

# HAMAMLARA TAŞINAN İMGELER: KAYSERİ HUAND HATUN VE BURSA YENİ KAPLICA HAMAMLARINDAKİ ÇİNİ KULLANIMLARI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

## SYMBOLS MOVED TO THE BATHS: THOUGHTS ON THE USE OF TILE IN KAYSERİ HUAND HATUN AND BURSA YENİ KAPLICA BATHS

Sema GÜNDÜZ KÜSKÜ\*

### Özet

Anadolu Selçuklu ve Osmanlı olmak üzere iki farklı döneme yerleştirilen Kayseri Huand Hatun (1226) ve Bursa Yeni Kaplıca (1552) hamamları arasında çini tercihleri nedeniyle bir bağ kurulabileceği düşüncesindeyiz. Her iki dönem mimarisinde de yaygın kullanımıyla karşımıza çıkan çini, teknik özelliklerinin yanı sıra yapılarıdaki dağılımı açısından da bazı farklılıklar ortaya koyar. Araştırmacılar tarafından üzerinde çokça yorum yapılan bu süreç içerisinde konumuz açısından bizi ilgilendiren, 326 yıl arayla yaptırılan bu iki hamamın banileri arasında kurulan ilişki ve bu ilişkinin çini tercihini nasıl etkilediğidir. Biri sultan eşi/annesi Mahperi Huand/Hunat Hatun (öl. 1246 sonrası), diğeri sultan damadı ve vezir olan Rüstem Paşa (öl. 1561) olmak üzere iki kurucu arasında, I. Alâeddin Keykubad (1220-1237) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) gibi, devletlerine en parlak dönemlerini yaşatan sultanlarla ilişkileri ve sahip oldukları güçleri açısından benzerlikler kurulabilir. Peki, yaptırdıkları hamamlar arasında da benzerlikler kurulabilir mi? Yapılar için seçilen kentler ve yapıların şehir içindeki konumları arasında ne tür ortak ve farklı özellikler belirlenebilir? Sözü edilen banilerin inşa ettirdikleri diğer yapılar ve hamamlarında çini kullanımını nasıldır? Çağdaşları hamamlarla karşılaştırıldıklarında çini tercihinde ne tür benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkar? gibi sorulara cevaplar aranarak, banilerinin dönemleri içindeki konumları ve bu durumun yapılarına yansımaları çözümlenmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mahperi Hatun, Rüstem Paşa, Huand Hatun Külliyesi, Yeni Kaplıca, Çini, Hamam.

\* Yrd. Doç. Dr., Katip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk-İslam Arkeolojisi Bölümü, Balatçık Kampüsü, Çiğli/İzmir, e-posta: gunduzsema@gmail.com

## Abstract

The baths of Kayseri Huand Hatun (1226) and Bursa Yeni Kaplıca (1552) are belong to two different periods; Anatolian Seljuk and Otoman Empire. Between these two baths; we believe that is a possibility of a bond in accordance to their “tile choices”. The widespread use of tiles in the architectural features of the both periods are obvious; in addition to the the technical characteristics, the use of tiles differ in terms of the distribution of the ceramics in the structures. These processes have been heavily commented on by researchers, but the issues that concern us most in terms of our research are the relationships established between the patrons of these two baths built 326 years apart; and how did this relationship affected preference of tiles. One sultan’s wife / mother Mahperi Huand/Hunat Hatun (d. after 1246), the other sultan’s groom and Vizier Rüstem Pasha (d. 1561) of the two founders, there may be similarities in terms of their powers and relationships with strong rulers of their periods: Alaeddin Keykubad I (1220-1237) and Suleiman the Magnificent (1520-1566). So, can we find any similarities between the baths they had build? And, what kind of common and differing features can be determined between the cities selected for the construction and in-town locations of these structures? How are the tile uses of the other structures built by these two patrons? Compared with the contemporary baths, what similarities and differences in the choice of tiles occur? In this research, we sought answers to questions like these, and try to reveal the positions of the patrons in their periods, and the reflections of their powers to these structures.

**Keywords:** Mahperi Hatun, Rüstem Paşa, Huand Hatun Külliyesi, Yeni Kaplıca, Tile, Bath.

Anadolu Selçuklu ve Osmanlı olmak üzere iki farklı döneme ait Kayseri Huand Hatun (1226) ve Bursa Yeni Kaplıca (1552) hamamları, kurucuları ve çini kullanımları ölçeğinde karşılaştırıldığında bazı benzerlikler ortaya koyar. Banilerin kişilikleri ve saray içerisindeki konumlarıyla doğrudan ilişkilendirilebilecek olan bu benzerlikler -326 yıl arayla da olsa- bu iki hamamda nasıl bir imge dünyası yaratıldığı sorusunu/sorgusunu akla getirir. Biri sultan eşi/annesi Mahperi Huand/Hunat Hatun (öl. 1246 sonrası), diğeri sultan damadı ve vezir olan Rüstem Paşa (öl. 1561) olmak üzere iki kurucu arasında, I. Alâeddin Keykubad (1220-1237) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) gibi, devletlerine en parlak dönemlerini yaşatan sultanlarla ilişkileri ve sahip oldukları güçleri açısından benzerlikler kurulabilir. Kuruculuğunu üstlendikleri eserleri ölçeğinde adeta sultanlarla yarışan her iki bani ayrı ayrı ele alındığında, dönemlerinin siyasal ortamına göndermeler yapan tercihlerinin yanı sıra kendilerine yükledikleri anlamları da gözler önüne serer. Sultan annesi olarak kendini adeta yönetimde söz sahibi olan bir valide sultan ilan eden Mahperi Hatun'a karşın, hanedana evlilik yoluyla bağlı olmanın bilincindeki Damat Rüstem Paşa'nın kişisel hırsları banisi oldukları yapılarından okunabilen önemli bir unsur olarak göze çarpar. Bu nedenle de Selçuklu ve Osmanlı olmak üzere yüzyıl ve coğrafya farklılığına karşın, iki baninin yoğun çini kullanımlarıyla farklılık yaratan hamamları -Kayseri Huand Hatun (1226) ve Bursa Yeni Kaplıca (1552)- bir şekilde ilişkilendirilebilir. Erken İslâm dönemi saray-hamam birlikteliğine kadar götürülebileceğimiz bu ilişki ile banilerin kendilerini nasıl tanımladıkları sorusunun cevabı ise araştırmamızın temelini oluşturur.

### Mahperi Huand/Hunat Hatun: Baniliği ve Tercihleri

Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın eşi ve Alanya tekfuru Kyr Vard'ın kızı Mahperi Hatun (Durukan 1981: 2-4; Çayırdağ 2001: 84-85; Turan 2005: 423), I. Alâeddin Keykubad'ın ölümünün ardından oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in (1237-1246) tahta çıkması sonrasında sultan annesi olarak saraydaki etkinliğini sürdürmüştür. Mahperi Hatun, eşinin ölümüne kadar yaşamını Hıristiyan olarak devam ettirmiş, oğlunun tahta çıkmasıyla birlikte ise Müslümanlığı tercih etmiştir (Turan 1953: 89; Turan 1984: 403; Durukan 1998: 16; Turan 2005: 423). Konumuz açısından Mahperi Hatun'u ayrıcalıklı kılan ise, I. Alâeddin Keykubad'ın 1237 yılında ölümünden sonra, eşinin vasiyetine karşı gelerek 16 yaşındaki oğlu Keyhüsrev'i tahta çıkarmış ve onun saltanat naipliğini üstlenerek oğlunun 1246 yılında ölümüne kadar sürdürdüğü anlaşılan "valide sultan dönemi"ni başlatmış olmasıdır (Durukan 2001: 69, 99)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> I. Alâeddin Keykubad ölümünden önce Kayseri'de yaptığı büyük bayram ve merasimler sırasında, Eyyubi Melikesinden doğan küçük oğlu Kılıç Arslan'ı kendisine veliahd tayin

Mahperi Hatun, oğlunun tahtta bulunduğu dönem süresince inşa ettirdiği 8 yapısı ile Selçuklu dönemi kadın kurucuları arasında ilk sırayı almakla birlikte, sultan olan oğlundan daha fazla sayıda yapısı olması nedeniyle de önem arz eder<sup>2</sup>. Kayseri'deki 4 farklı yapıdan oluşan külliyesi (Huand Hatun Külliyesi) öncelikli olmak üzere, Sivas-Yozgat-Amasya yolu üzerinde inşa ettirdiği karma tipteki orta ölçekte 2 kervansaray (Hatun Hanı ve Çinçinli Sultan Hanı), 1 zaviye ile 1 çeşme, Mahperi Hatun'un kesin olarak bilinen yapıları arasında sayılabilir. Bununla birlikte araştırmacı K. Erdmann, Hatun Hanı ve Çinçinli Sultan Hanı ile aynı güzergâhta bulunan Çekereksu, Tahtoba ve İbibse hanlarının banisinin de Mahperi Hatun olabileceğini ileri sürer (Erdmann 1961: 139). Bu üç han ile sayısı 11'e ulaşan Mahperi Hatun'un kurucusu olduğu yapılara dikkat edildiğinde, bugün dahi Kayseri'nin merkezinde yer alan ve kentin sur dışına taşmasında büyük katkıları olduğu düşünülen külliyesi ile kervansarayları, konumuz hakkında bazı ipuçları vermesi açısından önemlidir. Bu bağlamda öncelikle cevap aranması gereken soru, külliyenin inşası için seçilen kentin neden Kayseri olduğudur.

Kayseri, Danişmendli (1071-1178) döneminden itibaren, sultan ve ailesinin bani olarak öne çıktığı bir kent konumundadır. Danişmendli dönemine ait, Emir Melik Gazi'nin oğlu Melik Muhammed'in yaptırdığı Ulu Cami (1135-1142) ve Emir Yağlıbasan'ın oğlu Mahmud'un kızı Adsız Elti'nin onardığı Külük Camii (1211) Kayseri'de günümüze ulaşan en erken tarihli camilerdir. Bununla birlikte, Selçuklu sultanı II. Kılıç Aslan'ın (1155-1192) kızı Gevher Nesibe için ağabeyi Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1192-1196; 1205-1211) tarafından inşa ettirilen darüşşifa, tıp medresesi, türbe, bimarhane ve hamam (1206) Kayseri'nin 1206 gibi erken bir tarihte

etmiştir (İbn Bibi 1941: 186; Turan 2005: 409, 423). Belki de bu nedenle bazı kaynaklar, zehirlenerek öldürülen I. Alâeddin Keykubad'ın öltümünden oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev'i sorumlu tutarlar (Anonim1952: 31; Turan 2005: 410). Bu sürecin ayrıntılı tartışması için bkz. Kaymaz 2009: 24-38.

<sup>2</sup> Duraklama dönemini başlatan II. Gıyaseddin Keyhüsrev altı yapıya damgasını vurmuştur. Eğirdir, Burdur ve Antalya çevresindeki hanlarıyla tanınan sultanın 6 eseri içinde Burdur-Antalya yolu üzerindeki avlusu yıkılmış 1238-39 tarihli İncir Han, sultanın sikkelerinde de benzer tasvirlerin yer alması nedeniyle simgesi olarak görülen taç kapısındaki güneşi taşıyan aslan motifleriyle dikkat çeker. Kitabelerinde II. Gıyaseddin Keyhüsrev ismini veren Eğirdir Han (1237-38) ve Alanya-Antalya yolundaki Şarapsa Han (1237-46) dışında, taç kapısındaki ejder ve melek betimlemeleriyle ayrı bir önem taşıyan Burdur-Antalya yolu üzerindeki Susuz Han ile Antalya çevresindeki Kargı ve Kırkgöz hanlar da sultanın eserlerine eklenebilir. Sultanın hiçbir yapısında yapım yöneticisi ve sanatçı kitabesi bulunmamakla birlikte, bu yapıların saray mimar örgütlenmesinin ürünü oldukları kabul edilir (Durukan 2006: 141). Daha önce Eğirdir Taş Han olarak bilinen ancak son çalışmalara göre Eğirdir Han olarak tanımlanan yapı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Bozer 2009: 65-75; İncir Han hakkında ayrıntılı bilgi için ise bkz. Ünal 1996: 117-129.

Selçuklu sultan ailesi tarafından da önemsenen bir kent olduğunu ortaya koyar. Ancak, Kayseri'ye asıl anlam kazandıran yapı, Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın Kayseri yakınında inşa ettirmiş olduğu Keykubadiye Sarayıdır (1224-1236). Bu nedenle de Kayseri'nin, Alâeddin Keykubad'ın melikliği, tahta çıkışı ve sultanlığı sürecinde "sultani" bir şehir kimliği taşıdığı düşünülür (Şaman Doğan 2012: 205). Selçuklular'ın en güçlü oldukları dönemde Kayseri'ye bir saray yaptırması ve iki Selçuklu sultanının tahta Kayseri'de çıkması, Kayseri'nin başkent Konya ile aynı olan Dar-ül Mülk/Payitaht (Turan 1993: 687-688) lakabını da açıklar niteliktedir. Ancak ilginç olan, bu kentte tahta çıkan iki sultanın da -I. İzzeddin Keykavus (1211-1220) ile II. Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-1246)- taht mücadelesi yaşamış olmalarıdır. Her iki durumda da, devlet erkânı tarafından seçilen büyük kardeş başkent Konya yerine Kayseri'ye getirilerek burada tahta çıkarılmıştır. Sözü edilen bu siyasal durumun etkisi ve yarattığı kaygılar muhtemeldir ki Sultan II. Keyhüsrev'in annesi Mahperi Hatun'un külliyesi için yaptığı kent seçimine, mimari tercihlerine ve kitabesinde kullandığı sıfatlarına da yansımıştır. Bu nedendir ki Mahperi Hatun'un, Keykubadiye Sarayı'ndan sonra sultan yapısı ile karşılaşmayacağımız Kayseri'de inşa ettirdiği Külliye (1226-1238), yapı çeşitliliği, anıtsallığı ve bezemeleriyle sultan yapılarıyla yarışan bir özellik ortaya koyar<sup>3</sup>. A. Durukan'ın da vurguladığı gibi Mahperi Hatun'un, Huand Hatun Camii (1238) batı taç kapısında "...büyük melike...", Çiçinli Sultan Hanında (1239-40) "...sultanların sultanı valide...", Kayseri'deki Türbesinde ise "...dünyada kadınların sultanı..." şeklinde kendisini tanıtarak, Devleti yöneten bir kadın olduğunu ortaya koymuş olması da (Durukan 2001: 99) Konya'ya karşı oğlunun tahta çıkarıldığı Kayseri'nin yeni bir merkez olarak seçildiğine işaret eder. Nitekim Bizans kale-kentinden evrimleşmiş açık bir kent şeklinde nitelendirilen (Tanyeli 1987: 69) Kayseri'de, Gevher Nesibe (1205) ve Huand Hatun (1238) külliyesiyle şehir sur dışına taşınmış ve bu şekilde kale dışında yeni bir merkez oluşturulmuştur<sup>4</sup>. Anlaşılabileceği üzere, Selçuklu sultanlarının baniliğinde inşa edilen iki külliyenin varlığı bilinmekle birlikte<sup>5</sup>, Mahperi Hatun'un cami, medrese,

türbe ve hamamdan oluşan böyle bir yapı topluluğunu Kayseri'de inşa ettirmesi bir tesadüf olmasa gerekir. Bir şehri ihtiyaçlar doğrultusunda canlandırmak, kenti kendine göre yeniden biçimlendirmektir. Kent ölçeğinde, bir sultanın/kurucunun güç ve otoritesini sokaktaki insana en iyi yansıtan anıtsal yapılar ve barındırdığı mimari bezemelerdir. Mimari olarak yapının boyutu ve bezemesinin görkemi maddi gücü ortaya koyar. Bu maddi güç ise, zengin ve güçlü sultan/kurucu imajını beraberinde getirir. Bu anlamda mimari, saltanat ideolojisinin ve gücün şehir bazında dillendirilmesi olarak yorumlanabilir (Gündüz 2009: 145). Kayseri'de yapı çeşitliliği ve anıtsallığı ile öne çıkan bu külliye, sözü edilen siyasal ve psikolojik etkenlerle de ilişkilendirildiğinde, oğlunun tahta çıkarıldığı kente atılmak istenen bir imza, belki sultani bir atf ve bu şekilde oluşturulan yeni bir merkez olarak değerlendirilebilir.

Mahperi Hatun'un kurucusu olduğu eserlere dikkat edildiğinde karşımıza çıkan bir diğer önemli unsur kuruculuğunu üstlendiği hanlarıdır. Selçuklu sultanlarının prestij yapıları olarak "han"ları seçmiş olduğu düşünüldüğünde Mahperi Hatun'un, Hatun Hanı (1238-39) ve Çiçinli Sultan Han (1239-40) olmak üzere inşa ettirmiş olduğu iki han daha bir anlam kazanır<sup>6</sup>. Bu iki yapıya ek olarak Çekerekusu, Tahtoba ve İbibe hanlarının da kendisine atfedilmesi, sultani önem taşıyan prestij yapılarının Mahperi Hatun tarafından bilinçli olarak seçildiğine işaret eder. Nitekim Mahperi Hatun'un, Tokat-Zile yolundaki Hatun Hanı'nın kitabesinde, kendisini "adil melike, sultanların sultanı valide" sıfatlarıyla tanımlaması da çok açık olarak kendisini koyduğu/gördüğü yere bir işaret olarak düşünülebilir. Çiçinli Han kitabesinde yer alan "...Mahperi Hatun (ki) Allah devletini ve saltanatını devam ettirsin..." (Durukan 2001: 99) şeklindeki ifade ise Mahperi Hatun'un, kendisine affettiği sultani rolü açık olarak ortaya koyar.

Mahperi Hatun'un külliyesi bünyesinde yaptırdığı türbesi de yoğun bezemeleri ile adeta kendi adıyla anılan bir makam niteliği taşır<sup>7</sup>. Türbenin uzun kitabesinde "merhum sultan Gıyaseddin Keyhüsrev'in annesi, namuslu, saadetli, adalet sahibi, dünyada kadınların sultanı, iffetli, temiz, çağının Meryem'i, zamanının Hatice'si, binlerce mal sadaka veren..." (Durukan 2001: 69, 99) sıfatlarının tercihi de bu görüşü destekler. Bununla birlikte, Mahperi Hatun'un eşinin ölümüne kadar Hıristiyan kalmasına karşın, oğlunun tahta çıkması ile

<sup>3</sup> Kayseri'de, kale içerisinde Selçuklular'ın ilk zamanlarında da "Devlethane" ismini verdikleri bir sarayları bulunuyordu (İbn Bibi, 1996a: 193, 283; Çayırdağ 2001: 32, 38-42; Eravşar 2001: 285-286, 289-295). Bunun yanı sıra, vezir Sahip Ata Fahrettin Ali'ye ait Sahibiye Medresesi (1268), bu şehirde dönemin önemli vezirlerinden birine ait bir yapının bulunduğunu da ortaya koyması açısından önemlidir.

<sup>4</sup> Dış Kale'nin güneydoğu köşesindeki Yoğun Burç üzerindeki kitabe I. Keykavus'a (1211-20) aittir (Eldem 1982: 67; Çayırdağ 2001: 8, 45-47). Bu nedenle de dış kale surlarının bu tarih öncesine ait olduğu kuşkusuzdur. Kayseri iç kalesinin ise surlar üzerinde kitabesi ile de belgelenen I. Alaeddin Keykubad (1220-1237) tarafından bugünkü şeklini aldığı kabul edilir (Çayırdağ 2001: 9, 30-31).

<sup>5</sup> Bu külliyelerden ilki, yukarıda da bahsedildiği gibi I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kardeşi Gevher Nesibe için Kayseri'de inşa

ettirdiği birbirine bitişik beş yapıdan oluşan (darüşşifa, medrese ve türbe) Gevher Nesibe Darüşşifası'dır (1205-06). Diğeri ise I. İzzeddin Keykavus'un Sivas'ta inşa ettirdiği birbirine bitişik iki yapıdan oluşan (darüşşifa ve medrese) Darüşşifası'dır (1217-1218). Kayseri'deki külliye için bkz. Şaman Doğan 2012: 191-214.

<sup>6</sup> İmaj yapıları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sema Gündüz, "Sultanlar ve Mimari Anıtlara Yansıyan İmgeleri: Anadolu Selçuklu-Osmanlı Beyliği Örnekleri", 2009: 139-156.

<sup>7</sup> Cami ile medresenin arasında kalan küçük bir avluya yerleştirilen türbenin girişi medrese ve camiden bağımsızdır.

birlikte Müslümanlığı kabul etmesi, sultani rolü açısından yukarıda sözü edilen tüm tercihlerinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir<sup>8</sup>. Nitekim Müslüman bir ülkenin Valide Sultanlığına soyunmuş bir kişinin Hıristiyan kalamayacağına bilincindeki Mahperi Hatun'un türbe kitabesinde yer alan "... çağının Meryem'i, zamanının Hatice'si..." ibareleri, adeta bu bilinçli ihtidayı gözler önüne serer.

Kurucu olarak Mahperi Hatun'u konumuz özelinde ayrıcalıklı kılan ve "sultani" tercihlerini destekleyen, bir ölçüde de anlamlandıran diğer bir uygulama ise külliyesinin hamamındaki çini kullanımınıdır. Hamamın kadınlar kısmının ılık bölümlü ile kuzeydoğu halvetinin duvar sıvalarının altından insitu, fakat oldukça harap olarak ortaya çıkarılan çini kaplamalar ile halvetin çini döşemesi teknik ve kompozisyon olarak önem arz eder (Önge 1969: 11-12, 17; Önge 1995: 194; Bozer 2005: 2)<sup>9</sup>. İnsan, hayvan ve karışık yaratıklar ile birlikte yazı ve bitkisel bezeme içeren bu çiniler, sekiz kollu yıldız, kare ve haç biçimli panolardan oluşmaktadır (Foto. 1). Beyaz astar üzerine kobalt mavisi veya yer yer yeşil ile



Fotoğraf 1 - Huand Hatun Hamamı Çinileri (Arık 2007b: 255, res. 196) / Tiles of Huand Hatun Bath.

renklendirilmiş sekiz kollu yıldızlar; karışık yaratıklar, insan, hayvan, bitki ve yazı motifleriyle bezenmiş ve şeffaf sırta kaplanmıştır. Haçvari parçalar ise yine beyaz astar üzerine kobalt mavisi veya kobalt mavisi astar üzerine beyaz renkte bitkisel ve geometrik motiflerle bezenmiş, yeşilimsi şeffaf sırta kaplanmıştır. Motifli olanlar arasında turkuaz veya patlıcan moru renkli sırta kaplanmış bezemesiz yıldız-haç biçimli parçaların da yerleştirildiği görülür. Motifli ve yazılı çinilerin bazı yerlerde yan veya baş aşağı yerleştirilmiş olması dikkat

çekerek (Önge 1995: 194-195; Bozer 2005: 2-5; Arık 2007: 254-259), (Foto. 1). Hamamın kadınlar kısmı kuzeydoğu köşe halvetinin zemin döşemesi, düzgün altıgen ve eşkenar üçgenlerden oluşan bir kompozisyonla bezenmiştir. Bununla birlikte hamamın erkekler kısmı sıcaklığının güneybatı halvetinin duvarlarında da kare şeklinde çinilere ait harç izlerine ve zemin hafriyatında çini parçalarına rastlanmıştır (Yurdakul 1970: 144; Önge 1995: 195). Desenlerin şeffaf sır altına yapıldığı sıratlı tekniğindeki çinilerin en önemli özelliği, Anadolu Selçuklu saray çinileri ile özellikle de Beyşehir Kubad Abad Sarayı çinileri ile neredeyse aynı denilebilecek bir benzerlik göstermesidir<sup>10</sup>.

Çiniler üzerindeki kompozisyonlar tek tek ele alındığında ise çift başlı kartal (tek örnek), diz çökerek oturan insan (tek örnek), siren (tek örnek), avcı kuş, su kuşu (kaz, ördek vb.), tavus kuşu, köpek ve fil (tek örnek) olmak üzere farklı figürler ile yazı ve bitkisel bezemeli düzenlemeler görülür. Saray örnekleriyle fil figürü dışında birebir örtüşen bu kompozisyonlardan yazılı uygulamalar Huand Hatun Hamamı'na özel ifadeler olarak göze çarpar (Arık 2007b: 256; Bozer 2005: 2-5). Bu tasvirlerden en önemlisi sekiz kollu yıldız biçimindeki pano içerisine yerleştirilen ve sultani bir imge olduğu kabul edilen kanatları iki yana açık çift başlı kuş/kartal motiftir (Öney 1972: 139-172; Arık 2007a: 86; Arık 2007b: 301-303), (Foto. 2). Ancak, Kubad Abad Sarayı örneklerinde özellikle gövdesi üzerindeki "es-sultan" "el-muazzam" yazıları ile dikkat çeken çinilerin varlığı bu kompozisyonun daha özelde I. Alâeddin Keykubad'ın simgesi haline geldiğini düşündürür (Foto 3). Kazanmış olduğu siyasal başarılarından dolayı I. Alâeddin Keykubad'a Halife tarafından "muazzam sultan" unvanının verilmiş olmasına karşın (Hammer 1983: 52; Turan 1945: 647-649, 657), Sultan'ın Konya Alâeddin Camisi (1219-20) dışında hiçbir yapısında bu unvanını kullanmaması, sarayındaki çift başlı kartal figürü üzerindeki "el-muazzam" ibaresini ayrıcalıklı kılar<sup>11</sup>. Bu nedenle Huand Hatun Hamamı çinilerinde görülen çift başlı kartal figürü, gövdesinde yazı bulunmasa da, taşıdığı anlam nedeniyle yapıdaki en önemli tasvir olarak değerlendirilebilir.

Çift başlı kartalın yanı sıra bir diğer ortak uygulama, kanatları iki yana açık kuş/şahin figürüdür. Kanunımızca çift ve tek başlı olarak tasvir edilen bu iki tasvir, kuyruk kısımlarındaki baş

<sup>8</sup> Mahperi Hatun'un Selçuklu sarayında Hıristiyan olarak geçirdiği 16 yıl (1221-1237) süresince Alanya ve Konya kalelerindeki Bizans saray kiliselerini ibadetgâh olarak kullanılmış olabileceği düşünülmüştür (Tekinalp 2009: 162-163).

<sup>9</sup> Camiden erkene tarihlendirilen medrese ve hamamın erkekler bölümünün Alâeddin Keykubad tarafından yaptırıldığı düşünülse de hamamın çinilerin bulunduğu kadınlar bölümünün Mahperi Hatun tarafından yaptırıldığı konusunda araştırmacılar hemfikir değildir (Karamağaralı 1976: 214-216; Önge 1995: 193; Çayırdağ 2001: 33-34).

<sup>10</sup> Selçuklu saray çinilerinde, *Sıratlı* tekniğinin yanı sıra, desenlerin genellikle altın sarısı, kızıl kahve renklerle sır üstüne işlendiği *Lüster/Perdah* tekniği karşımıza çıkar. Selçuklu saray çinilerinde görülen bir diğer teknik ise *Mina'i*'dir. Hem sıratlı, hem sır üstüne boyamanın yapılması nedeniyle çok renkliliğin sağlandığı bu teknik yalnız Konya II. Kılıç Arslan (Alâeddin) Köşkü'nde mevcuttur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Arık 2000; Arık 2007: 84-99; Arık ve Arık 2007.

<sup>11</sup> Konya Alâeddin Camisi dışında, yalnız Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın sikkelerinde karşımıza çıkan bu sıfat, I. Keykubad dışında ilk olarak oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in sikkelerinde olmak üzere sonraki sultanların sikkelerinde de sıklıkla tercih edilmiştir (Erkiletlioğlu 1996: 10-14; 98-120; 123-145).



Fotoğraf 2 - Çift başlı kartal figürü, Huand Hatun Hamamı, (Arık 2007b: 255, res. 196) / *The double-headed eagle figure, Huand Hatun Bath.*



Fotoğraf 5 - Kuş/şahin figürü, Kubad Abad Sarayı, Konya Karatay Müzesi, (Arık 2007b: 303, res. 273) / *Bird/hawk figure, Kubad Abad Palace, Konya Karatay Museum.*



Fotoğraf 3 - "Es-sultan" yazılı çift başlı kartal figürü, Kubad Abad Sarayı, Konya Karatay Müzesi, (Arık 2007b: 301, res.270) / *The double-headed eagle figure with a phrase "Es-sultan", Kubad Abad Palace, Konya Karatay Museum.*



Fotoğraf 4 - Kuş/şahin figürü, Huand Hatun Hamamı, (Arık 2007b: 256, res. 197) / *Bird/hawk figure, Huand Hatun Bath.*

aşağı palmet motifleri nedeniyle de diğer kuş figürlerinden ayrı olarak değerlendirilmelidir (Foto. 4-5).



Fotoğraf 6 - Tavus kuşu figürü, Huand Hatun Hamamı, (Arık 2007b: 255, res. 196) / *Peacock figure, Huand Hatun Bath.*

Diğer kuş/tavus kuşu betimlemeleri her iki yapıda da, profilden, kanatları yarı açık ve ayakları yere basar şekilde ifade bulmuşlardır (Foto. 6-7). Tavus kuşlarının cenneti temsil ettikleri düşünülür, hatta yerleştirildikleri yeri cennete çevirmeleri umulur. Eski İran'da ise tavus kuşunun kuyruk tüylerinin iktidarı simgelediği bilinir. Selçuklu saray çinilerinde bu figürün sıklıkla yer bulması ise sözü edilen bu temaların anılarıyla ilişkilendirilir (Arık 2007a: 88; Arık 2007b: 304-305).

Sekiz kollu yıldız biçimli pano içerisinde yer alan benzer diğer iki kompozisyondan biri insan başlı kuş gövdeli siren tasviri, diğeri diz çökerek oturan insan figürüdür. Sirenlerin çaresizlere yardım eden bir meleği veya sultanı simgelediği düşünülür (Arık 2007a: 90; Arık 2007b: 312), (Foto. 8-9). Bağdaş kurarak oturan insan figürlerinin ise sultanı ve diğer saray erkânını temsil ettiği kabul gören bir görüştür (Arık 2007a: 92; Arık 2007b: 315-316). Bununla birlikte, saray çinilerinde bağdaş kurma, dizlerinden birini bağdaş kuruyor gibi koyup diğerini dikme ve diz



Fotoğraf 7 - Tavus kuşu figürü, Kubad Abad Sarayı, Konya Karatay Müzesi, (Arık 2007b: 304, res. 278) / *Peacock figure, Kubad Abad Palace, Konya Karatay Museum.*

çökme olmak üzere üç oturma biçimi karşımıza çıkar. Diz çökerek oturan insan figürlerinin de bağdaş kuranlar ile benzer anlamlar taşıdığına işaret edilir (Süslü 1989: 178). Nitekim sonraki süreçte I. Osman, I. Bayezid, I. Mehmed ve II. Mehmed gibi bazı Osmanlı sultanlarının da iki dizi üzerine çökmüş olarak tasvir edildikleri görülür (Necipoğlu 2000: 34). Ancak, sultanlar söz konusu olduğunda bu oturuş şekli, I. Osman için “bağımsız bir hükümdar olarak doğmama”; I. Bayezid için “Ankara savaşında esir düşme”; I. Mehmed için “Timurlu hanedanına bağımlı hüküm sürme”; II. Mehmed için ise “kesintiye uğrayan hükümdarlığı” şeklindeki bazı olumsuz koşullarla ilişkilendirilmiştir (Necipoğlu 2000: 34-35). Bu bağlamda düşünüldüğünde Huand Hatun hamamındaki diz çökerek oturan insan figürü, saray örneğinde de görüldüğü gibi, her iki kolundaki önemli bir mevki ve unvanda bulunduğu işaret eden tirazları nedeniyle önem arz eder (Süslü 1989: 171), (Foto. 10-11). Bu nedenle çinilerindeki bağdaş kurarak oturma biçiminin belki doğrudan sultanı ifade ettiği, diz çökerek oturma biçiminin ise, her iki örnekte yer alan tirazlar da dikkate alınarak, yine sultani bir figür olarak diğer hanedan mensuplarını simgelediği önerilebilir.



Fotoğraf 8 - Siren figürü, Huand Hatun Hamamı, (Arık 2007b: 255, res.196) / *Siren figure, Huand Hatun Bath.*



Fotoğraf 9 - Siren figürü, Kubad Abad Sarayı, Konya Karatay Müzesi, (Arık 2007b: 300, res.297) / *Siren figure, Kubad Abad Palace, Konya Karatay Museum.*

İki yapı arasındaki bir diğer ortak kompozisyon köpek tasviridir. Hamamdaki en yoğun figür grubunu temsil eden köpek tasvirleri tıpkı Kubad Abad Sarayı



Fotoğraf 10 - Diz çökerek oturan insan figürü, Huand Hatun Hamamı, (Arık 2007b: 255, res.196) / *Kneeling human figure, Huand Hatun Bath.*



Fotoğraf 11 - Diz çökerek oturan insan figürü, Kubad Abad Sarayı, Konya Karatay Müzesi, (Arık 2007b: 315, res. 304) / *Kneeling human figure, Kubad Abad Palace, Konya Karatay Museum.*



Fotoğraf 12 - Köpek figürü, Huand Hatun Hamamı (Arık 2007b: 256, res. 199) / *Dog figure, Huand Hatun Bath.*

örneklerinde olduğu gibi sekiz kollu yıldız biçimindeki pano içerisine yerleştirilmiş, adeta adım atarcasına ön ayaklarından biri havada, başı arkaya dönük, kuyruğu ise iki arka ayağı arasına kıvrılır şekilde tasvir edilmiştir (Foto. 12-13)<sup>12</sup>.



Fotoğraf 13 - Köpek figürü, Kubad Abad Sarayı, Konya Karatay Müzesi, (Arık 2007b: 308, res. 286) / *Dog figure, Kubad Abad Palace, Konya Karatay Museum.*

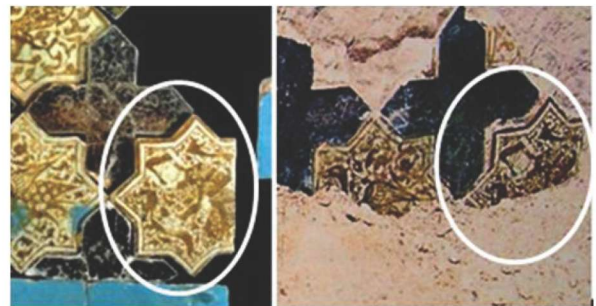
Ele geçen buluntulara göre; Huand Hatun Hamamı ile Kubad Abad Sarayı çinileri arasında kurulabilen bu benzerliklere/aynılıklara karşın, hamamdaki yazı bezemeli panolar saraydan farklılaşan içerikleriyle dikkat çeker. Bunlardan ilki “başarıya ulaşmak” anlamına gelen “el-kam” ibaresidir. Boşlukların rumilerle doldurulduğu kufi yazının yıldız çini yüzeyindeki düzeni bugün bilinen I. Alâeddin Keykubad devri saray çinilerinde karşımıza çıkmaz (Bozer 2005: 4). Buna karşın, yazının yıldız çininin tüm yüzeyine hâkim olduğu “sağlık-sihhat” anlamına gelen “el-afiye” yazısı, üslup olarak Kubad Abad çinileriyle ilişkilendirilir (Bozer 2005: 7), (Foto.14 )<sup>13</sup>. Hamamın ılıklığının kuzey-doğu odasının

kuzey-doğu duvarında insitu çini kaplamalar arasında bulunan bu yazının/kompozisyonun, Vakıflar Genel Müdürlüğündeki mevcut fotoğraflarından duvar boyunca devam ettiği anlaşılır (Yurdakul 1970: 148; Bozer 2005: 7; Arık 2007b: 258).



Fotoğraf 14 - “El-afiye” yazılı çini levha, Huan Hatun Hamamı (Arık 2007b: 258, res. 200) / *A tile example with a phrase “El-afiye”, Huand Hatun Bath.*

Mevcut örnekler doğrultusunda ördek/kaz ve diğer kuş çeşitleriyle de benzer ilişkiyi kurabileceğimiz hamam çinileri, tıpkı Selçuklu saraylarında olduğu gibi, “iktidar”, “sultan” ve “saray” gibi belirgin “güç” imgelerinin de aynen tekrar edilmiş olmasıyla önem kazanır<sup>14</sup>. Nitekim teknik ve kompozisyon olarak öne çıkan bu benzerlik/aynılık, çinilerin, Beyşehir ve Kayseri çevresindeki saraylar için üretildiğini ve artan parçaların da Mahperi Hatun’un hamamında kullanıldığını düşündürür. İnsitu durumundaki çini kaplamalardan bazı kompozisyonların yan ve baş aşağı yerleştirilmiş olması ile de bu görüş desteklenir (Önge 1969: 17; Öney 1976: 47; Yetkin 1986: 124; Önge 1995: 195; Özdemir 2014: 192). Ancak Büyük Saray çinileri arasında da eğimli/yan duran bir çininin varlığı, bu gerekçe konusunda bazı soru işaretlerini de beraberinde getirir (Foto. 15). Nitekim araştırmacı Bozer bu tür olumsuzlukların yapının sonraki



Fotoğraf 15 - Yan duran kesilmiş çini Büyük Saray, Kubad Abad (Arık 2007a: 92, res. 22; Arık 2007b: 295, res. 264 ) / *A tile cut out, standing sideways, Grand Palace, Kubad Abad.*

<sup>12</sup> Türk kültüründe köpek ve köpek kelimesinin kökenleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Caferoğlu 1961: 1-11.

<sup>13</sup> Bir araştırmada bu yazı, yanlış olarak “affeden” anlamına gelen

“El-Afili” şeklinde okunmuştur (Özdemir 2014: 188).

<sup>14</sup> Hamamdaki tüm kompozisyonların ayrıntısı için bkz. Bozer 2005: 2-7.



onarımına ait olabileceğini ifade eder (Bozer 2005: 11). Bu düşünce, “el-afiye” yazısının bir duvar boyunca düzgün olarak devam etmesine karşın, farklı konumdaki bir diğer “el-afiye” yazısının yan duruyor olmasıyla da temellendirilebilir (Foto. 1).

Bununla birlikte Bozer, Büyük Saray çinileri arasındaki bağdaş kurarak oturan insan figürlü eğimli duran çiniyi, duvar köşesine denk gelen/kesilen köşenin getirdiği zorunluluk olarak değerlendirir (Bozer 2001: 181), (Foto. 15). Bu zorunluluk, Kubad Abad Sarayı örnekleri ile de desteklenir. Duvar köşelerine denk gelen ve nispeten daha sıradan sayılabilecek çinilerin bütün bırakılırken, sultani anlamlar yüklenen, çift başlı kartal, bağdaş kurmuş oturan insan ve üzerinde “es-sultan, el- muazzam” yazılı haç kollarının kesilen parçalar arasında bulunması önemli bir belirleyici olarak kabul edilir (Bozer 2001: 180-181; Bozer 2007: 203). Anlamli parçaların kesilmesi ise yapılan hatalarla ilişkilendirilir. Kompozisyon açısından kesik parçaların kullanılması gerektiği yerlerde öncelikle bu hatalı parçaların tercih edildiği, bunların yetmeyip başka kesik parçalara ihtiyaç duyulduğu hallerde ise, örnekleri çok bulunan diğer parçalardan seçim yapıldığı düşünülür (Bozer 2001: 182). Ancak Huand Hatun Hamamı söz konusu olduğunda çok daha farklı bir uygulama dikkat çeker. Duvar köşelerinde, yıldız-haçvari kompozisyonlarda, ayrı birer tablo özelliği gösteren yıldızlar daima bütün bırakılmış; köşelerde kesilmesi gereken parçalarda ise haçvari levhalar kullanılmıştır (Bozer 2005: 11; Bozer 2007: 199). Bu kullanım, önerildiği gibi artık ve sökülüp getirilmiş çinilerle yapılamayacak sistemli bir çini dizilişinin varlığını ortaya koyar. Sözü edilen bu sistemli dizilişe ek olarak, tek tek üretim sırasında levhalarda oluşan sırt akmalarının çinilerin yerleştirildiği panoya uygun olarak tıraşlanması ve saraylarda karşımıza çıkmayan fil figürünün bu yapıdaki varlığı, sözü edilen çinilerin hamam için özel olarak üretildiği düşüncesini ortaya çıkarır (Bozer 2001: 177-185; Bozer 2005: 1-11; Bozer 2007: 199). Bu bağlamda önerilen, Kubad Abad saray çinilerinin üretiminde çalışan ustaların, saraydan üç yıl sonra saray mensubu önemli bir kişiliğin yaptırdığı hamamda kullanılacak çinileri, mevcut veya özel olarak kurdukları Kayseri’deki atölyede imal ettikleri yönündedir (Bozer 2005: 11). Gerçekten de, sözü edilen teknik özelliklere hamamda tercih edilen bazı kompozisyonlar da eklendiğinde buradaki çinilerin hamam için özel olarak üretilmiş olduğu düşüncesi daha bir netlik kazanır. Bu kompozisyonlardan en önemlisi “el-afiye” yazılı çini düzenlemesidir. “Sağlık-sihhat” anlamıyla hamam işlevini öne çıkaran “el-afiye” yazısının bir duvar boyunca devam etmesi, Huand Hatun’un sarayın imkânlarını kullanarak böyle bir üretim yaptırdığının adeta belgesi niteliğindedir. Bir diğer kompozisyon ise “el-kam” ibaresinin oluşturduğu düzenlemedir ki saray çinilerinde karşımıza çıkmayan bu

uygulama, “başarıya ulaşmak” anlamı ile de bani Huand Hatun’un bilinçli tercihine işaret eder. Bu tercihlere ek olarak, hamamdaki mevcut kalıntılardan, tıpkı saray hamamlarında olduğu gibi, yapının zemininin dahi çini bezemeli olduğunun anlaşılması da “artık/artan” çinilerle yapılamayacak yoğun bir süsleme programına işaret eder. Bu da yapıdaki çinilerin bani Huand Hatun tarafından hamamı için özel olarak üretildiği düşüncesini destekler. Sözü edilen üretimin/kullanımın, bir dönem geleneği olarak çini bezemenin yaygın olduğu cami, medrese ve türbe gibi yapılar yerine hamamda tercih edilmiş olması ise, bilinçli olarak hamamda oluşturulmak istenen muhtemel imge dünyasına işaret eder. Bununla birlikte, mevcut örneklerle sonraki süreçlerde eklenebilecek yeni buluntular daha kesin sonuçlara ulaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Konumuz özelinde, çinilerin neresi için üretildiğinden çok nerede kullanılmış olduğu bakış açısı ile yola çıkıldığında, biçim ve kompozisyon olarak “saray” kökenli bir çini grubunun hamamdaki varlığının -her ne şekilde olursa olsun- yapıyı ve kurucusu Mahperi Hatun’u ayrıcalıklı kıldığı ifade edilebilir. Yukarıda da işaret edildiği gibi, dönem mimarisinde, özellikle cami ve medreselerde çini bezeme yaygın olmakla birlikte, Huand Hatun Külliyesi’ne ait cami, medrese ve türbe yapılarında çini kullanıldığına dair veri bulunmaz. Doğrudan bani Mahperi Hatun ile ilişkilendirebileceğimiz bu tercih, hamamdaki çinileri farklı bir şekilde anlamlandırmamıza olanak sağlar. Nitekim Beyşehir gölü yakınında kurulmuş olan Kubad Abad Saray külliyesi yaklaşık 20 yapı kalıntısı içermekle birlikte, konumuz açısından asıl dikkat çeken, kazılar sonucunda ulaşılan üç saray hamamındaki benzer çini kullanımıdır (Arık 2007a: 94-95; Arık 2007b: 321-322; 337-339)<sup>15</sup>. Bunlara ek olarak 2002 yılında, Hamamlı Köşk adı verilen hamamın ılık mekânında da yer yer çini döşemenin ortaya çıkarılmış olması (Arık 2007b: 337-339) konumuz açısından oldukça anlamlıdır ki, Mahperi Hatun hamamının kuzeydoğu halvetinde de sekilerin altında benzer şekilde insitu döşeme çinilerine rastlanmıştır. O halde, yıllarını sarayda geçirmiş bir kişi olarak Mahperi Hatun’un “saray hamamlarını” bir şekilde yapısına taşıdığı rahatlıkla söylenebilir. Bu nedenle dönemin sarayları dışında hiçbir yapıda görülmeyen bu üslup ve teknikteki insitu çinilerin, Kubad Abad çinileriyle olan benzerliği/aynılığı Mahperi Hatun’un “sultani imge” şeklinde ifade ettiğimiz bilinçli tercihini düşündürür. Yukarıda ayrıntılı olarak ele alınan “saray” kökenli belirgin “güç” imgeleriyle ise bu tercihin taçlandırıldığı söylenebilir. Mevcut “güç” imgelerini daha da önemli kılan, belki de eşi sultan I. Alâeddin’in çift başlı kartalın gövdesinde kullandığı “el-muazzam” ibaresine koşut olan, yazı bezemeli

<sup>15</sup> Bunların en büyükleri kuzeydeki Büyük Saray ile onun güneyindeki Küçük Saray’dır (Arık 2007b: 321-326).

çinilerinin birindeki “başarıya ulaşmak” anlamına gelen “el-kam” ibaresidir (Bozer 2005: 4). Muhtemeldir ki bu ibare, bani Huand Hatun’un seçilen kompozisyonlardaki özellikli tercihine işaret eder.

### Rüstem Paşa: Baniliği ve Tercihleri

Araştırmamızın diğer banisi, Kanuni Sultan Süleyman’ın baş vezirlerinden Rüstem Paşa ise muhtemelen 1500’lü yılların başlarında Saray Bosna’da doğmuştur. Hırvat asıllı olduğu söylene de (Evliya Çelebi 1996: 69), Boşnak hatta Arnavut olduğunu gösteren kayıtlar vardır. Acemi oğlanlar ocağında yetişerek saraya giren Rüstem Paşa, Kanuni Sultan Süleyman’ın gözüne girerek önce Diyarbakır Beylerbeyliğine, sonra Anadolu Beylerbeyliğine getirilmiştir (Altundağ ve Turan 1964: 800-801; Mehmed Süreyya 1996: 1402). Sonrasında üçüncü vezir derecesiyle kubbe vezirleri arasına katılan Rüstem Paşa, Padişah’ın Hürrem Sultan’dan olma kızı Mihrimah Sultan ile evlendirilerek (1539) sultan damadı olmuş, bir süre sonra ise ikinci vezirliğe yükseltilmiştir (1541)<sup>16</sup>. 1544 yılında ise sadarete atanmıştır. 1553 yılında azledilen ve 1555’de ise ikinci kez sadarete atanan Rüstem Paşa 1561 yılında ölene kadar bu görevinde kalmıştır (Altundağ ve Turan 1964: 800-801; Mehmed Süreyya 1996: 1402). Konumuz açısından Rüstem Paşa’yı ayrıcalıklı kılan ise, Kanuni’nin çok bağlandığı eşi Hürrem Sultan’ın oğlu Selim’i tahta çıkarmak üzere düzenlediği tüm entrikalarda kendisi ile işbirliği yapması, hatta Sultan’ın büyük oğlu Şehzade Mustafa’nın ölümünde dahi söz sahibi olmasıdır (Evliya Çelebi 1996: 145; Gökbilgin 1956: 20-26; Altundağ ve Turan 1964: 801)<sup>17</sup>. Bu şekilde kendi gücünü sağlamlaştıran Rüstem Paşa, kişisel becerisiyle iç ve dış hazinede büyük paralar toplanmasına neden olmuş, bu olayın sonucu olarak hazinelerden birine “Rüstem Paşa’nın gayreti ile toplanan paralar” anlamında bir yazı yazılmıştır (Gökbilgin 1956: 11-12). Devlet hazinesine koşturarak kendi hazinesini de hiçbir sadrazamın çıkaramayacağı seviyeye ulaştıran Rüstem Paşa’nın rüşvet aldığı ve devlet hazinesinin bir bölümünü kendi hazinesine geçirdiği, sultana gönderilen şikâyet mektuplarından açıkça anlaşılır (Uzunçarşılı 1949: 539; Gökbilgin 1956: 15-18, 33-38). Hatta bu mektuplardan, Rüstem Paşa’nın

vezir-i azam olmak için çeşitli entrikaların içinde olduğu da ortaya çıkar (Gökbilgin 1956: 18-19). Rüstem Paşa, belki de zekâ gerektiren bu özellikleri nedeniyle, Evliya Çelebi tarafından “...aklı Aristo” şeklinde tanımlanır (Evliya Çelebi 1996: 69).

Görüldüğü üzere, sultan damadı olarak hanedan ile ailevi bağını sağlamlaştıran Rüstem Paşa, Saray içerisinde Hürrem Sultan’ın da desteğini alarak hem siyasi hem de maddi anlamda ulaşabileceği en üst noktalara ulaşmıştır. Diğer kurucumuz Mahperi Hatun gibi, döneminin önemli sanat koruyucuları arasında yer alan Rüstem Paşa’nın İstanbul, Balkanlar, Trakya ve Batı Anadolu’da Mimar Sinan tarafından inşa ettirilmiş 23 yapısının bulunması da konumuz gereği oldukça anlamlıdır<sup>18</sup>. Rüstem Paşa aynı zamanda, “Tevarih-i Rüstem Paşa” da denilen Tevarih-i Ali Osman’ı ile de tanınmıştır (Altundağ ve Turan 1964: 802)<sup>19</sup>. Tarih kitaplarının özellikle dönemin sultanları adına yazdırılmış oldukları düşünülürse, bu kitabın varlığı dahi sultani bir imge olarak önem taşır. Rüstem Paşa ayrıca, 16. yüzyılın ikinci yarısında sanatsal değere sahip elyazmaları üretiminin de önemli destekçilerinden birisidir. Hatta kendisinin farklı konularda beş bin kitap ile yüz otuzunun cildi değerli taşlarla bezenmiş sekiz yüz Kur’an’a sahip olması ve 13-14. yüzyıllarda yazılan ve Sultan Süleyman döneminde yenilenen Kur’an’lardan

<sup>16</sup> Mihrimah Sultan ile birlikte padişah kızlarının, kocalarının yanına gitmeyip İstanbul’da kalmaları bir kural haline gelmiştir. Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi’nin yapımına da Rüstem Paşa’nın ilk Sadrazam olduğu 1544 yılında başlandığı söylenebilir (Kuban 2007: 266).

<sup>17</sup> Rüstem Paşa bu olay üzerine gizlice İstanbul’a kaçmış, Hatta Hürrem Sultan’ın yanında güvenli bir korunak bulduğuna inandığından, Venedik elçisi Domenico Trevisano’ya Mustafa’nın ölümüne neden olduğunu söylemekten çekinmemiş ve bundan sonra da Şehzade Selim ile Bayezid’in taht kavgalarına adı karışmıştır (Altundağ ve Turan 1964: 801). Nitekim “Tevarih-i Rüstem Paşa” ismi ile anılan kronikte de bu durum açık bir şekilde dile getirilmiştir (İnan 2011: 37).

<sup>18</sup> Mimar Sinan’ın eserlerinin listesini veren Tezkiret-ül Ebniye’de, İstanbul Tahtakale’de Rüstem Paşa Camii (1561), İstanbul’da Rüstem Paşa Medresesi, İstanbul’da Rüstem Paşa Türbesi (1561), Galata’da Rüstem Paşa Kervansarayı, Üsküdar Çiftliği’nde Rüstem Paşa Sarayı, Sapanca’da Rüstem Paşa Camii, Sapanca’da Rüstem Paşa İmareti, Sapanca’da Rüstem Paşa Kervansarayı, Sapanca’da Rüstem Paşa Hamamı, Yenibağçe’de Rüstem Paşa Mescidi, Yenibağçe’de Rüstem Paşa Mescidi, Yalova Samanlı’da Rüstem Paşa Camii, Afyon Bolvadin’de Rüstem Paşa/Çarşı Camii, Rusçuk’da Rüstem Paşa Camii, Rusçuk’da Rüstem Paşa İmareti, Rusçuk’da Rüstem Paşa Kervansarayı, Bit Pazarı’nda Rüstem Paşa Kebeciler Kervansarayı, Samanlı’da Rüstem Paşa Kervansarayı, Kırklareli Karıştıran’da Rüstem Paşa Kervansarayı, Bursa Akbıyık’ta Rüstem Paşa Kervansarayı, Karaman Ereğlisi’nde Rüstem Paşa Kervansarayı, Edime’de Rüstem Paşa Kervansarayı, Rüstem Paşa adına iki Saray, şeklinde isimleri geçen bu yapılara (Sai Mustafa Çelebi 2002: 108-110, 112-113, 115-119), Tekirdağ’da Rüstem Paşa Camii ve Külliyesi, Kütahya’da Balıklı Hamam (1549), Bursa’da Yeni Kaplıca (1553), Afyon Bolvadin’de Çarşı Hamamı (1553), Kütahya’da Rüstem Paşa Medresesi, Kütahya’da Rüstem Paşa Hanı Mescidi, Saray Bosna’da Rüstem Paşa Bedesteni, Suriye Hama’da Rüstem Paşa Hanı, Kütahya’da Rüstem Paşa Hanı, Lefke’de bir cami, Konya Ereğlisi’nde bir bedesten, Saray Bosna civarında 1 köprü ile Atmeydanı (1551) ve Bolvadin’deki birer çeşme eklenebilir (Tuna 1987: 27-28).

<sup>19</sup> Eser, eldeki en tam nüshasına göre Rüstem Paşa’nın ölüm tarihi olan 1561 yılına kadar gelmektedir. Eserin kendisi tarafından yazılıp yazılmadığı kesin olmamakla birlikte, ilk kısımları Muhiddin Cemali ve Neşri’ye dayanan bu eserin en önemli bölümü, bizzat kendisinin hayatta olduğu dönemi ele alan son bölümüdür (Altundağ ve Turan 1964: 802; İnan 2011: 2). Bu eserin başka biri tarafından yazılıp, Rüstem Paşa’ya atfedildiği de düşünülmektedir (İnan 2011: 1-38).

birinin (TSM E.H.49) ilk sayfasında Rüstem Paşa'nın bu etkinliğin destekçisi olduğunu ve eserin onun hazinesi için hazırlandığını ortaya koyan bir kaydın bulunması çok anlamlıdır (Tanındı 1986: 144; Tanındı 1990: 265). Osmanlı sarayı, diğer bir deyişle Kanuni'nin saltanatı, özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısında "tarih yazıcılığı" anlamında ciddi bir patlamaya şahit olur (Fetvacı 2013: 18; Şahin 2014: 192). Süleyman'ın kendisi de gayretli yazarları teşvik edip ödüllendirerek kendi döneminin kayda geçirilmesine aktif bir ilgi göstermiş; bu yüzden kendi imgesinin yaratılması konusunda da ciddi bir dikkat sarf etmiştir (Woodhead 2002b: 167-168). Aslında düşünülen, Süleyman'ın tahta geçmesi ile birlikte yeni bir ideolojik gündemin belirlenmesinin ardından Osmanlı sarayının temel gayesinin, Süleyman'ın şanını ve saltanatının müstesnalığını anlatacak tarihi ve edebi eserlerin yazımı ve dolaşımını teşvik etmek olduğu yönündedir (Şahin 2014: 192). Öyle ki, Süleyman'ın dindarlığı, tevekkülü ve reyaya olan cömertliği gibi temalar kullanılarak farklı bir padişah imgesinin temelleri atılmaya başlanır (Şahin 2014: 221). Bu nedenle 16. yüzyıl sonlarının Osmanlı sarayında yazma hamiliğinin çeşitli kişilerce benimsenen bir "imaj yaratma" davranışı haline geldiği ve kendini zengin, kültürlü ve padişaha faydalı bir kul olarak tanıtmaya bir aracı işlevi gördüğü kabul edilir (Fetvacı 2013: 19). O halde, Kanuni Sultan Süleyman'ın ideal sultan modeli olarak ortaya çıkması ve elindeki hatırı sayılır servetini büyük mimari projelerde, hayır işlerinde, kültürel ve sanatsal gelişmenin desteklenmesinde harcaması (Woodhead 2002a: 118-119; Şahin 2014: 221) Rüstem Paşa'nın kişisel hırslarını da şekillendirmiş olmalıdır. Nitekim 1550'lerde yani Rüstem Paşa'nın görevde bulunduğu sıralarda "şehnameci" adıyla maaşlı bir makam oluşturulmuş ve Rüstem Paşa'nın, yoğun üretimleri dikkate alındığında, saraydaki kitap üretiminin arttığı bu süreçte rol aldığı düşünülmüştür (Fetvacı 2013: 33, 38-39)<sup>20</sup>. Gerçekten de bu dönemde siparişlerin yalnız sultandan gelmediğinin ve Osmanlı sarayının sanat koruyuculuğunda farklı güç gruplarının da etkili olduğunun bilinmesi (Necipoğlu 1989: 423), Rüstem Paşa'nın her türlü saray atölyelerini çok rahatlıkla kullandığını da ortaya koyar. Ancak ilginçtir ki Sultan'ın kızı ile evli olmasına karşın Rüstem Paşa, hiçbir zaman kendinden önceki vezir İbrahim Paşa kadar gözde biri haline gelememiştir (Woodhead 2002b:179). Bu durumun da Damat-Vezir'in kişisel hırslarını körüklediği düşünülebilir<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Osmanlı Saray Şehnameciliği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Woodhead 1983: 157-187.

<sup>21</sup> Nitekim sarayda İbrahim Paşa'nın himayesinde bulunan şair Hayali'ye karşın, Rüstem Paşa şair Yahya Bey'i himayesi altına alarak, Kanuni'nin ilgisini Hayali Bey'den uzaklaştırıp Yahya Bey'e yöneltmeyi amaçlamıştır. Bu durum ise Rüstem Paşa'nın, İbrahim Paşa'nın saraydaki saygınlığını azaltma isteği ve aynı dönemde yaşamış hamiler arasında bir güç gösterisi olarak yorumlanmıştır (İsen Durmuş 2006: 56).

Anlaşıldığı kadarıyla Rüstem Paşa, kendi iç dünyasında adeta Sultan Süleyman'la yarışırmasına, sarayın imkânları dahilinde kendisi için sanatın her dalında "güç imgesi" hatta "sultani imge" olarak değerlendirebileceğimiz üretimlerini gerçekleştirir. Belki de Sultan Süleyman'ın bir servet harcadığı büyük mimari projelerine koşut olarak, ciddi paralar harcadığı mimari eserlerini Mimar Sinan gibi sarayın usta ellerine bırakmıştır. Bununla birlikte, kurucumuzun yoğun maddi güç gerektiren bazı uygulamaları, kendisinin de eserleri üzerinde bir bani olarak söz sahibi olduğuna, diğer bir deyişle bilinçli tercihinin işaret eder. Bunun en belirgin örneği Damat-Vezir'in, İstanbul Tahtakale'de inşa ettirmiş olduğu Rüstem Paşa Camii'dir (1561). Kent ticaretinin en yoğun olduğu bölgede, yol kotundaki dükkânlar ve altyapı üzerine inşa edilen bu cami, 15,50 metrelik kubbesiyle limanın kıyı silüetine egemen en önemli yapısıdır (Kuban 1997: 102)<sup>22</sup>. Osmanlı mimari tarihinde olağanüstü çini kullanımı ile ün kazanan bu yapının içi tümüyle çinilerle kaplanmıştır. Mimar Sinan'ın çiniyi ancak belli noktaları -yapıların plan ve strüktür özelliklerini belirginleştiren, vurgulayan ve onlara farklı bir boyut kazandıran noktalar-vurgulamak için kullandığının bilinmesi (Yenişehirlioğlu 1989: 302; Kuban 1997: 104), buradaki çini zenginliğinin Rüstem Paşa'nın tercihi olduğunu ortaya koyar<sup>23</sup>.

Yoğun para sarfiyatı gerektiren böyle bir kullanım ancak Rüstem Paşa'da olduğu gibi kendisine atfettiği "sultani rolü/gücü" ortaya koyma isteğinin bir ürünü şeklinde tanımlanabilir<sup>24</sup>. Bu çinilerin İznik duvar çinileri imalatının en mükemmel aşamaya ulaştığı döneme ait olması (Kuban 1997: 104) ve İznik üretiminin yetersiz kalması sonucu Rüstem Paşa tarafından Kütahya'da bir çini atölyesinin kurdurulması (Aslanapa 1949: 79); Damat-Vezir'in kişisel hırslarının sanat hamiliğini nasıl şekillendirdiği konusunda önemli veriler sunar<sup>25</sup>. Sözü edilen bu üretimler ise, saraydaki bir sanat hamisinin "sultani" şeklinde tanımlandığımız hırslarının en önemli belirleyicileri olarak

<sup>22</sup> Yapı, büyük bir olasılıkla Rüstem Paşa öldükten sonra karısı Mihrimah Sultan tarafından tamamlanmıştır (Kuban 1997: 102).

<sup>23</sup> Bununla birlikte, Edirne Selimiye, İstanbul Topkapı Sarayı, Süleymaniye, Rüstem Paşa Camii ve Türbelerdeki çini desenlerinin muhakkak ki saray nakkaşanelerinde, yapıların süsleme programına göre ve mimarbaşının denetiminde tasarlanmış olduğunu düşünmek gerekir (Altun 2007: 324).

<sup>24</sup> Topkapı Kara Ahmet Paşa (1560), Sokollu Mehmed Paşa (1571-72) ve Damat Piyale Mehmed Paşa (1573-74) camileri başta olmak üzere Mimar Sinan'ın yaptığı diğer vezir camilerinin hiçbirinde bu şekilde çini kullanımı karşımıza çıkmaz (Kuran 1986: 102-153).

<sup>25</sup> Padişah ve oğlu, vezir ve karısı için muhteşem camilerin inşa edildiği bu yıllarda, Rüstem Paşa tarafından yaptırılan ve dönemin saray atölyelerinde icra edilen kitap sanatının tüm dekoratif elemanlarının örneklerini sunan çinilerle kaplanan İstanbul Tahtakale Rüstem Paşa Camii gibi yapıların tefrişinin gerekliliği, onun zengin bir Kur'an koleksiyonuna sahip olmasında ve Kur'anlar'ı yenileme projesini üstlenmesinde etkili olduğunu düşündürür (Tamean 2005: 15).

değerlendirilebilir. Nitekim Evliya Çelebi'nin bu cami için "...serapa kaşı çini ile mebnî bir cami-i ruşendir" (Evliya Çelebi 1996: 128) şeklindeki yorumu, baninin "göz alıcı çinileriyle dikkat çeken" bir yapı inşa ettirdiğini ve bir anlamda da amacına ulaşmış olduğuna işaret eder.

ılık ve sıcaklık olarak üç bölümden oluşur. Ancak kaplıcanın konumunu ilgilendiren en önemli özelliği, sıcak suyun bir aslanın ağzından aktığı sıcaklığının, üç halvet dışında, tüm duvarlarının 2.00 metre yüksekliğindeki çini duvar kaplamalarıdır (Foto. 16).

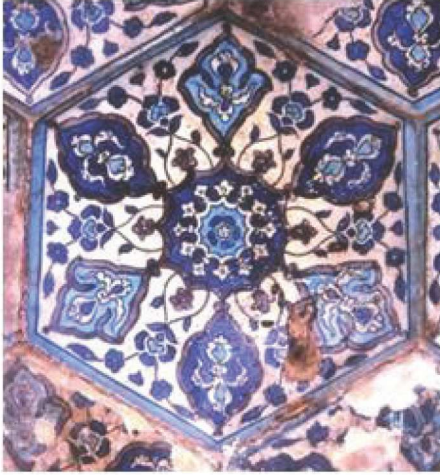


Fotoğraf 16 - Bursa Yeni Kaplıca Hamamı sıcaklık bölümü / Bursa Yeni Kaplıca Bath, calidarium.

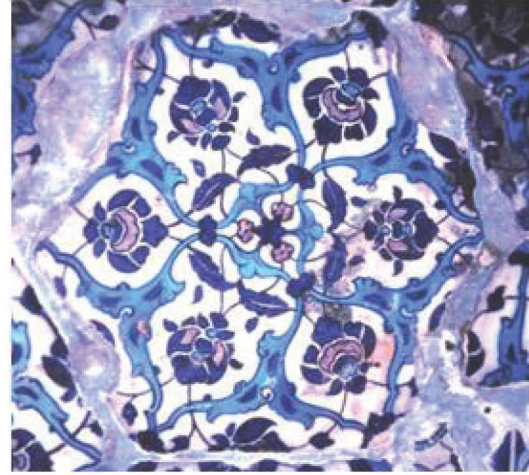
Kurucu olarak Rüstem Paşa'yı konumuz özelinde ayrıcalıklı kılan ve sözü edilen tüm kişisel hırslarını destekleyen bir diğer eseri, banisi olduğu Bursa Yeni Kaplıca'dır (1552)<sup>26</sup>. Damat-Vezir'in sadrazamlık döneminde inşa ettirmiş olduğu Yeni Kaplıca boyutları ve mimari yapısı ile Osmanlı Dönemi'nde yapılmış kaplıcaların en önemlisidir. Klasik dönem Osmanlı hamam mimarlığının yetkin bir örneği olan kaplıca soyunmalık,

Rüstem Paşa'nın, bu hamam dışında 1549'da Kütahya'da (Balıklı Hamam), 1553'te Afyon Bolvadin'de (Çarşı Hamamı) ve 1555'te ise Sapanca'da (Rüstem Paşa Hamamı) birer hamam inşa ettirdiği bilinir. Sapanca'daki Mimar Sinan'a ait olmak üzere, peş peşe inşa ettirilen bu hamamlardan anıtsallığı ve bezemeleriyle diğerlerinden ayrılan Bursa Yeni Kaplıca'nın Osmanlı Devletinin ilk başkenti olarak anlam kazanan Bursa'da yer alması bir tesadüf olmasa gerektir. Osmanlı sultan türbelerinden ilk altısının burada bulunması nedeniyle adeta Osmanlı kurucularının makamı olarak da değerlendirebileceğimiz Bursa için özellikle yapının inşa edildiği 16. yüzyıl çok önemlidir. Ticaret kentlerinin önde gelenlerinden biri olan Bursa'nın, 14. yüzyılın ortalarından itibaren ipek ticareti sayesinde oldukça kozmopolit bir şehir olduğu bilinmektedir (İnalçık 1960: 46-47; Nalbantoğlu 1975: 60). Ancak Bursa'da ticari kaynaklı zenginliğin dönemin imar faaliyetlerine yansması daha çok 15. yüzyıldan sonra karşımıza çıkar. Bu duruma, siyasi kişiliğinin yanı

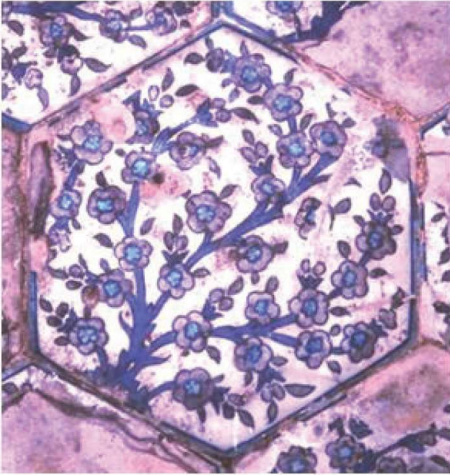
<sup>26</sup> Bursa Kadı Sicilleri'nden öğrenildiğine göre Kanuni Sultan Süleyman'ın büyük kızı Mihrimah Sultan'ın kocası, Osmanlı tarihinin önemli kişilerinden Rüstem Paşa 1552 yılında Bursa'ya bina emini olarak Kerim Bey'i yollamış, bu kişi susuzluktan kullanılamaz durumda olan Demirtaş Hamamı'nın kurnalarını, mermerlerini, kayan taşlarını az bir para ile satın almış ve bu malzemeler kullanılarak Yeni Kaplıca yapılmıştır. Kaplıcanın sıcaklık kapısı üstündeki çini kitabe, farsça "bina-i Rüstem Dara" yazılıdır ve ebced hesabı ile hamamın muhtemel yapılış tarihi olan H.960/ M.1552'yi göstermektedir (Kepecioğlu 1943: 13-14; Kızılyahn 1969: 23-24; Yalman 1984: 165-167; Şehitoğlu 2008: 119).



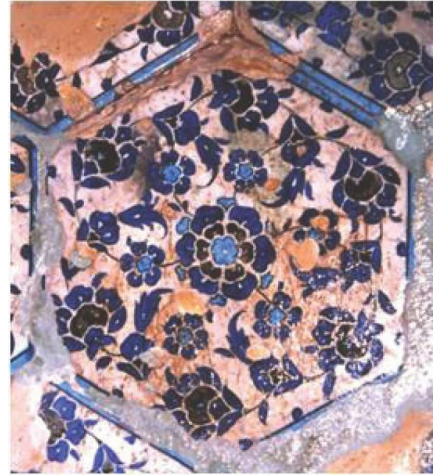
Fotoğraf 17 - Mavi-beyaz altıgen çini örneği, Bursa Yeni Kaplıca Hamamı / *Blue-white colored hexagon tile specimen, Bursa Yeni Kaplıca Bath.*



Fotoğraf 19 - Mavi-beyaz altıgen çini örneği, Bursa Yeni Kaplıca Hamamı / *Blue-white colored hexagon tile specimen, Bursa Yeni Kaplıca Bath.*



Fotoğraf 18 - Mavi-beyaz altıgen çini örneği, Bursa Yeni Kaplıca Hamamı / *Blue-white colored hexagon tile specimen, Bursa Yeni Kaplıca Bath.*



Fotoğraf 20 - Mavi-beyaz altıgen çini örneği, Bursa Yeni Kaplıca Hamamı / *Blue-white colored hexagon tile specimen, Bursa Yeni Kaplıca Bath.*

sıra ticari kişiliği ile de ön plana çıkan Rüstem Paşa ve ciddi bir maddi güç gerektiren yapısı Yeni Kaplıca örnek olarak verilebilir. Bu nedenle Rüstem Paşa'nın Bursa'daki hamamı hem siyasi hem de ticari anlamda kendisini ortaya koyduğu bir imza olarak değerlendirilebilir. Nitekim Evliya Çelebi bu yapıyı, "Semerkand, Belh, Buhârâ ve Lûristan ve Moltan Seyyâhları böyle musanna binâ-yı metin ve azîm görmedik, derler." (Evliya Çelebi 1999: 17) şeklinde tanıtır. Gerçekten de hamamda karşımıza çıkan çini kullanımı, tıpkı Rüstem Paşa'nın İstanbul'daki camisinde olduğu gibi, döneminin tüm örneklerinden ayrılır.

Daha önce de vurgulandığı üzere, günümüze çok az örnek ulaşmış olsa da hamamlarda çini bezemenin varlığı bilinir. Saray ve konak hamamlarında daha yaygın olmakla birlikte halk hamamlarında da çini kullanılan örnekler vardır<sup>27</sup>. Bursa Yeni Kaplıca'yı bu yapıardan

<sup>27</sup> Bursa Yeni Kaplıca'ya ek olarak, İstanbul'da Zeyrek Çinili Hamam (1546-150), Bursa'da Nasuhpaşa Hamamı (1477 ö.n.), İstanbul Yeşildirek/Mehmed Paşa Hamamı (16. yy.),

ayrıcalıklı kılan ise, günümüze ulaşan en yoğun çini kullanımına sahip hamam olması, Anadolu'da çok az sayıda yapıda karşılaşılan Şam tipi çini örneklerini barındırması<sup>28</sup> ve lâle, karanfil, sümbül, bahar dalları, hatayi ve penç motifleri ile biçimlenen, çoğu mavi-beyaz grubuna dahil edilen altıgen çini kaplamalarıdır (Foto. 17-21)<sup>29</sup>.

Kılıç Ali Paşa Hamamı (1583), Üsküdar Çinili Hamam (1640) ve Cağaloğlu Hamamı (1741) çini kullanıldığını bildiğimiz örnekler arasında sayılabilir (Şehitoğlu 2008: 12; Aktan 2010: 130-132). Fakat bu malzeme fiziksel özellikleri dolayısıyla sıcak ve nemli ortamda uzun ömürlü olamamış, günümüze az sayıda sağlam durumda çini ulaşmıştır.

<sup>28</sup> Şam tipi seramikler/çiniler, mavi beyazlardan sonra, mor ve zeytin yeşilinin de katılımıyla çok renkliliğe geçiş dönemi örnekleri olarak ele alınabilirler. 16. yüzyıl ortalarına, 1535-60 gibi kısa bir zaman aralığına tarihlendirilmişlerdir. İznik kazılarında çıkan imalat artığı ürünler, bu grup seramiklerin/çinilerin İznik'te üretildiğini kanıtlamıştır. Şam tipi çini örneğinin kullanıldığı bir diğer yapı ise, Mimar Sinan'ın eseri olan İstanbul Silivrikapı'daki 1551 tarihli Hadım İbrahim Paşa Camisi'dir (Turan Bakır 2007: 294).

<sup>29</sup> Bu yapının çinilerinin tanıtımı için bkz. Gök 2005: 135-155.



Fotoğraf 21 - Mavi-beyaz altıgen çini örneği, Bursa Yeni Kaplıca Hamamı / Blue-white colored hexagon tile specimen, Bursa Yeni Kaplıca Bath.



Fotoğraf 22 - Çini bordür, Bursa Yeni Kaplıca Hamamı / Border tile, Bursa Yeni Kaplıca Bath.



Fotoğraf 23 - Yazı bezemeli çini levha, Bursa Yeni Kaplıca Hamamı / A tile plate with decorated writing, Bursa Yeni Kaplıca Bath.

15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren İznik'te sert beyaz hamurlu sıraltı tekniğinde, ağırlıklı olarak mavi tonlarının kullanıldığı mavi-beyaz çini

üretimini kanıtlayan verilerin bulunması (Turan Bakır 2007: 289, 291), Bursa ve Edirne'deki beyaz hamurlu, çoğu altıgen ve genellikle mavi-beyaz çini levhalara İznik damgası vurulmasına neden olur (Altun 2007: 323).

Bu bağlamda, motif ve kompozisyon olarak büyük ölçüde dönem üslubunu yansıtan, bordürler ve yazı levhaları dışında (Foto. 22-23) tamamı altıgen pano olan Bursa Yeni Kaplıca çinileri teknik özellikleri ile de İznik üretimine gönderme yapar.

Saray siparişlerinin de kanıtladığı tarihi belgelerin ışığında İznik duvar çinilerinin en parlak dönemini Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşadığının bilinmesi (Altun 2007: 324) ise, yoğun kullanımı ve tercih edilen teknikleriyle Bursa Yeni Kaplıca çinilerinin, saray imkânlarını rahatlıkla kullanabilen bani Rüstem Paşa'nın isteğiyle bu yapı için özel olarak üretilmiş olduklarına işaret eder<sup>30</sup>. Yoğun çini kullanımının bani-sanatçı tercihinin yanı sıra maddi güç ile doğrudan ilişkili olduğu düşünüldüğünde, sultanlarla yarışan hazinesiyle ünlenen Rüstem Paşa'nın hamamındaki çinilerin varlığı ayrı bir anlam kazanır. Topkapı Sarayı'ndaki ve özellikle de her döneme özgü süsleme üslubu yansıtan Harem bölümündeki çiniler ve bu bölümdeki çini duvar kaplamalarının bir odadan ötekine devamlı yer değiştirmesi, fakat hiçbir zaman atılıp yok edilmemesi (Yenişehirlioğlu 1982: 44), dönem özelliği olarak çiniye yüklenen anlamı gözler önüne serer. Buna ek olarak, Anadolu Selçuklu örneklerinde de olduğu gibi, başta Topkapı sarayı olmak üzere saray hamamlarındaki çini kullanımı da adeta, Rüstem Paşa'nın Bursa Yeni Kaplıca Hamamı'ndaki yoğun çini tercihinin temellendirmemize

<sup>30</sup> Bursa Yeni Kaplıca çinilerinin geldiği yer konusunda birkaç değişik varsayım vardır. H. Wilde tarafından ileri sürülen ilk varsayım, bu çinilerin İstanbul'da yapılmış olabileceğidir (Tuna 1987: 47-48). K. Baykal ise, çinilerin Timurtaş hamamından getirilmiş olabileceğinden söz etmektedir (Baykal 1982: 33). Timurtaş hamamındaki çiniler sökülmesiyle birlikte, yerinde kalan izler çini boyutları konusunda bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır. Boyutlar Yeni Kaplıca'daki çinilerle aynıdır. Ama yerinde duran birkaç parça çiniden desenlerin uyumadığı anlaşılır. Bu da yukarıdaki görüşün yanlış olduğunu kanıtlar (Tuna 1987: 47-48). Ayrıca, Yeni Kaplıca çinileri 16. yüzyıl ortalarına ait Şam grubuna dahil olan çinilerdir ve bu nedenle 15. yüzyıl başlarında yapılan Timurtaş hamamından getirilmiş olması olanaksızdır (Gök 2005: 136). Bunlara ek olarak Timurtaş hamamında bulunan benzer çinilerin mavi-beyaz ve renkli sır grubuna giren örnekler olduğu da vurgulanabilir. O. Aslanapa'nın ifade ettiği üçüncü görüş ise, bu çinilerin Rüstem Paşa'nın Kütahya'da kurdurduğu çini yapımevinde hazırlanmış olması varsayımdır (Aslanapa 1949: 86). Bu çinilerin Edirne Muradiye ve Karaman Gaferyat Köyü Camileri çinileriyle benzerlik göstermesi ve Şam işi çinilerinde lüle, sümbül ve karanfil motiflerinin ilk kez 1530-40 yılları arasında kullanılması bu varsayımı doğrulamaktadır. Hatta bu çinilerin Şam işi grubunun başlangıç dönemine rastlayabileceği bile ileri sürülür (Tuna 1987: 47-49; Şehitoğlu 2008: 36). Nitekim bu çiniler üslup özelliklerine dayanılarak 1545 yılına tarihlendirilir (Öney 2000: 459).

olanak sağlar<sup>31</sup>. Bu dönemde Osmanlı ile birlikte Avrupa genelinde “hükümdarlık” imgesi meselesinin kültür üretiminin merkezi bir bileşeni haline geldiği ve imgelerin kamu içerisindeki dolaşımı sağlanarak daha geniş bir hedef kitlesine ulaştığı ifade edilir (Şahin 2014: 217). O halde dönemin/sarayın önemli sanat hamisi olan Rüstem Paşa'nın Bursa'da çinileriyle dikkat çeken böyle bir kamu yapısı inşa ettirmesi sadece bir tesadüf olarak değerlendirilemez. Tıpkı diğer örneğimiz de olduğu gibi yıllarını sarayda geçirmiş bir kişi olarak Rüstem Paşa'nın da çini kaplamalı “saray hamamlarını” bir şekilde yapısına taşıdığı rahatlıkla söylenebilir.

### Sonuç: Kişisel Hırslar ve Yansımaları

Görüldüğü üzere; sultan eşyken, varis gösterilmeyen oğlunun tahta çıkarılmasıyla sultan annesi konumuna yükselen Mahperi Hatun'un Kayseri'de hamamının da içerisinde bulunduğu külliyesiyle kendisi için yeni bir merkez yarattığı; damat-vezir olarak hanedanla kan bağı bulunmayan, bununla birlikte kayıbiraderi II. Selim'in (1566-1574) tahta çıkmasında etkin rol oynayarak saraydaki yerini sağlamlaştıran Rüstem Paşa'nın ise, Osmanlı'nın kurucu sultanları gibi devletin ilk başkentine yapısıyla önemli bir imza attığı düşünülebilir. Her iki baninin de sultanlarla yarışan imar faaliyetlerine ek olarak, hamamlarında karşımıza çıkan ve dönemleri içerisinde ünik olarak değerlendirebileceğimiz çini kullanımları, banilerin “sultani” anlam yükledikleri siyasi ve maddi güçlerini gözler önüne serer.

İlginçtir ki hamamın “sultani” veya “hükümdarlık imgesi” olarak değerlendirildiği en erken örnekler, Anadolu'daki Roma dönemine ait bazı komplekslerde karşımıza çıkar. Kuşkusuz Anadolu'nun yarattığı ve Antik Çağ kültürüne armağan ettiği en önemli kurum, sosyal-mimari bir sentez içeren ve “hamam-gymnasium” olarak adlandırılan bu

komplekslerdir (Yegül 2009: 103)<sup>32</sup>. Anadolu hamam-gymnasiumlarının konumuzu ilgilendiren en önemli özelliği ise genellikle palaestraya/avluya açılan ve bazı yayınlarda “kaisersaal/imparator salonu” olarak bahsedilen adeta “Tanrılaşan” imparator ve ailesinin onuruna donatılmış özel avlu veya salonları barındırmasıdır. Bu şekilde imparatorluk kültü ve devlet dini, hamamların çok sevilen ortamında politik ve popüler düzeyde temsil edilmiş olmaktadır (Yegül 2009: 103)<sup>33</sup>. Muhtemeldir ki imparatorluk ailesi ve kültü için törensel ve onursal olan bu mekânlar aynı zamanda Roma devlet dininin sivil mimarideki siyasi tezahürüdür (Yegül 2012: 31). Erken ve orta Bizans dönemi kaynaklarında ise sıklıkla saray hamamlarından bahsedilmekle birlikte, günümüze ulaşan örnekler bulunmamaktadır (Berger 2012: 71). Ancak mevcut veriler, bu hamamların da imparatorluk için önemli imaj mekânları olduklarına işaret eder. Buna ek olarak Bizans döneminde iki farklı “kutsal hamam” kültürünün bulunduğu da unutulmamalıdır. Hıristiyanlığın azizleri yüceltme geleneğiyle anlam kazanan ilkinde, doğal kaynak suları ateş ve su gibi doğal olaylarla bağdaştırılan baş melek Aziz Mikail ile ilişkilendirilmiştir (Berger 2012: 72-74). İkincisinde ise kutsal su kültürünün doğal kaynaklarla ilişkisi yoktur. Su ve hamam belirli ikonalarla bütünleştirilerek kutsiyet kazanır (Berger 2012: 74-79). Bununla birlikte Antik dönem için sözü edilen “imparatorluk kültü ve hamam” ilişkisinin Erken İslam döneminde özellikle de Emevi soylularının saray ve kasırlarında, yine benzer imgelerle “saray-hamam” ilişkisine dönüşmüş olduğu rahatlıkla söylenebilir<sup>34</sup>. Kusayr-Amra (712-15), Kasrü'l-Hayr Şarki (728-29) ve özellikle Hirbetül-Mefcer (8. yy. ilk yarısı) saray komplekslerindeki hamamlar bu kültürel ve mimari geleneğin ilk örnekleri arasında sayılabilirler. Sözü edilen sarayların dinlenme ve haberleşme amaçlı birer toplanma yeri olan hamamlarında şarkı söyleme, şiir dinleme, rakkaseleri izleyip çalgıcıları dinleme ile zaman zaman yemek yemeyi de içerisine alan bu eğlencelerin hamamların en gösterişli mekânlarında gerçekleştirildiği kabul edilir (Grabar 1988: 120-121). Bununla birlikte özellikle son yapılan araştırmalar, Emevi saray hamamlarındaki bu mekânların dönemin siyasetinde oynamış oldukları rolü ortaya koyar. Emevi halifelerinin Suriyeli kabilelerle buluşmalarını sağlayan özellikli

<sup>31</sup> Topkapı Sarayı'nda çinileriyle öne çıkan iki hamam dikkat çekerek. Bunlardan ilki, II. Mehmed (1444-1446; 1451-1481) döneminde inşa edilen ve Topkapı Sarayı'nın ilk hünkâr hamamı olan yapıdır. Bu hamama 1574 tarihli Mimar Sinan onarımında çiniler eklenmiştir. İkincisi ise III. Murad (1574-1595) tarafından 1585 yılında Mimar Sinan'a yaptırılan ve çinilerle donatılmış olan hünkâr hamamıdır (Renda, 2012: 371-372). Bu hamamların çinilerine yönelik kaynaklardaki en önemli veri, haremdeki altın yol panolarından biri olan bahar ağaçlı panonun, III. Murad Has odasına çok yakın konumdaki hünkâr hamamı için sipariş edildiği bilgisidir. Bu pano, sivri kemer altında lacivert zemine beyaz kitabeli, bahar ağacı kompozisyonlu, sıratlı tekniğinde bir İznik türüdür (Esemeli 2006: 156). Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan incelemede, 65 no'lu oda ile aynı cephede yer alan tek hamamın, duvarları çini ile kaplı olan 75 no'lu Hünkâr Hamamı olduğu saptanmıştır. Kendine ait sofası da bulunan hamamın soğukluk bölümü “Camekân odası” olarak adlandırılmıştır (Aktan 2010: 128). Bu hamamlara ek olarak, Bakü Şirvanşahlar Sarayı'nın mavi-beyaz çinilerle kaplı hamamı (15-16yy.) da çini bezemeli saray hamamlarına bir örnek olarak gösterilebilir (Çağlıtütüncügil 2007: 146-147, res. 259-263-şek. 37).

<sup>32</sup> Anadolu hamam-gymnasium kompleksleri en basit bir anlatımla Yunan gymnasiumunun revaklı, yatay çatılı, göğe açık palaestrası/avlusu ile Roma hamamının kültürel, yüksek tonozlu yapısı ile birleşmesidir. Bu tipin en gelişmiş örnekleri, Sardes İmparatorluk Hamam-Gymnasiumu ve Ephesos Vedius Hamam-Gymnasiumudur (Yegül 2009: 103).

<sup>33</sup> Sardes'te tümüyle restore edilen ‘Mermer Avlu’ olarak adlandırılan salon, zengin, renkli mermerlerle bezemiş, çok katlı ve hareketli sütun sıraları, merkezde odaklanan dev, yivli sütunların taşıdığı *apsis*'li alınlığı ile bu salonların en etkili örnekleri arasındadır. *Palaestra*'ya açılan Mermer Avlu tanrıça Artemis ile İmparator Septimius Severus ve ailesine adanmıştır (Yegül 2009: 103-104).

<sup>34</sup> Nitekim bir araştırmacı İslam şehir modeline hamamı da dahil eder (Blake 2012: 317, 325).

hamam mekânları, böylelikle Emevi yönetici sınıfı için hem kabul salonu hem de kültür sembolü olarak hizmet verir (Tohme 2012: 92-95). Kusayr Amra hamamındaki freskolar ise bu salonların anlamına yönelik önemli veriler olarak değerlendirilir. Hatta hamamın kabul salonuna girer girmez, mekânın ortasındaki koridorun arka kısmındaki prens figürünün tahta bir elini yukarı kaldırmış biçimde tasviri, yerel kabilelere yapılan hükümlerlik hatırlatıcısı olarak yorumlanır (Tohme 2012: 94). Ayrıca Kusayr Amra hamamı batı duvarının güneyindeki -Yunanca ve Arapça ibarelerde Bizans İmparatoru, Pers İmparatoru, Çin İmparatoru, Vizigot Kralı, Asur Kralı ve Hindu veya Türk Kralı şeklinde tanıtılan- altı Kral tasviri, Emevi siyasi ve kültürel servetinin tamamı olarak kabul edilir (Tohme 2012: 94). Kusayr Amra hamamındaki bu freskolar karşın, Hirbetül-Mefcer hamamın kabul salonu kullanıcılarına bambaşka bir dünya sunmaktadır. Devasa salonun tüm zemininin boş yer bırakılmadan mozaik bezemeli olması İslam Sanatı için çok farklı bir dışavurum olarak tanımlanabilir. Zemindeki son derecede dekoratif ve adeta bir halıyı andıran 31 farklı soyut motif ile hamamı süsleyen diğer heykel ve kabartmalar arasında konumuz açısından en dikkat çekici düzenleme, hamam kapısındaki iki aslanın taşıdığı prens heykelidir. Bir hükümdarlık ve güç imgesi olarak tanımlana gelen aslan ve yönetici birlikteliği, tıpkı Kuseyr Amra hamamında olduğu gibi, burada da hükümdarlık gücünü hissettiren bir imge olarak yorumlanabilir<sup>35</sup>. Görüldüğü üzere, her iki dönemde de bezemeleri ile öne çıkan hamam toplantı salonlarının hükümlerlik simgesi olarak değerlendirilmesi bir tesadüf değildir.

O halde, yöneticiler için önemli imaj mekânları olan ve zaman zaman kutsiyet kazandırılan hamam toplantı salonlarının süreç içerisinde “saray-hamam” ilişkisini ortaya koyan bir geleneğe dönüştüğü ifade edilebilir. Hatta zemininin dahi çini kaplı olduğu bilinen hamam kalıntılarından yola çıkarak bu geleneğin Selçuklu saraylarında da bir ölçüde devam ettiği ifade edilebilir. Benzer şekilde Osmanlı saray hamamlarında da çininin varlığından yola çıkarak, Mahperi Hatun ve Rüstem Paşa'nın çini kullanımlarıyla şekillenen bezeme programları ve süsleme dağarcıkları gibi farklı tercihleriyle “hükümlerlik imgelerini” yapılarına taşıdıklarına ve erken İslam döneminden günümüze bir şekilde süregelen “saray-hamam” ilişkisini adeta bir imge olarak hamamlarında yaşattıklarına işaret edilebilir. Kendi dönemleri içerisinde, sultan figürünün arka planında ciddi bir siyasi güç ve bunun beraberinde getirdiği maddi olanaklara sahip olan her iki bani için, sanat hamiliklerini kişisel hırslarının biçimlendirdiği bir profil oluşturdukları söylenebilir. İç dünyalarında adeta sultanlarla yarışırca eserlerine taşıdıkları görsel etki

ve imaj unsurları ise kendilerine attıkları “sultani imge”yi gözler önüne serer. Yaşamlarının büyük bir bölümünü sarayda geçirmiş olmanın verdiği görgü ile “saray hamamlarını”, görsel ve imgesel olarak kamuya hizmet eden hamamlarına taşımaları ise kendilerine attıkları bu imge/rol/güç ile ilişkilendirilebilir.

Seçilen iki hamam örneğinde de öncelikle dikkat çeken, tezyinata verilen önem ve bezemedeki çini kullanımındır. Bu çerçeveden bakıldığında her iki yapının süsleme programı açısından diğer halk hamamlarından farklı bir anlayışa sahip oldukları görülür. Huand Hatun Hamamı'nda kullanılan ve daha çok saray örneklerinde karşılaşılan figürlü çinilerle hamama özel bazı uygulamalar, Yeni Kaplıca'nın döneminin en kaliteli çinileriyle yoğun bir şekilde bezenmesi, buldukları merkezler ve bu tercihler için toplumun tüm kesiminin uğrak yeri olan hamam yapılarının seçilmiş olması, varılan sonuçların tesadüfi olmadığına işaret eder. Bu nedenle eğer banilerinin güç ve kudret sergileme niyeti varsa -ki düşüncemiz o yöndedir- bu yapıların/hamamların bilinçli olarak tercih edildiği rahatlıkla söylenebilir. O halde ulaşılan sonuç; Selçuklu ve Osmanlı dönemine damgasını vuran bu yetkin ve güçlü şahsiyetlerin, inşa ettirdiği hamamlardan hareketle, toplum tarafından nasıl algılandıklarının ötesinde kendilerini nasıl gördükleri ve nasıl göstermek istedikleri yönündedir. “İmaj yaratma” kaygısı ile kendilerine attıkları bu anlamlı kurgu ise, çinileri aracılığıyla hamamlarına taşıdıkları imgeler şeklinde değerlendirilebilir.

<sup>35</sup> Aslan için bkz. Öney 1971: 1-41; Aslan figürünün çeşitli toplumlarda ifade ettiği sembolik anlam için ayrıca bkz. Cooper 1995: 98-100.



## Kaynakça

- AKTAN, Latife, 2010.  
“İstanbul’daki Çinili Hamamlar”, *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, II/ 2, s. 123-133.
- ALTUN, Ara, 2007.  
“İznik Kazıları Işığında İznik Çini ve Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney Zehra Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 309-328.
- ALTUNDAĞ, Ş.-Ş. Turan, 1964.  
“Rüstem Paşa”, *İslam Ansiklopedisi*, IX, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 800-802.
- ANONİM, 1952.  
*Anadolu Selçukluları Devleti Tarihi*, III, Haz. Feridun Nâfiz Uzluk, Ankara.
- ANONİM, 1938.  
“Prens Mahperi ve Eserleri (Huand Hatun)”, *Erciyes*, II/1, 52-53.
- ARIK, Rüçhan, 2000.  
*Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- ARIK, Rüçhan, 2007A.  
“Selçuklu Saraylarında Çini”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney Zehra Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 73-104.
- ARIK, Rüçhan-Oluş Arik, 2007B.  
*Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay, 1949.  
*Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayını, Üçler Basımevi, Ankara.
- BATES, Ülkü Ülküsal, 1978.  
“Women as Patrons of Architecture in Turkey”, *Women in the Muslim World*, Ed. L. Beck-N. Keddie, Harvard, s. 245-260.
- BAYKAL, Kazım, 1982.  
*Bursa ve Anıtları*, Levent.
- BERGER, Albrecht, 2012.  
“Bizans Çağında Hamamlar”, *Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem*, (Derleyen: Nina Ergin), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 67-83.
- BLAKE, P. Stephen, 2012.  
“Babürî Hindistan’da ve Safevî İran’da Hamamlar”, *Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem*, (Derleyen: Nina Ergin), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 317-326.
- BOZER, Rüstem, 2001.  
“Kubadabad Çinilerinde Fırınlama Sonrası Yapılan İşlemler ve Bazı Tespitler”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi*, Bildiriler, c. I, Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, s.175-185.
- BOZER, Rüstem, 2005.  
“Kayseri Hunad Hamamı Çinileri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, (Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi) XIV/1, Nisan, s. 1-27.
- BOZER, Rüstem, 2009.  
“Eğirdir Hanı Kazı Çalışmalarının Ortaçağ Türk Sanatına Katkıları”, *XI. Ortaçağ - Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (17 - 19 Ekim 2007, İzmir), İzmir 2009, s. 65 - 75.
- CAFEROĞLU, A. 1961.  
“Türk Onomastiğinde ‘Köpek’ Kültü”, *Belleten*, s. 1-11.
- CARSWELL, John, 1984.  
“The tiles in the Yeni Kaplıca Baths at Bursa”, *Apollo* CXX/269, s. 73-120.
- COOPER, J. C, 1995.  
*An Illustrated Encyclopedia of Traditonal Symbols*, Leipzig, s. 98-100.
- ÇAĞLITÜTÜNCİGİL, Ersel, 2007.  
*Azerbaycan’daki İslami Dönem Yapılarında Süsleme*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- ÇAYIRDAĞ, Mehmet, 1981.  
“Mahperi (Huand) Hunat Hatun”, *Kayseri Kültür*, I/3, s. 2-4.
- ÇAYIRDAĞ, Mehmet, 2001.  
*Kayseri Tarihi Araştırmaları*, Kayseri Büyükşehir Belediyesi, Kayseri.
- DURUKAN, Aynur, 1998.  
“Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler”, *Vakıflar Dergisi*, XXVII, s. 15-36.

- DURUKAN, Aynur, 2001.  
“Anadolu Selçuklu Dönemi Kaynakları Çerçevesinde Baniler” Sanat Tarihi Defterleri 5, s. 43-132.
- DURUKAN, Aynur, 2006.  
“Baniler”, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Mimarlık ve Sanat, 2, (Ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 137-171.
- ELDEM, Halil Edhem, 1982.  
Kayseri Şehri -Selçuklu Tarihi'nden Bir Bölüm-, (Haz. Kemal Göde), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ERAVŞAR, Osman, 2001.  
“Anadolu Selçuklularında İdari Mekân Olarak Devlethane”, I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Bildiriler, c. I, Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, s. 281-295.
- ERAVŞAR, Osman, 2006.  
“Kayseri”, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2, (Ed. A. U. Peker, K. Bilici) Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 239-244.
- ERDMANN, Kurt, 1961.  
Das anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts, I, Verlag Gebr Mann, Berlin.
- ERKİLETLİOĞLU, Halit- Oğuz Güle, 1996.  
Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.
- ESEMENLİ, Deni, 2006.  
Hamam: Tarihte Yikanma Kültürü ve Osmanlı Sarayında Hamam, İstanbul.
- EVLİYA ÇELEBİ, 1996.  
Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini, (Hazırlayan: Orhan Şaik Gökyay), c. 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- EVLİYA ÇELEBİ, 1999.  
Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini, (Hazırlayan: Z. Kurşun, S.A. Kahraman, Y. Dağlı), c. 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- FETVACI, Emin, 2013.  
Saray'ın İmgeleri, Osmanlı Sarayı'nın Göziyle Resimli Tarih, (Çev. Nurettin Elhüseyni), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GÖK, Sevin, 2005.  
“Bursa Yeni Kaplıca'daki Şam Tipi Çiniler”, Sanat Tarihi Dergisi, (Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi) XIV/1, Nisan, s. 135-155.
- GÖKBİLGİN, M. Tayyi, 1956.  
“Rüstem Paşa ve Hakkındaki İthamlar”, Tarih Dergisi (İstanbul Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi), VIII/11-12, s. 11-50.
- GRABAR, Oleg, 1988.  
İslam Sanatının Oluşumu, (Çev. N. Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- GÜNDÜZ, Sema, 2009.  
“Sultanlar ve Mimari Anıtlara Yansıyan İmgeleri: Anadolu Selçuklu- Osmanlı Beyliği Örnekleri”, Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ, 3, s. 139-156.
- HAMMER, B. Joseph, 1983.  
Osmanlı Devleti Tarihi, I, (Haz. Mümin Çevik, Erol Kılıç) Üçdal Neşriyat, İstanbul.
- İNALCIK, Halil, 1960.  
“Bursa I: XV. Asır Sanayi ve Ticaret Tarihine Dair Vesikalar”, Belleten, XXIV/93-96, s. 45-96.
- İBN BİBİ, 1941.  
Anadolu Selçukî Devleti Tarihi, (Çev. M.N. Gencosman-F.N. Uzluk), Uzluk Basımevi, Ankara.
- İBN BİBİ, 1996a.  
El Evamirü'l-Ala'ıyeFi'l-Umuri'l-Ala'ıye (Selçuk Name) (Çev. Mürsel Öztürk), I, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- İBN BİBİ, 1996b.  
El Evamirü'l-Ala'ıyeFi'l-Umuri'l-Ala'ıye (Selçuk Name) (Çev. Mürsel Öztürk), II, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- İNALCIK, Halil, 1960.  
“Bursa I: XV. Asır Sanayi ve Ticaret Tarihine Dair Vesikalar”, Belleten, XXIV/93-96, s. 45-96.
- İNAN, Göker, 2011.  
Rüstem Paşa Tarihi (H. 699-968/M. 1299-1561), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- İSEN DURMUŞ, Tuba Işımsu, 2006.  
II. Selim Dönemi Sonuna Kadar Osmanlı Edebi Hamilik Gelenegi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- KARAMAĞARALI, Haluk, 1976.  
“Kayseri'deki Hunad Camiinin Restitüsyonu ve Hunad Mimari Manzumesinin Kronolojisi Hakkında Bazı Mülâhazalar”, İlahiyat Fakültesi Dergisi, XXI, s. 199-243.

- KAYMAZ, Nejat, 2009.  
Anadolu Selçuklu Sultanlarından II. Gıyasü'd-din Keyhüsrev ve Devri, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- KEPECİOĞLU, Kamil, 1943.  
Bursa Hamamları, İstanbul.
- KIZILYALIN, A. Arif, 1969.  
Bursa Kaplıcaları, Bursa.
- KUBAN, Doğan, 1997.  
Sinan'ın Sanatı ve Selimiye, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- KUBAN, Doğan, 2007.  
Osmanlı Mimarisi, Yem Yayınları, İstanbul.
- KURAN, Abdullah, 1986.  
Mimar Sinan, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- SÜREYYA, Mehmed, 1996.  
Sicill-i Osmani, V (Haz. N. Akbayar; Çev. S. A. Kahraman), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- NALBANTOĞLU, H. Ü., 1975.  
"Osmanlı Toplumunda Tarım Teknolojisi, Artı Ürün ve Kent Ekonomisi." Türkiye İktisat Tarihi Semineri 8-10 Haziran 1973, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, s. 33-64.
- NECİPOĞLU, Gülru, 1989.  
"Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry", The Art Bulletin, LXXXI/3, s. 401-427.
- NECİPOĞLU, Gülru, 2000.  
"Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı bir Bakış", Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul s. 22-61.
- ÖNEY, Gönül, 1971.  
"Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü", Anadolu (Anatolial), XIII, (1969), Ankara, s. 1-41.
- ÖNEY, Gönül, 1972.  
"Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar Ve Çift Başlı Kartal", Malazgirt Armağanı, Ankara, s. 139-172.
- Öney, Gönül, 1976. Türk Çini Sanatı, İstanbul.
- ÖNEY, Gönül, 2000.  
"Şam Tipi Adını Alan İznik Seramikleri, Çinileri ve Şam Örnekleri", Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar arası Bilgi Şöleni Bildirileri, 25-27 Ekim 2000 Hatay, İskenderun, c. II. Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, s. 459.
- ÖNGE, Yılmaz, 1969.  
"Kayseri Huant Hatun (Mahperi Hatun) Külliyesi'nin Hamamı ve Yeni Bulunan Çini Tezyinatı", Önasya, 4/47, s. 11-12, 17.
- ÖNGE, Yılmaz, 1995.  
Anadolu'da XII-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- ÖZDEMİR, Yurdağül, 2014.  
"Tarihi Veriler ve Arkeolojik Bulgularla Keykubadiye Sarayı" Tüba-Ar, Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi, 2012 sayı 15, s. 175-198.
- RENDA, Günsel, 2012.  
"Ressam Gözüyle Osmanlı Hamamı", Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem, (Derleyen: Nina Ergin), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 369-403.
- ÇELEBİ, Sai Mustafa, 2002.  
Yapılar Kitabı Tezkiret-ül Bünyan ve Tezkiret'ül Ebniye, (Haz. Hayati Develi) Koç Kültür Sanat Tanıtım, İstanbul.
- SEVİM, Ali-Erdoğan Merçil, 1995.  
Selçuklu Devletleri Tarihi: Siyaset, Teşkilat ve Kültür, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- SÜSLÜ, Özden, 1989.  
Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- ŞAHİN, Kaya, 2014.  
Kanuni Devrinde İmparatorluk ve İktidar, Celalzade Mustafa ve 16. Yüzyıl Osmanlı Dünyası, (Çev. Ahmet Tunç Şen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ŞAMAN DOĞAN, Nermin, 2012.  
"Kayseri'deki Selçuklu Külliyesi", Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Bahar (16), 2012: 191-214.
- ŞEHİTOĞLU, Elif, 2008.  
Bursa Hamamları, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- TAMCAN, Şebnem, 2005.  
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan H. 1339 No.lu Sigetvar Seferi Tarihi'nin Tasvirleri, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- TANINDI, Zeren, 1986.  
"13-14. Yüzyılda Yazılmış Kur'an'ların Kanuni Döneminde Yenilenmesi", Topkapı Müzesi Yıllık I, İstanbul, s. 140-152.

TANINDI, Zeren, 1990.

“The Manuscripts Bestowed as Pious Endowments by Rüstem Pasha, the Grand Vizier of Süleyman The Magnificent, Soliman the Magnifique et Son Temps”. Actes du Colloque de Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 7-10 Mars, s. 265-277.

TANYELİ, Uğur, 1987.

Anadolu Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci (11-15.yy), İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.

TEKİNALP, V. Macit, 2009.

“Palace churches of the Anatolian Seljuks: tolerance or necessity?” Byzantine and Modern Greek Studies, Vol. 33 No. 2, s. 148-167.

TOHME, Lara, 2012.

“Balneum ile Hamam Arasında: Emevi Suriyesi’nde Hamam Kompleksleri”, Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem, (Derleyen: Nina Ergin), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 85-95.

TUNA, Atilla, 1987.

Bursa Yeni Kaplıca, Kurtiş Matbaası, İstanbul.

TUNCAY, Rauf, 1964.

“Edirne San’at Eserlerindeki Süslemeler”, Türk Kültürü Araştırmaları, yıl: 1, sayı: 2, s. 223-, s. 223-243.

TURAN, Osman, 1945.

“Keykubad I.”, İslam Ansiklopedisi, VI, s. 646-661.

TURAN, Osman, 1953.

“Les souverains seldjoukides et leur sujets non-musulmans”, Studia Islamica, I: 65-100, bil. 89.

TURAN, Osman, 1984(1971).

Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi, Nakışlar Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul.

TURAN, Osman, 1993.

Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi: Siyasi Tarih, Alp Aslan’dan Osman Gazi’ye (1071-1318), Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

TURAN, Osman, 2005.

Selçuklular Zamanında Türkiye: Siyasi Tarih Alp Arslan’dan Osman Gazi’ye (1071-1318), Ötüken Yayınları, İstanbul.

TURAN Bakır, S., 2007.

“Osmanlı Sanatında Bir Zirve, İznik Çini ve Seramikleri”, Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 279-308.

UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı, 1949.

Osmanlı Tarihi, C. II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

ÜNAL, Rahmi Hüseyin, 1996.

“İncir Hanı 1993 Çalışmaları”, Sanat Tarihi Dergisi, (Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi), VIII, İzmir, s.117-129.

WOODHEAD, Christine, 1983.

“An Experiment in Official Historiography: The post of Şehnameci in The Ottoman Empire, c. 1555-1605”, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 75, s.157-187.

WOODHEAD, Christine, 2002a.

“Giriş” Kanuni ve Çağı, Yeniçağda Osmanlı Dünyası, (Ed. M. Kunt, C. Woodhead), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s. 117-121.

WOODHEAD, Christine, 2002b.

“Süleyman Üzerine Görüşler” Kanuni ve Çağı, Yeniçağda Osmanlı Dünyası, (Ed. M. Kunt, C. Woodhead), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s. 165-192.

YALMAN, Bedri, 1984.

Bursa, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

YEGÜL, Fikret K., 2009.

“Anadolu Su Kültürü: Türk Hamamları Ve Yıkama Geleneğinin Kökleri Ve Geleceği”, Anadolu / Anatolia 35, s. 99-118.

YEGÜL, Fikret K., 2012.

“Anadolu Hamam Kültürü: Bin Işık Huzmesi, Bin ılık Parmak”, Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü, Mimari Tarih ve İmgelem, (Derleyen: Nina Ergin), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 17-65.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz, 1982.

“Osmanlı Dönemi Yapılarında Bulunan Çini Kaplamalar ve Restorasyon Sorunları”, Rölöve Restorasyon Dergisi, I. Restorasyon Semineri (6-7 Mayıs 1982) Özel Sayı, 4: 43-64.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz, 1989.

“Sinan Yapılarında Çini Kullanımı”, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu, VI. Vakıf Haftası, İstanbul, s. 301-313.

YETKİN, Şerare, 1986.

Anadolu’da Türk Çini Sanatı’nın Gelişmesi, İstanbul.

YURDAKUL, Erol, 1970.

“Son buluntulara göre Kayseri’deki Huant Hamamı”, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, II, s. 141-151.