişinden yaklaşık 400 yıl sonra gören bir Osmanlı yazarının izlenimleri, oldukça muğlak ve karmaşık da olsa, figüratif göstergelere anlam vermek istiyor, daha çok İran ve Asya kimlikli çağrışımlara işaret ediyor. İlginçtir ki, kompozisyonlar üzerine eğilen bugünün bilim insanları da, aradan geçen 600 yıl sonra yine benzer kökenler etrafında dönüp dolaşmaktadırlar. Şu farkla ki, karşılaştırma unsurları-

---

<sup>10</sup> *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, Kitap 3, s. 123.



nı göz önüne alan ikonografi yöntemleri geliştirilmiş, çoğu kez burçlar ve Uygur Takvimi ile bağlantılar kurulmuş, şekil ve muhteva bu ilişkiler çerçevesinde zorlanmış, figürlerin her biri bu doğrultuda tanımlanırken, hayvan başları arasında domuz ve ördeğe rastlayanlar olmuştur.



*Res. 4. Her iki bloktaki kompozisyonların kalabilen kısımları ve eski fotoğraflar göz önüne alınarak yapılmış bir tümeleme.*

Gök Medrese taçkapısının derinliği içinde, basık kemerin iki yanındaki başlangıç noktalarında, birbirine göre simetrik, fakat her biri bir başka hiyerarşiye göre istiflenmiş bir tasarımı açıklamak,

daha önce sözünü ettiğimiz ve birkaç yapıda tekrarlanan büyük heraldik armalar kadar kolay olmadığından araştırmacılar tuhaf noktalara sürüklenmişlerdir (Res. 4).

Evliya Çelebi'nin "sihr-i mübîn mertebesi"nde değerlendirdiği anlaşılmalıklar yahut muamma, her zaman olduğu gibi burada da bilim insanlarını huzursuz etmiş, 13. yüzyılın sonunda oldukça dekoratif bir kimliğe bürünse de, bir mimari unsura yerleşen zoomorfik figürler, araştırmacıları mitolojik hatta kozmolojik-astral vb. güçler aramaya yöneltmiştir. Anlam yükleme konusunda aceleci davranmakla yanlıgılar da ortaya çıkmaya başlamış, araştırmacılar, birçok figürü ve hayvansı unsurları sorgusuz-sualsiz zodyak veya Hayvan Takvimi'ne oturtmuşlar, bu saplantı içinde derinleşen algılar bazı zorlama yargılara sebep olmuş, bu arada takvim'e uymayan bazı unsurların açıkta kaldığı da olmuştur. M. Rogers, Erzurum Çifte Minareli Medrese ile Sivas Gök Medrese'yi üslupları açısından karşılaştırırken, bir makale çerçevesinde değerlendirilmesi güç olan, plan şemaları, kesitler ve taş oyma teknikleri gibi çeşitli boyutları irdelediği halde, E. Diez ve K. Otto-Dorn'un tartıştıkları sorunları göz ardı ederek, üslupta anlam boyutu olarak ağırlıklı yer tutan figüratif unsurların ikonografisine neredeyse hiç değinmemiştir<sup>11</sup>.

Konuya tipolojik bir tanımlamayla adım atmak için figüratif unsurların doğru teşhisi öncelikli bir aşama olarak gözüküyor. Kapı yönünde, bloktan çıkıntı yapan bir sap ile başlayıp, yukarı doğru kıvrım yaparak yükselen yaprak formu tüm figürleri üzerinde taşımaktadır. Küçük farklılıklarla her iki üzengi üzerindeki tasarımlar birbirine sadık kalmak üzere işlenmiştir. İri yaprağın yedi dilim halindeki parçalarına birer hayvan başı, orta kesime iki baş olmak üzere toplam dokuz figür yerleştirilirken, figürler, dairesel kıvrımlar yapan kuşatıcı ve bağlayıcı bir sistemle bütünleştirilmiştir. Bu tasarımda, formel olarak, çelişkili bir husus yoktur. İnanç kültürle-

---

<sup>11</sup> M. Rogers, "The Çifte Minareli Medrese at Erzurum and the Gök Medrese at Sivas, A Contribution to the History of Style in the Seljuk Architecture of 13th Century Turkey", *Anatolian Studies*, vol. 15 (1965), Ankara, s. 63-85.

rinden arındırılmış bir gözle bakıldığında, işlevine uygun kesilmiş beşgen üzengi taşının ön yüzüne, taşın genel formuna uygun bir yaprak oyulmuş, figürler, tabak içine özenle yerleştirilerek sunulan meyveler gibi, yaprakla en uygun şekilde bütünleştirilmiştir. Şekil, gözümüzü tatmin etse de aklımız bu şekle anlam veremiyor.

Kalabalık tasarım ortamında, yaprağın sap başlangıcında üst sıraya yerleştirilmiş fil figürü, üzerinde çok tartışılan bir unsurdur. Her iki üzengide, hortumları giriş yönüne uzatılarak yerleşmiş fil başlarından sol blokta yer alan figür, küçük farklılıklarla işlenmiş, göz, bir damla formunda çizilmiş, örnek taşa uygulanırken işçilik hatası sonucu, iri dişlerin her ikisi de hortumun tek tarafında gösterilmiştir. Bu durum, deseni çizen tasarımcı ile bunu taşa işleyen farklı kişiler olabileceğini düşündürüyor (Res. 5).



*Res. 5. Uygur bölgesindeki Sorçuk'ta bulunmuş, 8-9. yüzyıla tarihlenen alçı rölyef. Konya İnce Minareli Medrese Müzesi (Env. No. 887)'nde korunan taş rölyefte fil başı.*

Yaprak formunun sap kısmına yakın bir konumda yer alan bu figür için E. Diez, "fil sanılan bu hayvan konusunda Jerphanion'un yanlışlığı" nı, bunun, zodyak'ın son sırasındaki domuz olduğunu ileri sürmüştür<sup>12</sup>. Bu görüşü kabul edersek, yaprak formunun başlangıcında yer alan "domuz" (tonguz), zodyak listesinin en so-

<sup>12</sup> E. Diez, "The Zodiac Reliefs at the Portal of the Gök Medrese in Sivas", *Artibus Asiae*, vol. 12, No. ½, 1949, s. 100; G. de Jerphanion, *Mélanges d'archéologie Anatolienne*, Beyrouth 1928, s. 82.

nunda yer alan unsur olmaktadır. Her iki taş üzerinde, dokuz figür içinde açıkça iki kez tanımlanmış, fakat Hayvan Takvimi'nde yer almadığından aykırı görülen bu figür, Asya ve Budist sanatın asal unsurlarından biri olduğu gibi, Anadolu Selçuklu sanatı için de yabancı değildir.

Biliniz ki, Buda'nın dünyaya gelişlerinden birinde, fil suretinde (Fil Buda) ortaya çıktığı, Himalayalar'daki fillerin kralı olduğu, iki tane fil karısının olduğu gelenekleşmiş ve sanat ortamlarında yaygın işlenmiş mitik öykülerdir<sup>13</sup>. Unutulmaması gereken bir başka gelenek, filin İslâm inancındaki yeridir. Kuran'daki Fîl Suresi'nin ilk ayetinde geçen "fil ashabi" ile, Yemen ordusundaki fillerin Kâbe'yi yıkmak üzere yönelttikleri sırada, fillerin diz çöküp durdukları ve bu yıkıma direndikten sonra oradan başka yerlere dağılıp gitmeleri anlatılır. Olay, İslâm Peygamberi'nin doğduğu yıl yaşanmış ve o yıla "fil yılı" adı verilmiştir<sup>14</sup>. İnançlardan kaynaklanan esatir geleneği böyleyken, E. Diez, taş kabartmadaki figürü Çin örneklerine bağlayarak, bunun 12 Hayvanlı Takvim'in Anadolu'ya ulaştırdığı bir domuz olduğunu ısrarla tekrarlar<sup>15</sup>. Anakronik bir takvim uyarlaması yapılırken, hortumu ve kulaklarıyla filden başka bir şeye benzetilemeyecek bir figürü domuzla dönüştürüp uydurma bir ilişki kurmak anlaşılır gibi değildir. Bu konuya ilişkin genel anlamdaki görüşünü belirten S. Ögel "Asya hayvan takviminin figürlerini zorlamaya gerek yoktur"<sup>16</sup> derken, R.H. Ünal, "Bu hayvanların,

---

<sup>13</sup> Güneydoğu Asya ve Hindistan'da, mimari plastik, heykel ve inanç kitaplarına geçen fil unsurunun tartışmasız bir yeri vardır. Buda, birçok kez "fil" olarak anılmış, Brahma'nın sol elindeki yumurta kabuğundan ilk ilahi fil (Airavata) ortaya çıkmış, dört ana yönü temsil eden dört fil evrenin karyatidleri gibi düşünülmüş, güçlü, uzun ömürlü ve gizli bilgeliği olan, fil başlı insan figürleriyle temsil edilen bu hayvan Hinduların yoldaşı gibi algılanmıştır. Bkz. H. Zimmer, *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*, çev. G.Ç. Güven, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2004, s. 119-121.

<sup>14</sup> Fil Suresi, 1. Ayet; Taberi, *Tarih-i Taberi*, II, terc. M.F. Görtunca, Sağlam Yayınevi, İstanbul 2007, s. 539-540.

<sup>15</sup> E. Diez, *The Zodiac*, s. 101-104'de söz konusu edilen obje, Çin'den getirilerek Japonya'daki Nara İmparatorluk Hazinesi'nde korunan Shosoin mermer levhaları adı verilen grup içindedir.

<sup>16</sup> S. Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, Akbank Yayınları, İstanbul 2002, s. 108.

Uygur takvimindeki hayvanları tamamen tutmadığı ortadadır”<sup>17</sup> diyerek, Ögel’e katılmaktadır.

Somut örneklerin karşılaştırılması, yakıştırmaların çok ötesinde, daha tuhaf olan gerçekleri önümüze getiriyor. Yaprak üzerine işlenmiş figürlerin her biri az ya da çok bilinen hayvan türlerine bağlanabilirken, fil başının hemen arkasında, dairesel kıvrımlarla etrafı çevirilerek hem sınırlandırılan hem de kompozisyonla bütüleştirilen figür bir ejder başıdır (Res. 6). Aralarında heraldik bir üstünlük veya sıra gözetilmemiş olsa da mitolojik bir unsurun ortaya alınmış olması düşündürücüdür. Bu figürle birlikte, tasarımın niteliği yeniden ve büsbütün tartışılabilir hale gelmektedir.



*Res. 6. Topkapı Sarayı Müzesi ve İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi’nde maden sanatına uygulanmış ejder figürleri.*

<sup>17</sup> R.H. Ünal, *Osmanlı Öncesi*, s. 102.

Anadolu Türk sanatı üzerinde, görüşlerini sıklıkla bildiren Y. Çoruhlu'ya göre ejder; "hayat ağacını besleyen koruyucu, ölüm ve ruhun devamlılığı, takvim hayvanı, gezegen ve burç simgesi, hareketin ve evrenin simgesi, gökyüzü ve düzenin simgesi, karanlığın ve aydınlığın simgesi, zıt prensipler, bolluk, bereket, iyilik, vb." uzayıp giden anlam boyutlarıyla dile getirilmektedir. Hayvan Takvimi'nin bir üyesi olmakla birlikte, neredeyse ulvî/göksel olan her kavramın simgesi olarak tanımlanan, ağzı sonuna kadar açılmış ejder (lu) figürü<sup>18</sup>, üzerinde yer aldığı rölyefi uzak Asya'ya en çok bağlayan unsurdur. 13. yüzyıla tarihlenen bir Selçuklu aynasının maden işçiliğinde yer alan bu figür, dairesel yüzeyi çevreleyen figürler dizisinin tepe noktasında bir arma kimliği kazanırken, burç ya da hayvan takvimiyle ilgili gözüküyor<sup>19</sup>. Yaklaşık 1200'lere tarihlenen bir başka madeni eserde, İslâmî bir kitabenin harflerine bağlanmış bir unsur olarak karşımıza çıkan uygulama<sup>20</sup>, Gök Medrese'de, hayvanlar dünyasının bir üyesi olarak sahneye katılmakta, bu örneklerde henüz bir süvari tarafından öldürülmesi gereken "kötülük"ü temsil etmemektedir. Tam tersine; doğal çevrenin bir ürünü gibi gözükün figür, etnik hafızanın birleştirici gücünü temsil ederek, taşınabilir eşya üzerinde Osmanlı sanatı boyunca yaşamaya devam etmiştir.

Fil ve ejderi izleyerek yükselen çizginin üçüncü sırasındaki figür, bir kuş veya kümes hayvanına benzemekteyse de, belirgin iki kulağı ile fantastik bir kimliğe bürünen bu unsur hayvan takvimindeki tavuk (tagıku)'tan çok, Farsça'da "bukalemun" adıyla anılan

<sup>18</sup> Y. Çoruhlu, *Anadolu Selçuklu Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar*, c. I (Metin), Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988, s. 110. Ejder figürü ile ilgili diğer araştırmalar için bkz. S. Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2015 (2), Bibliyografya/Fantastik Yaratıklar, s. 328-332.

<sup>19</sup> Topkapı Sarayı Müzesi'nde, 2/1792 envanter numarası ile korunan çelik ayna hakkında daha geniş bilgi için bkz. D.S. Rice, "Bir Selçuklu Aynası", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi*, 19-24 Ekim 1959, Ankara, Tebliğler 1962, s. 330-332; S. Mülayim, "Figür Evreninde 14. Yüzyıl", *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi*, Bildiriler II, Konya 2001, s. 111-116.

<sup>20</sup> Diyarbakır'dan geldiği düşünülen bronz kös, İstanbul, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 2832 envanter numarası ile korunmaktadır.



hindiye benzemektedir. Sol alttaki yırtıcı pars/bars veya arslan figürü dâhil, hayvanların başları dışa dönüktür. Bunlar arasında öküz, geyik ve atı anımsatan figürler fark edilse de, maymun, sıçan ve tavşan benzeri takvim unsurlarıyla karşılaşmıyoruz.

Bazen yılları, kimi zaman da ayları gösteren, Sogd ve Sanskrit unsurlarının karıştığı melez bir takvim sistemiyle dokuz hayvanı irtibatlandırmak mümkün gözüküyor. Araştırmacılar tarafından karşılaştırılması gerekli görülen bir diğer boyut, figür başlarının dairesel kıvrımlar yapan dalların içine alınmış olması keyfiyettir (Res. 7). Bünyan Ulu Camii (1256), Sivrihisar Alemşah Kümbeti (1328) ve Niğde Sungur Ağa Camisi (1335) taçkapılarında taşla işlenmiş bu tarzdaki düzenlemelerin hepsi de 13. yüzyılın ikinci yarısında, hatta 14. yüzyıl başlarına doğru gündeme çıkmış örneklerdir<sup>21</sup>. Bir eksen üzerinde renso (rinseau) düzeninde ilerleyen bitkisel hücrelere oturtulmuş figürler Hristiyan sanatında da görülebiliyor<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> S. Dilaver, "Bünyan Ulu Camii-Erbaa Akçaköy (Fidi) Silahdar Ömer Paşa Camii", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1966-1968, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1968, s. 184-208; H. Gündoğdu, "Sivrihisar Alemşah Kümbetinin Mimarisi, Geometrik ve Figürlü Plastik Süslemeler Üzerine", *Vakıflar Dergisi*, XVI, Ankara 1982, s. 135-142; M. Özkara, *Niğde'de Türk Mimarisi*, Türk Tarih Kurumu Yayını, VI. Dizi-Sa. 57, Ankara 2001, s. 59; R.M. Riefstahl, "Vier syrische Marmarkapitäle mit figuralen Darstellungen in der Moschee zu Boz Üjük", *Der Islam*, XX, 1932, s. 186, 193; S. Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu Yayını, VI. Seri-Sa. 6, Ankara 1966, s. 72.

<sup>22</sup> K. Otto-Dorn, "Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunst", *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens*, in Memoriam Ernst Diez, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, No.1, İstanbul 1963, s. 140; *Das Tier in der Plastik*, herausgegeben von Dieter Keller, Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1938, res. 44.



*Res. 7. Bünyan Ulu Camii ve Niğde Sungur Bey Camii'nde hayvan figürlerinin kıvrımdallar içinde bordür düzeninde uygulanışı.*

İslâm kültür çevrelerinde, hayvansı figür başlarını kıvrımdallara bağlamakla, en geniş anlamda bitkisel dünyaya geçiş sağlarken, figürler Asyalı bağlamlarından koparılıp, yeni ortamlara göre uyarlanıp ehlileştirilmekte, yukarıda örneklenen dini yapılardaki uygulamalarla bu iş daha sıkı tutularak büsbütün tezyini kalıplara dökülmektedir. Res. 6'da görüldüğü üzere, dönemin başka örneklerinde, insan başları da uzun Arap harflerine bağlanarak, sonuçta, figürün yeni inanç sistemine dâhil edilmesi için yol bulunmuştur.

### **Tartışma ve Değerlendirme**

Çağının büyük programlı yapılarından biri olan Gök Medrese'nin giriş kemerinde, en önemli bağlantı ve yüklenme noktalarında kümelenmiş zoomorfik göstergelerin, anlamsız bir oyunu temsil ettiklerini, bütünüyle süs, tezyinat, bezeme, dekorlama vb. estetik amaçlarla işlenmiş olduklarını varsayarsak, üslup eleştirisi veya ikonografik arayışlarımız havada kalacaktır. Konuya, bir de sanatçı/mimar açısından yaklaştıktan sonra, "Burada beklenen nedir?" sorusuna dönmek yerinde olacaktır.



Binanın, sonradan istinsah edilmiş vakfiyesinde adı geçmese de, Konya’da yaşamakta olan bir Rum iken, sonradan Şâfi mezhebine intisapla Müslümanlığa geçen<sup>23</sup> ve Mevlana’nın müridi olan sanatçının adı, taçkapı sütüncelerinin üst kısmında, içe bakan iki ayrı kartuşta kayıtlıdır. Solda “Amel-i üstâd” sağda “Kalûyanü’l Konevî” kayıtlarıyla birbirini tamamlayarak bütünleşen ifadeye konu olan kişi<sup>24</sup>, binanın tamamlanmasından yaklaşık 80 yıl sonra yazılı bir eserde yetenekli bir ressam olarak tanıtılmaktadır. Kitabını 1353’te tamamladığı anlaşılan Eflâkî onu, “Resim sanatında eşi benzeri bulunmayan” bir yetenek olarak anlatmaktadır<sup>25</sup>. Adı kitabeye konmuş yetenekli bir ressamın, taş işçiliğinin tematik ayrıntılarına kayıtsız kalması ne ölçüde mümkündür, buna karar vermek güç. Buna rağmen, bir başka yerden taşınıp getirilmemiş, spolie olmadığı açık ve yaklaşık 750 yıldır yeri ve konumu değişmemiş (*in situ*) bir plastik gösterge olduğu kesin ise bir medrese için dikkatle oyularak tasarlanmış böylesine bir çift üzengi taşı ile yüzleşmek neleri akla getiriyor? sorusunun peşini bırakmamak gerekiyor.

Taş üzerinde toplanmış bir hayvan karmaşası, böğürtüler ve kükremelerle hayvan seslerinin yükseldiği bir “ana-baba günü” manzarası yaratırken, dokuz adet figür, sıkışık ve yoğun bir tasarımla insan gözünü ve aklını yormaktadır. Tecessüs uyandıran hayvan haykırırları Anadolu tasvir geleneğinde taşla işlenmiş bir ilk ve sondur. Daha serinkanlı bir değerlendirme yapacaksak, şunu belirtmemiz gerekir ki, burada hayvan üslubunun derinlerdeki izlerini de bir ölçüde fark edebiliyoruz. Zoomorfik figürler vücutlarıyla birlikte işlenmemiş olsa da, hem gerçekçi hem de stilize ve grotesk

<sup>23</sup> S. Bayram-A.H. Karabacak, “Sahib Ata...”, s. 37.

<sup>24</sup> Anadolu Ortaçağ sanatçılarının, yapı alanlarındaki işlevlerini irdeleyen iki araştırma için bkz. Z. Bayburtluoğlu, *Anadolu’da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 749, Erzurum 1993, s. 5, 107; Z. Sönmez, *Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar, Türk Tarih Kurumu, VI. Dizi-Sa. 30, Ankara 1995, s. 283-284.

<sup>25</sup> A. Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri*, çev. T. Yazıcı, c. II, Hürriyet Yayınları: 50, İstanbul 1973, s. 489.

karakter, olabildiğince Asya üsluplarından derlenmiş anlamlı parçaların akışkan dairesel dolaşımınla bütünleşmesi göz ardı edilemiyor.

Anlam boyutuna gelince; Zodyak/burç kavramlarından söz edebilmek için, kompozisyonda yer alan dokuz unsur içinde en az bir insan figürünün de yer alması beklenebilirdi. Niğde Hüdavend Hatun Künbedi (1312)'nde fazlasıyla yüzünü gösteren çok sayıdaki portreden bir tekine bile burada rastlayamıyoruz. Konuyu, eski Hayvan Takvimi'ndeki ipuçlarına bağlamaya çalışan bazı araştırmacılar, 670 Muharremi'nde inşası biten bir medrese binası ile üstünde taşımakta olduğu bir yaprak formu üzerine yerleştirilmiş<sup>26</sup> hayvan sembolü takvim arasında ne gibi bir ilişki kurulabileceğini açıklayamıyorlar. İnşa kitabesi, usta kitabesi ya da en azından kimlik belirleyici epigrafik unsurun bir şekilde yapı bünyesine katıldığı bir çağda, takvim ya da burç ile bu unsurları üzerinde taşıyan mimari eser arasında bir bağlantı aramaktansa, yazı dışı unsurları, özellikle hayvan figürlerini tılsımlı/apotropeik güçler bağlamında değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Çok sayıdaki örneğe açıkça yansımaktadır ki, 14. yüzyıl başlarına doğru Anadolu'daki şehirli Müslümanlar'ın tarihin daha eski katmanlarından gelen inançlarıyla, ruhlarla, totemlerle bağlantıları kesilmek üzeredir. Mesnevî ve Yunus Emre Divanı'ndaki tasavvuf söylemleri, hem Dede Korkut inançlarına hem de Moğol kültürüne tepkilidirler. Sınırlı bir bölgede mimari plastiğe işlenmiş Selçuklu-İlhanlı göstergeleri hâlâ Asya'ya açık tutulan bir figüratif dünyayı yansıtırken, izleyen Beylikler sürecinde, coğrafi yayılma alanları Batı'ya doğru genişledikçe ikonografik vizyon daralmış, görünür ortamdaki muhtemel itikâdî ve etik huzursuzluklara karşı sınımsız

---

<sup>26</sup> Kastamonu Yılanlı Şifahanesi (1271), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299), Amasya Bimarhânesi (1308), Erzurum Yakutiye Medresesi (1310) ve Karaman Hatuniye Medresesi (1382)'nde, üzengi taşlarında görülen iri yaprak formları ayrıntılarında bitkisel bezemelidir. Gök Medrese örneği dışındaki bütün örneklerin ortak paydası, figürlerin yaprak üzerinden tasfiye edilmiş olmasıdır.

kapanmış, özellikle Sünni akideler bağlamında müphem bir şey kalmaması için, vehim ve tereddütlerin kaynaklarından biri olan figür, plastik programın dışına itilmiştir. İnanç tarihinin bu gerçeği samimiyetle kavranmadıkça, bir emek ve düşünce sonucunda, iki kez karşılıklı mermerlere oyularak kemer ayaklarındaki yerlerine oturtulmuş olan somut göstergelerin anlam boyutu, araştırmacıların güzel ve ikna edici çabalarına rağmen ulaşamadıkları bir derinlikte tek başına duracaktır. Kemer başlangıçlarındaki somut nesnelere hareket ederek, ihtiyacımız olan kültürel tabloyu bunun etrafında genişletirsek, Sivas'taki bir medresenin mimari plastiğinde dışa vuran hayvanların nefeslerini ve olağanüstü haykırışlarını, 13. yüzyılın sonunda yükselmekte olan bir genel tutum çerçevesinde ele almak gerekecektir. Hayvanlı tasvirde karşılaşılan benzersiz ilk ve son, Anadolu'daki bir başka ilk ve son olan İlhanlı kültürü ile örtüşüyor. Dönemin belgelerinde geçen isimler, sikkeler üzerine darbedilmiş rütbe ve ünvanlar ile künbet kriptalarından çıkarılıp müzelere konan çekik gözlü mumyalar yanında, Moğol yönetiminin Anadolu'da bıraktığı izlerden biriyle daha karşı karşıya olduğumuz gerçeğini anlıyoruz. Bu örnek, yapıların dış yüzlerini figürden arındıran bir iradeyle örtüşen genel tutum içine sıkışmış anlamlı bir basamak olduğundan, inanç tarihinin plastik alandaki ana akımına aykırı olduğundan önem kazanmaktadır.

## **KAYNAKÇA**

BAYBURTLUOĞLU, Z., *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Atatürk Üniversitesi Yayınları: 749, Erzurum 1993.

BAYRAM, S.-KARABACAK, A.H., "Sahib Ata Fahrü'd-din Ali'nin Konya İmarat ve Sivas Gök Medrese Vakfiyeleri", *Vakıflar Dergisi*, XIII, Ankara 1981, s. 31-70.

BİLGET, N.B., *Gök Medrese*, Kültür Bakanlığı Yayını: 1104, Ankara 1989.

ÇORUHLU, Y., *Anadolu Selçuklu Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar*, c. I (Metin), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.

## ***Selçuk Mülâyim***

- , *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Yayınevi, No. 3, İstanbul 1995.
- Das Tier in der Plastik*, Herausgegeben von Dieter Keller, Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1938.
- DENKNALBANT, A., *Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephe-lerin Gelişimi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2010.
- DIEZ, E., "The Zodiac Reliefs at the Portal of the Gök Medrese in Sivas", *Artibus Asiae*, vol. 12, No. 1/2, 1949, s. 99-104.
- DİLAVER, S., "Bünyan Ulu Camii-Erbaa/Akçaköy (Fidi) Silahdar Ömer Paşa Camii", *Sanat Tarihi Yılığ*, 1966-1968, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul 1968, s. 184-208.
- EFLÂKÎ, A., *Ariflerin Menkıbeleri*, I, çev. T. Yazıcı, Hürriyet Yayınları: 50, İstanbul 1973.
- Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi*, haz. S.A. Kahraman-Y. Dağlı, 3. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- GÜNDOĞDU, H., "Sivrihisar Alemşah Kümbetinin Mimarisi, Geometrik ve Figürlü Plastik Süslemeleri Üzerine", *Vakıflar Dergisi*, XVI, Ankara 1982, s. 135-142.
- JERPHANION, D. de, *Mélanges d'archéologie Anatolienne*, Beyrouth 1928.
- MÜLAYİM, S., *Değişimin Tanıkları*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2015 (2).
- , "Figür Evreninde 14. Yüzyıl", *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi*, Bildiriler II, Konya 2001, s. 111-116.
- OKTAY, S., "Sivas'ta Gök Medrese", *Arkitekt*, S. 5-6, 1948, s. 113-115.
- OTTO-DORN, K., "Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunst", *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens*, in Memoriam Ernst Diez, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, No. 1, İstanbul 1963, s. 131-165.
- ÖGEL, S., *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, Akbank Yay., İstanbul 1994.
- , *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu Yayını, VI. Seri-Sa. 6, Ankara 1966.
- ÖZKARCI, M., *Niğde'de Türk Mimarisi*, Türk Tarih Kurumu Yayını, VI. Dizi-Sa. 57, Ankara 2001.
- RICE, D.S., "Bir Selçuklu Aynası", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi*, (19-24 Ekim 1959), Ankara 1962.
- RIEFSTAHL, R.M., "Vier Syrische Marmorkapitäle mit figuralen Darstellungen in der Moschee zu Boz Üjök", *Der Islam*, XX, 1932, s. 186-195.
- ROGERS, M., "The Çifte Minare Medrese at Erzurum and the Gök Medrese at Sivas, A Contribution to the History of Style in the Seljuk Archi-

## ***İlhanlı Dönemi Anadolu Plastiğinde Asya Çağrışımları***

- ecture of 13th Century Turkey”, *Anatolian Studies*, vol. 15, Ankara, 1965, s. 63-85.
- ROWLAND, B., “Chinoiserie in T’ang Art”, *Artibus Asiae*, vol.10, No.4, 1947, s. 265-282.
- SÖNMEZ, S., *Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar, Türk Tarih Kurumu, VI. Dizi-Sa. 30, Ankara 1995.
- TABERÎ, Ebû Cafer Muhammed bin Cerîr’üt., *Tarih-i Taberi*, II, terc. M.F. Gürtunca, Sağlam Yayınevi, İstanbul 2007.
- TUNÇER, O.C., “Birkaç Selçuklu Taçkapısında Geometrik Araştırmalar”, *Vakıflar Dergisi*, XVI, Ankara 1982, s. 61-76.
- , “Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler”, *Vakıflar Dergisi*, XIII, Ankara 1981, s. 449-458.
- ÜNAL, R.H., *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No. 14, İzmir 1982.
- YAVUZ, A.T., *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tonoz ve Kemer*, Kelaynak Yayınevi, Ankara 1983.
- ZIMMER, H., *É çev. G.Ç. Güven*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.