

## ENDOSMOS'LAR

Anadoludaki Selçuk yapı sanatım komşu ülkelerle ve devrin üslûbu ile ilgisi olmıyan bir kültür tezhürü olarak telâkki etmek pek amatörce bir iş olur. Hiçbir kimse tarafından münakaşa edilmeyen orijinalliğine rağmen bu sanat da, diğer bölgelerin sanatları kadar, Leipzigi büyük kültür tarihçisi Kari Lamprecht'in ortaya attığı "endosmos", yani "kültürel hulûl" kanununa tâbi bulunuyordu. İşte bu sebepten bu sanat da komşu ülkeler, bilhassa Transkafkasya, Suriye ve Kuzey Mezopotamya ile birçok müşterek vasıflar ihtiva ediyor ve evvelce mevcut şekil ve şemaile, bunları Türk yahut daha umumî olarak İslâm kültürüne uygun olarak geliştirmek üzere, başvuruyordu. Hiçbir sanat tarihçisi Selçuk yapı tezyinatının yüksek orijinallliğini inkâr edemez. Fakat her sanat tarihçisinin başlıca vazifesi her şeyden önce münferit yapı ve dekorasyon motiflerinin evveliyatını ve menşe'ini araştırmaktır.

Ortaçağ Önasya sanatı ile Avrupada Fransaya kadar uzanan Roman yapı sanatı arasındaki birçok müşterek noktalar gözönünde bulundurulacak ve 12. - 14. asırlarda (yalnız muayyen ve mahdud bir devre içinde kalmak için) Avrupa ve Batı Asyaya şamil bir "Eurasia" devir üslûbundan bahsetmek mecburiyeti ile karşılaşılacak olursa Kuzey Mezopotamya ve Transkafkasyadan Fransaya kadar uzanan sahanın ortasında yer alan Anadolu Selçukluları sanatının bu hususta bir istisna teşkil edemiyeceği anlaşılır. Ve hakikaten bu sanatın bu devir üslûbu ile birçok müşterek noktaları vardır. Anadoludaki Selçuk yapı sanatının ancak Türklerin bu ülkeyi 12. asırda zaptından sonra başladığı nazarı itibare alınırsa (Selçuk hâkimiyeti 1077 ile 1300 arasına raslamakla beraber bunların 1200 senesinden önce yapı faaliyetine başladıklarına ihtimal verilemez), o devirde 500 senelik bir maziye sahip olan Transkafkasyanın hıristiyan yapı sanatından arşitektonik ve tezyini şekiller almış olması tabii olarak karşılanır. Netekim Transkafkasya mimarlığı da bu eski kültür sahasında vücut bulan Sasanî ve Urartu yapı sanatlarına istinat etmektedir. Şimdi bu hususta bazı misaller verelim ve bunları bazı resimlerle açıklıyalım.

İlk önce sütun ve sütun başlığı ile işe başlayalım. Transkafkasya yapı sanatında, çok tahrif edilmiş geç antik Korint başlığı yanında alt köşeleri yuvarlatılmış “zar başlığı” (küb şeklinde) da vardır ki bu başlık birçok asırlar Fransaya kadar bütün Batı Avrupa yapı sanatına hakikî “Roman” sütun başlığı olarak hâkim olmuştur. Pek tabii olarak bu başlığa Trankafkasyanın ve Anadolu-nun İslâm yapı sanatlarında, meselâ Ani’deki bir cami harabesinde, raslanmaktadır. Fakat Transkafkasya mimarlığında “Roman” zar başlığından çok daha fazla, aynı zamanda sütun kaidesi olarak da kullanılan küre şeklinde bir başlık göze çarpmaktadır (res. 1). Mamafih bu başlık Transkafkasya hıristiyan yapı sanatının bir icadı değildir; sütun kaidesi olarak (stylobat) Hitit mimarlığına kadar dayanmaktadır; binaenaleyh bu sahada otokton bir yapı uzvudur. Yalnız küre, alt ve üst kısımlarında biraz yassılaştırılmış olsa bile, kemer taşıyan sütunlar için ideal sağlam bir yapı uzvu olamaz. Bundan dolayı küre Gürcüstan’ın hıristiyan mimarlığında münhasıran portal duvarlarının içine oturtulan süs sütunlarının bir uzvu olarak kullanılmaktadır (res. 2). Aynı tamamiyle dekoratif bir fonksiyon ifa eder bir şekilde bu başlığı Anadolu Selçuk mimarlığında da buluyoruz (res. 3). Birçok misaller arasından seçtiğimiz İkortha kilisesi portalinin sütun başlıklarından (12. asır) Kırşehir camii’nin şamdan şeklindeki sütunlarına varmak için yalnız bir adım atmak yeter (res. 4) <sup>1)</sup>. Sütun şamdanları, şekil bakımından, Transkafkasya menşe’li olmalıdırlar; fakat bunların üzerine oturtulmuş olan stalaktit başlıklar Türk-İslâm icadıdırlar. Selçuk portallarının yan taraflarına yerleştirilmiş olan süs sütunları çok defalar küreden daha oynak, yalnız başına sütun üzerinde bir saniye dahi duramayacak, bir ucu üzerine oturtulmuş zar başlıklar taşımaktadırlar. Transkafkasyanın hıristiyan yapı dekorasyonu bu kadar ileri gitmemiştir. Bu, Türk-İslâm süs sanatının bir hususiyeti olarak kalmıştır (res. 5).

Kırşehirdeki Caca Bey medresesi portalinin iki yanına yerleştirilmiş olan sütun başlıkları hususî bazı ilâveler, yani üzerleri süslü yuvarlak vazo şeklinde askılar ihtiva etmektedirler (res. 3). Bunları ilk defa gördüğümde tecessüs ile karışık hayret içinde kaldım. Bu kabil sütun askılarının dünyanın neresinden gelebileceğini kendi kendime sormağa başladım. Bu sualin cevabını nihayet Gürcüstanda Sanahin kilisesine ait bir kaval başlığın resminde bul-

dum (Baltrusaitis, 1. C. levh. LVI) (res. 6). Bu başlığın dört askısı şişe biçimindedir; burada dahi bunlar çok garip ve hayret vericidirler. Burada da bu acayip askıların nereden neş'et ettikleri sorulabilir. Çünkü Ortaçağ kilise mimarlığının hiçbir uzvu, nerede olursa olsun, bir taşçı ustasının keyfî bir ilâvesi olarak telâkki edilemez. Bu suale verilecek cevabı Heisenberg tarafından "Mezar Kilisesi" (Grabeskirche) adlı kitabında zikredilen Eusebius'un Kudüsteeki "Mezar Kilisesi" tasvirinde bulduğumu zannediyorum. Eusebius bu tarifinde kilisenin ucunu teşkil eden yarım daire şeklindeki galerinin, başlıkları büyük gümüş vazolarla (krater) süslü 12 sütunla çevrilmiş olduğunu yazmaktadır (Heisenberg, adı geçen eser, sah. 111). İşte burada bu nadir, fakat derin sembolik bir mâna taşıyan motifin menşe'ini aramak lâzımdır. Çünkü daha sonraki hıristiyan mimarlığında "Mezar kilisesi" nin gerek umumî heyeti (meselâ Apulyada Nola'da olduğu gibi), gerek münferit motifleri mütemediyen taklid edilmiştir. Romada Santa Pudenziana'nın mihrap mozayikinde hıristiyanlığın bu ünlü mabedine ait avlu, etrafı binalarla çevrilmiş ve ortasında büyük bir haç ihtiva eder şekilde tasvir edilmiştir. Buna benzer askılar hiç umulmadık bir yerde, Kırşehirdeki Caca Bey medresesinin portal sütunlarında karşımıza çıkmaktadırlar (res. 3). Bunları acaba buraya kim getirmiş olabilir?)

Kırşehirdeki Caca Bey medresesinin bizi aydınlatıcı portalı üzerinde duralım. Bu binada cephe duvarları köşelerinin içine oturulmuş olan sütunların, yukarıda tarif edildiği gibi, vazo biçiminde kaideler üzerinde durduklarını görüyoruz. Vazonun üzerinde oynak bir yarım kubbe bulunmakta ve bu kaideden, Transkafkasya'da olduğu gibi, spiral sütunlar fışkırmaktadırlar: tamamen atektonik kullanılmış, fakat tezyini bakımdan çok cazip bir tarzda işlenmiş bir yapı uzvu! Fakat kapının iki tarafında, askılı başlıkların taşıyıcısı olarak, çubuk şeklindeki gövdeleri yarı yüksekliklerinde birbirine dolanmış demet sütunları göze çarpıyor. Bununla Avrupa'nın Roman mimarlığına kadar nüfuz etmiş, Ortaçağ mimarlığında süs haline getirilmiş bir yapı uzvu ile karşılaşılıyor. Demet sütunlar gerek Transkafkasya'nın kilise mimarlığında, gerek Anadolu'nun Selçuk yapı sanatında hem taşıyıcı, hem de tezyinî bir unsur olarak geniş ölçüde kullanılmışlardır. Bu sütunlar 1001 senesine ait Ani katedrali harabesinde ortaya çıkmakta, aynı yerde

en eski küre kaideler ve küre başlıklar da görülmektedir. Demet sütunlar Konyadaki Alâeddin camiinde kemerleri taşımakta, Diyarbakırdaki Behram Paşa camiinde ise son cemaat yerini süslemektedirler (res. 7). Tamamile dekoratif yapı uzuvları olarak çifte ve demet sütunlar Transkafkasya portal ve cephe tezyinatında çok sevilmekte, Anadolu da ise portal süsü olarak hususî bir rol oynamaktadırlar (res. 8).

Bir yahut birkaç sıra kaval çubuklarla çerçevelemiş pencereler Transkafkasya kiliselerinde çok taammüm etmiştir. Bunlar resmini dercettiğimiz Ghelat kilisesi penceresinde olduğu gibi (1089 - 1125) (res. 9) bazan düz bırakılmış, fakat ekser hallerde hâkkedilmiş kabartma dekor ile süslenmiştir. Böyle bilhassa zengin bir dekoru evvelce zikrolunan 12. asra ait İkortha kilisesinde görmek mümkündür (Baltrusaitis, 1. C. levh. XCV). Resmini koyduğumuz Kırşehirdeki Caca Bey türbesinin methalini çerçeveleyen süslü kaval çubukların gösterdiği gibi bukabil çerçeve silmeleri de Anadolu nun Selçuk yapı sanatına girmişlerdir (res. 10).

En nihayet dört ayaklı hayvan yahut kuş tasvirlerinin Kuzey Mezopotamya, Transkafkasya ve Anadolu nun müşterek bir sanat elemanı oluşu hayreti mucib olmamalıdır; çünkü Sumer sanatına kadar dayanan hayvan tasvirleri Roman kilise cepheleri vasıtasile Fransaya kadar nüfuz etmek yollarını bulmuşlardır <sup>3)</sup>. Anadolu nun Türk - İslâm sanatındaki hayvan tasvirlerini "Türk Sanatı" adlı kitabımda tetkik etmiş olduğumdan oraya başvurulmasını rica ederim. Transkafkasya kilise cephelerinin teşkil ettiği birçok analogiler arasından bir misal olarak Ani'de 1215 senesinde yapılan St. Gregör kilisesinin gayet süslü cephesini zikretmekle iktifa ediyorum (res. 11). Yine Ani'de Bagratid'ler sarayı harabesinde bir şöminenin üzerinde arslanlar arma hayvanı şeklinde işlenmişlerdir (Baltrusaitis, 1. C. levh. XVI).

Bütün bu dekoratif ve tezyinî şekiller kültürlerin "endosmos" u ve devir üslûbu kanunlarına göre Doğudan Batıya doğru akmışlardır. Fakat bu şekiller Anadolu da duraklamamış, Avrupa ülkeleri üzerinden Fransaya kadar yollarına devam etmişlerdir. Bunlar Transkafkasyada hıristiyan, Anadolu da islâm ve Avrupada tekrar hıristiyan yapı sanatlarında süs olarak kullanılmış olup Ortaçağın "Eurasia" devir üslûbunu temsil etmektedirler. Şekilleri asırlardan

beri İslâm kültü tarafından tesbit edilmiş olan dinî yapı tipleri ise bu üslâbun dışında kalmıştır.

Cami ve medrese İslâm dininin yayılış sahasına inhisar ediyorlardı ve bu sahanın dışında taammüm edemezlerdi. Fakat hatıra vesilesi ile yapılan binalar, yani ölü evleri, eğer tabir caizse, kültün üstünde idiler. Bizler için burada bahis mevzuu olan bukabil binalar, türbelerdir. Üzerleri konik bir çadır çatı ile örtülü yuvarlak yahut çok köşeli Selçuk türbelerinin yapı şekli ne Türk, ne de İslâm menşe'lidir; fakat çok daha eskidir ve yukarıda gözden geçirilmiş olan bütün dekoratif yapı şekilleri gibi bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Mezar kulelerinin menşe'i, yayılışı ve şekillerine dair daha eski eserlerimde mufassal malûmat bulmak mümkündür<sup>4</sup>). Tarihçe bilinen en eski türbe olarak bir hıristiyan hatıra binasını yani Ostrogot kralı Teodorik'in ölüm yılı olan 526 sıralarında yapılmış olması gereken Ravenna'daki "mavsoleum" unu gösterebilirim. Bu yapının Transkafkasya menşe'li olduğuna Strzygowski ve başkaları işaret etmişlerdir<sup>5</sup>). Burada bizim için önemli olan nokta bu binanın, sonraki Anadolu türbeleri gibi, iki katlı ve bunlardan birçoğu gibi altta çok köşeli, üstte ise yuvarlak oluşudur. Bundan başka üst katın methaline, Anadolu türbelerinde olduğu gibi, binanın dışına vazedilmiş bir merdivenle çıkılıyordu<sup>6</sup>). Ve burada da, Selçuk türbelerinde olduğu gibi, alt kat mezar, üst kat ise kült odası idi. Binaenaleyh burada, Ravenna mezar binasının gösterdiği gibi, en eski tesirleri "kavimler göçleri" nin ilk devirlere ait olan, sonraki tesirleri ise 12. - 13. asırlarda Anadolu'da kendini belirten eski bir Transkafkasya yapı geleneği tesbit ediyoruz. Bu tipten halen bize kadar intikal etmiş yegâne anıt gibi görünen bir bina, Erivan'ın güneyinde Amaghu'da maalesef harabiyete terk edilmiş olan, 1211 senesine ait Meryem kilisesidir (res. 12).<sup>7</sup>) Bu yapı iki bakımdan bizi aydınlatmaktadır. Evvelâ alt katta mezar odası ve üst kata isal eden bir merdiven ihtiva etmesi dolayısıyla iki katlı türbelere bir analogi teşkil etmekte, saniyen (bu nokta çok daha önemlidir) bugüne kadar muamma halinde kalan bir yapı tipinin, yani Anadolu'da Sultan hanlarının içinde bulunan köşk şeklindeki mescitlerin menşe'ini aydınlatmaktadır. Bütün yapı sanatında bu mescitler münferit olarak kalmaktadırlar. Bunların menşe' meselesi bugüne kadar ele alınmamıştı. Bir defa daha tekrar ediyorum ki bukabil binalar yoktan icad edilemezler, bunların evveliyatı ol-

ması lâzımdır. İşte burada bunların menşe'ini tesbit ediyoruz. Amaghu'da, bir manastır binasının avlusunda köşk şeklinde, iki katlı bir kilise yükselmekte, aynı asra ait Sultan hanlarının avlularında ise buna tekabül eden islâm kült binaları, yani köşk mescitleri bulunmaktadır. Amaghu'nun alt kat kilisesinde olduğu gibi bu mescitler aynı zamanda mezar olarak kullanılmadıklarından, bunların alt katları üzerleri tonoz kemerlerle örtülü açık bir saha haline ifrağ edilmiş, yükseltilmiş olduğundan tecrid edilmiş ve böylece kutsallığı korunmuş olan üst katları ise seyahalara mescit hizmetini görmüştür.

Şimdi İstanbuldaki büyük camilerin Ayasofya ile olan münasebetleri meselesinin münakaşasına geçiyorum. Hemen şunu söyleyeyim ki Edirnedeki Selimiye de dahil olmak üzere İstanbuldaki yedi büyük camii Ayasofyanın birer "kopyası" olarak göstermiş olduğum isnadı kitabımdaki metnin kötü niyetli bir tahrifidir. Buna karşı bilhassa protesto ederim. Böyle saçma bir fikri ileri sürmek hiçbir zaman hatırımdan geçmemiştir. Halbuki, kitabımda (sah. 170) şöyle demiştim: "Bu camileri Ayasofyanın çocukları olarak vasıflandırmak mümkündür; çünkü onun ilham verici örneği olmasaydı bunlar hiçbir zaman şuurlu olarak ona rekabet edebilecek ölçüde yapılamazlardı". Böyle bir mukayeseye karşı hemen hemen hiç itiraz edilemez. Çocuklar ana ve babalarının "kopyaları" değildirler. Bunlar usulen ana babalarından vücut yapısı ve karakterlerini tevarüs ederler, fakat individüel olarak gelişirler ve ekser hallerde kendilerini dünyaya getirenlerden mânen ve cismen uzaklaşırlar. Camilerde de aynı hali tesbit ediyoruz. Yalnız menşe'leri Ayasofyadan başka bir yerde bulunan, binaenaleyh başka bir kategoriye giren Edirnedeki Selimiyeyi bundan istisna etmek gerekir. Fakat İstanbuldaki altı büyük camiın ana modeli Ayasofyanın yalnız mekân şemasıdır. Bu şema bir kubbe ve uzun mihverler istikametinde yer alan iki yarım kübbeden müteşekkildir (kitabımda sah. 140, 169 ve 189 da bu şemaları dercetmiş olduğumdan bunları burada tekrarlamıyacağım). Bu mekân sistemi İstanbulun fetihinden önce Türk yapı sanatı meçhul kalmıştı ve ne büyük, ne de küçük ölçüde hiç ele alınmıştı. Bu sistemin tekrarlanması ilk defa Bayezid camiinde mümkün olmuş, ikinci defa olarak ise Süleymaniyyede ortaya çıkmıştır. Bu şemanın yakın bir varyantı, yahut daha doğrusu mantikî bir genişlemesi arzani mihverler isti-

kametinde oturan iki yarım kubbenin ilâvesi idi. Nitekim bu sistemi Şehzade, Sultan Ahmed, Yeni Valide ve yıkıldıktan sonra tekrar yapılan Fatih camilerinde buluyoruz. Fakat merkezî kubbenin yarım kubbelerle birleştirilmesinden meydana gelen ana prensip altı büyük camide ve Ayasofyada aynı şekilde kendini göstermektedir. İşte bu binalar arasındaki yakın akrabalık bundan ileri gelmekte ve bu çok şey ifade etmektedir. Bu devâsâ binaların asıl yaratıcı faktörü mümkün merteye geniş kapalı mekânlar elde etmektir. Bunların dış büyüklüğü de bu faktörle ilgili idi. Nasıl ki imparator Justinianus'a, inşası biten Ayasofyaya girdikte "Süleyman seni geçtim" sözlerini izafe eden bir gelenek vardır. Kanunî Sultan Süleyman için de Sinan'a Ayasofyayı büyüklük ve ihtişam bakımından geride bırakmak emrini vermiş olduğu söylenir. Gerek Bizans imparatorunu, gerek Osmanlı Sultanlarını bu devâsâ binaları yaptıрмаğa sevkeden âmil haiz oldukları kuvvet ve kudreti harice aksettirmek ihtirası idi. Bu binaların ruhu kudret fikrinin taazzuvudur. Bunların inşâ bakımından gerçekleştirilmesi işi ise mimarların dehasına bırakılmıştı. Artık burada "kopya etmek" değil, hesaplamak, inşa ve icad etmek bahis mevzuu idi. Bir örneğe sahip olmaları İstanbul camilerinin büyüklük ve ihtişamına en küçük bir nakisa dahi vermez.

Böylece bu mesele hakkındaki görüşümü bir kere daha açıklamış olduğumu ümid ediyorum. Daha etraflı izahat için, pek tabii olarak önceden tesbit edilen çerçevenin içinde kalmış olan kitabıma başvurulabilir. Bu eserimde inşâ bahisleri yahut statik hesapları ele alamazdım. Esasen bu sırf teknik meseleler bir sanat tarihçesinin değil, mütehassis mimarların işidir.

Beni tenkid edenler bay A. Gabriel'in kendi iddialarına (yani Türk sanatının "parthenogenesis" ine) tamamiyle iştirak ettiğini söylediklerinden, bukabil isnadlarla yanlış bir şöhret kazanması mümkün olan sayın Fransız meslektaşımı tebriye etmek için onun "İstanbul Camileri" adlı etüdünden (Syria 1926 dan ayrı basım) bazı parçaları aynen nakledeceğim:

Sah. 372: "906 (1501) de başlanan ve Kemaleddin'in eseri olan (Sultan Bayezid Camii) İstanbul camileri arasında Bizans tesirlerini gayet vazih bir surette gösteren ilk eserdir. Aynen Ayasofyada olduğu gibi merkezî kubbe ile iki yarım kubbe bir sıhan

(nef) meydana getirmekte ve bunun kuzeyde ve güneyde daha alçak sıhanlarla çerçeveslendiği görülmektedir...”

Sah. 374: “Sinan Bayezid camiinin vücud bulmasında rehberlik eden ana fikri tekrar ele almıştır ve bu cami gibi Süleymaniye de Ayasofyadan neş’et etmiştir. Fakat bu camilerin plânlarını birbirleriyle karşılaştırmak Sinanın eserinin orijinallığını hemen tebarüz ettirmeğe kâfi gelir”. Bu esaslı değişiklikleri, yani orta sıhamn yan sıhanlarla mekân bakımından birleştirilmesini kitabımda incelemiş bulunuyorum.

Tenkidciler Kılıç Ali Paşa camiini Ayasofyanın küçültülmüş bir örneği olarak göstermeme hayret etmekten kendilerini alamamakta ve bu fikri mânasız ve gülünç bulmaktadırlar. Bu hususta Gabriel’i dinliyelim:

Sah. 376: “Plân gayet muvazenedir, fakat Ayasofyanın taklidi keyfiyeti evvelki camilerde olduğundan çok daha barizdir. Orta sıhan, üzerlerinde bir kat ihtiva eden alçak yan sıhanlarla tahdid edilmiş olup mihrabı içine alan bir apsidle sona ermektedir. Yalnız umumî hatlara bakılacak olursa insan kendini bir camiden ziyade bir kilisede zanneder ve birtakım teferruat bu intibai kuvvetlendirir: yan sıhanların üst üste oturtulmuş revakları, yerden yükselen müdevver payeler, bizim sivri kemerleri hatırlatan yan taraf kemerleri, sözde nartheks (pseudonarthex) ve apsid... işte bütün bu unsurlar Bizans, Roman ve Gotik binalarının hatırasını canlandırmaktadırlar.”

Birçok, hattâ tâbir caizse, sayısız yapılarında her şekli denemesini bilmiş olan üstad Sinan, neden, hayatının sonunda, bir değişiklik olsun diye, kendisinden bu şekilde bir cami isteyen bir kaptanı deryanın kaprisini yerine getirmiş olmasın? 1573 de yapılan Piyale Paşa camii plânlarının gösterdiği gibi kaptanı derya Paşaların ekser hallerde bu sahada hususî arzuları vardı.

İç mekânın aydınlatılması hususunda Ayasofyanın katî bir örnek olduğuna dair Gabriel benimle hemfikir olarak şu mülâhazada bulunuyor:

Sah. 409: “15. asır yalnız kör (kapalı) yahut birkaç pencere ihtiva eden kubbeler kullanmış gibi görünüyor. 16. asırda, bazı istisnalar hariç, Ayasofyanın aydınlatma tarzı kabul edildi. Fakat kubbe külâhının maktama tam daire yahut bunun hafifçe yükseltilmiş bir şekli verildi. Bu külâhta açılan pencerelerin üstleri umu-



miyetle yarım daire şeklindedir. Bunların sayısı 12 ile 24 arasında değişmektedir.”

İstanbuldaki büyük camilerin tamamile orijinal dış yapıları hakkında kitabımda etraflı malûmat vermiş ve karışık destekleme şekillerini tahlil etmiş bulunuyorum. Bu defa gayem sadece bir üslûp tarihi yazmaktı. Tasvirî sanatlara istinad eden Türk halk ruhunun tahlilini ise Türk yazarlarına bırakıyorum.

*Prof. E. Diez*

## N O T L A R

- 1) Zengin resim malzemesini şu eserde bulmak mümkündür: J. Baltrusaitis, Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie (Paris, Leroux 1929).
- 2) Askılar çekmiş olduğum fotoğrafta maalesef çok küçük görünmektedirler. Detay resimleri bilâhare neşredilecektir.
- 3) Krş. J. Baltrusaitis - C. Yularkıran, Sümer sanatı - Roman sanatı (İstanbul 1929). - J. Baltrusaitis, Art sumérien - Art roman (Paris, Leroux 1934).
- 4) E. Diez, Churasanische Baudenkmäler (V. Reimer, Berlin 1918). - Aynı müellifin: Persien, İslamische Baukunst in Churasan (1923). Encyclopédie de l'Islam (Supplément)'da "Kubba" maddesi.
- 5) J. Strzygowski. Die Baukunst der Armenier, bk. İndeks.
- 7) Bu ve diğer resimler Baltrusaitis'in adı geçen eserinden alınmıştır. Burada gösterilen anıtların hepsi Transkafkasya menşe'lidir.
- 6) Bugün mevcut merdivenler daha geç devre aittirler.