

ABDÜLMECİD EFENDİ'NİN ESERLERİNDE İÇ MEKAN KURGUSU

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

BESTE İNAN

MİMARLIK TARİHİ, TEORİSİ VE ELEŞTİRİSİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

2024

# ABDÜLMECİD EFENDİ'NİN ESERLERİNDE İÇ MEKAN KURGUSU

Beste İnan  
121823005

Prof. Dr. Bahar Deniz Çalış Kural  
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Doç. Dr. Kezban Ayça Alangoya  
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Doç. Dr. Nilay Özlü Karaca  
İstanbul Teknik Üniversitesi

Onay Tarihi: 9/27/2024



Bu belgedeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışa uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kural ve davranışın gerektirdiği şekilde, bu çalışmanın orijinal bulgusu olmayan tüm materyal ve sonuçlara tam olarak atıfta bulunduğumu ve referans verdiğimi beyan ederim.

**İsim Soyisim:** Beste İnan

**İmza:**

## ÖZ

Bu tez, Osmanlı Hanedanı'nın son padişahı Sultan Abdülaziz (1830-1876)'in oğlu son halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin yaşadığı ve eserlerinde temsil ettiği İç Mekanları, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Batılılaşma ekseninde gelişen değişim ve dönüşüm bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Tez, Abdülmecid Efendi'nin yaşadığı İç Mekanlarda ve resmettiği İç Mekan temsillerinde, bu değişim ve dönüşümün farklı dinamiklerini irdelemeye çalışmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin iç mekanlarındaki değişim arzusu ve modernite arayışı, İmparatorluk başkenti İstanbul'un sembolize ettiği değişmez nostaljik ve melankolik imgelerin karşılığında sorgulanmaktadır. İç mekan, kentin karşıtı olarak kurgulanmıştır. Abdülmecid Efendi, modernite arayışındaki bireyin değişim ve dönüşüm arzularını "İç Mekan"larında oldukça dinamik ve cesur bir şekilde kurgulamıştır. Tezde, Abdülmecid Efendi'nin kütüphaneleri, resim atölyesi ve iç mekanlarda kurgulanmış resimleri, modern bireyin kimlik arayışlarına aracı mekanlar olarak değerlendirilmiştir. Abdülmecid Efendi'nin entelektüel, kültürel ve siyasi yaşamını ve üretimini kurguladığı saray mekanları, kütüphaneleri ve resim atölyesi fotoğraflarla belgelenmiştir. Tez, fotoğraflar ve dönemi anlatan tarihi yazın çerçevesinde bu İç Mekanları irdelerken, Abdülmecid Efendi'nin resimlerindeki İç Mekan anlatılarını da farklı eserleri üzerinden incelemektedir. Özellikle 1915 tarihli *Haremde Beethoven/Ahenk* ile 1918 tarihli *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı eserlerinde saray İç Mekanlarında kurgulanan anlatılarda ön plana çıkan Batılı unsurlar, modernitenin simgesi haline gelmiş olan iki Batılı sanatçı olan - Beethoven ve Goethe - üzerinden temsil edilmektedir. Bu çerçevede tezde incelenen, İç mekanlar ve İç Mekan temsillerinin kolaj mantığıyla bir araya getirilmiş olduğu tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Abdülmecid Efendi; Batılılaşma; Modernite; İç Mekan; Birey

## ABSTRACT

This thesis aimed at studying the Interior spaces associated with Abdülmecid Efendi (1868-1944) - the last caliph and an Ottoman prince, who is the son of the last sultan of the Ottoman Empire; within the framework of the changes and transformations that developed on the axis of Westernization in the last period of the Ottoman Empire in the late 19th and early 20th century. The thesis examines the Interior spaces where Abdülmecid Efendi lived in addition to his depictions of Interior spaces; which provided the ecology for change and transformation. His desire for change and search for modernity in his Interiors are questioned as opposed to the nostalgic and melancholic depictions of the city, which symbolized the stagnant vision of the Ottoman Empire in the image of its capital city, Istanbul. Thus, Abdülmecid Efendi represents a very dynamic search of modernity along with the construction of the modern self and its transformation in his “Interiors”. In the thesis, his libraries, his painting ateliers and representation of various Interior spaces as depicted in his paintings are discussed as places that are intermediary for the modern self’s search for identity. Abdülmecid Efendi’s libraries and painting ateliers documented through photographs are used to built his intellectual, cultural and political life. While the thesis examines the Interior spaces in a historical literature within the framework of these Interior spaces, it also examines the Interior spaces in his paintings through his different works. Especially in his works Haremde Beethoven/Ahenk (1915) and Haremde Goethe/Mütalaa (1918) have specific Western elements that comes to the fore as symbols of modernity through direct references to Beethoven and Goethe. The thesis examines both the interior spaces and representations of interiors as collage works.

Keywords: Abdülmecid Efendi; Westernization; Modernity; Interior; Self

## TEŞEKKÜR

Tez yazımı süreci boyunca motivasyon ve akademik açıdan bana tüm desteğini sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Deniz alıő Kural'a teőekkürlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iv
ABSTRACT .....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER.....	viii
1 GİRİŞ.....	1
2 DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM ARZUSU.....	7
2.1. Yerleşik Kurumsal Yapılarda Değişim Arzusu ve Siyasi Ortam.....	14
2.2. Sanat Üretiminde Yeni Arayış ve Yeni Kurumlar .....	21
2.3. Değişim ve Dönüşüm Arayışlarında Abdülmecid Efendi'nin Yeri ve Sanatı ....	44
3 DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMÜN MEKANLARI.....	54
3.1. Dolmabahçe Sarayı.....	54
3.2. Bağlarbaşı Köşkü .....	60
3.3. Kütüphaneler .....	62
3.4. Kent ve Kent Peyzajı .....	75
3.5. İç Mekanlar ve Temsilleri.....	84
4 DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMÜN AKTÖRLERİ.....	102
5 SONUÇ.....	118
KAYNAKÇA .....	122
Ek A. Abdülmecid Efendi'nin Hayatındaki Önemli Tarihler .....	130

## ŞEKİLLER

Şekil 2.1. Abdülmecid Efendi, Sis, 1910-1911 .....	9
Şekil 2.2. Abdülmecid Efendi, Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i), 1912-1917.....	11
Şekil 2.3. Abdülmecid Efendi, Tarih Dersi/Nasihat, 1912-1917.....	12
Şekil 2.4. Abdülmecid Efendi, Ben Büyüyeyim De, 1913 .....	12
Şekil 2.5. Abdülmecid Efendi, Avluda Kadınlar, 1889 .....	30
Şekil 2.6. Abdülmecid Efendi, Yalı Önünde Kadınlar/Unutulmuş Bir Sahife, 1920-1922 .....	41
Şekil 2.7. Abdülmecid Efendi, Otoportre, 1912-1918.....	43
Şekil 3.1. Çırağan Sarayı'nın Feriye Dairesi'ndeki Kütüphanesi .....	67
Şekil 3.2. Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi Mabeyn-i Hümayun-Selamlık Bölümündeki Kütüphanesi.....	68
Şekil 3.3. Çırağan Sarayı, Feriye Dairesi Abdülmecid Efendi Kütüphanesi .....	70
Şekil 3.4. Çırağan Sarayı, Feriye Dairesi Abdülmecid Efendi Kütüphanesi .....	71
Şekil 3.5. Paris Evi, Abdülmecid Efendi Kütüphanesi .....	72
Şekil 3.6. Dolmabahçe Sarayı 43 No'lu Oda, Abdülmecid Efendi Kütüphanesi.....	73
Şekil 3.7. Dolmabahçe Sarayı 43 No'lu Oda, Abdülmecid Efendi Kütüphanesi.....	74
Şekil 3.8. Abdülmecid Efendi, Orman, 1896 .....	78
Şekil 3.9. Abdülmecid Efendi, Kızkulesi, 1908 .....	79
Şekil 3.10. Abdülmecid Efendi, Boğaziçi, 1912 .....	80
Şekil 3.11. Abdülmecid Efendi, Çamlıca'dan Adalara Bakış, 1912.....	81
Şekil 3.12. Abdülmecid Efendi, Sarayburnu'nda Gün Işığı, 1912 .....	82
Şekil 3.13. Abdülmecid Efendi, Faik Ali Bey'in Şiirlerini Okumak İstedğim Yer/Günbatımı, 1918 .....	83
Şekil 3.14. Abdülmecid Efendi, Haremde Beethoven/Ahenk, 1915 .....	93
Şekil 3.15. Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe/Mütalaa, 1918 .....	94
Şekil 3.16. Abdülmecid Efendi'nin Oda Müziği Topluluğu ile Çekilen Fotoğrafı.....	99

Şekil 3.17. Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı Köşkü'ndeki Atölyesinde Çekilen Fotoğrafı.....	100
Şekil 4.1. Abdülmecid Efendi, At Üzerinde Sultan Abdülaziz, 1895-1911.....	107
Şekil 4.2. Abdülmecid Efendi, Şehsuvar Baş Kadınefendi, 1910 .....	108
Şekil 4.3. Abdülmecid Efendi, Ömer Faruk Efendi, 1910-1911 .....	109
Şekil 4.4. Abdülmecid Efendi, Dürrüşehvar Sultan.....	110
Şekil 4.5. Abdülmecid Efendi, Hanzade Sultan Portresi, 1936.....	111
Şekil 4.6. Abdülmecid Efendi, Abdülhak Hamid Portresi, 1920-1922 .....	113
Şekil 4.7. Abdülmecid Efendi, Rezaizade Mahmud Ekrem, 1920-1922 .....	114
Şekil 4.8. Abdülmecid Efendi, Halil Edhem, 1924'ler .....	115
Şekil 4.9. Abdülmecid Efendi, Wagner, 1910-1918.....	116
Şekil 4.10. Abdülmecid Efendi, Liszt, 1912-1914 .....	117

## GİRİŞ

Bu tez çalışmasındaki ilk araştırma sorusu, Abdülmecid Efendi'nin; hem yaşamış olduğu, hem de eserlerinde resmetmiş olduğu iç mekanları inceleyerek iç mekan kurgularını modernite bağlamında sorgulamak olmuştur. Tezde, Batılılaşma Dönemi'nde ön plana çıkan modernite vurgusu ile modern bireyin kimlik arayışını irdelemek; iç mekanları ve bu mekanlardaki kurguların aktörlerini modernite ekseninde tartışmaya açmak amaçlanmıştır.

Çalışmama, Abdülmecid Efendi'nin hem Osmanlı Hanedanı mensubu olması sebebiyle İslam kültürünü almış olması, hem de küçük yaşlardan itibaren babası Sultan Abdülaziz ve entelektüel çevresi ışığında Batı kültürünü benimsemiş olması konusunu, yaşamına ve sanatına ne doğrultuda yansıttığını anlamakla başlıyorum. Doğu ile Batı arasında kurduğu diyalektik ilişkiler bağlamında sanat hayatını, bireysel kaygılarını ve birey olma çabasını, resimlerini ve eserlerindeki iç mekan kurgusunu anlamayı amaçladım.

Ressam, müzik adamı, hattat ve bir kitap koleksiyoneri olan Abdülmecid Efendi'nin ressam kimliği ve resimleri, bu çalışmada öne çıkan araştırma konularıdır. Bu konu üzerinde derinleşerek sanatçının iç mekan bağlamında resimlerini okumak ve resimlerinde öne çıkan Doğu ile Batı arasında kurduğu diyalektik ilişki ağını, anlayış biçimini, ifade ediş biçimini ve eserlerinde yorumlama biçimini öncelikli olarak irdeledim. Abdülmecid Efendi'nin birey olma durumunu ifade etme aracı ve inşa etme çabasına paralel olarak, resimlerindeki iç mekan kurgusunun Batılılaşma, siyasi, toplumsal ve birey merkezli temsillerini araştırdım. Ancak, tez çalışmalarımın ilerleyen aşamalarında, bu öngörünün sadece sanat eserlerinde temsili olarak sınırlı kalmadığını; fotoğraf ve anlatılarla belgelenmiş olan reel iç mekanların da Abdülmecid Efendi'nin kurgu dünyasının bir parçası olduğunu tartışmak istedim.

İkinci bölümde, tez araştırma konusunun bağlamını irdelemeye çalıştım. Osmanlı İmparatorluğu'nun son halifesi Abdülmecid Efendi'nin Batılılaşma yolculuğunda benimsemiş olduğu değişim ve dönüşüm dinamiklerini geniş bir çerçevede – dönemin

önemli siyasi ve sanat olayları bağlamında inceledim. *Sis, Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i), Tarih Dersi/Nasihât ve Ben Büyüyeyim De* adlı yapıtlarında sanatçının politik fikirlerini, insan ve toplum adına endişelerini öğrendim. Bahsi geçen dört eserinde, ekonomik, sosyal yaşam, siyaset, edebiyat, felsefe, resim, müzik ve mimariye kadar birçok unsurun yeniden yapılanma sürecine girmesi gerektiği savını anladım. Resim yoluyla vermiş olduğu mesajları işlerken gerçek hikayeleri tuvaline aktardığını, dolayısıyla birey ve toplum bağlamında sanat aracılığıyla fikirlerini resim yoluyla dışa vurduğunu gördüm.

Osmanlı İmparatorluğu'nun laikleşme sürecindeki önemli faktörlerden Sened-i İttifak, Tanzimat, I. Meşrutiyet ve Kanun-i Esasî ile başlayan meşrutiyet hareketleri doğrultusunda süre gelen düzenin basın ve dönemin oluşum gösteren sosyal grupları yoluyla, mutlakiyetten meşrutiyete geçiş evrelerini öğrendim. Abdülmecid Efendi'nin bahsi geçen sosyal oluşum gruplarından Jön Türkler/Genç Osmanlılar ve İttihat ve Terakki Cemiyeti gibi gruplara açık şekilde destek verdiği bilgisine yazılı kaynaklardan direkt olarak ulaşamadım, fakat yapmış olduğum okumalar neticesinde sanatsal bağlamda bu dönemde ortaya çıkan ve yenilikçi gruplara desteğini hiçbir zaman esirgemediği ifade edilen son halifenin, modernleşmek adına sosyal gruplarla her zaman yardımlaştığı ve destek verdiğini aktarmaya çalıştım.

Özellikle yabancı ressamın İstanbul'a gelmeleri ile Türk Resim Sanatı adına çok önemli bir gelişme olan minyatürden yağlıboya resmine geçişin tarihsel yolculuğunu öğrendim. İstanbul'a gelen yabancı elçilerin izlenimlerini resim yoluyla belgelemeleri neticesinde Avrupa dillerinden Türkçe'ye çevrilen kitapların Türk Resim Sanatı adına büyük bir gelişme sağlamasının yanı sıra, Türk Dili adına da oldukça önemli bir gelişme olduğunu anladım. Osmanlı kültürüne Batı tarzındaki resmin öncelikle kitap resimleri ve sonrasında saray içerisinde ve dışında duvar resimlerine dönüştüğünü öğrendim. Doğu mimarisi ile Türk kıyafetlerine olan ilginin neticesinde Türk modasının resimli kıyafet albümleri doğrultusunda Türklerle Fransızlar arasındaki iletişim ağını inceledim. Oryantalizm ilminin başlangıcı, tarihsel bağlamda gelişme süreci ve Abdülmecid Efendi'nin Oryantalizm'i benimseyen ressam olmasının yanı sıra eserlerine Oryantalizm'i dahil etme biçimini irdeledim. Oryantalizm yolculuğunda yakın dostu

Pierre Loti ile tanıştığını öğrenip tüm hayatı boyunca karşılıklı olarak birbirlerini resim sanatı adına destekleyici hareketlerini inceledim. Aydınlanma Çağı beraberinde insan ve toplum adına süregelen baskılardan özgürleşen toplumu, kültürel faaliyetlerin siyasi ve ekonomik alanlarda sağladığı faydayla ilişkilendirdim.

Türk Resim Sanatı adına Avrupa'dan alınan desteğin sürekli olarak karşılanamayacağı sebebiyle İstanbul kentinde mimari ve resim bağlamında yeni bireyler yetiştirilmesi gerektiği, bu bağlamda günümüz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan dönemin Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin oluşum sürecini araştırdım. Okulun resim, mimarlık ve heykeltıraşlık bölümleri gibi plastik sanatlar ve sanatçıların İstanbul kenti ve Batılılaşma sürecindeki katkılarıyla bütünleştirdim. Dönemin hükümdarları tarafından yurtdışına eğitime gönderilen sanatçıların bir yandan Sanayi-i Nefise Mektebi'inde ders vererek eğitilmiş bireyler yetiştirdiği konularını inceledim. Bu süreçte, Son halife Abdülmecid Efendi'nin de maddi ve manevi desteğiyle kurulan Şişli Atölyesi oluşumunun katıldığı yurtiçi ve yurtdışı sergileri ve Türk Resim Sanatı adına atılan adımları araştırdım.

Abdülmecid Efendi'nin sanata bakışının başlangıç noktasının babası Sultan Abdülaziz ile başladığı bilgisine, sanata olan yaklaşımını anlamak adına öncelikle babasının rolünü araştırdım. Sultan Abdülaziz'in resim, müzik ve hat sanatıyla yakından ilgilenen bir padişah olduğunu ve oğlunu küçük yaşlardan itibaren çok yönlü sanat eğitimlerine dahil ettiğini öğrendim. Resim sanatı adına yabancı ressamı sarayına davet eden ve yapmalarını istediği resimlerin kompozisyonlarının eskizlerini öncelikle kendisinin yaptığını, Osmanlı'da İmparatorluk dışına çıkan ve Avrupa'ya seyahat eden ilk padişah olduğunu ve Avrupada'ki sergilere fiziki olarak katılım sağlayan ilk padişah olduğu bilgilerine ulaştım. Müzik sanatı adına “Batı Müziği Besteleyen” padişah ünvanıyla anıldığını ve Batı müziği üzerine beste yapan ilk kompozitör olduğunu öğrendim. Hat sanatıyla da yakından ilgilendiği bilgisine ulaştığım Sultan Abdülaziz'in *Levha Ayet-i Kerime* isimli hat sanatına dair bir eserin olduğunu ve sanatkar kişiliğine hattatlığı da eklediğini öğrendim. Bu bağlamda Abdülmecid Efendi'nin sanat hayatının çok yönlülüğünü ve ilerici tavrını babası Sultan Abdülaziz'in öncülüğü ve öğretimiyle bağdaştırdım.

Sanatçı Abdülmecid Efendi'nin resim sanatı haricinde ilgilendiği müzik sanatına olan yaklaşımını irdeledim. Babasının izinden giderek birçok yerli ve yabancı sanatçıyla dostluk kurduğunu ve kendi sarayına davet ederek ağırladığını, yemek davetleri verdiğini, sanat konuştuğunu ve siyaset paylaştığını farkettim. Kültür ve sanat bağlamında sanat hamiliğini nasıl geliştirdiğini araştırdım. Piyano ve keman konçertolarından oluşan oda müziği eserleri bestelediğini öğrendim. Bestelediği eserlerinden birini yakın dostu Pierre Loti'ye hediye ettiğini, Pierre Loti'nin de Abdülmecid Efendi'ye Paris Sergilerine katılması için yardımcı olduğu bilgilerine ulaştım. Bu bağlamda dönemin entelektüel çevresinin birbirini her zaman desteklediğini ve paylaştıkça sanat adına geliştiklerini gözlemledim.

Üçüncü bölümde Abdülmecid Efendi'nin mekanlarına odaklandım. Doğumundan, şehzadeliliğine, veliahtlığına, halifeliğine, sürgün edildiği döneme ve ölümüne dek kendisine eşlik eden mekanları araştırdım. Bu bağlamda Dolmabahçe Sarayı, Bağlarbaşı Köşkü ve kısa dönem yaşadığı diğer yapılardaki günlük yaşantısını ve rutinlerini inceledim. Bu araştırma sürecinde yaşadığı mekanların ortak noktasının kendisine simge mekanı olarak seçtiği kişisel kütüphanesinin olduğu bilgisine ulaştım. Kütüphanesinde bulunan kaynakları kategorize ettim ve alt başlıklara ayırarak detaylı inceledim. Günümüz Dolmabahçe Sarayı'na gidip kütüphanesini yakından görmek istedim ve oradaki görevli eşliğinde ulaşabildiğim kaynaklarının isimlerini not alıp tezimin bu bölümüne ekledim. Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan envanter sayımında ulaşılan fotoğraf karelerini araştırdım. Yaşamış olduğu mekanlardaki kütüphanelerini ve evin hangi bölümünde konumlandığını detaylıca inceledim. Ulaşmış olduğum fotoğraf karelerinde kitaplığının, berjerinin, misafirlerini ağırladığı oturma elemanlarının, çalışma masasının, dönen dünya küresinin, raflarındaki hat yazılarının, yuvarlak masasının, halılarının, aydınlatmasının, Fatih Sultan Mehmed Han portresinin ve diğer yan ürünlerinin her zaman aynı şekilde yerleştirildiğini gördüm.

Batılılaşma yolculuğunda İstanbul kentinde gerçekleşen değişiklikleri araştırdım. İstanbul ve çevresinin toplum bağlamında kullanım biçimlerini, çehresi ve kamu binalarındaki gelişmeleri takip ettim. Araştırdığım bilgiler neticesinde kentte zamanla gelir artışından kaynaklanan yeni bir yaşam tarzının oluştuğunu gördüm. Dolmabahçe,

Pera, Beyoğlu ve Galata semtlerinin kentin günlük hayat pratiklerini ele aldığını gördüm. Buradan beslenen sanatın ve sanatçıların dönüşümünü gözlemledim. Küçük yaşlardan itibaren kent gezintilerine çıkan Abdülmecid Efendi'nin İstanbul kentine dair yaptığı resimleri araştırdım. Bu resimlerin ortak özelliklerinin manzara, doğa, Boğaziçi, mevsimler, gün batımı, gün doğumu ve İstanbul çevreleri olduğunu farkettim. Dönemin etkin akımlarından İzlenimci resim anlayışının Abdülmecid Efendi tarafından benimsendiği ve kent bağlamındaki resimleriyle ilişkilendirdiğini gördüm. Sanatçının sürekli olarak yeni arayışlar içerisinde olmasını üslubunun tutarlılıktan ziyade çeşitlilik barındırdığını farkettim. Aynı zamanda farklı üslupları deneyimleyen sanatçının, realist, klasisist, empresyonist ve romantik anlayışlı çalışmalar yaptığını gözlemledim.

Dördüncü bölümde Abdülmecid Efendi'nin modern birey vurgusunu, resimlerinde öne çıkan aktörler üzerinden irdeledim. Erken dönem resimleri ile geç dönem resimleri arasındaki üslup farkına ve vurguladığı figürlere odaklandım. Osmanlı'da modernleşmenin tetiklediği hızlı değişimin, önceleri kapalı ve özel alana özgü olarak düşünülen kadının yerini Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde özel alandan çıkıp topluma karışan bireyler şeklinde gösterildiğini farkettim. Kadınlara yüklenen mahremiyet olgusu beraberindeki haremlik ve selamlık şeklindeki mekansal düzenlemenin sanatçının resimlerinde ortak bir mekanda birleştiğini gözlemledim. Osmanlı Hanedanı üyesi olan Abdülmecid Efendi'nin önceleri gizli olan harem hayatının, eşlerinin, çocuklarının ve torunlarının yaşamlarından bazı kesitlerin sanatçının eserlerinde yer aldığını gördüm. Ailesindeki kadın ve kız çocuğu figürlerini çeşitli pozlarda betimleyen sanatçının bu tavrını yaşamı boyunca bir Avrupalı gibi düşünüp yaşayan, kendi değerlerine sahip çıkan ve kendi görüşlerini sanatına aktaran bir birey olarak yorumladım. Bahsi geçen resimleri ve portreleri detaylı şekilde inceledim.

Beşinci bölümde iç mekan kurgularında iç ve dış mekanı figürlerle ilişkilendirdiğini, resimde oluşturduğu üsluplarından, çok figürlü kompozisyonlarını ele aldım. Eylem halinde veya durağan figürlerin eserlerdeki kompozisyonlara olan katkısı ve kurguya sağladığı dinamikleri araştırdım. Erken dönemli eserlerinde yer alan figürleri, geç dönem eserlerinde yer alan figürlerle karşılaştırıp gelinen son noktayı irdeledim. Bu bağlamda sanatçının Beethoven ve Goethe ile iç mekan kurgusu arasında tekrarlanan bir

ifade biçimi olduğunu farketdim. Tekrarladığı bu ilişki ağının derinine indiğimde, figürlerin o günkü siyasi koşullar ve duygu durumları doğrultusunda izleyiciye Batılılaşma adına haremdeki yenileşmenin ifade edildiğini gördüm. Beethoven ve Goethe'nin Abdülmecid Efendi'nin resim sanatındaki iç mekan tasvirlerinde Batılılaşmaya dönük yüzüne örnek teşkil eden politik ve kültürel birer kurgu olarak ön plana çıkardığı imgeler olduğunu anladım.



## DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM ARZUSU

Osmanlı İmparatorluğu'nun son halifesi ve babası Sultan Abdülaziz (1830-1876)'in dördüncü oğlu olarak dünyaya gelen Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin eserleri, bir hanedan mensubu olarak yaşadığı siyasi olaylarla yakından ilişkilidir. Son Osmanlı İmparatorluğu padişahı Vahideddin'in halifelikten hal edilmesi neticesinde, Abdülmecid Efendi 18 Kasım 1922 tarihinde, 163 milletvekilinin katılımı ve 148 oyla, hilafet makamına seçilmiştir.<sup>1</sup> (Satan, 2009, 67). İki sene sonra, sürgün edileceği tebliğ edildiğinde hayatının bu döneminde yapmakta olduğu son eserine *natamam* ibaresini koyarak noktalamıştır<sup>2</sup> (Satan, 2009, 111) , (Uçan, 2021, 209).

---

<sup>1</sup> Aynı tarih, Sultan Vahdetin'in Avrupa'ya kaçtığı günün bir gün sonrasındır. (Serdaroğlu, 1987, 34), (Satan, 2009, 67).

<sup>2</sup> Abdülmecid Efendi'ye sürgün edileceği tebliğ edildiği sırada Halil Edhem adlı portresini henüz bitiremediği ve eserine “natamam” ibaresi notuyla sarayda bırakmıştır. (Öndin, 2022, 64) Başka bir bilgiye göre de Abdülmecid Efendi ülke dışına çıkarıldığı 5 Mart 1924 tarihinde, Halil Edhem adlı tablosunu bitirmiş ve imzasını atmıştır. (Öndin, 2022, 64),(Yağbasan, 2004, 247) Abdülmecid Efendi'nin kederine tanıklık eden kızının İngilizce hocası Morali'dan isteği, Hamdullah Suphi Bey'e, meramına erdiğini ve Osmanlı hanedanının bu memleketten çekildiğini iletmesi olmuştur. Abdülmecid Efendi beraberinde eşleri Başkadınefendi Şehsuvar Hanım, Hayrünnesa Hanım ve Atiye Mehisti hanım, odalığı İkbâl, oğlu Ömer Faruk Efendi, kızı Dürrüşehvar Hanım, hususi kâtipi Salih Keramet (Nigâr) Bey, kâtipleri Selahaddin ve Hüseyin Nakib (Turhan) beyler ile özel doktoru Selahaddin Bey'i götürmüştür. Saraydan değerli hiçbir eşyasının alınmasına izin verilmeyen Abdülmecid Efendi ve kafilesinin beraberinde on üç parça çanta, valiz ve sandıklardan oluşan hususi eşyaların alınmasına izin verilmiştir. Abdülmecid Efendi yanlılarının taşkınlık çıkarma ihtimaline karşı Dolmabahçe Sarayı'ndan iki ayrı katile çıkartılmıştır. Birinci katile Vali Ali Haydar Bey ile birlikte Sirkeci tren garına doğru hareket etmiştir. İkinci katile olan Abdülmecid Efendi ve yakınları ise üç otomobil ve eşyaları eşliğinde üç kamyonetle, Simplon Ekspresi'ni yakalamak üzere Çatalca'ya doğru hareket etmiştir. Gece yarısına kadar Çatalca'da bir Osmanlı Musevisi olan amirin tahsis ettiği evinde konaklayan Abdülmecid Efendi ve ailesi, saat 12:00'de Simplon Ekspresi'ne eklenmiş olan altı yataklı vagona bindirilmişlerdir. Vali Ali Haydar Bey büyük bir zarf içinde hükümetin belirlediği yolculuk ödeneği olan 2.000 sterlini ve beraberinde İsviçre'ye giriş vizeli pasaportlarını Abdülmecid Efendi'ye teslim etmiştir. 3 Mart 1924 tarihine kadar hilafet makamında kalan Abdülmecid Efendi, hilafetin kaldırılması ve Hanedan mensuplarının yurt dışına çıkarılması ile öncelikli olarak İsviçre'ye yerleşmiştir. Sürgüne gönderilen hanedan üyeleri 155 kişi olmasına rağmen, kendi isteğiyle katileye katılan 9 kişi neticesinde toplam 164 kişiyi bulmuştur. Ünlü hanedan tarihçisi Philip Mansel'e göre, hiçbir hanedan Osmanlılar kadar uzun ömürlü ve hiçbir hanedanın göçü başkentlerinde Osmanlılarinkine kadar hüznün sebebi olmamıştır. (Satan, 2009, 111-115) Abdülmecid Efendi'nin sürgün edilmesi sonrası beraberindeki yakınları, ilk olarak Fransa'nın güneyindeki Lemman Gölü yakınlarında bulunan Territet kasabasındaki Büyük Alp Oteli'ne yerleşmiş, daha sonradan taşınmış olduğu Paris'te de vefat etmiştir. Abdülmecid Efendi'ye İsviçre Lemman Gölü'nün rutubetinin sağlığına iyi gelmemesi ve Büyük Alp Oteli'nin masraflarının epey fazla olması neticesinde, 7 Ekim 1924 tarihinde ailesiyle birlikte Nice kentine

Şekil 2.1.' de görülen *Sis* adlı tablosu doğa ve manzaranın yanı sıra siyasi mesajlar içeren en önemli eserlerinden biridir. Abdülmecid Efendi *Sis* tablosunu dönemin entelektüeli Tevfik Fikret'in 1901 yılında yazmış olduğu *Sis* adlı şiirinden esinlenerek betimlemiştir. Şiirde sefalet ve kayıtsızlık içinde çalkalanan İstanbul ile çöküş halindeki toplum anlatılmaktadır. Şiirdeki mısralar aç halde olan halkın dönemin sultanı II. Abdülhamid'in baskılayıcı yönetim biçimine ve saltanata yardım edenlere karşı besledikleri olumsuz duyguları içermektedir. Abdülmecid Efendi'nin dönemin entelektüeli Tevfik Fikret'in şiirinden esinlenerek tasvir ettiği *Sis* adlı eserine bakıldığında, yoğun sis altında kalan deniz manzarası ve içinde yolcu bulunan bir kayık görülmektedir. Resme diyagonal

---

taşınmıştır. Maddi sıkıntıların baş göstermesi sonrasında özel kâtipi Salih Keramet Nigâr'ın İslam ülkelerinden yardım talebinde bulunduğu birtakım kaynaklarca öğrenilmiştir. (Satan, 2009, 111-119) Hindistan'ın Dekken bölgesinde kurulmuş ve yirminci yüzyılın ortalarına dek bağımsızlığını sürdürmüş bir İslam Devleti olan Haydarabad Nizamı, son halife Abdülmecid Efendi'ye sürgün yıllarında maddi destek sağlamıştır. Bazı Müslüman önderlerinin özel kâtip Salih Keramet Nigâr'ın yardım taleplerine kayıtsız kaldıkları bu süreçte, Haydarabad Nizamı hem Osmanlı'ya olan saygısından ötürü hem de dini değerlerinin bir gereği olarak maddi açıdan destek olma kararı aldığı bilinmektedir. (Kutlutürk, 2022, 73-91) Haydarabad Nizamı'nın talimatı üzerine Abdülmecid Efendi'ye 300 İngiliz sterlini maaş bağlanmıştır. Daha önce Mısır Hıdivi İsmail Paşa'nın prensliği döneminde bir süreliğine konaklamış olduğu, Nice'in seçkin semti Cimiez'de büyük bahçeli Xoulcees Villası kiralanmıştır. Bu bölgede siyasetten uzak bir hayat sürmeyi tercih eden Abdülmecid Efendi, Türkiye'den çıkarken bahsetmiş olduğu şekilde Paris ve Viyana gibi şehirlere seyahat yaparak geçirmiştir. 19 Haziran 1939 yılında sağlık sorunları sebebiyle Nice'ten ayrılıp Paris'e yerleşmiştir. Boulogne Ormanı'na yakın bahçeli bir köşkü kiralarak, kütüphane, müze, konser gibi etkinliklere katılarak Comedie-Française'in temsillerini takip etmiştir. (Satan, 2009, 119-120) Abdülmecid Efendi'nin Paris'te yaşadığı yıllarda yirmi yıldır satış işlemleri ile uğraşan Bağlarbaşı Köşkü, İstanbul Vilayeti Defterdarlığı Milli Emlak Müdürlüğü'nün 22 Eylül 1943 tarihinde yazmış olduğu yazısına istinaden, satış işleminin gerçekleştiği kayıtlara geçmiştir. Muhasebe müdürlüğüne verilen talimat doğrultusunda, Abdülmecid Efendi'ye köşkün satış bedeli olan 47.978 lira 29 kuruş ödenmesi söylenmiştir. Verilecek olan ödeneğin ön koşulu olarak Abdülmecid Efendi'nin hayatta olduğuna dair bir belge, vekili olan hususi kâtipi Salih Keramet Nigâr'dan talep edilmiştir. Maliye Bakanlığı ile yapılan yazışmalar neticesinde, Merkez Bankası İstanbul Şubesi'nde, Fransa 545 sayılı "bloke" hesaba yatırıldığı bilinmektedir. Bu sebeple para bloke edilmiş ve Abdülmecid Efendi'ye ödeme yapılmamıştır. Harp ve işgal durumları sebebiyle uzun süredir Hindistan ödeneğini alamadığından, o dönem Abdülmecid Efendi maddi yönden sıkıntı çekmiştir. Merkez Bankasının 7 Temmuz 1944 tarihli yazısıyla tarafına olumsuz yönde gelen cevaptan bir buçuk ay sonrasında, yirmi yıldır uğraşan Bağlarbaşı Köşkü'nün satış ödeneğini de alamadan, Abdülmecid Efendi Paris'de vefat etmiştir. (Satan, 2009, 122) Vasiyetinde kendi vatan toprağı İstanbul'a gömülmek istemesi üzerine çocukları bu talebini yerine getirmek için babalarının naaşını geçici olarak Paris Camii'nin bir odasına yerleştirmişlerdir. Ailenin naaşı Türkiye'ye getirip defnetme talepleri üç kere reddedilmiş ve 31 Ekim 1952 tarihinde dördüncü taleplerini TBMM'ye iletmışlerdir. TBMM'den oybirliği ile çıkan olumlu karara karşı yapılan itiraz neticesinde naaşının Türkiye'ye gelmesi tamamen askıda kalmıştır. (Satan, 2009, 123-124) Tüm bunların üzerine 30 Mart 1954 günü, Abdülmecid Efendi'nin naaşı Medine'ye gönderilmiş, Harem-i Şerif'e gömülmüştür. (Serdaroğlu, 1987, 34)

şekilde yerleştirilmiş kayıkta, ayakta duran bir yolcu ve beraberinde oturmakta olan dört yolcu görülmektedir. Resimde yoğun şekilde betimlenmiş olan sis bulutunun ardında belli belirsiz bir İstanbul silüeti olduğunu görmekteyiz. İstanbul'un üzerine çökmüş durumda betimlenen sis bulutu, dönemin hükümdarı Sultan II. Abdülhamid'i temsil etmektedir. Sis bulutunun İstanbul'u yoğun halde kapladığı hali, halka baskılayıcı güç kullanan dönemin hükümdarına gönderme niteliğindedir. Zulüm gören halk ve sesi yoğun baskılar sebebiyle oldukça güçsüz ve resimdeki gibi belli belirsiz kalmıştır. Dönemin iki entelektüeli olan Tevfik Fikret ve Abdülmecid Efendi icra etmiş oldukları *Sis* adlı resim ve şiirle, sanat adına birer üretim yapmakla beraber toplumun var oluşuna dair de birer söylem üretmişlerdir.

**Şekil 2.1. Abdülmecid Efendi, Sis, 1910-1911**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi Sis Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, 144x101 cm, Aşiyen Müzesi, <https://www.sehriyar.info/?pnum=549&pt=Sis>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Şekil 2.2.'de görülen *Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i)*, *Tarih Dersi/Nasihahat* ve *Ben Büyüyeyim De* adlı eserleri Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde politik fikirlerine ve dönemin siyasi olaylarına yer verdiği diğer yapıtlarıdır. Sanatçı

*Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i)* adlı tablosunda, Yıldız Sarayı'nın Küçük Mabeyn Dairesi'nde cereyan etmekte olan II. Abdülhamid'in tahttan indirilme hadisesini işlemektedir. Abdülmecid Efendi bu eserinde fotoğrafı kareleme yöntemini kullanarak heyette bulunan üyelerin sultana tahttan indirildiği kararı tebliğ edilirken ki duruş biçimleriyle çektiği fotoğrafları tuvaline aktarmıştır. Heyette sol baştan itibaren; Bahriye Nazırı Arif Hikmed Paşa, Selanik Mebusu Manuel Karaso, İşkodra Mebusu Arnavud Esad Toptani Paşa, Senatör Aram Efendi ve Miralay Galip Paşa yer almaktadır.<sup>3</sup> Sultan II. Abdülhamid'in yüz şekli üzüntüsünü ifade ederken, heyet üyelerinin el ve kol hareketleri konumlarının resmi olmasından ötürü ciddi ve durağan şekilde yansıtılmıştır. Yıldız Sarayı'nın Küçük Mabeyn Dairesi'nin Yemek Salonu'nda cereyan eden hadise, Abdülmecid Efendi tarafından, tavan, duvar, zemin, hareketli mobilya ve sabit mobilyalar açısından en ince detaylarıyla esere işlenmiştir. Aynı zamanda bu eser sanatçının iç mekan resimlerine örnek bir yapıtı olmuştur.

Şekil 2.3.'de görülen *Tarih Dersi/Nasihah* adlı eserinde kendisi ile birlikte oğlunu ve kızını insan figürü olarak kullanmıştır. Eserde Osmanlı İmparatorluğu'nun 1912 yılındaki Balkan Savaşı'nda kaybettiği topraklara olan tepkisi anlatılmaktadır. Resmin sol köşesinde üst üste konulmuş kitaplar ve Abdülmecid Efendi yer alırken, iki çocuğu ile birlikte Rumeli Haritası resmin merkezinde konumlandırılmıştır. Eli şakağında duran Abdülmecid Efendi kendisini düşünür vaziyette, oğlu Ömer Faruk Efendi'yi eliyle Balkanlar Bölgesi'ni gösterirken, kızı Dürrüşehvar Sultanı ise dinler vaziyette betimlemiştir. Sanatçı eserlerinde resmin konusunu ve vurgulamak istediği figürleri tuvalinin merkezine yerleştirmiş, kompozisyonun öznesi yapmıştır. Bu eserinde Rumeli Haritası kompozisyonun öznesini oluştururken insan figürleri ve duygu durumları resmin konusundaki hüznü ve endişeyi vurgulamaktadır. Sanatçı bu eserini yakın dostu Pierrere Loti'nin desteğiyle *1914 Paris Sergisi*'nde sergilemiştir.

---

<sup>3</sup> Eylem Yağbasan, "Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı" (yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2004), s.215.

Şekil 2.4.'de görülen *Ben Büyüyeyim De* adlı eser sanatçının Osmanlı İmparatorluğu'nun 1912 yılındaki Balkan Savaşı'nda kaybettiği topraklara karşı betimlediği bir diğer tepki resmidir. Eserde sanatçının oğlu Ömer Faruk Efendi ile kızı Dürrüşehvar Sultan Rumeli haritasının asılı olduğu duvarın önünde durmaktadırlar. Harita önünde kollarını açmış halde duran Ömer Faruk Efendi iki yumruğunu sıkmış halde haritaya bakar vaziyette ve öfke doludur. Kızı Dürrüşehvar Sultan ise düşünceli halde ağabeyini dinlemektedir. *Ben Büyüyeyim De* ve *Tarih Dersi/Nasihah* eserleriyle sanatçı Osmanlı'nın yaşadığı toprak kaybını resim yoluyla protesto etmektedir.

**Şekil 2.2. Abdülmecid Efendi, Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i),  
1912-1917**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 242x180 cm, Dolmabahçe Sarayı Müzesi Tablo Deposu,,  
[https://isamveri.org/pdfs/bv/D01111/2010\\_6/2010\\_6\\_SOYLULA.pdf](https://isamveri.org/pdfs/bv/D01111/2010_6/2010_6_SOYLULA.pdf), 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)*

**Şekil 2.3. Abdülmecid Efendi, Tarih Dersi/Nasihat, 1912-1917**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi Tarih Dersi/Nasihat Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, 164x120 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, <https://icivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapnn-ardi.html>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

**Şekil 2.4. Abdülmecid Efendi, Ben Büyüyeyim De, 1913**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Ben Büyüyeyim De Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, 54x15 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, <https://icivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapnn-ardi.html>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren orduyu iyileştirmek adına Avrupa'dan uzmanlar getirilmiş, dinlerini değiştirmeksizin Osmanlı İmparatorluğu'nun hizmetine kabul edilmişlerdir. Bu dönemde Avrupa kamuoyunda Osmanlı İmparatorluğu'na karşı şiddetli tepkiler meydana gelmiştir. Osmanlı, Batılılar tarafından Batı hukukunun ve uygarlığının dışında kaldığı fikriyle suçlanmış, bazı eyaletlerde çıkan ayaklanmaları haklı bulan Avrupa Devletleri, ayaklanma yaratan bu asileri destekleme yoluna gitmiştir. Osmanlı Devleti kurumlarında görülen zayıflık neticesinde gelinen noktada, devleti bu zayıflıktan kurtarmanın tek yolunun onu Batılılaştırmak olduğu düşünülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma çabalarının yoğun şekilde yaşadığı 19. yüzyılda, ekonomiye, sosyal yaşama, siyasete, edebiyata, felsefeye, resme, müziğe ve mimariye kadar birçok unsur yeniden yapılanma sürecine girmiştir.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Osmanlı'nın son döneminde Batılılaşma ile anılan gerçekçi duruşu sadece Batıdan alınmış bir öge gibi görmemek gerekir. Osmanlı'nın kendine has olarak gelişen ve çoğunlukla minyatür sanatı olarak anılan temsillerinde gerçekçilik hakimdir. Yaşanmış olayların anlatılması, reel olarak ziyaret edilmesi, sefer düzenlenmesi, görülmüş şehir ve peyzajların resmedilmesi, padişahların portrelerinin resmedilmesi ve halktan kişilerin resmedilmesi gibi her zaman gerçekçilik içeren bir yanı olmuştur. Osmanlı resim sanatı farklı dönemlerde farklı özelliklere sahiptir. Oluşum dönemi sonrasında özellikle 16. yüzyılda gelişen Osmanlı sanat unsurları 18. yüzyılın ilk yarısına kadar değişimler göstermekle birlikte özünü korumuştur. Bu süreçle beraber birçok değer yargısının da sorgulandığı bu dönemde oluşan sanat algısı da çeşitli evrelerden geçmiştir. (Gören, 1997, 15-19) Osmanlı'da batılılaşma hareketinin başlangıcı, tarihçiler tarafından Lâle Devri'ne kadar dayandırılmıştır. (Gören, 1997, 17-18) 17. yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzyıllar boyunca koruduğu siyasal gücü, İmparatorluğun içerisinde kendi kendine yeten ve içine kapanık bir sistem yapısı haline almıştır. 17. yüzyıla kadar bu şekilde kendi içinde yaşayarak dış etkenlerden uzak kalmış ve kendi oluşturduğu yetkinliği sürdürmeyi sağlamıştır. Sonrasında 17. Ve 18. yüzyılda yaşanan siyasal olaylar, Osmanlı İmparatorluğu'nu dışa açılmaya ve hem toplumsal ortamda hem de sanat ortamında değişiklikler belirmiştir. 17. yüzyılda yaşanan bazı siyasal olaylar tezahür etmiş, özellikle 1863 Viyana bozgunu ve Karlofça Antlaşmaları sebebiyle iç ve dış sıkıntılar meydana gelmiştir. Bu olaylar üzerine Avrupa ülkelerinden başta Fransa olmak üzere, Osmanlı pazarına çıkmak ve ekonomik yönden Osmanlı ile eşit ilişkilere sahip olmak istemişlerdir. (Renda, 1977, 15) Fransızların sayısı İstanbul Pera'da Avrupalı insan sayısı açısından en fazla grup haline almış, İzmir ve diğer limanlardaki Fransız tüccarların sayısında da artış görülmüştür. Osmanlı topraklarında Fransızların gücü hem ekonomik hem de toplumsal alanda ilerlemeler kaydetmiştir. I. Süleyman (Kanuni Sultan Süleyman) Dönemi'ndeki tarihi konulu minyatürler henüz hazırlık döneminin özelliklerini taşımalarına rağmen son derece ilgi çekici bulunmuşlardır. Bu dönemde yazılmış ve minyatürlenmiş ilk örnek Selimname'dir. (Topkapı Sarayı Müzesi H. 1597-98) ( Akalay, 1970, 151) Osmanlı padişahlarının 17. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul yerine Edirne Sarayında yaşamış olması ve bazı nakkaşların bu saraya taşınması ile İstanbul'daki atölyeler gerilemiş, yok olmaya yüz tutmuştur. Bu sarayın 19. yüzyılda yıkılması ile birlikte nakkaşların hazırlamış olduğu yazmalar dönüşü olmayan tahribata uğramıştır. 17. yüzyılın sonlarında Avrupa ülkeleriyle girilmiş olan kültür ilişkileri, diğer sanat dallarını etkilediği gibi minyatür sanatını da etkilemiştir. Yeni formlar, yeni üslup çabaları hızlıca kendini göstermiş, gelişen değişiklikler göze çarpmıştır. Çok figürlü kompozisyonlar, albümlerde bir araya getirilen yaprak halindeki tarih konularının, çiçek resimlerinin, kır

## 2.1. Yerleşik Kurumsal Yapılarda Değişim Arzusu ve Siyasi Ortam

Abdülmecid Efendi, 1868 ile 1944 yılları arasında hayatı boyunca Osmanlı İmparatorluğunu'nun son dönemindeki tüm önemli siyasi olaylara tanıklık etmiştir. Tanzimat, I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyet dönemleri ile Osmanlı'nın batılı güçler tarafından işgaline, Kurtuluş Savaşı'na, Osmanlı İmparatorluğunu'nun yıkılması ile Cumhuriyet'in kuruluşuna, I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı Dönemi'ne tanıklık

---

sahnelerinin ve portrelerin yerini almıştır. Yenilenen üslup doğrultusunda sanatçılar batı resminin en önemli özelliği olan üçüncü boyutu minyatürlerde aramaya başlamışlardır. Doğa teması git gide minyatürlerde yerini almaya başlamış, ufuk çizgisiyle beraber derinlik hissinin yaratılmaya başlandığı görülmüştür. Deniz dalgalarının parıltısı, gür ağaçlarda yaratılan ahenkli tonlar ve renk tonlaşmaları önceki yüzyıllara ait minyatürlerde görülmeyen farklı arayışları barındıran doğa temalarına ait detaylar olmuştur. Doğa teması dışında çıplak kadın figürleri, burçları simgeleyen hayvan ve insan figürleri yeni figürler arasında yer almaktadır. (Renda, 1977, 30-31). Minyatür sanatının temelleri Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde atılmış olup, 16. yüzyılın ikinci yarısında klasik üslubunu oluşturmuştur. Çoğunlukla tarihsel konulu kitaplarda kullanılan minyatürler, padişahların portrelerini, önemli olayları, savaşları, savaş başarılarını, kabul törenlerini veya av sahnelerini canlandırmaktadır. Kendine özgü bir gerçekçilikle, önemli kişileri ve olayları belgeleme yoluna giden Osmanlı saray nakkaşı, bu yönüyle öteki İslam minyatürcülerinden ayrılmaktadır. Süsleme yaparken dikkati dağıtmayacak ölçüde, olayların ve kişilerin önemli olan ayrıntılarını yansıtarak, İslam minyatür sanatının estetik kuralları dışına çıkmadan, çizgi ve renklere dayanan gölgesiz ve yüzeysel anlayış biçiminden de kopmadan icra edilmiştir. Osmanlı nakkaşının üslubunda, mimari biçimler, üst üste konumlanmış birbirine ilintili olmayan sahneler, kişilerin olay örüntüsündeki önemine göre ölçeklendirilmesi ile hayalden çok gerçek ayrıntılara yer veren bir doğa anlayışı olmuştur. 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan klasik üsluptaki minyatür 17. yüzyılın ilk yarısında birtakım konu ayrışmalarıyla devam etmiş, yüzyılın ikinci yarısında İmparatorluğu sarsan siyasi olaylar sebebiyle minyatürün yapımında duraklama tezahür etmiştir (Renda, 1977, 29). Osmanlı minyatür sanatının ikinci klasik dönemi veya son etkin dönemi olarak ifade edilen bu dönemde, minyatür alanında saray çevresinin talep ettiği ve beğendiği yeni eserlere yer verilmeye başlanmıştır. 17. yüzyılın sonlarında yükselen batıya yönelim, III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa'nın Fransız yaşantısına olan özenmeleri sebebiyle saray çevrelerinde dönemin mimarisini de etkilemiştir. Minyatürün bahsedilen ikinci klasik dönemi niteliğine dönüştüren Levni olduğu şüphesiz kabul edilmektedir. Levni 17. yüzyılda duraklama yaşayan klasik Osmanlı minyatürünü yeniden canlandırmıştır. Bununla beraber hem Levni hem de çağdaşlarının klasik üslubun değişen yeni anlayışına etkileri olmuştur (Renda, 1977, 34-35). 18. yüzyılın ikinci yarısında en ünlü nakkaşı Abdullah Buhari olmuştur. Buhari'nin tek figür çalışmaları oldukça dikkat çekici bulunmuştur. Levni ve Buhari'nin figüratif çalışmaları dikkat çekmektedir.4 Yine bu dönemde figüratif öğelerin yanı sıra şiir kitaplarının çiçek resimleriyle süslediği bilinmektedir.4 1750 sonrasında sanat etkinlikleri bütün çevrelerde artış göstermiştir. Kıyafet albümleri, kadın ve erkek figürlerinin betimlendiği albümler, kır ve deniz manzaraları ve mesire alanlarında eğlenen kadınları gösteren sahneler bu dönemin en bilindik eserleri arasındadır. Padişah portreleri de yine bu dönemin önemli eserleri arasındadır.4 Sefarname adı verilen albümlerde ise farklı ülkelerin yerleşim yerlerine ait görsel anlatılar hem teknik açıdan hem de gerçekçi olmaları açısından önemlidir.

etmiştir. (Yağbasan, 2004, 157),(Uçan, 2021, 201) Siyasi ve askeri olarak pek çok değişimin ve hareketliliğin olduğu bu dönemde, batılılaşma çabalarına, farklı muhalif grupların oluşmasına, muhalif fikir ve tartışmaların basın yoluyla yayılmasına ve entelektüel bir sanat çevresinin oluşmasına tanıklık etmiştir. Abdülmecid Efendi bu değişim süresinde hayatının büyük bir kısmını entelektüel ve sanatsal açıdan kendini ifade ettiği kütüphanesinde ve resim atölyesinde geçirmiştir. Bu bağlamda, Batılılaşma Dönemi'nin pek çok siyasal ve felsefik fikir oluşumları, resim sanatı adına temsil ve yeni arayışlar olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyılın son dönemlerinden itibaren Avrupa karşısında gerilemeye başlaması tarihte önemli bir yere sahiptir. Toprak kayıplarının artması, askeri yenilgiler ve tüm bunların paralelinde ekonomik gerilemeler imparatorluğu zor durumda bırakmıştır. Avrupa Devletleri, Rönesans, sanayi devrimleri ve reform gibi siyasal istikrarlarını sağlayıcı adımlar atarken, Osmanlı İmparatorluğu gerilemeye başlayarak İslam dünyası adına yaşanan kırılmaların habercisi olmuştur. Avrupa'nın siyasal ve ekonomik alanlardaki gelişimleri örnek alınarak askeri alanda çeşitli reformlar başlatılmıştır. Oluşan olumsuz koşulları gidermek amaçlı Avrupa'dan uzmanlar getirilerek görüşlerine başvurulmuştur.<sup>5</sup>

Tanzimat döneminde (1839-1876) hem hukuki hem de idari alanlarda yapılan reformlar batılılaşma adına önemli adımlar olmuştur. Devleti kurtarma amacıyla batılı reformların etkili olacağı düşüncesi hakim olmaya başlamıştır. İmparatorluğun çöküşüne kadar devam eden laikleşme süreci Tanzimat kanunu ile başlangıcını yaşamış, kanun üstünlüğü

---

<sup>5</sup> III. Selim Dönemi'nde (1789-1807) yapılan Nizam-ı Cedit yenilik hareketinin hedefi askeri alanda bilimsel kaynaklara erişmek amaçlı olsa da ordu, ulema ve yerel otoritelerin yeniliğe karşı tepkileri neticesinde gerçekleşmemiştir. Osmanlı'nın bozulmuş olan toprak sorununun yalnızca askeri alanda olmadığına dikkat çekilerek, ekonomik ve siyasal alanlarda reforma gidilmesinin gereksinimi tartışılmıştır. III. Selim sonrası tahta geçen II. Mahmud, Osmanlı'nın sarsılan otoritesine yönelik bir dizi reform arayışına girmiştir. Yeniçeri ocağı dağılmış ve ulema sınıfının etki alanlarında daralmaya gitmiştir. Devlet yönetimi de padişahın baskın otoritesinden bürokrasiye doğru çevrilmiştir. Hukuki alanda gidilen yenilikler ile birlikte din ve devlet bileşimindeki çatlama, çağdaşlaşma sürecinin başlangıcı olmuştur. Yeni eğitim kurumları kurulmaya başlanarak, ulemanın yetki alanı dışında yeni bir sistem kurmaya gidilmiştir. (Aslan ve Alkış, 2015, 20-21)

ve eşitlik ilkeleri esas konu edilmiştir.<sup>6</sup> (Aslan ve Alkış, 2015, 20-21) Tanzimat Fermanı ile tüm vatandaşların eşit olduğu, dil, din ve ırk farkı gözetmeksizin eşit durumda oldukları, kimse için ayrımcılık yapılmayacağı ifade edilmiştir<sup>7</sup> (Aslan ve Alkış, 2015, 24-27).

Osmanlı İmparatorluğu'nda yenileşme ve demokratik düzene geçiş üç önemli olay neticesinde gerçekleşmiştir. Birincisi, 1808 yılında Sultan III. Mahmud'un saltanatlığı Dönemi'nin ilk yıllarında ortaya konulmuş olan Sened-i İttifak, ikincisi 1839 yılında başlayan Tanzimat hareketleri ve üçüncüsü de 1876 yılında ilan edilmiş olan I. Meşrutiyet ve Kanun-i Esasî ile başlayan meşrutiyet hareketleridir.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Ticaret mahkemeleri oluşturularak, kapitülasyonlar ve dış ticaret konularında düzenlemeler yapılmıştır. Medeni kanunun yerini tutan bir sistem olarak Mecelle hazırlanmıştır. Hazırlanan Mecelle neticesinde, insan aklının dahil olduğu hukuk alanına doğru yönelenmiştir.

<sup>7</sup> 1926 yılında yeni Medeni ve Ceza Kanunları kabul edilmiştir. Bu bağlamda, şapka giyme zorunluluğu getirilmiş, Cuma günü yerine Pazar günü resmi tatil günü ilan edilmiş, Hicri takvimin yerini Miladi takvim almış, Arap harfleri yerini Latin harfleri almış, Arapça ve Farsça kelimeleri kullanım dışı bırakılarak dil sadeleştirilmiş, çok partili hayata geçilmiş ve anayasada yer alan “devletin dini İslam'dır” ifadesinin çıkarılması gibi değişiklikler neticesinde toplumun İslam ve Osmanlı ile olan bağları modernize edilmiştir. 1937 yılında laiklik ilkesinin anayasaya dahil edilmesi ile beraber laikleşme adına yapılan son aşama da tamamlanmıştır. Askeri yenilgiler sebebiyle küçülen toprakları ve İmparatorluk sınırları güçleşen Osmanlı Devleti, git gide belirsiz durumlara doğru sürüklenmiştir. Dış ticaretteki etkinlikleri ile güçlenen gayr-i Müslimlere karşı Osmanlı devlet adamları, çözüm arayışına girmişlerdir.

<sup>8</sup> Sened-i İttifak; bir anayasa veya kanun olmayıp tarafların birbirlerine karşı verdikleri sözleri içeren bir antlaşmadır. Sened-i İttifak sonrasında devlet siyasi ve sosyal yapısında köklü bir değişiklik yaratma arzusu olarak ilk resmi vesikası Tanzimat Fermanı'nı bildirmiştir. Tanzimat Fermanı'nın özellikle üzerinde durduğu konu eşitlik konusu olmuştur. Bu resmi vesika, bilhassa çeşitli dinlere mensup Osmanlılar arasındaki eşitliği sağlamak amaçlı yapılmış bir hadise olmuştur. Başka bir ifadeyle, Tanzimat Dönemi'nde meşrutiyet rejiminin kurulması için gereken zemini ve havayı yaratmış, “Genç Osmanlılar Cemiyeti” adı altında bir zümrenin de doğuşuna vesile olmuştur. 1865 tarihinde İstanbul'da kurulan bu cemiyetin ilk muhalifleri, Namık Kemal, Ziya Paşa, Agâh Efendi, Şinasî ve Ali Suavî olmuştur. Bu topluluk padişahın mutlak otoritelerine karşı gelen ilk muhalefeti teşkil etmişlerdir. Genç Osmanlılar Hareketi'ni meydana getiren bu topluluk, Osmanlı tarihinde ilk defa, çağdaş devlet formülüne gidilmesi hususunu savunmuşlardır. Avrupa'da yetişen Genç Osmanlılar'dan Ziya Paşa, Namık Kemal ve Ali Suavi Muhbir Londra'ya giderek, Hürriyet gazetesini çıkartmışlardır. (Kızıltan, 2006, 254-255) 1876 yılında ilan edilen Kanun-i Esasi ile devletin otoritesinde sınırlandırmanın mümkün olabileceği anlaşılmıştır. Dönemin padişahı II. Abdülhamid anayasal yönetimi feshetmiş, zor koşulları gerekçe göstererek halifelik makamını da kullanarak Avrupa devletlerinin nüfusunu kırmayı hedeflemiştir. Bu dönemin önemli olan asıl konusu, Tanzimat'ın devam edeceği veya ülkeyi çöküşten kurtarmak amaçlı eğitim, hukuk ve idare alanlarında yeniliğe devam etmek olmuştur. Abdülhamid Dönemi yönetimindeki tüm toplumsal ve devlet dinamiklerinin kontrol altına alınması, haliyle yönetime karşı birtakım muhalif kesimi doğurmuştur. (Aslan ve Alkış, 2015, 22)

I. Meşrutiyet Dönemi öncesinde gerçek muhalefet hareketini, Tanzimat Dönemi'nde oluşan Genç veya Yeni Osmanlılar Cemiyeti adı altındaki aydın topluluk başlatmıştır. Cemiyete maddi destekte bulunan Mustafa Fazıl Paşa'nın desteği altında, 1867 yılında Yeni Osmanlılar ismiyle bir cemiyet kurulmuştur. Tanzimat ile birlikte gizlice birleşip ortaya çıkan bu grup, devleti kurtarmak adına tüm alanlarda yenilik yapma çabası içinde olmuştur. Genç Osmanlılar yalnızca gelecek nesillere düşünceleri ile ilham olmuş, herhangi bir isyan veya tahttan padişah indirme gibi olaylara kalkışmamışlardır. Yaratmış oldukları farkındalık neticesinde, basın yoluyla Osmanlı İmparatorluğu'nda mutlakiyetten meşrutiyete geçiş evresinde birinci etken olmuşlardır. 1867 ile 1875 tarihleri arasında yayın organları aracılığı ile meşrutiyet ve hürriyet fikirlerini yoğun şekilde yaymışlardır.<sup>9</sup>

Tüm bu hadiseler yaşanırken, Abdülmecid Efendi cephesinde babası Sultan Abdülaziz 1876 yılında tahttan indirilmiş, II. Meşrutiyet'in ilanına kadarki geçen süreçte Dolmabahçe Sarayı'nda kapalı bir hayata mahkum edilmiştir. Dönemin hükümdarı Sultan II. Abdülhamid, Abdülmecid Efendi'ye yasaklar getirmiş, sanatçıyı saray dışı hayatından mahrum bırakarak göz hapsinde tutmuştur. Sanatçı Abdülmecid Efendi bu sürecini genellikle kütüphanesinde ve resim atölyesinde geçirmiştir. Yakın dostlarını ve entelektüel çevresini Dolmabahçe Sarayı'ndaki resim atölyesinde ve kütüphanesinde ağırlayarak sanatçı yönünü geliştirmiştir. Sanatçının ressam kimliğinin gelişmesi II. Meşrutiyet sonrasına tarihlendirilmektedir (Alp, 2018, 108).

Tanzimat Dönemi harekete geçen Genç Osmanlılar topluluğu gibi, Abdülhamid Dönemi'nde de Jön Türkler isimli topluluk, muhalif topluluk olmuştur. Abdülhamid

---

<sup>9</sup> 1865 yılında İstanbul'da gizlice örgütlenen topluluk, Enver Ziya Karal tarafından "İlk muhalefet Partisi" olarak ifadelendirilmiştir. (Hakan Uzun, 2005, 149-150) Bu cemiyete gönül veren Osmanlı Hanedanı mensubu olan şehzadeler, Murad ve Abdülhamit olmuştur. (Hakan Uzun, 2005, 149-150) , (Kızıltan, 2006, 255-256) Cemiyete maddi destekte bulunan Mustafa Fazıl Paşa'nın desteğini sonlandırması üzerine, dernek üyeleri İstanbul'a dönüş yaparak, İbret gazetesini kiralamış, fikirlerini orada beyan etmişlerdir. Doğu ve Batı'yı uzlaştırma çabası içerisinde olan Genç Osmanlılar, Fransız Parlamentosu şekline duydukları beğeniyi Hürriyet gazetesinde dile getirmişlerdir. İktidara geçmek gibi bir istekleri olmayan Genç Osmanlılar bu konu ile alakalı da herhangi bir teşebbüste bulunmamışlardır. (Kızıltan, 2006, 255-256)

karşıtlarının birçoğu yeni açılan okullarda yetişmiş, Avrupa'daki yeni kuşak pozitivizm düşünce akımını benimsemiş kişilerden oluşmuştur. Jön Türklerin haricinde İttihat ve Terakki Cemiyeti gibi birtakım başka muhalifler de ortaya çıkmış olup, hepsinin ortak hedefi Abdülhamid'i tahttan indirerek tekrardan anayasayı yürürlüğe sokmak olmuştur. 1908 yılında Sultan Abdülhamid'in anayasal yönetimi tekrardan ilan etmesi neticesinde II. Meşrutiyet adı verilen yeni dönem başlamıştır.<sup>10</sup>

Yakın dönem dünya tarihinin şüphesiz en önemli olaylarının bir diğeri de I. Dünya Savaşı (1914-1918) olmuştur. Gerek tarihsel süreç gerekse bu süreçteki dönüm noktasında tezahür eden siyasal, askeri, ekonomik ve sosyal olaylar bu savaşı önemli bir yere koymaktadır (Arı, 1997, 1).

I. Dünya Savaşı nedeniyle mali çöküntü, insan ve toprak kaybı yaşayan Osmanlı Devleti, İttifak Devletleri (Bulgaristan, Almanya, Avusturya-Macaristan) ile birlikte yenilgiye uğramıştır. Bu savaşa dek dünyanın sayılı devletleri arasında yer alan Osmanlı Devleti,

---

<sup>10</sup> 1876 yılında Anayasanın kabul etmiş olduğu parlamentonun ismi "Meclis-i Umumî" olmuştur. İki ayrı meclisten oluşarak meydana gelen üyeler, ülkemizde yapılan ilk seçim olan "Talimat-ı Muvakkale"yi deneyimlemişlerdir. İstanbul'da yapılan seçimlerin tarihi kesin olarak bilinmese de 1877 yılının Muharrem ayında yapıldığı bilinmektedir. Seçimlerin sonucunda Meclis-i Umumî'nin açılışının 19 Mart günü önce Ayasofya'da, sonrasında padişahların isteği doğrultusunda Beşiktaş Sahilsarayı Hümayun-ı Divan bölümünde yapılacağı gazetelerde ilan edilmiştir. (Kızıltan, 2006,262-268) , (Aslan ve Alkış, 2015, 22) Avrupa'dan gelen aralarında Times, Le Temps ve Levant Herald gibi birçok gazeteci ve kişi, meclisin açılış törenine katılmıştır. Padişahın emri üzerine açılışın yapılacağı 19 Mart 1877 günü, bütün resmi daireler kapatılmış ve tören Dolmabahçe sarayının büyük salonunda, Topkapı Sarayı'ndan getirtilen taht eşliğinde yapılmıştır. Kendisi için getirtilen tahta oturan Sultan II. Abdülhamid, kardeşleri Veliht Mehmet Reşat ve Ahmet Kemalettin Efendi'yle yerlerini almışlardır. Meclis-i Mebusan çalışmaları 20 Mart 1877 tarihinden, 28 Haziran 1877 tarihine kadar sürmüştür. Meclis-i Mebusan'ın ilk devri 28 Haziran 1877 yılında kapanmış olup, ikinci devrinde de tamamen kapatılmıştır. Meşrutiyet yönetiminden rahatsızlık duyan Avrupa'nın büyük devletleri karşılığında eskisi gibi padişah ve sadrazamın olmasının yerine, halkın temsilcisi olan parlamentonun olması işlerini zorlaştırmıştır. Önceleri rüşvet ve benzeri yollarla işlerini hallederken, parlamentoda işlerin bu şekilde yürümemesinden oldukça rahatsızlık duymuşlardır. Bu sebeplerden ötürü Meclis-i Mebusan'ın kapatıldığı dönemde Avrupa devletleri konuya ilişkin herhangi bir rahatsızlık duymamışlardır. Sultan II. Abdülhamid'in meşrutiyet yönetimine kolaylıkla son vermiştir. Bunun sebebi muhalif Genç Osmanlıların dağılımı, Midhat Paşa'nın sürgünde ve ordunun savaş sebebiyle meşrutiyete sahip çıkacak durumunun mümkün olamayışı etken olmuştur. (Kızıltan, 2006,268-271) II. Meşrutiyet sonrası İttihat ve Terakki Cemiyeti, eğitim ve adliye sistemleri hususunda laikleşmesi gereken konulara dikkat çekerek reformlara davet etmiştir. 1916 yılından sonra Şeyhülislam sebepli kabine sorunu, mahkemelerin Adalet Vekâleti'ne bağlandığı tebliğ edilmiş, dini kurumların maddi kaynaklarının Maarif Vekâleti'ne bağlandığı söylenmiş ve tüm bu uygulamalar ile din kurumu, maliye, adliye, eğitim ve yasama alanlarındaki yetkilerini yitirmeye başladığı bir sürece girmiştir. (Aslan ve Alkış, 2015, 23)

savaştan en zararlı çıkan devlet olmuştur. Osmanlı Devleti bu işgal sırasında, basın, askeri, siyasi ve iktisadi engellemelerle karşı karşıya gelmiş, işgal devletlerinin ağır baskıları altında kalmıştır (Keskin, 2014, 264).

İstanbul'un resmen işgal tarihi 16 Mart 1920 günü sabah saat 10:00 olarak kayıtlara geçmiştir. İşgal karşısında İtilaf Devletleri (İngiltere, Fransa, İtalya, Yunanistan, Portekiz, Romanya, ABD, Sırbistan, Rusya) kendi aralarında İstanbul'u kuşatma hususunda uzlaşmaya varmışlardır. I. Dünya Savaşı sonunda İstanbul işgal altına alınmış, Beyoğlu ve Boğaziçi'nde yer alan Telgrafhaneler ve Telgraf Genel Müdürlüğü'ne müdahale edilmiş, İstanbul'un dışarı ile iletişimi kesilmiştir.<sup>11</sup>

Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'nın olumsuz neticesinde, toprakları işgal edilmiş, ülkenin kurtuluşu için çözüm arayışlarına gidilmiştir. Tüm bunların neticesinde, saltanat kaldırılmış, halifeliğin yetkileri ve siyasi alandaki baskınlığı sınırlandırılmıştır (Aslan ve Alkış, 2015, 23).

1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanı neticesinde yeni devlet anlayışı ve toplumun idaresi konusunda fikir çatışmaları yaşanmıştır. Ankara'da Cumhurbaşkanı devletin en üst otoritesi konumundayken, İstanbul'da halifenin en üst otoritede olması süregelen tartışmaları arttırmıştır. Nihayetinde 1924 yılında meclis tarafından halifelik makamı kaldırılmış olup, bir anlamda İslam dünyası ile bağlar koparılmıştır.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> 9 Mart 1920 tarihinde Beyazıt'ta yer alan Türk Ocağı işgal edilmiş olup, 14 Mart 1920 tarihinde İstanbul ve Beyoğlu Posta ve Telgraf merkezleri de İtilaf Devletleri tarafından işgal edilmiştir. Harp Okulunu işgal eden İngilizler, Ayasofya çevresini saran Fransız kuvvetler, Gülhane Hastanesi'ni, Sarayburnu depolarını, Otomobil tamirhanesini, Tophane'de yer alan İmalat-ı Harbiye Muhafız Taburu Karargahını, Makriköy (Bakırköy) Baruthanesini ve Tophane Fabrikaları Muhafız Bölüğü Merkezi işgal edilmiş önemli noktalar olmuştur. Bu alanlarda her türlü evrağa el konulmuş, anahtarlarının olmadığı söylenen odaların kapıları kırılmış, hiçbir şahsın eşya ya da evraklarını yanlarına almalarına izin verilmemiştir. Galata, Beyoğlu, Beşiktaş, Şişli, Kasımpaşa, Üsküdar ve Kadıköy gibi mahallelerin caddeleri işgal kuvvetleri tarafından mangalar ile ağır silahlar eşliğinde devriye gezilmiştir. İtilaf Devletleri'nin donanması deniz üzerinden yapılarak Avrupa'dan Asya'ya sandallarla geçiş yasaklanmıştır. (Alp, 2018, 331-339)

<sup>12</sup> Tanzimat Dönemi'nden beri engel olarak görülen ulema, memurlaştırılarak dini hayatın devlet denetiminden alınması istenmiş, Diyanet İşleri Başkanlığı kurularak toplumsal düzeyde dini hayata düzen getirilmiştir. Süregelen laikleşmeler ile birlikte, yapılacak inkılaplar için Cumhuriyet'in eli güçlenmiştir. Tevhid-i Tedrisat kanununun kabulüyle beraber devlet, eğitim kurumlarını yönetimine dahil etmiş, tarikat, tekke, zaviye gibi kavramların işlevlerine son verilmiştir. (Aslan ve Alkış, 2015, 24)

10 Ağustos 1920 tarihinde Sevr Antlaşması ile Anadolu’da milli direniş ortaya çıkmış, saraya karşı bir tavır alınmıştır. The New York Times gazetesi 1920 Nisanı’nda ‘‘Disowning The Caliph’’ başlığı altında halifenin düşürüleceğine dair bir haber yayımlamıştır (Disowning The Caliph, 1920). TBMM’nin 1 Kasım 1922 tarihindeki saltanatın kaldırılması kararı, TBMM’de resmi olarak kabul edilmiştir (Göl, 2019, 1485). Birinci Dünya Savaşı’nın sonuçlarının Osmanlı Devleti adına oldukça ağır olduğu bilinmektedir. Mondros Mütarekesi’nin imzalanmasıyla beraber, ülkenin her alanında uğranan işgaller derin üzüntü yaratmıştır. 3 Temmuz 1918 yılında Osmanlı tahtına geçen Sultan VI. Mehmet Vahideddin (Sultan Vahdettin), saltanatın kaldırılması sonrası 17 Kasım 1922 tarihinde can güvenliğinin tehlikede olduğunu beyan ederek ülkeyi terk etmiş, İngilizlere sığınmıştır. Dört küsür yıllık saltanatı boyunca Osmanlı Devleti’nin en zor günlerine şahitlik eden Sultan Vahdettin’in ülkeyi terk etmesi hadisesi kimilerine göre kendi iradesinde olurken, kimilerine göre İngilizlerin oyunu olarak kalmıştır. Bazı araştırmacılara göre Sultan Vahdettin’in bu kaçıışı, altı yüzyıllık bir devletin tarihinin sona ermesine vesile olmuştur.<sup>13</sup>

19 Kasım 1922 tarihinde Sultan Vahdettin’in ülkeyi terk etmesi sonrasında, Abdülmecid Efendi TBMM tarafından halife seçilmiştir. 3 Mart 1924 tarihinde Cumhuriyet’in ilanı ve hilafetin TBMM tarafından resmen kaldırılmıştır. Bu karar neticesinde de Osmanlı Hanedanı Abdülmecid Efendi ve ailesinden ülkeyi terk etmeleri beklenmiştir. 4 Mart 1924 tarihinde Halife Abdülmecid Efendi, çocukları ve eşleri ile birlikte ülkeyi terk etmiştir. 7 Ekim 1924 tarihinde Fransa’nın Nice kentine, 19 Haziran 1939 yılında Nice’ten ayrılarak Paris’e yerleşmiş, 23 Ağustos 1944 tarihinde de ülkesinden uzakta Fransa’nın Paris kentinde yaşamını yitirmiştir.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Sultan Vahdettin saltanattan ve hilafetten vazgeçmediğini beyan etse de bu konu çokça tartışma götürmüş, Osmanlı ve Müslüman toplumunda üzüntü yaratmıştır. 16 Mart 1920 tarihinde İngilizlerin baskısı altında olduğu bilinen Sultan Vahdettin, Osmanlı Parlamentosu’nu kapatmak zorunda kalmıştır. (Göl, 2019, 1481-1484)

<sup>14</sup> Hanedan üyelerinden erkeklere yurdu terketmeleri için yetmiş iki saat, kadınlara da bir hafta süre verilmiştir. (Akman, 2019, 2429)

## 2.2. Sanat Üretiminde Yeni Arayış ve Yeni Kurumlar

Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde görülen batılı etkiye sahip imgeler, kurgu ve temalar, aslında yüzyıllar süren bir etkileşim çerçevesinde incelenebilir. Batılı edebiyat, müzik, perspektif kullanımı veya batı tarzı bir müzik performansının resmedilmesi her ne kadar yenilikçi gibi gözükse de aslında kendinden önce yüzyıllar boyunca gelişmiş olan karşılıklı diyaloga dayanan dinamiklerin dışı vurumlarıdır.

14. yüzyıldan itibaren Türklerin Doğu Akdeniz'de büyük bir güç olarak ortaya çıkması, diğer kültürlerde Osmanlı Devleti'ni yakından tanıma isteği doğurmuştur. Avrupa'nın Osmanlı hayatına duymuş olduğu ilgi daha eski dönemlere tarihlendirilmektedir. Bizans İmparatorluğu'nun yıkılması ile beraber bu bölgeye yerleşen Osmanlı İmparatorluğu, Batı'nın Doğu'ya açılan kapısı halini almıştır. 15. ve 16. yüzyılın büyük bir kısmında henüz güçlenmemiş olan Osmanlılara karşı bir önyargı gelişmiş ve adil olmayan bir düşünce sistemiyle değerlendirilmiştir. Bu dönemde Türkiye'ye gelen gezgin sanatçıların resimleri, bahsi geçen önyargıların değişmesinde önemli rol oynamıştır. 16. yüzyıldan sonra İstanbul'a gelen ressamın belge niteliğindeki eserleri yazılı kitaplarda karşımıza gravür olarak çıkarken, bazıları da metinlerde bağımsız ve tek yapraklı baskı resimler olarak karşımıza çıkmıştır. Bu baskı resimler 17. yüzyılda daha önce Türkiye'ye seyahat etmeyen sanatçılar tarafından görmüş oldukları baskı resimlere dayandırılarak üretilen eserler olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'na seyahat eden bazı görevlilerin kendi ülkelerine döndükten sonra oradaki resamlara sipariş vermeleri sonucunda, kimi zaman sadık kopyalar yapılırken, kimi zaman da abartı tekniği ile resimleri ayrıntılarıyla doldurmuşlardır.

17. yüzyılın ikinci yarısında sanat adına majör bir atılım olmamış, önceki yüzyılın sanat ürünlerine yeni eklentiler olmuştur. Batılı ülkelerin Osmanlı İmparatorluğu'nu kültürel etkinlikler ile kolayca etkileyebileceği bu dönemde, yabancı elçiliklerin sanat adına rolü

etkileyici olmuştur.<sup>15</sup> 18. yüzyılın başı Batı sanatının Türk sanatını gerçek anlamda etkilemeye başladığı dönem olarak kabul edilmektedir. <sup>16</sup> Tarihçiler batılılaşma hareketlerinin gerçek anlamda Lale devrinde başladığı düşüncesinde hemfikir olmuşlardır. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin 1720 ile 1721 tarihleri arasındaki Fransa seyahati, batıya açılan ilk pencere olarak kabul edilmektedir.<sup>17</sup> 1727 tarihinde Sait Mehmet Efendi, Osmanlı İmparatorluğu'nda baskı yapabilen ilk matbaayı kurmuş ve kültür hayatına önemli bir katkıda bulunmuştur. Bu vesileyle Türkçe kitapların basılmasını olanaklı hale getirmiştir. 17. yüzyıl sonlarında (Fransız elçisi M. de Ferriol'un

---

<sup>15</sup> 1673 yılının kış ayında Fransız elçisi Marquis de Nointel amatör bir tiyatro grubunun etkinliğini üstlenmiş ve oyuna çoğunlukla Pera'da ikamet eden yabancılardan Rum ve Ermeniler'in icabet ettiği görülmüştür. Daha sonraları 1676 yılında aynı elçilikte yeni bir tiyatro salonu yaptırılmış ve bu salonda gerçekleştirilen bale ve oyunlara bu kez Türklerin de katılım sağladığı görülmüştür. Böylece, batılı sanat dalları ve tiyatroyla başlayan ilginin diğer dallara sirayet etmesi beklenmiştir. Fransız elçisi Marquis de Nointel'in daha sonradan yanında üç ressam çalıştırarak, İstanbul, Edirne ve İmparatorlukta başkaca bölgelerin resimlerini yaptırmıştır. Yabancı elçilik çevrelerinde git gide sayıları artan Avrupalı ressamlar, İmparatorluğu belgeleyen resimler yapmaya başlamışlardır. (Renda, 1977, 16)

<sup>16</sup> Daha önceleri siyasal açıdan batı teknolojisi ve batı kültürü ile ilgilenmeye gereksiz bulan Osmanlı İmparatorluğu, batı ile doğunun siyasal güç dengesinde kendisinin içine kapanık sergilediği duruşun aleyhine işlediğini fark etmeye başlamıştır. Yirmisekiz Mehmed Çelebi (Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi) savaş dışında kültürel düzeyde batı ile ilişkilerin yarar sağlaması amacıyla, Fransa ile anlaşma yapmak üzere Paris'e gönderilmiştir. Yirmisekiz Mehmed Çelebi, çocuk kral XV. Louis ile bir anlaşma sağlayamamış fakat Fransa bağlamında sefaretnamesine not düşeceği bir sürü izleneye sahip olmuştur. Sefaretnamesinde saraylar, saray bahçeleri ve eğlenceleri uzunca anlatmıştır. Görmüş olduğu Saint Cloud Sarayı'nda gördüğü havuzdan bahsederken, havuzun nakış gibi işlenerek mermerden merdivenler oluşturduklarını ifade etmiştir. Konumlandırılan fiskiyeler ve ejder ağızları karşısındaki hayranlığını dile getirmiştir. Versailles Sarayı ile alakalı ise havuzunun büyüklüğünün tüm gördüklerinden büyük ebatla oluşunu ve ancak kayık ile gezmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Yirmisekiz Çelebi'nin İstanbul'a dönüşü sonrasında hayranlıkla anlattıkları, Osmanlı Sarayı'nda büyük ilgi görmüş ve merak uyandırmıştır. Tüm bu anlatıların üzerine Sadrazam İbrahim Paşa, Kağıthane Deresi'nin kıyıları ile alakalı ihya ve imar faaliyetlerini başlatmıştır. Neticesinde, bu derenin yatağının yönü değiştirilmiş, yıkık halde olan Çengelköyü Kuleli Bahçesi'nin mermerleri Kağıthane'ye taşınmış, kıyıda otuz sütun üzerine oturan bir kasır inşa edilmiş, bu kasırın önüne yapay çağlayanlar, ağızdan su dökülen ejderler, çeşitli fiskiyeler, havuzlar yerleştirilmiş, çok sayıda renkli köşk ve kasırlar eklenmiş ve bir eğlence ile bir gezinti kompleksi ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Osmanlı Sarayı'na Fransız saray ve bahçelerinden birçok desen ve bilgi Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi vesilesiyle girmiştir. Nitekim Çelebinin İstanbul'a dönüşü itibarıyla yapılan Sadabad da bu tezi doğrulayan fakörlerden biridir. (İrepoğlu, 1986, 56-61).

<sup>17</sup> Çelebi'nin seyahatinden sonra yurda döndüğünde, Fransa'da geçirmiş olduğu hayatını, Versailles'yı, Paris dolaylarındaki saray ve bahçeleri, Fransız krallarının yaşam tarzları ile törenlerini ayrıntılı şekilde anlatmıştır. Sadrazam Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin bu paylaşımları sonrasında Osmanlı saray çevresinde, Fransız saray yaşantısına dair duyulan özentinin yankılarına tanık olunmuştur. 1722 tarihinde III. Ahmet'in yaptırdığı Sadabad Kasırlarında, 17. yüzyılın güç sahibi 14. Louis'in saraylarıyla mukayese edilecek planlar hazırlanmış, eşsiz bahçeler ve fiskiyeli havuz önerileri ile Haliç semtini zevk ve sefa yeri haline getirmiştir. Bu sayede 18. yüzyıl boyunca Kağıthane kasırlarının ünü tüm Avrupa'ya yayılmış ve İstanbul'a gelen tüm gezginlerin dikkatini çekmiştir. (Renda, 1977, 17)

yardımıyla İstanbul'a yerleşmiş olan ressam) Vanmour'un resimlerine konu ettiği, Boğaziçi manzaraları, farklı giysiler içerisindeki Türk kadınları, III. Ahmet'in saray yaşantısı, derviş tekkelerinin resimleri ve gravürleri ilgi çekmiştir. Özellikle İstanbul'u görmeye gelen yabancıların hoşuna gitmiş, Vanmour'un Pera'daki atölyesi İstanbul sosyetesini ile elçilik çevrelerinin uğrak yeri haline gelmiştir. Lale devrinde yabancı resamlara yaptırılan portreler ve artık batılı ressamın müslümanların evlerine girip resim yapmaları, batı sanatına karşı gelişen hoşgörüyü gözler önüne sermektedir. III. Ahmet dönemi bu hoşgörünün başladığı ve geliştiği bir dönem olarak kabul edilmektedir. 18. yüzyıl boyunca batılı sanatçıların ülkeye gelmeleri ve yeni sanat beğenisini geliştirmeleri önemli bulunmuştur.<sup>18</sup>

III. Mustafa'nın saray çevresinden tanımış olduğu insanların söylemleri üzerine, kendisinin batıya ve batı sanatına ilgisi olmuştur. Bununla beraber saltanatı süresince herhangi bir sanat etkinliği gerçekleştirilmemiş fakat sanatın karşısında da duran bir kimse olmamıştır (Renda, 1977, 20).

18. yüzyılda resim tekniğinde perspektif, mekan düzenlemesi ve boya tekniği açısından batıya yönelinmiştir.<sup>19</sup> 18. yüzyılın sonlarında Fransız, İngiliz, İsveç ve İtalyan elçilikleri

---

<sup>18</sup> 1728 yılında İstanbul'a gönderilen Fransız elçisi m. De Villeneuve zamanında Osmanlı İmparatorluğu ile Fransa arasındaki kültürel, ticari ve diplomatik ilişkiler daha da güçlenmiştir. Fransız elçi Villeneuve, sarayın Avrupa ile arasındaki birtakım kararlara bile dahil olmuştur. Saray çevresinde verilen hediyeler ve Avrupa yapımı ürünler neticesinde, halk arasında Avrupa hayranlığı gelişmiştir. I. Mahmut Dönemi (1730-1754) sonrasında, batılı teknik ve bilgileri askeri alana yerleştirmek üzere, Avrupa'dan teknik yeterliliğe sahip uzmanlar getirilmiştir. (Renda, 1977, 18)

<sup>19</sup> 18. yüzyıl süresince minyatür sanatında gidilen değişikliklerden biri de bütün müzelerde ve özel koleksiyonlarda yer alan Delal-i Hayrat'lardır. Bu kitaplarda karşılıklı duran iki sahifede Mekke ve Medine resimleri yer almaktadır. Bu resimlerde de bazı üslup değişiklikleri görülmektedir. Geç minyatür örneklerine tarihsiz olan Divan-ı İlhami kopyası verilebilir. Bu yazmanın metni III. Selim'in divanından alınan parçalardan ve içerisinde metne dair herhangi bir veri olmadan 11 minyatürden oluşmuştur. Minyatürlerin 9'u çiçek tekniği ile kullanılarak, doğa kesitlerinin artık tümüyle manzara resmine dönüştüğü görülmektedir. Karada toprağın ve yeşilin hakimiyeti olurken, gökyüzünde açık mavi tonları hakimdir. Bu minyatür hem mekan kurgusu hem de ışık-gölge teknikleri açısından batı resim anlayışına oldukça yaklaşmıştır. (Renda, 1977, 73-74) 18. ve 19. yüzyıl yapımı minyatürlerde kitap resimlerine bakış birtakım gerçekleri gözler önüne sermiştir. III. Ahmet Dönemi'yle başlayan estetiğe eğilim, tutkallı boyalarla boyalı minyatürler ve suluboya tekniğinde resimler ile giderek çeşitli teknikler halinde gelişme göstermiştir. Figür işleyişi ve mekan düzenlemesi açısından Levni ve Buhari ciddi anlamda denemeler ortaya çıkarmışlardır. Minyatürlerin hemen hepsinde etkili olan perspektif algısı ve çabaları Türk resmi adına önemli bir adım

çevrelerinde çok sayıda batılı sanatçı çalışmıştır.<sup>20</sup> Sanata düşkünlüğü ile bilinen III. Selim Dönemi'nde (1789-1807) hem askeri örgütlenme hem de bilim ve kültür alanlarında batıya dönük sistematik atılımlar olmuştur.<sup>21</sup> Fransız kaşif, diplomat ve yazar François Pouqueville'nin anlatısına göre, 1797 yılında III. Selim'in Pera'daki bir güldürüyü sarayında izlemiş ve pantomim şeklinde oyun oynamıştır. Aynı zamanda saraya Fransız ve Rum hocalar getirterek hem kadınlara piyano ve harp eğitimi sağlamış hem de saraydaki gençlere Fransızca dersleri aldırılmıştır. Sultan III. Selim'in Batı resmine ve heykel sanatına ilgi duyması üzerine, kendi döneminde haremdeki süslemelere ve resimlere bu ilgisini yansıttığı görülmüştür. O dönemde birlikte çalışılan her ressam saraya giremeye de veya saray ressamı ünvanını alamasa da çok sayıda batılı ressam III. Selim Dönemi'nde Türkiye'de çalışma imkanı bulmuştur (Renda, 1977, 21-22). Padişahın kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında çalışan mimar Melling, Mercati, Luigi Mayer, Castellan ve Cassas gibi ressamların da Pera'da sanat etkinliklerini sürdürdükleri bilinmektedir.<sup>22</sup> Osmanlı İmparatorluğu'nun bir diğer yenilikçi padişahı II. Mahmut (1808-1839) döneminde de Batı müziğine ilgi, batı kıyafetlerine ve saray çevresindeki üst

---

olmuştur. Sanatçılar perspektifi önceleri zeminde bir yüzey olarak kullanmış sonrasında resmin iç mekandaki diğer öğeleri ile beraber ele almaya başlamışlardır. (Renda, 1977, 76)

<sup>20</sup> 1774 yılında saltanatın başına geçen I. Abdülhamit, bir taraftan dış sorunlarla uğraşırken diğer taraftan âyanlarla ve valilerle uğraşmak zorunda kalmıştır. Bu dönemde elçilikler ile devletin üst makamları arasındaki ilişkiler daha da güçlenmiştir. Fransa'dan getirtilen yeni uzmanlar mühendishanede görevlendirilerek geliştirilmiştir.

<sup>21</sup> III. Selim'in bu yönü, saray çevresinde sanata olan beğenilerin git gide toplumda benimsenmesine vesile olmuştur. III. Ahmet'den sonra durma noktasına gelen matbaayı canlandırmış, Kağıthane ve Boğaziçi'nde kağıt imalathaneleri kurmuş ve ilk kez topografik nitelikte teknik resim öğretimi yaptırmıştır. (Renda, 1977, 21) Kağıthane ve Boğaziçi'ndeki kağıt imalathaneleri sayesinde birçok kitap Türkçe'ye çevrilerek basıma girmiş ve Türklerin ilk kez yabancı dilde kitap yazmalarına vesile olmuştur. 1797 yılında Raif Mahmut Efendi'nin yazmış olduğu bir coğrafya kitabında, bahsi geçen mühendishanenin ve bahsi geçen bazı diğer yerlerin resimlerine rastlanmıştır. Bu durum halk arasında yayılarak gelinen önemli bir noktayı işaret etmiştir. III. Selim'in Avrupa hakkında bilgi alınması talebi üzerine 1786 yılında İshak Bey'i Fransa'ya, 1791 yılında da Ratıp Efendi'yi de Viyana'ya gönderdiği ve rapor istediği bilinmektedir.

<sup>22</sup> Bahsi geçen bu ressamlar, 18. yüzyıl boyunca İstanbul'daki çeşitli semtlere yapılacak gravürler için desenler hazırlamışlardır. İngiliz topoğrafyacı ve yazar James Dallaway'in yazısına göre, Avrupalıların Pera'da rahatlıkla hareket edebildiklerini, saygı gördüklerini ve İzmir'de ikamet eden Avrupalı tüccarların toplumda ayırım gözetmeksizin büyük evler alabildiklerinden bahsetmektedir. Bu dönemdeki evlerden bahseden kaynaklarda, evlerdeki duvarların manzara resimleriyle süslenmesinin moda haline geldiği anlatılmaktadır. Tarihçi Ignatius Mouradega d'Ohsson'un anlatısına göre dönemin evlerindeki pencerelerin üst kısımlarında şerit formlu manzara resimleri hakimdir. Bunlara ek olarak insan figürünün yasak olduğu bu dönemde, duvarlarda nokta büyüklüğünde betimlenmiş insan figürlerinin olduğundan bahsedilmektedir. (Renda, 1977, 23)

tabaka kesimlerce Fransızca başta olmak üzere yabancı dile ilgi bu dönemde artış göstermiştir.<sup>23</sup> Yine bu dönemde, Barlett, Allom ve Preault gibi Avrupalı ressamların yapmış oldukları gravürler kitap haline getirilip yayımlanmıştır.<sup>24</sup>

18. yüzyılın başlarında Osmanlı Devleti'ne meraklı ve macera amaçlı yabancı elçiler ve beraberlerinde ressamlar gelmiş, izlenimlerini görüntüleyip resim yoluyla belgelemişlerdir (Renda, 1989, 49). Tüm bu gelişmelere ek olarak 18. yüzyıl dan beri Avrupa dillerinden Türkçe'ye çevrilen kitaplar, kitaplardaki resimler, İstanbul'da sanatlarını icra eden sanatçılar ve eserleri ile Avrupa malları toplumun sanat anlayışını beslemiş, sanatın gelişerek yayılmasına vesile olmuştur. Bahsi edilen yüz elli yıllık tarihsel dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ortamına ışık tutmaktadır. Bu bağlamda Türk Resim sanatında minyatürden yağlıboya resmine geçiş bu dönemde gerçekleşmiştir. 18. yüzyılın ortalarında Batı tarzındaki resim, öncelikle kitap resimlerinde etkili olmuş ve sonrasında saray dışında duvar resimlerine dönüşmüştür (Renda, 1977, 27).

Önceleri yalnızca maddi yönden zengin, asil ve bilim adamlarının seyahat edebildiği bir yer olan doğu, 19. yüzyılda her sınıftan insana hitap etmiştir. Doğu mimarisine ve Türk kıyafetlerine olan ilgi ile resimli albümler üretilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Batı'ya gönderilen Türk kumaşlarının, işlemelerin, deri ve maden işleri ile dolu eşyaların

---

<sup>23</sup> Eğitim, öğretim, sanat alanları, yetiştirilme biçimi, annesi ve yaptığı yeniliklerin niteliği bakımından birçok tarihçi tarafından incelenmiştir. Avrupa tarzında öğretim yapan askeri okullar açmış, 1826 yılında Yeniçeri ocağını kaldırmış, Avrupa'da yetişen Türklerin öğrenim göreceği Asakir-i Mansure-i Muhammediye ordusunu kurmuş ve imparatorluk içerisinde posta sistemini başlatarak köklü değişiklikler yapmıştır. Önceleri yalnızca müslüman olmayan zengin ailelerin çocukları yüksek öğrenim amaçlı Avrupa'ya eğitime gönderilirken, ilk kez II. Mahmut Dönemi'nde müslüman öğrenciler Avrupa'da öğrenim görebilmişlerdir. Bu dönemde kültür ve sanat alanlarında gelişmeler yaşanmış, batıya doğru hızlı yönelimler tezahür etmiştir. Giuseppe Donizetti'ye bando şefi görevi verilmesi ve ilk Muzika-i Hümayun okulunun kurulması bu döneme ait sanat adına önemli gelişmeler arasındadır. (Renda, 1977, 24)

<sup>24</sup> Sultan II. Mahmut, portresini yaptırıp tören eşliğinde Babîli'ye astırmış, ek olarak devlet dairelerine de astırılmasını emretmiştir. Küçük ebatlarda yaptırdığı portresi de Tasvir-i Hümayun şeklinde devlet adamlarına iletilmiştir. II. Mahmut'un uygulamış olduğu resim sanatına ait bu akım, saray çevresi ve halk arasında tepkilere sebep olmuş ve ölümünden sonra resmi dairelerden portresi kaldırılmıştır. Yine de yeni bir akım başlattığı gerçeğini değiştirmeyen bu durum, o dönemden ulaşan kaynaklara göre saray dışı çevrelerinde bu tür resimler bulunmuş, yaygınlaştığı görülmüştür. (Renda, 1977, 24)

etkisi büyüktür. Türk modasının Fransa'da yayılması ile beraber Fransız usulü süslemelerin de Osmanlı'da yaygınlaştığı bir dönem olmuştur.

Oryantalizm, basit tabiriyle Batı'nın Doğuya özgü kültürü ve medeniyetlerini tanımak amaçlı başlattığı bir ilimdir. Fransızca Orientalisme kelimesinden türediği bilinen Oryantalizm kelimesi ilk defa İngiltere'de, sonrasında Fransa'da kullanılmaya başlanmıştır. Bazı sanatçıların Osmanlı İmparatorluğu'na gelmedikleri halde zihinlerinden gelmiş gibi hayal ederek Doğu'yu canlandırdıkları edinilen bilgiler arasındadır. Bu durum ilgi çekici hale gelen Oryantalizm'in merak edilen bir ilim halini almıştır<sup>25</sup> (Germaner ve İnankur, 1989, 52-53).

Oryantalizm etkisi öylesine Batı dünyasını sarmıştır ki, Doğu'ya gelmeyen sanatçılar bile hayali oryantalist resimler yapmıştır (Harmankaya, 2015, 766).

Post-kolonyal edebiyat ve kültür çalışmalarının önde gelen yorumcularından Edward Said'e göre Oryantalizm; 18. yüzyıl emperyalizminin yüksekliği sırasında, zirve noktasına erişen pek çok disiplini, araştırma sürecini, düşünce biçimini ve kurumu ifade etmektedir. Doğu'nun "egzotik" ve "gizemli" doğasından bahseden Said, bunlara ek olarak "ilkel" ve "kökensel" tabirlerini de ekleyerek Oryantalizm'in beslemiş olduğu disiplinlerin bolluğundan bahsetmektedir. Bu bağlamda Oryantalizm'i, ifadeler sistemi olarak görmek ve tutarlı sınırları olan bir bilgi alanı olarak algılamaktadır.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Sultanların kıyafetlerinden kullandıkları eşyalara kadar birçok doğulu nesne, Fransız sarayındaki stilleri etkilemeye başlamıştır. Yapılan Doğu seyahatleri Fransız ressam ve yazarlar arasında hızla yayılmakta ve artık oryantalist resmin Batı'da bir akıma dönüşmeye başladığı dönemdir. Temelinde romantizm ve Klasizm üsluplarını barındıran oryantalist akımı, çeşitli teknik ve sanatsal dönemlerle varlığını gösteren resim için oldukça etkileyici görünmüştür. Geniş bir kültürel vakıanın parçası olduğu düşünülen oryantalist, Fransa'da gelişmiştir. Pek çok Avrupa'lı sanatçı, eserlerinde dönemin yaşadığı olayları betimleyerek belgecilik açısından önemli veriler bırakmışlardır (Kırpık, 2008, 243), (Germaner ve İnankur, 2006, 67), (Renda, 2010, s.22), (Harmankaya, 2015, 766). Özellikle Tanzimat ve Islahat fermanları Osmanlı İmparatorluğu'nda özgürlük ortamı yaratmış, İstanbul Avrupalı sanatçıların akın ettiği ortam halini almıştır. Bu yüzyıl Avrupası'nda İngiltere, Fransa, İtalya ve Avusturya'da "Oryantalizm" akımı doğmuş, yeni ve özgün arayışlar içerisinde olan oryantalistler, mistik ve egzotik bir Doğu imajını ortaya sermişlerdir. (Eser, 223, 412)

<sup>26</sup> Edward Said'e göre Oryantalizm'i üç bölüme ayırmak gerekir. Birincisi, oryantalistin yayılcı ve amorf kudretini ele alarak, bir söylem olduğunu aktardığı bölümdür. Burada temsil meselesine eğilmek istemidir. İkincisi, 19. Yüzyılın tarih, filoloji ve edebiyat yazarlarının Şark'ı (ötekiyi) metinsel anlamda

Oryantalist resim iki grupta toplanmıştır. Bunlar; figürlü kompozisyonlar ve manzaralardır. Birinci grup olan figürlü kompozisyonlarda, Doğuların yapmış olduğu vahşet, zulümler, av ve savaş temaları, harem ve odalık gibi erotizm içerikli resimler, iç mekanda yaşanan gündelik hayat, geleneksel kıyafetli figürler ve İslam ibadetlerini ele alan konular olmuştur. Ressam Felix Ziem'in de dahil olmuş olduğu ikinci grupta ise, kubbe, minare gibi İslam mimarlığı sembolleri vurgulanarak şehrin görünümü konu edilmiştir. (Eser, 2023, 412) Gidip gördükleri Doğu'nun parlak güneşi, görkemli İslam mimarlığı, pitoresk sokakları, yakıcı sıcaklığı, renkli kıyafetlere sahip insan tipleri ile manzara resmi üreten sanatçılar üzerinde ciddi bir etki bırakmış ve sanatçıları etnografik gerçekliğe yönlendirmiştir (Gürçağlar, 2018, 33). Yabancı Oryantalistlerden Felix Ziem'in Sultan Abdülmecid (1839-1861) Dönemi'ne denk gelen 1856 yılındaki İstanbul seyahati sonrası, günlüğüne yazmış olduğu yazısında bütün Doğu'nun neredeyse gözlerinin önünde belirdiğini ve onca zamandır aradığı hissi burada bulunduğunu ifade etmiştir. Kendisine, resme ve sanata değer veren sempatik bir doğa ile karşı karşıya kaldığını ifadesine eklemiştir (Eser, 2023, 412), (Ziem, 1994, s.85).

İstanbul'a gelen pek çok seyyah ve araştırmacı, seyahatnamelerine ve kitaplarına İstanbul'u ve gördüklerini konu etmişlerdir. İstanbul'da uzun süre kalmış ve şehri benimsemiş olan Oryantalistlerden, Alman-Avusturya Oryantalizmi temsilcisi Joseph von Hammer (1774-1856), ikincisi İngiliz şarkiyatçı Sir James William Redhouse (1811-1892) ve üçüncüsü de Fransız Oryantalizmi temsilcisi Pierre Loti (Asıl adı, Julien Viaud) (1850-1923)'dir. Üç oryantalist de tüm şarkiyatçılar gibi Doğu biliminin bütünüyle ilgilenen, Osmanlı İmparatorluğu edebiyatı ve tarihi ile kısmen, İran ile ilgili uzman seviyesine ulaşmışlardır. Üçünün de Doğu algısının Osmanlı üzerinden oluştuğu bilinmektedir. Pierrere Loti ve Hammer İstanbul'da görev yapmış iken Redhouse direkt

---

açıklamayı amaçlayan bölümdür. Üçüncüsü ise modern oryantalist ele aldığı, Fransız ve İngiliz geleneklerinin Amerika tarafından ne biçimde uyarlayarak benimsediğini açıklayan bölümdür. (Ashcroft ve Ahluwalia, 2010, 11-65-69) Tüm bunlara ek olarak Said'e göre Batı dünyası kendisini tanımlamak ve sömürgeci zihniyetini haklı göstermek amaçlı adına hayali bir Doğu olgusu üretmiştir (Harmankaya 2015, 766).

olarak İstanbul'da Osmanlı'nın hizmetinde çalışmıştır. Üçünün de şarkiyat eğitimleri İstanbul'da olmuş, üçü de şark dünyasını İstanbul'da tanımışlardır.<sup>27</sup>

18. yüzyıl döneminde yabancı ressamın İstanbul'a sıklıkla geldikleri bilinmektedir. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu topraklarına gelen sanatçılar arasında seyahatnameleri resimlemek amaçlı gelen gravür ustaları da Osmanlı'da resim sanatı adına önemli rol oynamışlardır. 18. yüzyılın sonlarına doğru, Paris'de moda olan "Turquerie" (Türk Tarzı) akımı git gide yerini Yakın-doğu ile romantik ilişkilere bıraktığı bilinmektedir.<sup>28</sup> Fransız Melling de İstanbul seyahatinde 18. yüzyıl ile 19. yüzyılın ilk yarısı adına İstanbul'a dair çok değerli gravürlü kitap bırakmıştır. 1808 ile 1839 yılları arasında Batı ile ilişkilerin sürdüğü dönemde, Doğu ülkelerinin tanıtımı başlığı altında seyahatnameleri resimlemek üzere yabancı gravür sanatçıları İstanbul'a gelmiştir. Bu sanatçılar İngiliz gravür sanatçılarından William Henry Barlett (1809-1854) 1834 ve diğer İngiliz gravür sanatçısı Thomas Allom (1804-1872) olmuştur.<sup>29</sup> Aynı zamanda Allom, Robert Walsh ile birlikte "Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor" adlı kitap çıkartmıştır. William Henry Barlett ise Miss Julie Pardoe'nin "The Beauties of the Bosphorus" adlı ünlü kitabını gravürleriyle süslemiştir. Bahsi geçen bu iki sanatçı Beyoğlu'nda bir sanatçı grubunun oluşmasına vesile olmuş, İstanbul'un Batılı ülkeler nezdinde tanınmasına önemli katkılar sağlamışlardır. "Erken Oryantalistler" adı verilen bu sanatçıların gravürleri, sahaflar ve gravür tablo müzayedelerince sıkça aranan yapıtlar arasında yer almıştır. (Gören, 1997, 32) Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde

---

<sup>27</sup> Fransız yazar Pierrere Loti ile Abdülmecid Efendi'nin yakın dostluğu kaynaklarca anlatılmaktadır. (Kurşun, 2014, 145-148) Oryantalist Joseph von Hammer, Napolyon'un bir Osmanlı eyaleti olan Mısır'ı işgal etmesi sonrasında ortaya çıkan sorunların yaşandığı dönemde, Sir James William Redhouse, Osmanlı-Rus ilişkilerinin gergin geçtiği dönemde, Pierrere Loti ise Osmanlı Devleti'nin Balkan Savaşları ile I. Dünya Savaşı yıllarında Avrupa'dan kovulduğu dönemde İstanbul'da bulunmuşlardır.

<sup>28</sup> Aynı dönemde Ignatius Mouradgea D'Ohsson ve sonrasında da Fransız Ignace Melling'in İstanbul'a geldiği bilinmektedir. III. Selim'e General de L'Empire Othoman adlı gravürünü takdim eden D'Ohsson'ın eseri, İstanbul'a ilişkin önemli bir belge niteliği taşımıştır. (Gören, 1997, 32)

<sup>29</sup> William Henry Barlett (1809-1854) 1834 yılında ilk kez İstanbul'a gelmiştir. Diğer İngiliz gravür sanatçısı Thomas Allom (1804-1872) ise 1836 ile 1838 yılları arasında İstanbul'a gelmiştir. (Gören, 1997, 32)

Felix Ziem, Carl Haag, Adolf Schreyer, Amadeo Preziosi gibi ressamın İstanbul'u ziyaret etmişlerdir.<sup>30</sup>

Sanat Tarihçisi Eylem Yağbasan'a göre Abdülmecid Efendi'nin *Avluda Kadınlar* adlı eseri sanatçının Oryantalist anlayışa en yakın çalışmasıdır. Şekil 2.5.'de görülen *Avluda Kadınlar* adlı eserde harem avlusu olduğu düşünülen mekanda cariyeler ile birlikte yikanmakta olan Osmanlı sultanlarını görmektedir. Osmanlı Hanedanı'na mensup sultanlar ve cariyeleri Batılı kadın normunda çıplak halde günlük rutinlerini yaptıkları sırada resmedilmiştir. Osmanlı Resim Sanatı adına oldukça ilerici bir anlayışa sahip olan Abdülmecid Efendi, bu eserinde çok figürlü kompozisyon yaklaşımlarından birini sunmaktadır. Geri plandaki detaylar, eserin mimariye verdiği önem açısından dikkat çekmektedir. Mermer duvarlı ve sütunlarla desteklenmiş halde olan avlu ağaçlarla çevrelenmektedir. Resmin merkezinde yer alan su ögesi, Osmanlı kilimleri, çeşme, bitkiler, mermer ile Batılı kadın kıyafetleri ve çıplaklık olgusuyla Batı ve Doğu esintilerini aynı bağlamda birleştirdiğini görmektedir.

---

<sup>30</sup> Oryantalist resimlerde sık görülen doğulu eşyalar ve figürler, Rönesans Dönemi'nde artış göstermiştir. Ancak bunlar, genellikle Avrupa manzaralarının önüne yerleştirilmiş halde doğu kılıklı ve sarıklı figürlerin basamaklıları şeklinde görülmüştür. Ressamların buradaki amacının egzotik bir etki yaratmak olması sebebiyle doğulu tipleri doğru şekilde göstermek gibi bir çabaları olmamıştır. Resimlerde ve tiyatrodaki Türklerin, Tatarların, İranlıların ve Hintlilerin kıyafetlerinden motifler alınmış, bu motifler rastgele biçimlerde birleştirilmiştir. Bu şekilde birleştirmeler özellikle, Boticelli, Tintoretto, Filippino Lippi, Tiepolo, Fra Angelico ve Veronese gibi sanatçıların resimlerinde görülmüştür. (Germaner ve İnankur, 1989, 11), (Germaner ve İnankur, 2002, 44,94) Sanatçılar, Doğu' ait sembol niteliği taşıyan birtakım öğelerden, halı, kilim ve seramik eşyaları, giyim ve aksesuarları kullanarak bu kültürü ifade eden eserler yaratmışlardır. (Altıntaş, 2014, 65).

**Şekil 2.5. Abdülmecid Efendi, Avluda Kadınlar, 1889**



(Kaynak: Abdülmecid Efendi, *Avluda Kadınlar Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, 117x175 cm, Hamid Kınaytürk Fotoğraf Arşivi, Özel Koleksiyon, <https://www.facebook.com/ramis.saglam/photos/avludaki-kad%C4%B1nlar-tart%C4%B1%C5%9Fma-yaratt%C4%B1alif-art-antikac%C4%B1%C4%B1k-a%C5%9Fnind%C3%BCzenledi%C4%9Fi-m%C3%BCzayed/1063819330490787/>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Bu dönemi sanat çerçevesinde değerlendirecek olursak, İstanbul'un Pera'sında başlayan ve git gide yayılan sanat ortamı, Abdülmecid Efendi'nin liderliğinde yerli ve yabancı sanatçıların, öğrencilerin, cemiyet gruplarının ve entelektüel çevrenin desteğiyle günden güne gelişmiştir. Başta Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ile Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ve Hüseyin Zekai Paşa gibi önemli ressamlar sanat ortamına katkı sağlamışlardır. Bu ressamlar dönemin hükümdarı tarafından eğitim amaçlı Avrupa'ya gönderilen ve sonrasında yurda geri dönerek sanat adına önemli çalışmalar yapan sanatçılar olmuşlardır. Aynı zamanda bu sanatçılar, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapmış birçok ressam, heykeltıraş, arkeolog ve güzel sanatlar eğitimi almış entelektüel bireyler yetiştirmişlerdir. Özellikle II. Meşrutiyet sonrası sanatta gelişim

artmış olup, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1914 İzlenimci Kuşağı (1914 Ressamlar Cemiyeti) ve Şişli Atölyesi Cemiyeti gibi gruplar Türk Resim Sanatı adına hareketli bir döneme öncülük etmiştir. Tüm bu dinamiklerin içinde olan Abdülmecid Efendi, cemiyetlerin yürütücülüğünü üstlenmiş, bu cemiyetlerin katıldıkları sergilere maddi destekte bulunmuş ve kendi eserlerinden bir seçki hazırlayarak onlara destek olmuştur. *1915 Sanayi-i Nefise Mektebi Kopyalama Etkinlikleri, 1919, 1920 ve 1922 Galatasaray Resim Sergisi ve Viyana Sergisi* bahsi geçen sergiler olmuştur. Modern hayatın simgesi haline gelen Pera, Beyoğlu ve Dolmabahçe çevresindeki sanat dükkanları, resim sergileri, tiyatrolar, eğlence yerleri, yabancı dil eğitimi veren okullar, bankaların genel müdürlük binaları ve yabancı ülkelerin elçilik binaları Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde gelişen tarihsel bağlama katkı sağlayan gelişmeler olmuştur.

18. yüzyılın başlarında reform veya ıslahat, daha sonra da tanzimat hareketleri neticesinde İstanbul ve yaşayanları açısından farklı yaşam tarzlarının benzer kavramlarla anlatılmaya çalışıldığı bir dönem halini almıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son evreleri ve aynı döneme denk gelen Cumhuriyet'in başlangıç dönemi, batılılaşma hareketlerini ifade eden muasırlaşma tabiriyle ifade edilmiş ve sonrasında çağdaşlaşma tabiri yaygınlaşmıştır (Gören, 1997, 16-17).

Osmanlı İmparatorluğu açısından Batılılaşma kavramı, tarihin belli bir döneminde kendisinden daha gelişkin olduğunu düşündüğü ülkelerin bilgilerinden istifade edebilmek için seçmiş olduğu hedef diyebiliriz. Elbette Batılılaşma yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'na özgü olmamakla beraber, Japonya ve Rusya gibi tarih boyunca güçlü addedilen iki ülkenin de hedefi olmuştur. Tarihimizde Tanzimat döneminden bu yana yapılagelen değişikliklere “çağdaşlaşma” tabirinden çok “batılılaşma” tabiri uygun düşmektedir. Bu dönemde Osmanlı cephesinde tüm kurum ve kuruluşlarda yaşanan karışıklık, kültür ve sanat alanlarında da cereyan etmiştir. Edebiyat, resim, heykel, mimarlık, müzik, fotoğraf, gravür ve tiyatro gibi sanat dallarındaki etkileşimler birbiri ile birlikte ele alınmalıdır.

Modern kelimesinden türetilen “modernite” kavramı, yoğun olarak 15. ve 16. yüzyıllarda hareketlenen Rönesans ve Reform gibi gelişmelerin neticesinde “Aydınlanma Çağı” olarak ifade edilen dönemin etkileri olarak görülmüştür. Bu bağlamda modernizmin tarihsel süreçte Rönesans’tan sonra Aydınlanma Çağı ile başladığı kabul edilmektedir. 17. ve 18. yüzyılları kapsayan Aydınlanma Çağı süresince insan ve toplum hem akıl yönünden hem de süregelen baskılardan özgürleşmişlerdir.<sup>31</sup> 17. yüzyılın başlarından itibaren büyük sarsıntılar geçiren Osmanlı Devleti, 18. yüzyılla beraber Batılı ülkelerin Osmanlı üzerindeki askeri, siyasi ve ekonomik baskıların arttığı bir dönemi yaşamıştır. Osmanlı bu baskılar neticesinde Avrupa karşısında tutunabilmek adına Batılılaşma yolunu seçmiştir.<sup>32</sup>

18. yüzyılda Oryantalist tablolar tercih edilmiş, ressamlar özel sipariş usulüyle resimlerini satmaya başlamışlardır. Devrim niteliğinde bir gelişme yaşanmış ve koleksiyonculuk başlamıştır (Harmankaya, 2015, 766).

II. Mahmut sonrası başa geçen Sultan Abdülmecid (1839-1861) Dönemi’nde, Tanzimat Fermanı ile Batılılaşma hareketleri yeni bir düzeye erişmiştir. Bu dönemde Dolmabahçe Sarayı, Batı mimarisine özenilerek yapılan birçok yapılardan bir tanesi olarak kabul edilmektedir (Renda, 1977, 26). II. Mahmut Dönemi’nde Avrupa’ya eğitime gönderilmiş olan Ferik Tefik Paşa ve Ferik İbrahim Paşa, Batı anlayışıyla suluboya ve yağlıboya eserler icra etmeye başlamışlardır. Duvar resimlerinde yağlıboya tekniği kullanılmıştır. Avrupalı sanatçılardan mimar-ressam Gaspare Fossatti ile Preziosi ve J.Schranz çalışmalarına devam etmiştir. Mimari alandaki gelişmelerden 1847 yılındaki mühendishane yeni sistem olarak mimarlık okuluna dönüştürülmüş, öğrenciler yurt içerisinde perspektif ve teknik resim öğrenme şansı bulmuşlardır. Başa geçen tüm padişahların göstermiş olduğu çabalar beraberinde, Batı’dan gelen mimar, mühendis ve askerlerin eğitim verdiği okullar ile Mühendishane-i Berri Hümayun’a eklenen resim

---

<sup>31</sup> Kimi yazarlara göre modernizm bir aydınlanma projesi maksadıyla ortaya çıkmış ve zamanla değişimler göstererek var olmaya devam etmiştir. 18. yüzyılda insan aklının dini baskıdan kurtulması ile özgürleşmiştir. (Beriş, 2003, 485-496) , (Tekeli, 2007) , (Horkheimer ve Adorno, 1996)

<sup>32</sup> 18. yüzyılın ilk yarısı itibariyle III. Ahmet Dönemi (1703-1730)’nde Osmanlı İmparatorluğu’nun yavaş yavaş benimsemeye başladığı batılılaşma düşüncelerini kanıksadığını görmekteyiz. (Gören, 1997, 18)

dersi neticesinde, Türk Resim Sanatı adına yeni bir bakış açısı yerleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğu toplumunda kültürel ortamın birdenbire yerleşmesi söz konusu olmamışken, belirli bir süre içerisinde siyasal ve ekonomik desteklerle gündün güne geliştiği görülmüştür (Renda, 1977, 26).

III. Selim'in hükümdarlığından beri ihtiyaç duyulan mimar ve ressam meslek grupları için Avrupa'dan destek alındığı bilinmektedir. Fakat bu durumun mütemadiyen karşılanmasının olanaksız olması sebebiyle, kentte mimarlık ve ressam yetiştirecek bir okulun açılması düşüncesi gelişmiştir. Bu durumun beraberinde, dönemin Sanayi-i Nefise Mektebi, günümüz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin temelleri atılmıştır. Osman Hamdi Bey 1883 yılında "Sanayi-i Nefise Mektebi-i Âlisi"ni kurarak bir yandan burada eğitim verip hoca seçimlerini yapmış, diğer yandan da kazı ve müze işleri ile uğraşmıştır. Tüm bunların neticesinde Osman Hamdi Bey çevresi tarafından aydın, çağdaş, ressam, heykeltıraş ve hafızası sağlam bir okur yazar kimlikleriyle tanınmıştır.<sup>33</sup>

Mimar Alexandre Vallaury'e yaptırılan yeni okul binasında verilecek olan eğitim programlarının kimliğini oluşturan Osman Hamdi Bey, kimlik arayışında Paris'de bulunan Ecole Nationale des Beaux-Arts'ı örnek almıştır. Osman Hamdi Bey'e göre okul, resim, heykel ve mimarinin yanı sıra gravürün (hakkaklığın) de mevcut olacağı dört bölüm üzerinden programlanmıştır. Eğitim verecek olan eğitimci kadrosu, heykel dersinde Oskan Efendi (Osman Hamdi Bey), mimarlık dersinde Alexandre Vallaury, resim dersinde Salvator Valeri, kara kalem dersinde Joseph Warnia-Zarzecki, anatomi dersinde Kol Ağası Yusuf Râmi Efendi, matematik dersinde Kaymakam Hasan Fuat Bey,

---

<sup>33</sup> Osman Hamdi Bey'in 27 yıl müdürlüğünü yaptığı kurumun, aynı dönemlerde yapılan diğer eğitim kurumları kadar toplumda etkili olmadığı söylenmektedir. Diğer kurumlar, Tıbbiye, Harbiye, Mülkiye ve Ticaret Mektebi olup, yetiştirdikleri öğrencilerin sosyal ortamlarda adlarından bahsettirmeleri, fikir ve siyaset konularında etkin durmaları bu mektepleri görünür kılmıştır. (Gören, 1997, 27) , (Tataroğlu, 2018, 177-178). Yapılan ilk Sanayi-i Nefise Mektebi, günümüz İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin karşısındaki Eski Şark Eserleri Müzesi binasında işlevini sürdürmüştür. Bu yapının inşası 1882 yılının Eylül ayında tamamlanmış ve 2 Mart 1883 yılında açılışı yapılmıştır. Dönemin en tanınmış mimarı Alexandre Vallaury tarafından tasarlanıp inşa edilmiştir. Beş yıl sonra genişletilen yapı, ödenek sorunu yaşayarak oldukça uzun bir süre içerisinde tamamlanmıştır. (Gören, 1997, 28)

tarih dersinde Aristoklis Efendi ve gravür (hakkaklık) dersinde Stanislas Arthur NaPierrere 1892 yılında eğitimlere başlanmıştır.<sup>34</sup>

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin günümüze kadar katmış olduğu önemli oluşumlardan birisi 1914 Kuşağı olmuştur. Bu kuşak yetiştirdiği sanatçıları yurt dışına yollamış ve tekrardan kuruma dönmeleri konusunda gerçek anlamda gereken tüm şartları sağlamıştır (Gören, 1997, 28-29).

19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Türk Resim Sanatının temsilci ressamlarının arasında çeşitlilik olmakla beraber, askeri çıkışlı, sivil, yurt içi ve yurt dışında eğitim yapanlar da yer almıştır. Türk ressamlar içerisinde yurt dışında eğitim görenlerin başında Sultan Abdülmecid (1839-1861) Dönemi'nde Paris'e Hukuk eğitimi amaçlı gönderilen ve yurda dönen Osman Hamdi Bey (1842-1910) gelmektedir.<sup>35</sup>

Osman Hamdi Bey Batı kültürünü alarak yetişen bireylere gereksinim duyulduğu dönemde yaşamıştır. Sanatçı, müzecilik, resim öğretmenliği, arkeoloji ve güzel sanatlar eğitimi konularında büyük emekler vermiştir. Oryantalist tarzda vermiş olduğu eserler ve seçmiş olduğu konuların Avrupalı Oryantalistlerin seçkilerinden olması, Osman Hamdi Bey'in Oryantalizm'e olan merakını göstermiştir. Sanatçı eserlerinde Doğu'nun maddi ve manevi zenginliklerini yansıtmış, cami ve türbeleri ihtiyaçlarıyla birlikte Türklüğe özgü değerleriyle teşhir etmiştir.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Günümüz İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndeki "Temsil ve Hafıza" başlıklı sergide Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş süreci ve Osman Hamdi Bey'in eğitim sistemine bakışı gibi konularda önemli bilgilere yer verilmiştir. Sergide, Osmanlı Devleti'nde bir sanat okulunun açılması fikrinin, Tanzimat Dönemindeki Osmanlının Batılılaşma politikalarının kültürel ortamının bir sonucu olduğu belirtilmektedir. Sultan II. Abdülhamid'in iradesiyle, akademi niteliğindeki ilk sanat okulu olarak Sanâyi-i Nefise-i Mekteb-i Şâhâne adıyla kurulduğu ifade edilmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başlangıçta 20 öğrenci mevcutken, önce 60 öğrenciye, sonraki yıllarda 100-150 öğrenciye kadar ulaşmış, 1894 yılında 120 öğrenciye ve 1895 yılında da 195 öğrenciye ulaşmıştır.

<sup>35</sup> Osman Hamdi Bey yaklaşık 10-12 yıl orada kalıp 1870 yılında yurda dönmüştür. (Gören, 1997, 29)

<sup>36</sup> Genç yaşta Paris'de almış olduğu eğitim neticesinde günümüz Türkiye'si sanat ve sanat eğitimi adına büyük katkıları olmuştur. Osman Hamdi Bey, Müze Müdürlüğü'ne atandığı 11 Eylül 1881 tarihinde, o döneme kadar Türkiye'de otuz yılı aşkın süredir bir müzenin varlığından bahsedilmektedir. Sanatçıya düşen büyük görev, üst üste yığılmış halde ve devamlılık arz etmeyen bu mevcut müzeyi, dünyanın sayılı müzeleri arasına girebilecek denklkte bir müze yaratması olmuştur. Bu dönem sanatçının Müze-i Hümayun Müdürlüğü görevine getirilmesiyle eş zamanlı olmuş, birçok medeniyete ev sahipliği yapan Osmanlı topraklarında da milli kazaların yapılmaya başlandığı dönem olmuştur. Sanatçı 1 Ocak 1882 tarihinde de

Dönemin Pera bölgesinde yaygın şekilde konuşulan Fransızca ile adeta bölge küçük bir Paris halini almıştır. Modern dükkanları, resim sergileri, tiyatroları, eğlence yerleri, yabancı dil eğitimi veren okulları, bankaların genel müdürlük binaları ve yabancı ülkelerin elçilik binaları ile çevrelenmiş olması Pera bölgesinin Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaşlaşma simgesi olarak görülmesine neden olmuştur. Mimar Sinan üzerine yapmış olduğu araştırmalarla tanınan Türk sanat tarihçisi Selçuk Mülayim'e göre sanat adına hemen her şey İstanbul'un Pera'sında yaşanmıştır.<sup>37</sup>

En önemlisi bu dönemde sanat Pera'daki yaşantıdan beslenmiştir. Modern hayatın simgesi olan Pera ve Galata'da gelir artışından kaynaklanan yeni bir yaşam tarzı oluşmuş, bu lüks yaşam ile kent diğer bölgeleri arasındaki çelişki yoğunlaşmıştır. Pera bölgesi, mimarisi ve eğlence hayatıyla Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma sürecindeki simge mekanı olmuştur (Tanpınar 2001, 56).

İstanbul'a dair çok sayıda yazılar yazan ve iyi bir ressam olan Sermet Muhtar Alus'a göre, Osmanlı Devleti'nin çalkantılı dönemi esnasında resim sanatı adına da hareketli bir dönem yaşanmış, Türk ressamlarının da eserlerinin Pera'daki dükkanlarda satıldığı görülmüştür. Alus, bu dönemde Pera'daki dükkanlarda satılmakta olan tabloların Ahmed Ziya Bey, Tekezade Said Bey, Mehmed Sami Bey, Asaf Bey ve Üsküdarlı Ali Rıza Bey gibi resamlara ait olduklarını söylemiştir.<sup>38</sup>

---

Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü'ne atanmıştır. Osman Hamdi Bey bu okulun hem ilk kurucusu hem de ilk müdürü olmuştur. Mektebin açılışından birkaç yıl öncesinde, resim ve mimarlık alanlarında öğretim yapacak bir okul için İstanbul'da bir girişim olduğu bilinmekle beraber sonraki süreci hakkında detaylı bir bilgiye ulaşılmamıştır. (Tataroğlu, 2018, 177) Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde başka bir askeri okul çıkışlı sanatçı Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) da, yurt içinde eğitimini sürdüren diğer sanatçıların niteliklerine yakın bir sanatçıdır. Hüseyin Zekai Paşa öncelikle bir asker ve sonrasında da hiç Avrupa'ya gitmemiş olmasına rağmen, resim, mimari, arkeoloji, mitoloji ve küçük sanatlara yönelik çağdaş, bilgili ve bir Osmanlı aydınıdır. Aynı zamanda Bedâyi-i Asâr-ı Osmâniyye ve Mübeccel Hazine adında iki de kitap çıkartmıştır. Askeri okul çıkışlı mimarlar arasındaki, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Nuri Paşa, Ahmed Şekür, Ahmed Ziya Akbulut ve Hoca Ali Rıza daha ziyade natüremortlar, manzaralar ve az sayıda iç mekan görüntüleriyle ilgilenmişlerdir. Bu nedenle "perspektif mimarı" örneklerinin ön planda olduğu isimler olarak da anılmaktadırlar. Osmanlı Sanatı'nın batılılaşma döneminde, Osmanlı topraklarında ikamet eden Hristiyan azınlıklara mensup sanatçıların katkıları da yadsınamaz şekilde olmuştur. (Gören, 1997, 29)

<sup>37</sup> 19. yüzyılın sonlarına doğru yaklaşık 70.000 öğrencinin Fransızca eğitim gördüğü bilinmektedir. (Karpat, 2003, 138-139)

<sup>38</sup> Resim sanatının azınlıklar arasında özellikle Ermeni asıllı vatandaşların ilgisi fazla olmuştur. Viçen Abdullah(yan), Viçen Aslanyan, Simeon Agopyan, Mıgırdiç Civanyan, Sarkis Diranyan, Kirkor Koçeoğlu,

19. yüzyıl ortalarına kadar tema olarak İstanbul'un doğa görünümünün, anıtlarının, manzarasının ve kıyafetlerinin resimlerde kullanılması, 19. yüzyılın ikinci yarısı sonrasında bu temalara ek olarak yaşamdan sahneler görülmeye başlamıştır. Tanzimat Dönemi hükümdarlarından Sultan Abdülaziz zamanında birçok Oryantalist ressamın Türkiye'ye geldiği bilinmektedir. Venedikli Philippe (Pietro) Bello bahsi geçen Oryantalist ressamlardan biri olmuştur. Sanatın birçok dalına ve resim sanatına ilgi duyan Sultan Abdülaziz, 1867 *Uluslararası Paris Sergisi*'nin açılışına katılmıştır. Sergi sonrasında Viyana'ya geçen hükümdar, Belvedere Sarayı'ndaki resimleri incelemiş ve birtakım resimler satın almıştır. Aynı tarihte Paris'te resim eğitiminde olan Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmed Paşa, Sultan Abdülaziz'e resim seçmesi konusunda yardımcı olmuşlardır.<sup>39</sup>

Şeker Ahmed Paşa Paris eğitimi sonrası 1873 yılında, İstanbul Sultanahmet'teki Sanat Okulu'nda ilk sergisini açmıştır. Bu hadise dönemin en önemli sanat hareketlerinden biri olarak kayıtlara geçmiştir. Bu sergide yer alan Türk ressamlar, Şeker Ahmed Paşa, Said Bey, Mesud Bey, Naim Bey, Yusuf Bahaeddin Bey ve Ahmed Bey olmuştur. Sergideki yabancı ressamlar ise Guillemet, Mekteb-i Sultani'nin resim öğretmeni Francois Hayette ve Acquaroni olmuştur (Gören, 1997, 34).

Bu dönemde II. Abdülhamid'in sanatçıları arasında, Fausto Zonaro, Salvatore Valeri, Leonardo Mango, Warnia Zarzecki, Gerome, Ferdinand Max Bredit, Cesare Biseo, Gabriele Carelli, Edmondo Amicis, Edouard Debat Ponsan, Frank Brangwyn ve John Singer Sargent görülmektedir. 1901 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Mimarlık

---

Telemak Ekserciyen, Rupen Manas, Yervant Osgan Efendi, Apraham Sakayan, Melkon Diratzuyan, Serpasyan, Serviçen, Azaryan, Mişçıyan, O.Miaser, Melkonyan ve Misak Efendi gibi ressamların da bu dönemde isimlerine rastlanmıştır. Bu isimler arasında en ünlü olanı Mıgırdiç Civanyan olmuş ve resimlerindeki duygusal atmosfer dikkat çekici bulunmuştur. (Gören, 1997, 31)

<sup>39</sup> Sultan Abdülaziz (1830-1861), Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa'ya ve İmparatorluk dışına seyahat eden ilk Osmanlı padişahı olmuştur. 21 Haziran'dan 7 Ağustos 1867 tarihine kadar Fransa, İngiltere, Belçika, Prusya ve Avusturya-Macaristan'ı ziyaret etmiştir. 1863 yılında ise Mısır'ı ziyaret etmiştir. <https://www.nds.k12.tr/Paris-te-Bir-Sultan-Istanbul-da-Bir-Imparatorice-1867-1869>. Resimleri satın alınan sanatçıları arasında, Gustave Boulanger, Washington, Jean-Leon Gerome, Adolphe Yvon, Van Marcke, Harpignies, Schereyer, Daubigny ve Huguette yer almaktadır. (Gören, 1997, 33)

Bölümü hocası Alexandre Vallauray ve Regis Delbeuf İstanbullu sanatçıların bir araya gelip çalışmalarını sergileyecekleri bir salon oluşturmuşlardır.<sup>40</sup>

19. yüzyılın ilk yarısında resim sanatı adına meydana gelen önemli gelişmelerden biri fotoğraf makinesinin icadı olmuştur. Fotoğrafın icadı Osmanlı İmparatorluğu cephesinde 28 Ekim 1839 tarihinde Takvim-i Vekayi gazetesinin 186. Sayısında, Avrupa'da duyurulduğu şeklin tercümesi olarak duyurulmuştur.<sup>41</sup>

Bu icatla beraber taşınabilir fotoğraf makineleri yaygınlaşmış ve ressamlar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğraf makinesinin keşif dönemi aynı zamanda resim sanatı adına İzlenimci resminin doğduğu döneme denk gelmektedir. Doğu'nun gizemini merak eden gezginler adına çok önemli bir buluş halini alan fotoğraf, ressamlar, arkeolojik kazıntılarla ilgilenenler, maceraperestler ve mimarlar tarafında ilgiyle karşılanmıştır.<sup>42</sup>

Fotoğraf makinesinin icadı Osmanlı Devleti cephesinde Sultan II. Abdülhamid'in başta olduğu döneme denk gelmektedir. Osmanlı'da hükümdarın Harbiye'deki okula alınacak öğrencileri ve hangi mahkumlara af kararı vereceğini fotoğraflardan seçerek belirlediği bilgisi Osmanlı sarayının fotoğraftan nasıl yararlandığını göstermektedir. 1850 yılından sonra Beyoğlu'nda birçok fotoğraf atölyesi açılmış, Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezinde fotoğrafçılık hızlıca yayılmıştır. Yaklaşık kırk yıl kadar İstanbul'un sosyal ve kültürel yaşamını belgeleyerek albümler haline getirilmiş ve dönemin hükümdarı Sultan

---

<sup>40</sup> Sergideki yabancı resamlardan Guillemet, Mekteb-i Sultani'nin resim öğretmeni Francois Hayette ve Acquaroni'nin isimleri görülmektedir. (Gören, 1997, 34) Bourdon isimli Fransız bir tüccarın, Passage Oriental (Doğu Pasajı)'ndaki konağında gerçekleştirilmesine karar verilmiştir. (Gören, 1997, 34)

<sup>41</sup> Fotoğrafın icadı endüstri devriminin sonrasında sosyal yaşamın ve teknolojinin gelişmesine bağlı olarak birbirini izleyen çabaların bir sonucudur. 19. yy. Avrupa'da orta sınıfın artan ihtiyaçları, matbaa teknolojisinin geriliği ve matbaanın çoğaltma konusundaki sıkıntıları gibi hususlar ressamların ve minyatürcülerin bu alanlarda sorunlar yaşaması fotoğrafın buluşunu hızlandırmıştır. (Bayhan, 2000)

<sup>42</sup> Fotoğrafın icadı 28 Ekim 1839 tarihinde Takvim-i Vekayi gazetesinin 186. Sayısında, Avrupa'da duyurulduğu şeklin tercümesi olarak duyurulmuştur. Ayrıca 15 Ağustos 1841 yılı Ceride –i Havadis gazetesinin 47. Sayısında fotoğraf makinesinin buluşundan bahsetmiştir. (Ertan, 2008) Dönemin ünlü fotoğrafçıları, Kompa, Normand, Smith, Lorent, Fesquet, Caranza, Frith ve Prangey olmuştur. (Gören, 1997, 34-36). Önceleri betimlemeye karşı gelişen katı tutumunun fotoğrafın icadı sonrasında giderek azaldığı görülmüştür.

II. Abdülhamid'e sunmuşlardır. Padişah tarafından ödüllendirilen fotoğrafçıların eserleri günümüz Yıldız Sarayı'nda korunmaktadır.<sup>43</sup>

Matbaacılık, resimli kitap basımı, gazetecilik, illüstrasyon, karikatür ve fotoğraf gibi görseller birbirini beslemiş, geliştirmiş ve yayın organlarında kullanılmıştır. Fotoğrafın icadı Batı'da belli noktaya gelen sanat için yeni bir boyut, Doğu için de görselliğin kolay benimsenmesi adına yardımcı olmuştur. Türk Resim Sanatında Batılılaşma çabaları süresince figüre karşı olan çekingen duruşun o dönemki sanatçıların eğitimlerini gerektiği şekilde almadıkları ile bağdaştırılmıştır. Sonraları eğitim almak için Paris'e giden Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid gibi sanatçıların Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu çekingen duruşu kırma çabaları takdirle karşılanmıştır (Gören, 1997, 37-38).

Ayrıca, askeri okullarda batı teknisyenleri aracılığıyla teknik resim ve haritacılık gibi tekniklerin gelişmesi de resim alanındaki değişimlerde önemli rol oynamıştır.<sup>44</sup>

Osmanlı İmparatorluğu sanat ortamında Halife Abdülmecid Efendi'nin desteği ve korumacı tavrı resim sanatı adına büyük önem taşımıştır. Özellikle II. Meşrutiyet sonrası etkinliklerin hızlanması ile sanatta gelişimi yaymak amacıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş, 1909 yılında ressam Ruhi Bey başkanlığında kurulan bu cemiyetin yürütücülüğünü Abdülmecid Efendi üstlenmiştir. Aynı zamanda kuruluşunda bulunarak eserleriyle destek vermiştir. Halife Abdülmecid Efendi'nin desteklediği bir diğer oluşum 1914 Kuşağı olarak anılan ressamlar cemiyetidir. Bu cemiyetin 1919, 1920 ve 1922

---

<sup>43</sup> Yıldız Sarayı bünyesinde toplam 911 albümden oluşan 36.535 adet fotoğraf yer almaktadır. (Atasoy, 2007, 14)

<sup>44</sup> III. Ahmet Dönemi'nde olduğu gibi I. Mahmut Dönemi'nde de yabancı ressamların çalışmalarını sürdürülebilecek ortamı buldukları düşünülmektedir. Bu resamlara örnek, İsviçre'li ressam Liotard İstanbul ve İzmir'de yapmış olduğu desenler neticesinde "peintre turc" ünvanını kazanmıştır. Aynı zamanda Liotard Ahmet Paşa'nın ve devlet büyüklerinden bazılarının resimlerini yaptığı da kfiyatlarda yer almaktadır. Batılılaşma hareketlerinde Osmanlı'nın geldiği noktaya karşı ilk olumsuz tepkiyi III. Osman (1754-1757)'in verdiği bilinmektedir. III. Osman'ın saltanatının çok kısa sürmesinin sonrasında başa III. Mustafa geçmiştir. III. Mustafa Dönemi (1757-1774)'nde Batı ile olan ilişkilerde düzelme görülmüştür. (Renda, 1977,19) Yabancı uzmanların tekrardan devlet hizmetlerinde görev aldıkları bu dönemde, 1773 yılında Mühendishane-i Bahr-i Humayun kurulmuştur. Bu vesileyle III. Mustafa'nın saltanatlığında yalnızca askeri alanda gelişme olmamış, bilim alanında da gelişmeler yaşanmıştır. Fransız Bilim Akademisinden kitaplar getirilerek Türkçe'ye çevrilmiştir. Aynı dönemde birkaç öğrenci tıp alanında öğrenim görmek üzere Avrupa'ya gönderilmiş ve bunun yanı sıra matematik ve teknik dersleri açılan mühendishanede okutulmaya başlanmıştır. (Renda, 1977, 19)

yıllarında gerçekleştirdiği “Galatasaray Sergileri” adı altındaki sergilerini desteklemiş, eserleriyle destek vermiştir. 1917 yılında da Bulgar Çarşısı Şişli İstihbarat Daire Başkanı Seyfi Paşa ile Celal Esat Arseven’in önderliğinde kurulan Şişli Atölyesi cemiyetine destek vermiştir.<sup>45</sup>

Şişli Atölyesi’nde İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Mehmet Sami Yetik, Mehmet Ruhi, Ali Sami Boyar ve Ali Cemal yer almıştır. “Galatasaray Sergileri” adlı sergide yer almayan ressamardan, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga ve Feyhaman Duran 1918 Viyana Sergisi’ne katılmışlardır. Bu sergiye Abdülmecid Efendi, *Otoportre*, *Haremde Goethe*, *Haremde Beethoven* ve *I. Sultan Selim* adlı eserleriyle katılmıştır. Dört eseriyle bu sergiye katıldığı bilinen Halife Abdülmecid Efendi, sık sık Şişli Atölyesi’ne ziyaretlerde bulunmuş ve sanatçıları motive etmiştir. (Soylu, 2010, 89), (Gören, 1997, 52) 1917 yılında açılmış olan ikinci sergi, “Savaş Resimleri ve Diğerleri” başlığı altındaki Galatasaray Sergisi’nde, Şişli Atölyesi’nde yer almayan sanatçılar katılım sağlamıştır. Serginin devamında ve Viyana’da açılacak olan diğer sergilerin oluşumuna destek sağlayan sanatçılar, Halife Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Şevket Dağ, İsmail Hakkı Bey, Mehmet Ali Laga, Namık İsmail, Ömer Adil Bey, Ali Sami Boyar, Cevat Bey, Fethaman Duran Bey, Harika Sirel Lifij Hanım, Halil Paşa, Ruşen Zamir Hanım, Ruhi Bey, Sami Bey, Seyit Bey ve Tahsin Bey olmuştur.<sup>46</sup>

Bu ressamardan Şevket Dağ (1876-1944), Sanayi-i Nefise Mektebi’nden 1897 yılında mezun olmuş bir ressamdır. Dağ, yaşamının büyük bölümünü 20. yüzyılda geçirmiş olsa da en önemli eserleri 19. yüzyılın birer uzantısıdır. Yaşamı boyunca camilerin içlerini resmeden Dağ, “Interieur”, ev içi ve kapalı mekanların ressamı unvanıyla tanınmıştır (Renda ve Erol, 2023, 164).

---

<sup>45</sup> Cemiyetin yayın organı olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’nin amblemini de Abdülmecid Efendi’nin büstü süslemiştir (Anonim 1911: 1). Diğer bir yandan Paris’de kurulan “Societe des amis de Stamboul” (İstanbul Dostları Cemiyeti) adlı derneğin onursal üyesi olmuştur. (Başgelen, 2004, 519-520), (Soylu, 2010, 88), (Uzel 1965: 89), (Soylu, 2010, 88)

<sup>46</sup> Bu sergiyle alakalı haber, 31 Aralık 1917 tarihindeki Tasvir-i Efkâr gazetesinde yayımlanmıştır. (Soylu, 2010, 89), (Gören, 1997, 52)

Günümüz İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndeki *Temsil ve Hafıza* başlıklı sergide, Şişli Atölyesi'nden bir propaganda mekanı olarak bahsedilmektedir. Resim eğitimi amaçlı Paris'e gönderilen İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Ali Sami Boyar ve Namık İsmail gibi genç kuşak ressamları I. Dünya Savaşı'nın başlaması sebebiyle İstanbul'a zorunlu dönüş yapmışlardır. Daha sonraları "1914 İzlenimci Kuşağı" olarak tabir edilen bu ressamlar, savaş sebebiyle Osmanlı Devleti askerlerinin kahramanlıklarını ifade eden resimler üretme amaçlı Şişli Atölyesi'nde çalışmışlardır. Şişli Atölyesi; Harbiye Nazırlığı tarafından görevlendirilen üniformalı askerlerin modellik yaptıkları kum ve taşlarla kurgulanmış bir set ortamı olmakla beraber, bir propaganda mekanıdır. Dönemin sanat hamisi tabiriyle anılan ressam Şehzade Abdülmecid Efendi Viyana Sergisi'ne hazırlanan genç sanatçılara destek amaçlı kendi resimlerinden bir seçki ayırmıştır. 1918 yılında gerçekleyen Viyana Sergisi'nde, Şişli Atölyesi'nde üretilmiş olan zafer ve kahramanlık temalı resimler Osmanlı ordusunun gücünü Avrupa'ya yansıtma amacını taşımıştır.<sup>47</sup>

1914 yılında başlayan I. Dünya Savaşı ile tüm Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda derin etkilere maruz kalmıştır. Türk Resim Sanatı adına yeni bir dönem başlamış, Batılı ülkelerde eğitim gören genç Türk sanatçıları savaş nedeniyle Türkiye'ye geri dönüş yapmak zorunda kalmışlardır. İki ile dört yıla yakın süredir Paris'te öğrenim gören 1914 Kuşağı sanatçıları Türkiye'ye dönüş yaptıklarında sivil ve askeri liseler ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim hocalığına başlamışlardır. Böylelikle savaş nedeniyle İstanbul'da bulunan yabancılara ait kulüp, lokal ve okullar kolaylıkla Türklerin kullanımına geçmiştir. Bu yolla el değiştiren yapılardan en ünlüsü Beyoğlu'nda yer alan İtalyanlar'a ait Societa Operaia olmuştur. Bu yapı, düzenlenecek

---

<sup>47</sup> I. Dünya Savaşı döneminde olmaları sebebiyle Osmanlı ordusunun da içinde yer aldığı İttifak Devletlerinin mağlubiyeti neticesinde İstanbul işgal edilmiştir (1918). Tüm bunların üzerine Şişli Atölyesi Milli Mücadele sürecinde basında yürütülmek istenen görsel propaganda için çalışmaya başlar ve bir propaganda Mekanı olarak kayıtlara geçer. "Temsil ve Hafıza" başlıklı sergide yer alan bilgiye göre, Cumhuriyet'in ilanı sonrasında Şişli Atölyesi mensupları Akademi'nin eğitimci ve idareci kadrosunda görev almışlardır.

olan Galatasaray Sergileri için 1916 yılında Galatasaraylılar Yurdu'na dönüştürülmüştür.<sup>48</sup>

**Şekil 2.6. Abdülmecid Efendi, Yalı Önünde Kadınlar/Unutulmuş Bir Sahife, 1920-1922**



(Kaynak: Abdülmecid Efendi, *Genç Kız Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, 240x165 cm, Kemal Erhan Özel Koleksiyon, 2019 <https://twitter.com/nka979/status/1152265071403384833>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Şekil 2.6.'da görülen *Yalı Önünde Kadınlar/Unutulmuş Bir Sahife* adlı bu eserini 1922 *Galatasaray Resim Sergisi*'nde sergilemiştir. Kadın figürünü resmin ana teması olarak

---

<sup>48</sup> Galatasaray Sergisi'ne 48 ressam katılmış, sergiye 1914 Kuşluğu temsilcilerinden, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Mehmed Ruhi ve dönemin önemli sanatçılarından, Ömer Adil, Ali Cemal, İzzet Ziya, Halil Paşa, Celile Hikmet ve Galip ile 48 ressam katılmıştır. Bu sergiler daha sonra her yıl tekrarlanmıştır. (Gören, 1997, 38-40)

kullandığı bir diğer temsilidir. II. Meşrutiyet sonrası yapılan 1920-1922 tarihli eserde, Osmanlı Hanedanı mensubu saray kadınlarını kayık gezintisine çıkarken, günlük ve sosyal yaşantılarına dair bir kesit görmekteyiz. Takım elbiseli ve fes giyen harem ağaları eşliğinde kayığa bindirilen kadın figürleri, Doğu üsluptaki ferace ve yaşmak gibi kıyafetlerle Batılı bir eylem içerisindedir. Sanatçı bu eserde insan toplumunun Batılılaşma sürecine dair bir görüntü sunmaktadır. Kayık gezintilerinin başlaması Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde modernleşmeyle beraber toplum yaşamına giren eğlencelerden birisi olmuştur. Özellikle Sultan Abdülaziz döneminde, kayığa binme ve kayık kültürü bir ritüel halini almış kayıkların cinsleri de binen kişinin rütbesine bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Esere mimari bağlam açısından bakıldığında, yalının duvarlarında betimlenen manzara ve çiçek bezemelerinin 19. yüzyılın özelliklerini yansıttığını görmekteyiz. Bu bağlamda yeni ile eskiyi birleştirerek eserde yorumlamıştır.

19. yüzyıl boyunca İstanbul'a gelen yabancı ressamların ana teması her zaman deniz olmuştur. 1914 yılı öncesi ressamların teması öncelikli olarak deniz olmazken 1914 yılı sonrası deniz teması ön plana çıkmıştır. Türk Resim Sanatı'na "1914 Kuşağı" ile deniz teması girmiştir. Öncelikle İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'nın tuallerine yansıyan deniz teması, Türk Resim Sanatı'na yerleşmiştir (Gören, 1997,38-40).

Türk Resim Sanatı'nda önemli bir bölüme yer edinmiş olan ilk Galatasaray Sergileri, Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi'nde varlık gösteren yapıtlar 1914 kuşağı sanatçıları vesilesiyle Türk Resmindeki kompozisyonlar adına son derece önemli olmuştur. Özellikle Viyana Sergisi'nin yurt dışına açılan ilk toplu sergi olması sebebiyle, Türk Resmi adına ve Türk sanatçıları adına olumlu bir atmosfer yaratmıştır (Gören, 1997,161).

Şekil 2.7.'de görülen *Otoportre* adlı eseri 1918 *Viyana Sergisi*'nde sergilenmiştir. Kendisini takım elbise içerisinde, yarı boy ve karşıdan betimlemiştir. Bu eserde Abdülmecid Efendi kendisini bir Osmanlı Hanedanı gibi değil Batılı bir entelektüel figür şeklinde betimlemiştir.

**Şekil 2.7. Abdülmecid Efendi, Otoportre, 1912-1918**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Otoportre Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 260x360 cm, Aşiyen Müzei, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/782155>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.*)

### 2.3. Değişim ve Dönüşüm Arayışlarında Abdülmecid Efendi'nin Yeri ve Sanatı

Abdülmecid Efendi'nin sanat hayatına bakarken, öncelikli olarak babası Sultan Abdülaziz'e ve sanata olan yaklaşımına bakmak gerekir. Osmanlı İmparatorluğu saltanatından resim sanatına alakası ve meyili olan Sultan Abdülaziz, resim sanatına sağladığı Batılı standartlardaki desteği ile tanınmaktadır.<sup>49</sup>

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin güzel sanatlara olan ilgisini küçük yaşlarında farkedilen babası Sultan Abdülaziz, oğlunu küçük yaşlarında sanatı sevdirmiş, resim ve müzik derslerine başlatmıştır. Şehzadesine sağlamış olduğu kültür-sanat zihniyeti bağlamındaki ortamın destekleyici bir atmosfer olduğunu söylemek doğru olur. Aldığı eğitimler ve alakası doğrultusunda sanatın birçok dalıyla içli dışlı olduğu bilinen Halife Abdülmecid Efendi, güzel sanat dallarından, resim, sergi, müzik, hat sanatı ve heykel sanatına ilgi duyan, renkli bir hanedan üyesi olmuştur. Dönemin sanat ve kültür camiasındaki kişilere ulaşmış, kimi zaman bu kişilerle arkadaşlık kurmuş ve onlara maddi-manevi destekler sağlamıştır<sup>50</sup> (Uçan,2019, 26-33).

---

<sup>49</sup> Resim sanatına ilgi duyan Sultan Abdülaziz Chelebowsky ve Ayvazovcky gibi tarihin önemli ressamlarıyla beraber kompozisyon oluşturup fikir alış-verişinde bulunmuş bir kişidir. (Yağbasan, 2004, 80-81) Sultan Abdülaziz Türk resim sanatının gelişmesi adına Avrupa'ya öğrenciler göndermiş, tahsillerini yapmalarına yardımcı olmuş ve yurda döndüklerinde de desteklerini esirgememiştir. Bu öğrencilere, Şeker Ahmed Paşa, Ahmed Ali, Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid örnek verilebilir. Sultan Abdülaziz'in resim sanatının yanı sıra şiir, müzik ve hat sanatıyla da ilgilendiği bilinmektedir. Hat sanatıyla da ilgilenen Sultan Abdülaziz'in fermanlarından bazılarını kendisinin yazmış olduğu, birtakım yazılı levhaların bazı dini yapılarda yer aldıkları bilgisine ulaşılmıştır. Tiyatro, uluslararası ve yerel sergiler gibi etkinliklere de katılan Sultan Abdülaziz'in sanat bağlamındaki çok yönlülüğü açıkça görülmektedir. (Uçan, 2021,161-162) 49 İngiliz dergilerinde resimleri yayınlanan ve çokça övgüler alan Sultan Abdülaziz, mimari planlar çizen, savaş ve köy resimleri yapan, sanat bağlamında çok yönlü bir kişiliğe sahiptir. Oğlu Abdülmecid Efendi açısından sanat adına geliştirici ve yetiştirici bir rol model olan babası, Abdülmecid Efendi'nin sanata olan yaklaşımını açınsından destekleyici bir figür olmuştur. (Yağbasan, 2004, 80-81) Şehzadesinin zihninde çevre ve varlık konularında bir fikir oluşması adına, Taksim Kışlası ve Tophane'de bulunan Askeri İmalathane'de "eşya dersleri" almıştır. (Satan, 2009, 26) Babasının öncülük ettiği sanat ortamında yeşermeye başlayan Şehzade Abdülmecid Efendi'nin saray içerisinde asker ve Batılı resamlardan dersler aldığı ihtimali üzerinde durulmaktadır. (Uçan,2021, 163)

<sup>50</sup> Abdülmecid Efendi entelektüel çevresi ile yakın ilişkiler kurmuş, zaman zaman da onlara gelişmeleri konusunda yardımları olmuştur. İzlenimcilik akımını benimseyenlerden Çerkes asıllı ressam Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)'in Paris'e gidip eğitim alması, Abdülmecid Efendi tarafından sağlanmıştır. Meşrutiyet'in ilanıya beraber Avrupa'ya yetiştirilmek üzere diplomat ve sanat gönderilmesi için Osman Hamdi Bey'e isim danışmıştır. Hüseyin Avni Lifij'in de arzusu neticesinde, Abdülmecid Efendi'nin Meşrutiyet ressamı olarak Avrupa'ya gönderdiği ilk isim olmuştur. Lifij, Fransa'nın başkenti Paris'te bulunan Cormon 'un

Dönemin saray ressamı Polonyalı Stanislas Chlebowski, Beylerbeyi Sarayı'nın duvar ve tavan resimlerini icra eden ressam olmasının yanı sıra, şehzade Abdülmecid Efendi'nin ilk resim hocasıdır. Şehzadeye resim sanatında katkısı bulunan diğer hocaları ise 1914 kuşağı temsilcilerinden, Şeker Ahmed Paşa, Osman Hamdi Bey, Salvatore Valeri, Fausto Zonaro, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya ve Şevket Dağ'dır. 1917 yılında bu kuşaktan dersler alan Abdülmecid Efendi bahsi geçen ressamlarla yaklaşık altı veya yedi ay süreyle çalışmalar yapmıştır<sup>51</sup> (Yağbasan, 2004, 83).

Abdülmecid Efendi'nin sanat muhiti oluşturma çabası farklı kesimleri takip etmesinden ve çok yönlü araştırmacı tavrından geçer. Kendisi için kullanılan "sanatın hamisi" sıfatı bu bağlamda kültür-sanat çevreleriyle yakın ilişkiler kurmasının bir yansıması olarak ifade edilebilir. Abdülmecid Efendi'nin resmi ünvanlarının yanı sıra bu tip kendisine atfedilen sıfatlar sanatçıları himaye ediş biçiminin bir sonucu olarak görülebilir. Sanatın ve sanatçının gerek maddi gerekse manevi açıdan yanlarında olmayı başarmış, sosyal ilişki ağını hep diri tutmuştur. Dolayısıyla sürekli gelişen, beslenen, dönüşen ve genişleyen bir ilişki ağına sahip olmuştur.<sup>52</sup>

Abdülmecid Efendi'nin sanat bağlamındaki ilişki ağına ait isimlere, Şair Nigar Hanımefendi, Halil Edhem, Rıza Tevfik, Abdülhak Hamid, Şeker Ahmed Paşa, Ahmed Muhtar Paşa, Fausto Zonaro, Piyanist Hegyei, Pierre Loti, Tevfik Fikret, filozof Rıza Tevfik, Celal Sahir, Yahya Kemal, Ahmed Rasim, Recaizade Mahmud Ekrem, Namık

---

atölyesine gönderilmiş, 1909 yılında Veliad Abdülmecid Efendi'nin bursuyla Paris eğitimini tamamlamıştır. (Uçan, 2021, 206-207)

<sup>51</sup> Sultan II. Abdülhamid (Abdülmecid Efendi'nin kuzeni)'in saray ressamı olarak adı geçen ressam Fausto Zonaro'nun, Akaretler'deki atölyesinde Abdülmecid Efendi'ye başta teknik konular olmak üzere resim dersleri verdiği bilinmektedir. Taha Toros'un aktardığı bilgiler neticesinde, Zonaro ve Abdülmecid Efendi karşılıklı olarak çalışma imkanı bulmuşlardır. Kaynaklarda yer alan bilgiler doğrultusunda, birlikte çalıştıkları bilgisini doğrulayan bir fotoğraf karesine ulaşılmıştır. Bir resim atölyesinde görülen Zonaro ve Abdülmecid Efendi, yakın ilişkide olmuş ve birbirlerine tablo hediye etmişlerdir. Zonaro, Abdülmecid Efendi için "sanat aşkı ile dolu, nazik bir insan" tanımlamasını beyan etmiştir. Zonaro'nun şehzadenin bir de portresini yaptığı kayıtlara geçen bilgiler arasında yer almaktadır. (Yağbasan, 2004, 82-83)

<sup>52</sup> Abdülmecid Efendi'nin veliyaht seçilmesi sonrasında basında yer alan yazılarda, sanatçı kişiliğine değinilmesi ile beraber mutlaka sanatçıları himaye etmesine de vurgu yapılmıştır. Kültür ve sanat hayatının içindeki kişilerle olan görüşmelerinde, konuklarını resmi prosedüre uygun değil de arkadaşa bir yaklaşımla yaklaşmış ve aynısını onlardan beklemiştir. Sevdiği sanatçılar protokol kurallarına uygun hareket ettiklerinde bile Abdülmecid Efendi onların rahat davranmalarını sağlamıştır. (Uçan, 2021, 201-203)

İsmail, Hüseyin Avni Lifij, Ahmed Hamdi Tanpınar, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet, Binbaşı Sami, Nazmi Ziya, Claude Farrere, Henri Furlani, Celal Esad, Osman Hamdi Bey, Salvatore Valeri, Lizst'in öğrencisi Hege, Kont Leon Ostrorog, Prens Said Halim Bey, Hariciye Nazırı İzzet Paşa ve Hikmet Onat örnek verilebilir (Uçan, 2021, 201-213).

Abdülmecid Efendi resimlerinde birçok temayı işlemiştir. Başta otoportreleri olmak üzere, portreler, günlük yaşamdan sahneler, tarihi konulu sahneler, politik sahneler, harem kesitleri, yalı rıhtımları, anatomi çalışmaları, at figürleri ön planda olmak üzere hayvan figürlü resimler, manzara resimleri, tuğra ve armalar, natüromortlar ve el-kol desen çalışmaları resimlerine konu ettiği temalar olmuştur.<sup>53</sup>

Abdülmecid Efendi yakın ilişkide olduğu ailesi, dostları ve aydınları resimlerine konu ettiği gibi entelektüel çevresini ve hayranlık duyduğu kişileri de eserlerine yansıtmıştır. Bu bağlamda Mozart, Chopin, Liszt, Wagner, Beethoven gibi klasik Batı müziğinin önde

---

<sup>53</sup> Sanat tarihçisi Prof. Dr. Günsel Renda'ya göre Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde portrecilik ön plandadır. Şehzadenin yapmış olduğu otoportrelerin yanı sıra portre bağlamında, padişahları, aile üyelerini, dönemin Fransız ve Osmanlı aydınlarını, Batılı müzisyenleri, tarihe iz bırakan kişileri, asker portrelerini, saray çevresini, saray kadınlarını, kimlikleri saptanamayan Avrupalı kılık kıyafet içerisindeki kadınları, farklı sınıflardan kişileri ve akrabalarının portrelerini yapmıştır. (Yağbasan, 2004, 117-128) Abdülmecid Efendi portrelerinde ailesini ve harem çalışanlarını ele almasının yanı sıra yakın dostlarını da tuvallerine yansıtmıştır. Bahsi geçen isimlerin birçoğunu evinde veya kütüphanesinde ağırlayan Abdülmecid Efendi, entelektüel çevresindeki yakın dostlarının portresini yaparak da eserlerini dostlarıyla süslemiştir. Bu portrelere, Abdülhak Hamid, Halil Edhem, Rezaizade Mahmud Ekrem, Zeki Bey, Necip Asım, Liszt ve Wagner örnek verilebilir (Yağbasan 2004, s.192-256). Abdülmecid Efendi Osmanlı Hanedanı'ndan en çok babası Sultan Abdülaziz'i resmetmiştir. Babası Sultan Abdülaziz'den sonra en çok resmettiği Osmanlı'nın ilk halifesi Yavuz Sultan Selim olmuştur. Betimlediği diğer hükümdarlar, Fatih Sultan Mehmed, Sultan III. Selim, dedesi II. Mahmud ve II. Abdülhamid'dir. Betimlemiş olduğu hükümdarları yenilikçi ve atılcı olanlardan yana tercih etmesi dikkat çekicidir. Sanatçı resmettiği portreleri gerçeğe uygun olarak betimlemeye oldukça özen göstermiştir. Padişah portrelerinin yanı sıra portrelerine en çok aile üyelerini konu etmiştir. Baş kadınefendisi Şehsuvar Baş Kadınefendi, oğlu Ömer Faruk Efendi, kızı Dürrüşehvar Sultan ve oğlu Ömer Faruk Efendi'den olma torununu konularına daima öncülük etmişlerdir. Sanatçının aile üyelerini tasvir etmesi son derece ilerici bir adım olmuş, yapmış olduğu eserler belge niteliğini taşımıştır (Yağbasan, 2004, 123). “Şehzade”, “Son Halife” ve “Son Veliahd” gibi unvanlarla anılan şehzade Abdülmecid Efendi, tarihimizde siyasal, sosyal ve sanatsal yaşamı açısından büyük izler bırakmıştır. (Gören, 2004) Şehzadenin ilgi duyduğu sanat dalları bir yana, Osmanlı resim sanatı açısından ayrıcalıklı yere sahip olduğu farklı araştırmacılar tarafından açıkça belirtilmiştir. (Satan, 2009, 26) Araştırmacılar şehzadenin resimlerinde; şehzadenin inançlarını, estetik kaygılarını, siyasi görüşlerini ve hanedan bilincini yansıttığını belirtmişlerdir. (Renda, 2004, 14) Bilhassa Türk resmine verdiği önemle bilinen Abdülmecid Efendi, Türk resmi adına hem iyi bir ressam hem de koruyucu hüviyetiyle değerli hizmetler vermiştir. (Serdaroğlu, 1987, 34).

gelen müzisyenlerinin de portrelerini yapmıştır. Sanatçıya ait *Wagner* ve *Lizst* adlı tabloları saptanmıştır.<sup>54</sup>

Abdülmecid Efendi'nin resimlerine konu ettiği bir diğer konu, Osmanlı İmparatorluğu tarihinde yaşanmış bazı olaylardır. Resimlerinde Osmanlı İmparatorluğunun yaşamış veya yaşamakta olduğu tarihi ve siyasi gelişmeleri resimlerine yansıtmıştır. Gelişen olayları tuvaline yansıtırken bir yandan da politik düşüncelerini ve duygularını eserlerine yansıtmıştır.<sup>55</sup>

Abdülmecid Efendi'nin eserleri yaşamış olduğu süreç ve sonrasında çeşitli sergilerde sergilenmiştir. Bu sergiler hayatta olduğu sırada katıldığı sergiler ve ölümünden sonra sanatçının adına açılan sergiler olmak üzere gruplandırılmıştır. Abdülmecid Efendi'nin yaşadığı dönemde açılan sergiler ve ölümünden sonra adına açılan sergiler olmak üzere iki grupta toplanmıştır. Yaşadığı dönemde, 1886-1888 arası Atina Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Eğitmeni Georges Broutos'un Atölyesine gönderilen yapıtları, *1914 Paris Salon Sergisi*, *1915 Sanayi-i Nefise Mektebi Kopyalama Etkinlikleri*, (tarih bilinmiyor) özel bir galeride düzenlenen Kişisel Resim Sergisi, *1918 Viyana Sergisi*, *1919 Galatasaray Resim Sergisi*, *1920 Galatasaray Resim Sergisi*, *1922 Galatasaray Resim Sergisi*, *1924 sonrası Nice Müze Massena*, *1924 – 1944 arası Paris Sonbahar Salon Sergileri*, *1928 Paris Sonbahar Salon Sergisi* olmuştur. Ölümünden sonra İstanbul'da

---

<sup>54</sup> Lizst'in öğrencisi Hege'den piyano dersi alan Abdülmecid Efendi, hocası Hege'nin de etkisiyle Lizst'in tablosunu yapmış, bu eserini hocası Hege'ye armağan etmiştir. Resmin günümüzde Hege'nin kızının İstanbul Bebek'teki evinde muhafaza edildiği bilinmektedir. (Toros 1989: 36) Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan çalışmalar neticesinde, sanatçının Lizst tablosu için çalıştığı yağlıboya ve karakalem portrelerine ulaşılmıştır. Yapmış olduğu Wagner ve Lizst portrelerindeki romantik anlatım ile figürlerde kullandığı saç ve sakal biçimleri dikkat çekicidir. Sanatçı iki müzisyenin de yaşlı dönemlerini ele almış, fizyolojik özelliklerini yansıtmıştır. (Yağbasan, 2004, 126) Ayrıca, Abdülmecid Efendi en sevdiği müzisyen Beethoven'ın yanı sıra, Chopin ve Mozart portrelerini de betimlemiştir. Chopin portresi Nice'te, Mozart'ın portresinin ise nerede olduğu bilinmemektedir. (Toros 1989, 36)

<sup>55</sup> Şehzadenin resimlerinde gördüğümüz hanedan bilinci ve siyasi görüşüne örnek olarak, Yıldız Sarayı Küçük Mabeyin Köşkü'nde II. Abdülhamid'in tahttan indirilişini ifade eden büyük boy oranlarındaki Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i) tablosu örnek verilebilir. (Renda, 2004, 16) Abdülmecid Efendi, tabloda yer alacak kişileri Bağlarbaşı'na davet ederek, tablosu için köşkte fotoğraflarını çektirmiştir. (Satan, 2009, 28) Abdülmecid Efendi bu portresinde fotoğrafı kareleme yöntemini kullanmıştır. Heyet üyelerinin sultana tahttan indirildiği kararını tebliğ ettikleri sırada duruş biçimlerinin fotoğrafını çektirmiş ve sonrasında kareleme yöntemiyle tuvaline aktarmıştır. (Öndin, 2022, 79)

adına açılan sergiler, 1986 *Şişli/Beymen Abdülmecid Efendi'nin Resimleri Sergisi*, 1993 *Dolmabahçe Sarayı Müzesi Abdülmecid Efendi'nin Resimleri Sergisi* ve 1998 *Dolmabahçe Sarayı Müzesi Bodrum Katı Abdülmecid Efendi'nin Resimleri Sergisi* olmuştur. Halife Abdülmecid Efendi'nin eserlerinin sergilendiği müzeler ise Ankara, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul Aşyan Müzesi, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul Dolmabahçe Sarayı Müzesi, İstanbul Sabancı Müzesi, Nice Müze Massena ve Pierre Loti Evi Müzesi olmuştur (Yağbasan, 2004, 293-294).

Abdülmecid Efendi resimlerinde tuval, duralit, ahşap, kağıt, karton ve mukavva'yı altlık olarak kullanmış, üzerinde karakalem, füzen, yağlı boya, sulu boya, baskı teknikleri, pastel ve renkli kalemleri kullanmıştır.<sup>56</sup> Eserlerinde çoğunlukla kullandığı teknik olan fotoğraftan kareleme yöntemi ile fotoğraftan yola çıkarak resim yapmıştır. Fotoğrafın resimle aynı yönden bakılarak çekilmesi neticesinde, manzara ile bire bir örtüşmesi sağlanmıştır. Bu bilgilere ek olarak Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan araştırmalarda karelenmiş pek çok fotoğrafa ulaşılmıştır. Benimsediği resim tekniklerine ek olarak modelden çalışma metodu görülmektedir. Poz verdirdiği figürün saatler boyu aynı pozu vererek durması neticesinde Abdülmecid Efendi eserlerini ortaya çıkartmıştır. Sanatçı eserlerinde resimsel anlatımın gücünü kullanmakla beraber, hayalinden eserler de üretmiştir. Kendi ifadesi doğrultusunda, II. Abdülhamid Portresi ve torunu Neslişah Sultan'ın portresini hayalinden esinlenerek betimlemiştir. Sanatçı eserlerini heykelden figür çalışmaları ile desteklemiştir. Tablolarındaki kompozisyon düzeni ile eskizinin örtüşmesine önem verdiği bilinen sanatçı resim yaparken mekandaki figürleri birebir etüd etmiştir. Şekil 2.2.'de görülen *Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i)* adlı eserin yapım sürecinde bu durumu belgeleyen fotoğraf karelerinin mevcut olduğu Dolmabahçe Sarayı fotoğraf arşivinde mevcuttur. Fotoğraf karelerinde tavan ve duvar

---

<sup>56</sup> Sanatçının en erken tarihli eserlerinden "At ve Köpek" başlıklı eserini kartpostaldan yaptığı tespit edilmiştir. Sanatçının kullandığı tekniklere bakıldığında, taslaklardan da faydalandığını görmekteyiz. Yağlı boya ve karakalemle eskizler yapmış sonrasında tuvaline aktarmıştır. Bu durumda ana tuvaline geçmeden ön eskizlerini betimlediğini anlamaktayız.

süslemelerinin farklı açılardan çekilmiş fotoğraf karelerine ulaşılmıştır. Bu bağlamda her bir detayı eserine yansıttığı görülmektedir.<sup>57</sup>

Sanatçının kompozisyon anlayışının zamanla değişmesi gibi, ışık, renk ve fırça kullanımı da zamanla değişkenlik göstermiştir. Kimi zaman yönlendirme ışık kullanırken, kimi zaman yaygın ışık kullanmıştır. Özellikle portrelerinde, tarihi konulu resimlerinde ve hayvan figürlü resimlerinde yönlendirilmiş ışık tercih ederek resmin dramatik anlatımını kuvvetlendirmiştir. Işığı resmin merkezinde ve figürün üzerinde yoğunlaştırması ile odaklanma hissi yaratmış, bu tekniği en çok fikir adamları veya düşünürler gibi figürlerin yer aldığı resimlerde kullanmıştır. Resimlerinde ışık, gölge ve renk kullanımıyla çok güçlü kontrastlar yaratmış devinim sağlamıştır.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Zaman zaman iki metodu harmanladığını gördüğümüz sanatçı, modelden çalışma metodunun beraberinde eşzamanlı olarak fotoğraf karelerinden de istifade ettiği bilgisi çekilen atölye fotoğraflarında görülmektedir. Kullanmış olduğu fotoğraftan kareleme tekniği sayesinde, yapım tarihinin bilinmediği durumlarda, çekilen kare fotoğraftan veya resimde kullanılan üsluplardan fotoğrafın çekildiği tarihe ulaşmak mümkün olmaktadır. Bu açıdan da kullanmış olduğu teknik günümüze ışık tutmaktadır. (Yağbasan, 2004, 143-159)

<sup>58</sup> Hayvan figürlü resimlerinde arka fonu çok koyu renkte tutarak açık renkte tuttuğu figürleri ışık yardımıyla daha da belirginleştirmiştir. Çok figürlü kompozisyonlarında ve geç dönem tarihli bazı portrelerinde, yaygın gün ışığı kullanmıştır. Doğa ve manzara temalı resimlerinde ağaç yapraklarını ışıkla sarartması ve beyazlaştırması önemli bir teknik olmuştur. Ağaçların, yapıların, insan ve hayvan figürlerinin ışık ve gölgeleri gerçek gölge olarak ele alınmış, ışık gölge karşıtlığı yaratılmamıştır. Dolayısıyla ışık nesnenin yanına düşerek gerçekçi bir etki yaratmıştır. İç mekan kompozisyonlarında da aynı şekilde ışığın nesneyi aydınlattığı sırada, gölgesini yana düşürerek gerçekçi bir etki elde etmiştir. Bu bağlamda Abdülmecid Efendi genel olarak sağlam bir ışık bilgisine sahiptir. Sanatçının renk ve fırça kullanımında da değişken tavırlar gözlemlenmiştir. 1800 ile 1910 tarihli eserlerinde nesnelere ve figürlerin çevre çizgilerinin çok belirgin olduğu ve ayrıntıya son derece önem verdiği görülmüştür. Desen sağlamlığına önem verdiği bilinen sanatçının bazı eserlerinde çevre çizgilerinin üzerinden birkaç kez fırçayla geçtiği bilinmektedir. Bu durum o dönemki fırça kullanımındaki acemiliği ifade etmektedir. 1910'lu yıllar itibarıyla yeni arayışlara giren sanatçı Abdülmecid Efendi'nin paletinde kırmızı ve mor renklerinin yer almaya başladığını görmekteyiz. Bu yıllarda mor rengini en koyudan en açığa doğru sıkça kullandığı görülmüştür. Renk değerleri üzerinde yapmış olduğu çalışmalar neticesinde, fonda hareketlik sağlayarak ritim kazandırmıştır. 1910 ile 1912 yılları arasındaki eserlerinde su yansımaları, sis içerisinde kalan deniz ve birtakım figürler ile sis ardında kalan güneş teması romantik üsluba yakın bulunmuş, rahat fırça kullanım biçimi dikkat çekmiştir. Aynı dönemde betimlediği iki ayrı boğaz resimlerinde desen önemsenmemiş ışığın etkisi ile anın yakalanma çabası dikkat çekmiştir. Bu tavrı izlenimci resim anlayışına ait olarak görülmüştür. 1915 yılı sonrasındaki eserlerinde, renk desenleri üzerindeki çalışmaları daha fazla artmış, fonda mor, mavi ve kırmızı renklerin tonları belirterek fırça darbelerinin hızlandığı ve fırçasının giderek yetkinleştiği görülmüştür. 1917 yılı sonrasında sanatçının resimlerindeki renklerin baskınlaşmaya başladığı görülmüştür. Işık ve anı yakalama konuları öne çıkmaya başlamıştır. 1920 yılı sonrasında fırça darbelerini doğa temalı eserlerindeki detaylarda görmekteyiz. Eskiye nazaran daha rahat ve çabuk çizgileri görüldüğü tuvalinde, güneş pırıltılarını yansıtan renkleri geniş fırça hareketleriyle aktarmıştır. Suyun yansımalarını renk oyunları olarak ele almış, suda yeşil, sarı, kırmızı, turuncu ve mavi renkli lekeler oluşturmuştur. Öte yandan sanatçının renkçi yanına nazaran desen sağlamlığına harcadığı çaba dikkat çekmiştir. Sanatçı

Eski yazı sanatına olan ilgisi ve pek çok eseri olduğu bilinen Abdülmecid Efendi, resim, müzik, edebiyat, tarih konularına olan ilgisine hat sanatını da eklemiştir. Henüz şehzade olduğu yaşlarda güzel yazı dersleri alan Abdülmecid Efendi, Dolmabahçe Sarayı'ndaki meşklarinde güzel sanatlara olan yeteneğinden bahsettiği bilinmektedir. Dolmabahçe Sarayı'daki Veliahd Dairesi kütüphanesinin raflarında hat yazılarıyla kaynaklarını kategorize ettiği görülmektedir. Öte yandan Çamlıca'da bulunan köşkünün eski eserlerin yer aldığı odasını hatlarla süslediği kayıtlarda yer almaktadır. Sanatçının halife olmasının sonrasında hat sanatı ile daha yoğun şekilde ilgilendiği tespit edilmiştir. Halife'nin bu dönemde yapmış olduğu eserler günümüz Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'nda muhafaza edilmektedir.<sup>59</sup>

Sanatçı Abdülmecid Efendi'nin düşkün olduğu bir diğer sanat dalı müziktir. Osmanlı Hanedanı'na mensup pek çok sultan gibi kendisi de profesyonel anlamda müzik sanatıyla alakadar olmuştur. Batı ve Doğu müziğini çok iyi derecede öğrenen sanatçının Piyano ve Viyola çaldığı bilinmektedir.<sup>60</sup>

---

natürmortlarında, ışık yardımıyla nesnelere hacim kazandırmış ve natüralist bir anlayışla betimlenen meyve figürleri son derece ayrıntıcı bulunmuştur. Çiçek yapraklarında hakim olan beyaz lekeler ve desen sağlamlığı dikkat çekici bulunmuştur. 1924 yılı sonrasındaki eserlerindeki en geç tarihli manzara resminde turuncu ve mor renklerinin hakimiyeti görülmüş, serbest fırça tekniğinin neredeyse izlenimci anlayışına ulaştığı görülmüştür. Görüldüğü üzere Abdülmecid Efendi'nin sürekli olarak yeni arayışlar içerisinde olması, sanatçının üslubunun tutarlılıktan ziyade çeşitlilik barındırdığını göstermektedir. Aynı zamanda farklı üslupları deneyimleyen sanatçının, realist, klasist, empresyonist ve romantik anlayışlı çalışmalar yaptığını göstermiştir. (Yağbasan, 2004, 153-158)

<sup>59</sup> Abdülmecid Efendi'nin sürgüne gönderildiği Paris ve Nice yıllarında da hat çalışmalarına devam ettiği görülmüş, sekreteri Hüseyin Nakip Bey ile ortak eserler yaptığı bilinmektedir. (Yağbasan, 2004, 107-108)

<sup>60</sup> Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan araştırmalar neticesinde, sanatçı adına kesilen çokça müzik faturasına ulaşılmıştır. Bahsi geçen bu faturaların, Çamlıca Köşkü ve Dolmabahçe Sarayı'na alınan piyano, gramafon, plak ve keman gibi araçların alımına ait olduğu belirtilmiştir. Sanatçının Ortaköy'de bulunan dairesindeki bir odanın müzik malzemeleriyle dolu olduğu kayıtlarda geçen bilgiler arasındadır. Sanatçının en sevdiği bestecinin Beethoven olmasının yanı sıra, Mozart, Bach, Strauss ve Haydn'ı dinlediği de bilinmektedir. Babası Sultan Abdülaziz'in gözdelerinden Feleksu Kalfa adlı bir saray hanımından piyano dersleri olarak piyano çalmaya başladığı bilinen Abdülmecid Efendi, ilerleyen yıllarda İtalyan müzisyen Forlani'den dersler almaya başlamıştır. Tüm bunlara ek olarak, Charles Berger ile Lizst'in öğrencilerinden Prof. Dr. Hege'den de piyano dersleri almıştır. (Yağbasan, 2004, 104-105). 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı idaresi, Avrupa'da kurduğu elçilikler vasıtasıyla diplomatik hususlarla beraber Avrupa'nın eğlence kültürüne dair bilgiler edinmiştir. Sonuç olarak III. Ahmed Dönemi'nde (1703-1730) çokça adı geçen elçi Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Paris'de şahit olduğu operalardan anılarında bahsettiği bilgilerine ulaşılmıştır. Tüm bu etkileşimler doğrultusunda Avrupai müziğin devlet protokolü ve merasim bağlamında kabulü Sultan II. Mahmud Dönemi (1808-1839)'ndeki reformlar esnasında gerçekleşmiştir. Sultan II. Mahmud

Abdülmeccid Efendi'nin halife olduktan sonra Dolmabahçe Sarayı'nda müzik toplantıları gerçekleştiği bilinmektedir. Bu müzikli toplantılara sanatçının kız kardeşleri Saliha ve Nazıme Sultan eşlik etmişlerdir.<sup>61</sup>

Abdülmeccid Efendi'nin eski Seresvapçısı ve Müzeler Müdürü İsmail Baykal Abdülmeccid'in sarayında gördükleri hakkındaki yazısında, şehzadenin musikiye olan ilgisine değinmiştir. Bilhassa Garp musikisi üzerinde durduğundan bahsederek, halifenin viyolen, Baş Kadınefendi Şehsuvar Hanım'ın keman, İkinci hanımı Hayrunnisa Hanım'ın viyolonsel, Ofelya Kalfa'nın piyano ve Firuze Kalfa'nın kontrbas çaldıklarını ve kendi yetiştirmiş oldukları bir orkestra heyetini oluşturduklarını ifade etmiştir.<sup>62</sup>

Abdülmeccid Efendi Dönemi Osmanlı hanedanının toplumsal açıdan birçok değişikliğe uğradığı bir dönem olarak geçmektedir. Bu değişiklikler müziğe de yansımış olup saray içerisinde ve saray dışında icra edilen müzikteki değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Abdülmeccid Efendi'nin yapılandırmış olduğu meşkhânelerde, şan, vals ve keman derslerinin verildiği bilinmektedir. Abdülmeccid Efendi dönemindeki müzik

---

reformlarında yalnızca orduyu baz almadığı, hanedan üyelerine Avrupa müziğini aşlamak amaçlı radikal girişimlerde bulunmuştur. (Aracı, 2004, 113-115)

<sup>61</sup> Öte yandan Tepebaşı kışlık tiyatrosunda düzenlenen müzik toplantılarına katılmış, diplomatların eşlik ettiği bu müzik toplantısında Tanburi Cemi Bey tanbur ve kemençe çalarken, başka müzisyenler eşliğinde Batı müziği eserleri yorumlanmıştır. Abdülmeccid Efendi'nin yakın arkadaşı Pierrere Loti'ye gönderdiği mektuplarda, Çamlıca'daki köşkünde müzik, resim ve edebiyat çalışmaları yapıldığından bahsetmektedir. Bahsi geçen köşkün büyük odalarından birinin müzik salonu olarak düzenlendiği bilgisine ulaşılmıştır. Akşam vakitleri bu mekanda Abdülmeccid Efendi ve eşleri ile altı kalfası dahilinde oluşturulan aile orkestrası doğrultusunda çifte keman, piyano, viyolonsel ve alto çalınarak konserler düzenledikleri bilinmektedir. Bu konserlerde Abdülmeccid Efendi viyola, Şehsuvar Baş Kadınefendi keman, Hayrünisa İkinc, kadın viyolonsel, Ofelya Kalfa piyano ve Behruze Kalfa kontrbas çalmaktadır. Mızıka-i Hümayun ve İncesaz heyeti gibi orkestra takımları konserler vermiştir. (Yağbasan, 2004, 105-106) Araştırmacı yazar Murat Bardakçı'nın anlatımları doğrultusunda, Abdülmeccid Efendi kuzeni Vahideddin'in kızı Sabiha Sultan'ın söylemine göre, Vahideddin Efendi'nin Feriye'deki dairesinde yapılan müzik toplantılarına katılmıştır.

<sup>62</sup> Bazı akşamlar yemek sonrasında oluşturdukları orkestranın faaliyette bulduklarından bahseden Baykal, bir gece kendilerine konser vermek üzere davet edildiklerini, köşkün salonunda piyano odası önüne konulan paravan ve içerideki orkestra eşliğinde, elinde viyolon ile müzik yapan Abdülmeccid Efendi'yi ve orkestra ekibini alkış eşliğinde Bağlarbaşı Köşkü'nde dinlediklerini anlatmaktadır. (Baykal, 1950, 824) Abdülmeccid Efendi ile alakalı Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan araştırmalar neticesinde, kendisi ve yaveri adına kesilmiş müzik faturalara rastlanmıştır. (Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi, Evrak 1375, 1364). Milli Saraylar'ın muhafaza ettiği faturalarda, piyano, keman, gramafon ve plak gibi müzik eşyalarının isimleri yazmaktadır. Bu müzik aletlerinin çoğunlukla Paris'teki, Caressa & Français ve Duran & Fils adlı mağazalardan getirildiği saptanmıştır. (Başgelen, 2004, 519)

türlerinde daha önceleri icra edilmeyen türler görülmüş, müzik adına değişimler yaşanmıştır. Batı müziğinin Osmanlı ülkesi içerisindeki icrası Abdülmecid Efendi'nin döneminde gerçekleşmiştir. Birçok Batılı müzisyen dönemin padişahı Abdülmecid Efendi tarafından verilecek ödüllere ulaşmak amacıyla, Osmanlı Sarayı'na gelerek müzik icra etmişlerdir.<sup>63</sup>

Sanatçının Osmanlı İmparatorluğu Sarayı'na davet ettiği yabancı müzisyenlerden Henri Furlani ile çalıştığı ve kendisine beste hediye ettiği bilinmektedir. Furlani ile kurmuş olduğu yakın dostluklarının ve müzik çalışmalarının Abdülmecid Efendi'nin ülke dışına sürgün edildiğinde bile devam ettiği görülmüştür.<sup>64</sup> Öte yandan sanatçı Abdülmecid

---

<sup>63</sup> Dönemin sultanı Abdülmecid Efendi adına eserler bestelenerek huzurunda çalınmıştır. Bu dönemde saray müzik kurumları yenilenmiş, hanım musikişinaslardan oluşan harem bandosu ve saray orkestrası oluşmuştur. Sanatın tüm dallarıyla ilgisi ve desteği olduğu bilinen Abdülmecid Efendi'nin babası Sultan Abdülaziz'in Richard Wagner'e inşa ettirdiği Bayreuth Festival Tiyatrosu için de bağışta bulunduğu bilinmektedir. Türk müzikolog, besteci ve orkestra şefi Emre Aracı, Wagner'in Prenses Witgensteine'e yazmış olduğu bir mektubunda Sultan Abdülaziz'i diğer Avrupa krallarına örnek göstererek övgüyle bahsettiğinden söz etmektedir. (Toker, 34-107)

<sup>64</sup> Henri Furlani de halifenin kurmuş olduğu sanat muhiti ortamının bir üyesi halini almıştır. Abdülmecid Efendi Bağlarbaşı Köşkü'nde, Şehzade Abdürrahim Efendi, Damad Şerif Abdülmecid Efendi ve kardeşi Şerif Muhiddin Tarhan'dan oluşturduğu oda müziği topluluğu ile birlikte müzik yapmıştır. Bu ana ait bir de fotoğraf karesi mevcut olup, Sakıp Sabancı Müzesi'nin web arşivindeki bilgiler doğrultusunda, bahsi geçen fotoğraf karesinin Hüseyin Hulki Birol Koleksiyonu'na ait olduğu görülmektedir. (Uçan, 2021, 210) Abdülmecid Dönemi'nden önce babası Sultan Abdülaziz'in yerli ve yabancı müzisyenlere yapmış olduğu yardımlara dair birçok belge bulunmaktadır. Bu yardımlar kimi zaman para, ev, ziynet eşyaları veya nişan olurken kimi zaman da çeşitli sanat kurumlarına yaptığı yardımlar olmuştur. 19. yüzyıl itibarıyla Batı müziği hanedan mensupları tarafından ilgi görmüş, batılı bestekârların sultan ve hanedan mensupları adına besteler yapıp İstanbul'a gönderdikleri görülmüştür. Besteleri bizzat gelerek değil Osmanlı elçilikleri aracılığıyla İstanbul'daki saraya göndermelerinden, Sultan Abdülaziz ile bizzat görüşmedikleri anlaşılmış, aynı zamanda Osmanlı elçiliği belgelerinde de görülmüştür. Mâbeyn-i Hümâyûn Evrakları 147/136 numaralı belgeye göre padişahın önünde müziğini icra etmek isteyen bir müzisyenin izin istediği görülmektedir. Aynı zamanda 19 Temmuz 1871 tarihinde "The Derby Mercury" gazetesinde yayınlanan haberde, İtalyan ve kadın bir sanatçı Sultan Abdülaziz'in önünde müzik yapma şerefine nail olmuştur. Abdülmecid Efendi'nin kadınlara olan batılı yaklaşımının belki de babası Sultan Abdülaziz'den edindiği görülmüş bir yaklaşım biçimi olduğu fikrine varabilir. (Toker, 2012, 90-94) Osmanlı Devleti'nin otuz ikinci padişahı ve aynı zamanda Abdülmecid Efendi'nin babası olan Sultan Abdülaziz, Batı müziğinin popüler dans türlerinde besteler yapan ve yapmış olduğu bu eserlerini İtalya'daki Lucca yayınevinde bastıran önemli bir sultandır. Avrupa müzik mağazalarında satışa çıkan bu eserlerinden La Gondole Barcarolle eseri, Galler Prensi'nin 13 Temmuz 1867 günü akşamı Marlborough House'da verdiği davette İngiliz bando şefi Dan Godfrey idaresinde ve Grenadier alayı bandosu tarafından seslendirilmiştir. Bu hadise neticesinde, Osmanlı Padişahına ait bir bestenin Londra'da İngilizler tarafından seslendirilmesi hususu Avrupa basını tarafından hayretle karşılanmıştır. Böyle bir ortamda dünyaya gelen Abdülmecid Efendi'nin Batı müziği çerçevesindeki kimliğinin sağlıklı bir analizinin onun icracı ve uzman olmak üzere iki ana başlık altında toplanarak yapılması gerekmektedir. (Aracı, 2004, 116-117)

Efendi'nin piyano ve keman konçertolarından oluşan oda müziği eserleri bestelediği bilinmektedir. Zira sanatçı bu eserlerinden birisini yakın arkadaşı Pierrere Loti'ye hediye etmiştir. Halife sürgüne gönderildiği Paris ve Nice yıllarında da müzik çalışmalarına devam etmiş, piyano hocalarından Forlani Abdülmecid Efendi'yi yalnız bırakmayarak bu yıllarda müzik çalışmalarına devam etmesini sağlamıştır.<sup>65</sup>



---

<sup>65</sup> Sanatçı alaturka parçalardan armonize edilmiş bir konçertoya sahip Paris'de yaşayan genç müzisyen Gaetan Detaille tarafından bersözü çalınmış ve II. Abdülhamid amcasından olma kuzeni Ayşe Sultan'a bir prelüd yazan bir müzik insanı olmuştur. Ayşe Sultan'a yazmış olduğu prelüd'ün günümüzde Murat Bardakçı Arşivi'nde olduğu kaynaklarca belirtilmiştir. (Yağbasan, 2004, 104-107)

## DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMÜN MEKANLARI

Abdülmecid Efendi'nin eserlerinde vurgulanan temaları daha iyi anlayabilmek için hem entelektüel dünyasını inşa eden mekanları hem de sanat hayatına bizzat ev sahipliği yapan mekanları irdelemek gerekir. Bu mekanlar hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği Feriye Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Bağlarbaşı Köşkü ve kısa dönem yaşadığı diğer yapılarda oluşturduğu kütüphaneleri, resim atölyeleri ve üst ölçekte İstanbul kenti olmuştur.

Abdülmecid Efendi'nin eserlerindeki kurgunun oluşumuna Doğu ve Batı unsurlarını bir arada düşleyen üslubu, çok yönlü ve eleştirel duruşu, teknikleri eşliğinde duygularını ön plana çıkarması, çoğulcu diyalog arayışları, değişim ve dönüşüm arzusu gibi konular ev sahipliği yapmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nın eklektik kurgusu ve Bağlarbaşı Köşkü'nün dönemin şair, yazar, ressam ve düşünürlerini bir araya getiren entelektüel bir üretim merkezi haline gelmesi sanatçının sanat bağlamındaki hamiliğinin temsilleri olmuştur.

### 3.1. Dolmabahçe Sarayı

Dolmabahçe Sarayı, Abdülmecid Efendi'nin sanatı nezdinde değişim ve dönüşüm arayışlarının ana mekanı olarak ele alınabilir. Dolmabahçe Sarayı'nın çevresinde gelişen yeni semtler, Beyoğlu, Beşiktaş ve Yıldız değişim ve dönüşüm arayışlarının kentsel mekanları olarak irdelenebilir (Uçan, 2019, 1) 18. yüzyıl itibariyle Boğaz kıyılarındaki gelişmelerin odak noktalarından birini Beşiktaş-Dolmabahçe aksı oluşturmuştur. Dolmabahçe; semt olarak hem Osmanlı İmparatorluğu başkentinin değişen dinamiklerine ayna olmuş hem de bu dönüşümün tetikleyicisi olarak tarihsel süreçte etkin bir rol oynamıştır. Topkapı Sarayı'ndan ayrılan Osmanlı Hanedanı'nın Suriçi'nden çıkarak Beşiktaş semtine doğru taşınmaları 19. yüzyıl değişim ve modernleşme süreçlerinin hızlanarak ivme kazanması ile paralel olarak tartışılabilir (Şevkin ve Gül, 2022, 8). Topkapı Sarayı'nın yeni devrin ihtiyaçları adına yetersiz kalması Dolmabahçe Sarayı'nın inşasını zorunlu kılmıştır. Dolmabahçe Sarayı gibi ihtişamlı bir saray gereksiniminin sebeplerinden birisi yabancı devletlerin İstanbul'da birer elçilik binaları inşa ettirmeleri

olmuştur. İnşa edilen elçilik binalarıyla rekabet etmesi ve benzeşmesi durumu bir nevi Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'ya yönelik üstünlüğünü gösterme çabası olarak yorumlanmıştır.<sup>66</sup> Böylece dönemin önde gelen sanat mekanı Pera bölgesine yakın olan eski Beşiktaş Sahilsarayı'nın aşamalı olarak yıkılmasına ve yerine yeni sarayın inşasına karar verilmiştir (Göncü, 2015, 19-20). Sultan Abdülmecid (1839-1861)'in Avrupa tipi bir saray yaratma isteği doğrultusunda Balyan ailesinden Garabat Kalfa'yı görevlendirmesi ile Dolmabahçe Sarayı'nın yapımına başlanmıştır<sup>67</sup> (Ferrari, 2009, 213). İnşa edilen sarayın Mabeyn Dairesi, Muayede Salonu, Harem ve Veliahd Dairesi'nden oluşan dört ana bölümü mevcuttur.<sup>68</sup> Osmanlı Saltanatı'nın Topkapı Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na taşınması neticesinde, yalnızca bir mekan değişikliği yapılmamış yönetimdeki zihniyetin değişimlerinin de ilk adımları atılmıştır.<sup>69</sup> Abdülmecid Efendi 30 Mayıs 1868 yılında değişimlerin mekanı olarak nitelendirilen Dolmabahçe Sarayı'nda

---

<sup>66</sup> Bilhassa, Rusya (1839), İngiltere (1845), Hollanda (1855), İsveç ve Fransa (1838)'nin büyükelçilik binaları, Osmanlı'nın modernleşmesi adına bir Avrupa bakış açısı doğurmuştur. Tüm bu büyükelçilik binaları, tercih edilen seçkin mimarlar tarafından tasarlanmıştır. Dünya politikası açısından çok önemli bir yere sahip olan Rus çarı, İmparatorluk mimarı olan Gaspare Fossati'yi İstanbul'a göndererek kendi büyükelçilik binasının inşa sürecini takip etmesi için görevlendirmiştir. Fossati'nin Sultan Abdülmecid'in hizmetliğinden önce Galata'daki ilk tiyatroyu, birkaç kiliseyi ve Hollanda Büyükelçilik binasını tasarladığı bilinmektedir.

<sup>67</sup> Dolmabahçe Sarayı'nın yapımını üstlenen Sultan Abdülmecid (1823-1861), Dolmabahçe Sarayı'nda doğan son halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin amcası olmaktadır. 1 Haziran 1868 tarihinde son halife Abdülmecid Efendi'nin doğmuş olduğu konut olan Dolmabahçe Sarayı'nın inşasına, 13 Haziran 1843 tarihinde başlanmış, 7 Haziran 1856 yılında kullanıma açılmıştır. (MS, 2016, 8) Sarayın ana kapılarının üst kısmında yer alan tuğralarda, Mâbeyn-i Hümâyûn'un ve Harem-i Hümâyûn'un kaba inşaatlarının bitiş tarihleri olarak 1847 yılının tasvir edilmesi dikkat çekmektedir. Saat Kulesi tarafında yer alan Saltanat Kapısı ve Kara tarafına nazır halde konumlanan Valide Kapısı 1853 yılında, Cade tarafında konumlandırılan Saltanat Kapısı 1854 yılında tamamlanmıştır. (Göncü, 2015, 19-22)

<sup>68</sup> Dolmabahçe Sarayı Müzesi günümüz Resim Bölümü'ndeki duvar yazısından 2 Temmuz 2024 tarihli ziyaretim neticesinde ulaşılmıştır.

<sup>69</sup> Topkapı Sarayı'nı son kullanan Sultan II. Mahmud (1785-1839) başta Beşiktaş Sahilsarayı (Çırağan Sahilsarayı) ve sonrasında Beylerbeyi Sarayı gibi inşa ettirdiği köşk ve saraylarda ikamet etmeyi tercih etmiştir. II. Mahmud (1785-1839)'un oğullarından ve 31. Osmanlı Padişahı Sultan Abdülmecid (1823-1861) ise Çırağan Sahilsarayı'nda ikamet etmiş ve 1856 yılından sonra kendi yaptırmış olduğu Çırağan Sarayı'nı kullanmıştır. (Göncü, 2016, 41)

dünyaya gelmiştir.<sup>70</sup> Babası Sultan Abdülaziz tahttan indirilene kadar Dolmabahçe Sarayı'nda yaşamış, temel eğitimlerini bu sarayda almıştır<sup>71</sup> (Uçan, 2021, 27-30).

---

<sup>70</sup> Osmanlı hanedanının son halifesi olarak kabul edilen Abdülmecid Efendi, 23 Ağustos 1944 yılında Paris'te vefat etmiştir. İslâm aleminin 101. Halifesi, Osmanoğulları'nın 29. Halifesi ve son Osmanlı veliahdıdır. Sultan Abdülaziz (1830-1876) ile Hayramdil Kadınefendi'nin (1846-1895/1898) dördüncü oğullarıdır. (1868-1944) (Satan, 2009, 19-22),(Serdaroğlu, 1987, 34) Babası Sultan Abdülaziz bir önceki padişah olan ağabeyinin ismini dördüncü oğlu şehzade Abdülmecid Efendi'ye vermiştir. (Uçan, 2021,28) Abdülmecid Efendi, babası Abdülaziz'in padişah olduğu sırada doğan ilk oğludur. (Uçan, 2021, 18) Bu nedenle doğumu o dönemde resmi olarak ilan edilmiştir. Yusuf İzzeddin ve Mahmud Celaleddin efendiler ağabeyleri, Saliha ve Nâzime sultanlar ablaları, Şevket ve Seyfeddin efendiler ile Esmâ ve Emine sultanlar da Abdülmecid Efendi'nin kardeşleridir. (Satan, 2009,23)

<sup>71</sup> Şehzade Abdülmecid Efendi Askeriyenin topçu sınıfına yazılmış, burada Halil Paşa, Belçika'da öğrenim gören Said Paşa ve Avrupa'da öğrenim gören Beyoğlu Kışlası Komutanı Hüseyin Paşa'nın gözetimleri altında at binme ve spor eğitimleri almıştır. (Satan, 2009, 24) 20 Mayıs 1872 tarihinde, yaklaşık dört yaşlarında olan Abdülmecid Efendi, Taksim'deki Tophane Kışlası'nda Askeri İmalathane'ye devam etmiş, topçu sınıfına kaydı yaptırılmıştır. Şehzadenin Topçu Mülâzımlığı ile Tophâne-i Âmir'e katılması, Komutan Eyüp Paşa başta olmak üzere topçu askeri tarafından mutlulukla karşılanmıştır. Şehzade Abdülmecid Efendi o dönemleri ustaları sayılan; Maarif Nâzırı Münif Bey, Mütercim Münir Bey ve Tophâne Müşiri Zeki Paşa ile birlikte diğer ulemanın rahle-i tedrisi eğitimlerinden geçmiştir. Şehzade Abdülmecid Efendi yaklaşık dokuz yaşına geldiğinde buyruğu altında çalışmakta olan Lala Hakkı Efendi'nin adı geçmektedir. Şehzadenin bir diğer lalasının Mehmed Efendi olduğu o dönem gazetesinde şehzadenin hayat hikayesini anlatan yazıda bahsedilmiştir. Belçika'da tahsilini görmüş olan Hüseyin Paşa'dan iktisâb-ı malûmat eğitimi alan şehzade, bu eğitime ek olarak terbiye-i millîye ve hanedana özgü telkînâtı derslerini almıştır. Şehzadenin dini eğitimleri, ulemadan bazı eğitimler tarafından Dolmabahçe Sarayı'ndaki hususi bir dairede verilmiştir. Şehzadenin on iki yaşındaki imtihan cetveli eğitim yıllarına ait evraklar arasında bulunmuş, Kurân-ı Kerim, hatt-ı sülûs ve nesih derslerinden yüksek notlar aldığı görülmüştür. Şehzadenin hat sanatına olan düşkünlüğü, hatt-ı sülûs ve nesih derslerinden yıldızlı on puan almasıyla da bağdaştırılmış, kayıtlara geçmiştir. (Uçan, 2019, 30-31) Şehzade Abdülmecid Efendi'nin yedi yaş civarındaki çocukluk dönemine bakıldığında, saray içi odasındaki gündelik yaşantısına dair birtakım fikirlere sahip olmaktayız. Oda içerisinde aydınlatma amaçlı kullanmış olduğu fener, fiske sim şamdanlar, yaldızlı sim tabaklar, tepsi, sahan-kapağı, çorba tası-kapağı, yumurta tası, leğen ibrik ve dürbün gibi dikkat çekici eşyalar bir çocuk adına şehzadenin ilgi çekici hususi eşyalarından bazılarıdır. İç mekan mobilyalarında, Sultan Abdülaziz Dönemi'nin birçok alandaki çeşitlilik tercihinin iç mekan mobilyalarına olan tezahürünü görmekteyiz. Bu dönem Avrupa'nın çeşitli bölgelerinden sipariş edilen mobilya ya da benzeri eşyalar yedi yaşında olan Abdülmecid Efendi'nin odasında da yerlerini almıştır. Bu eşyalardan sim kaplamalı bir iskemle Sultan Abdülaziz'in iskemleler üzerine harcadığı çabanın bir neticesi şeklindedir. Sultan Abdülaziz 1869-1870 yılları arasında, Mâbeyn-i Hümâyûn için hem Marsilya'dan hem de Londra'dan sandalye getirtmiştir. (Uçan, 2019, 27-29) Paris'den gönderilen Gomidas Panos imzasılı mektupta, 16 adet sandık içerisinde maroken kaplı yemek odası iskemlelerinden, cilalı ceviz ağacından ve aslan başı süslemeli iskemlelerden bahsedilmektedir. Sultan Abdülaziz'in Avrupa'dan gelen mobilyalarının sarayda çeşitlilik yaratmasından hoşnut olmasının yanı sıra çocuklarına keyifli zaman geçirmelerini sağlamak amaçlı hem Avrupa'dan hem de İstanbul'dan birçok oyuncak satın almıştır. Avrupa'dan satın aldığı oyuncakların listesi ve ne kadar ödeme yapıldığı çeşitli evraklarda yer almaktadır. Oyuncaklar farklı türlerde ve dönemin teknolojik gelişimine uğramış nitelikte olmuşlardır. Sesli, hareketli, müzikli, mızıkâ-trompet, piyano, keman gibi aletlerle birlikte maymun, ördek, köpek gibi hayvanların da bulunduğu, kukla, soytarı, cambaz gibi oyuncaklar da mevcuttur. Bu tür oyuncaklardan yola çıkılırsa, şehzade Abdülmecid Efendi'nin günlük ev yaşantısı ve çocukluk dünyasına dair renkli ve çeşitlilik arz eden bir sürece sahip olduğu görülmektedir. (Uçan, 2019, 27-29)

Boğazın etkileyici cephesine açılan görkemli kapıları ile Dolmabahçe Sarayı, 18. yüzyıl Avrupa sahil sarayları tarzında mermer ve taş kullanılarak inşa edilen bir saray yapısıdır. İstanbul'daki üçüncü büyük saray konumunda olan Dolmabahçe Sarayı; 110 bin metrekarelik alanda 15 dönüme oturan alanıyla monoblok bir binadır. Rokoko, Neo-Klasik ve Barok mimari üsluplarında, Batı kökenli formlardan istifade edilerek yapılan saray Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel sanat ve kültür öğelerini de bünyesinde barındırmaktadır.<sup>72</sup> Sarayda kullanılan geleneksel vurgular ile Batılı üslup ve temsil arayışı arasındaki ikilem bazı kuramcılar tarafından eleştirilmiştir (Ferrari, 2009, 213).

---

<sup>72</sup> Yapı bodrum kat, iki normal kat ve musandıra katlarından oluşmaktadır. Saray fonksiyonel olarak üç yapıda toplanmıştır. Bunlar; devlet yönetimi işlerinin yürütüldüğü kısım olan “Mabeyn-i Hümayun (Selamlık)”, padişah ve ailesine ait özel yaşamlarını geçirdikleri “Harem-i Hümayun (Harem)” ve her iki bölüm arasında yer alan ve padişahın devletin ileri gelenleriyle bayramlaştığı ve önemli devlet törenlerinin yapıldığı “Muayede Salonu”dur. (MS, 2016) Dolmabahçe Sarayı konutunda, açıldığı 1856 yılından halifeliğin kaldırıldığı 1924 yılına kadar sırasıyla, Sultan Abdülmecid 5 yılını (01.07.1839-25.06.1861), Sultan Abdülaziz 15 yılını (25.06.1861-30.05.1876), Sultan V. Murad 3 ayını (30.05.1876-31.08.1876), Sultan II. Abdülhamid 8 ayını (32 yılı Yıldız Sarayı, toplam 33 yıl), (31.08.1876-27.04.1909), Sultan V. Mehmed Reşad 9 yılını (27.04.1909-03.07.1918) ve Sultan VI. Mehmed Vahideddin 1 ayını (sonraki 4 yılını Yıldız Sarayı'nda), (04.07.1918-17.11.1922) ve son halife Abdülmecid Efendi 15 ayını (18.11.1922-04.03.1924) yaşamıştır. Dolmabahçe Sarayı Cumhuriyetin ilanından sonra ise Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü tarafından Cumhurbaşkanlığı makamı olarak kullanılmıştır. Atatürk, 1927 ile 1938 yılları arasında 4 yıl Dolmabahçe Sarayı'nda kalmış, çalışmalarını buradan yürütmüş ve 10 Kasım 1938 tarihinde burada vefat etmiştir. (MS, 2016, 8-10) Dolmabahçe Sarayı; 285 adet odası, 44 adet salonu, 68 adet tuvaleti ve 6 adet hamamı ile Türk evi özelliklerine bağlı olmakla beraber, fonksiyon açısından Osmanlı Saray geleneğine bağlı kalınarak tasarlanmıştır. Dolmabahçe Sarayı, 38 yapı grubundan oluşmaktadır. Dolmabahçe Sarayı'nın tamamını oluşturan yapıların bir kısmı, şehrin gelişmesi neticesinde kaybolarak günümüze kadar ulaşamamıştır. Günümüz İnönü Stadı'nın arkasında kalan bölgeden, Gazhane'ye kadar uzanan bölge ile Kabataş İskelesi ve Hayreddin İskelesi arasında kalan sahil şeridi boyunca uzanan yapılar, sarayın belirlenen sınırlarıdır. (MS, 2016, 8-10) Günümüze dek oldukça iyi korunan Dolmabahçe Sarayı, Beşiktaş Hasbahçesi ile Kabataş'taki Karaabalı Bahçeleri arasındaki körfez, Bayıldım Bahçesi önüne kadar doldurularak iki yeşil dokunun birleştirilmiştir. Türk bahçesi özelliklerini taşıyan Bayıldım Bahçesi'nin özelliği günümüze kadar korunmuştur. Saray duvarlarının içerisinde kalan iç bahçelerde Batı anlayışlı etkiler görülmektedir. Kara ve deniz tarafındaki bahçelerde, tarhların geometrik düzende yerleştirilmesi, heykel ve vazoların kullanım biçimleri, bahçe fenerlerinin kullanılması ve tarhların ortalarına yerleştirilen havuzlar Batılı bahçelere ait başlıca özellikler arasındadır. Bahçelerdeki Batılı öğelerinin yanı sıra, Sultan Abdülmecid Dönemi (1823-1861)'nde bahçelerle ilgilenen bahçıvanların Avrupa'dan getirilmiş olan bahçıvanbaşı Alman Sester ile yardımcıları Alman Fritz Vensel ve Koch Münika oldukları bilinmektedir. Bahçıvanların bahçeler için hedefleri, sarayın mefruşatındaki zengin koleksiyonu bahçelerde de yaratmak olmuş, Avrupa, Asya ve Amerika kökenli bitkilerin seçilerek bir arada kullanılması sağlanmıştır. Sarayın ana yapısı ile Dolmabahçe Caddesi arasında kalan, birbirinden ayrı konumlandırılmış ve yüksek duvarlarla çevrilmiş iç bahçeleri toplam dört ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar, Hasbahçe (Mabeyn-Selamlık Bahçesi), Kuşluk Bahçesi, Harem Bahçesi ve Yalı Bahçesi (Sahil Ön Bahçesi)'dir. (MS, 2016, 10-14) Hasbahçe, diğer adlarıyla Mabeyn ve Selamlık Bahçesi olarak bilinen bu bahçe, Saray girişi ile Hazine Kapı arasında yer alan kare formuna yakın bir dikdörtgen biçimindedir. Bahçenin ana unsurları, orta alanda konumlandırılmış bir havuz ve bu havuzu çevreleyen daire şeklindeki iki geçişken yürüme yoludur. Yıldız

Beylerbeyi Sarayı, eski Çırağan Sarayı, Neşatabad ve Feriye Sarayı'na nazaran Dolmabahçe Sarayı dış dünyaya kapalı olan Osmanlı İmparatorluğu'nun kapılarını dış dünyaya açan saray olmuştur. İstanbul'u ziyaret etmeye gelen Avrupa devletlerinin hükümdarları ve prensleri Sultan Abdülmecid tarafından bu sarayda ağırlandı. Saraydaki Muayede Salonu ve Süfera (Büyükelçiler) Salonu Osmanlı Devleti'nin dış dünyaya açılma bağlamında vitrin ve prestij mekanları olmuştur (Göncü, 2016, 41).

Avrupa saraylarında rastlanan tuval resimlerinin bir dekorasyon unsuru olarak teşhir edilmesi fikri bu dönemde gelişmiş ve benimsenmeye başlanmıştır. Topkapı Sarayı'nda bulunan eserler tefrişata dahil etme kaygısıyla alınmadan Dolmabahçe Sarayı'na bir tablo koleksiyonu oluşturma tasarısı ile getirilmiştir. Bu bağlamda hem Batılı kültür ve sanata ilginin sinyalleri verilmiş hem de Avrupa saraylarıyla denklik kurulmak istenmiştir. Saray hayatına nüfuz eden yeni arayışlar ve yeni anlayışlar doğrultusunda edinilen yeni ve Batılı alışkanlıklar saray içerisinde ve dışarısında tezahür etmiştir (Köksal, 2019, 12). Babasının hayatta olduğu dönemlerden itibaren Batılılaşma etkisi altındaki saray ortamında

---

Sarayından getirilen kuğu figürlü bir fıskiye havuzun ortasında konumlandırılmıştır. Bahçeye İstanbul'un ikliminde rastlanmayan, Şili Maymun Çamı, Kore Çamı, Manolya, Palmiye, Çam ve Sedir gibi egzotik ağaç türleri görülmektedir. Deniz tarafında konumlandırılmış bahçeler Hasbahçe'nin devamı şeklinde ritim boyunca uzanmaktadır. Fisto görümlü yüksek ve zarif demir parmaklıklar birbirinden eşit uzaklıkta kurulmuş ve ritim boyunca bir uçtan diğer uca birleştirilmiştir. Saltanat Deniz Kapısı'nın iki yanında yer alan tarhların ortasında ve Veliahd Dairesi'nin bahçesinde de birer havuz yer almaktadır. (MS, 2016, 14-15) Kuşluk Bahçesi ise Camlı Köşk girişini ve kendi alanını süsleyen Manolya, İhlamur, At Kestanesi ve Pavlonya türü ağaçlar şehrin en erken örnekleri olmuşlardır. Bahçeyi caddeden ayıran duvar yönünde Kuşluk binası mevcuttur. Kuşluk Köşkü, Sultan'ın bahçeye çıkıp dinlenmek için kullandığı Art Nouveau figürleriyle bezeli yapıdır. Kuşluk Bahçesi, grottolu yuvarlak formdaki havuzun çevresinde düzenlenmiş tarhları ile eski Türk bahçelerinin etkilerini taşımaktadır. Günümüzde Hint tavukları, sülünler, tavus kuşları, papağan ve muhabbet kuşlarının yaşatıldığı bu Kuşluk binası, Osmanlı Dönemi'nde dünyanın birçok yerinden getirilen veya hediye gelen çeşitli türdeki hayvanların yetiştirildiği yer olmuştur. Harem Bahçesini oluşturan 'L' formundaki blok, kara tarafında bulunan ve iç avlu niteliğini taşıyan bir bahçedir. Bu bahçeyi caddeden ayıran duvarın bitişiğinde günümüz Saat Müzesi olarak bilinen İç Hazine binası yer almaktadır. Veliahd Dairesi'ne bağlantısı olan Harem Bahçesi, çevresinde bulunan yapıların arasındaki bahçelerle birlikte bahçelerin dördüncü büyük bölümünü oluşturmaktadır. Bahçenin iç kısmında bulunan grottolu havuzu ve Hareket Köşkleri olarak adlandırılan iki yapısı ve bir serası bulunmaktadır. (MS, 2016, 18-20) Veliaht Dairesi'nin yapımına başlanan tarihin bilinmemesi ile beraber, bitiminin 1855 yılı olduğu bilinmektedir. Veliaht Dairesi'nin iç tefrişat düzenlemelerinin ve ödemelerinin tamamlanmasının ise 1856 yılı sonuna kadar devam ettiği kayıtlarda yer almaktadır. (Göncü, 2015, 22)

büyüyen Son Halife Abdülmecid Efendi, babasının ölümünden sonra da sanatla iç içe yaşamaya devam etmiştir.<sup>73</sup>

Dolmabahçe Sarayı'nın dört ana yapısının dördüncüsü olan Veliahd Dairesi'nin inşası 1855 yılında tamamlanmıştır. Veliahd Dairesi ile alakalı en önemli detay yapının Tanzimat ile birlikte şehzadelerin dışı kapalı hayatının sona ermesinin ve serbest yaşama geçişlerinin mimari simgesi olmasıdır.<sup>74</sup>

Abdülmecid Efendi'nin yaşamını sürdürdüğü Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nin iç mekan unsurlarına bakıldığında eklektik bir üsluba sahip olduğu fikri kayıtlarda yer almaktadır.<sup>75</sup> Tavandaki bitkisel bezemeler, kalem işleri, zemindeki Batılı ahşap işçiliği, gümüş başlıklı karyola ve diğer Batılı üsluptaki mobilyalar, Baccarat gibi Avrupa standartlarındaki avizeler ile Hereke halılar bu eklektik tarzı oluşturan yan öğeler olmuştur.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Dolmabahçe Sarayı'nda yaşadığı yıllarda ve Bağlarbaşı Köşkü'nde yaşadığı yıllarda da konutlarında çokça misafir ağırladığı kaynaklarda mevcuttur. Ağırladığı baş konuklardan şair Abdülhak Hamid Tarhan'ı Dolmabahçe Sarayı'nda da ağırladığını ve üç odalı bir daire verdiğini, Feham Ülgen'in yazılarından öğrenmekteyiz. Ulaşılan bazı evraklar neticesinde Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı'nda organize etmiş olduğu yemek davetlerinin çoğunda baş misafir olarak yine şair Abdülhak Hamid Tarhan ve eşinin olduğu gerçeğidir. (Soylu, 2010, 89-90) Abdülmecid Efendi Bağlarbaşı Köşkü'nün yanı sıra, Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde de birtakım konuklarını ağırlamıştır. 5 Eylül 1921 tarihinde kendisiyle aynı konumda olan İran Veliahdı Mehmed Mirza'yı ağırlamıştır. Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde hazırlattığı sofrada, dikdörtgen bir masada bir protokol düzeni oluşturulmuştur. Abdülmecid Efendi'nin sağında İran Veliahdı Mehmed Mirza, sol tarafında ismine ulaşılabilen prens ve karşı sandalyesinde ise oğlu Ömer Faruk Efendi'ye yer vermiştir. Bu yemek davetine eşlik edenler arasında, Müdür Halil Edhem Bey, Doktor Besim Bey ve Muallim Bey de mevcuttur. Edhem Bey ile Abdülmecid Efendi'yi ortak paydada buluşturan ortak noktaları sanat olmuştur. Edhem'in Türk müzeciliğinin gelişmesindeki çabası sayesinde Topkapı Sarayı müzeye dönüştürülmüştür.

<sup>74</sup> Dolmabahçe Sarayı Müzesi günümüz Resim Bölümü'ndeki duvar yazısından 2 Temmuz 2024 tarihli ziyaretim neticesinde ulaşılmıştır. İnşaat kalfalığını Garabet Balyan, bina eminliğini ise (Es-Seyyid) Ali Şahin Bey yürütmüş, yapının tefrişini ise Sultan Abdülmecid'in dekoratörü Charles Sechan yapmıştır.

<sup>75</sup> Veliahd Dairesi'nin inşası süresince görev alan muhasebe icmal defterlerinden öğrenildiğine göre, Veliahd Dairesi'nde kullanılan malzemenin Dolmabahçe Sarayı'nda kullanılan malzemeler ile aynı yerden tedarik edildiğidir. (Göncü, 2015, 146-151)

<sup>76</sup> Mekan yedi yıl süren restorasyon süreci sonrasında, çağdaş müzecilik standartlarına uygun bir müzeye dönüştürülerek "Milli Saraylar Resim Müzesi" olarak hizmete sunulmuştur. (DS, 2016, 1) , (MS, 2016, 117)

Abdülmeçid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı'nda veliahdlık yıllarını geçirdiği dönemde en çok vakit geçirdiği mekan Hünkâr Dairesi'nden dönüştürmüş olduğu Resim Odası olmuştur.<sup>77</sup>

Abdülmeçid Efendi babası Sultan Abdülaziz'in ölümünden sonra şehzadelik dönemini farklı mekanlarda geçirmiştir. 8 Nisan 1887 tarihinde, Feriye Sarayı'nda Abdülaziz Han'a ait olan *azâ-yı hânedâni*'nda, Feriye Sarayı'nda ikamet ettiği dönemlerde yaz mevsimlerini kendisi için tahsis edilen Üsküdar Tophanelioğlu yolundaki köşkte, daha sonraları yaz aylarını Bağlarbaşı'ndaki köşkte, kış aylarını ise Feriye Sarayı'nda geçirmiş ve veliahd olana kadar bu sistem dahilinde yaşamaya devam etmiştir<sup>78</sup> (Uçan, 2019, 46).

### 3.2. Bağlarbaşı Köşkü

Şehzade Abdülmeçid Efendi kendisine tahsis edilen bu köşkü hem yazlık hem de bir entelektüel yönünün üretim mekanı olarak kullanmıştır. Günümüzde Abdülmeçid Efendi Köşkü veya Mecid Efendi Köşkü olarak bilinen Bağlarbaşı Köşkü'nün hangi tarihte, kim tarafından ve kime yaptırıldığı somut anlamda açıklığa kavuşmamıştır. Bir görüşe göre köşk yazlık ev maksadıyla Abdülmeçid Efendi için yaptırılmıştır. Öte yandan başka kaynaklarca köşk 1880 ile 1885 yılları arasında Mısır Hıdivi İsmail Paşa tarafından av

---

<sup>77</sup> Bu mekan aynı zamanda babası Sultan Abdülaziz'in 30 Mayıs 1876 Salı günü sabahı tahttan indirildiği haberini aldığı diğer tabirle hal edildiği odadır. Sultan Abdülaziz'in Dolmabahçe Sarayı'ndan Topkapı Sarayı'na nakline tanıklık eden bu mekan, Sultan Abdülaziz, annesi Pertevniyal Valide Sultan ve aileleri adına hüznün ile çaresizlik duygularını tattıkları bir mekan halini almıştır. Son Halife Abdülmeçid Efendi'nin yanı sıra, Sultan Abdülaziz, Sultan V. Mehmed Reşad, Yusuf İzzettin Efendi ve Sultan VI. Mehmed'in ikametine ayrılan Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi, Tanzimat ile birlikte sultanların dışı kapalı olarak geçirdikleri hayatlarının sona ermesinin ve serbest yaşama geçişlerinin mimari simgesi halini almıştır. (MS, 2016, 116-117)

<sup>78</sup> Dolmabahçe Sarayı; 17. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl ortalarına kadar uzanan dönemde, bazen Beşiktaş Sarayı bazen de Dolmabahçe Sarayı olarak ifade edilen ve farklı dönemlerde eklenti veya yıkım müdahalelerine maruz kalan bir saray kompleksidir. III. Ahmet dönemi itibarıyla başlayan Batılılaşma gelişmeleri, sultan II. Mahmut döneminde hızlanmış olup 1839 yılında Abdülmeçid'in tahta geçmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nı mimari açıdan düzenleme gereksinimleri doğrultusunda eski yapıyı yıktırıp yerine yeni ve Batılı üsluba bağlı bugünkü sarayı yaptırmıştır. (Gülsün, 1990, 27) Dolmabahçe Sarayı, 1325 ile 1330 yılları arasında mimar Vedat Tek tarafından bakım, onarım ve eklentilere uğramıştır. (Gülsün, 1990, 37-45)

köşkü amaçlı yaptırılmıştır.<sup>79</sup> Yapı genel itibariyle Haremlik-Selamlık bölümü, Yâverân Dairesi ve müştemilattan oluşmaktadır. Üç katlı konutun Harem dairesi ve diğer bölümleri ahşap, Selamlık dairesi ise kargirdir. Köşkün mimarının Alexandre Vallauray olduğu düşünülmektedir.

Abdülmeccid Efendi'nin entelektüel hayatının simge mekanı olarak anılan Bağlarbaşı Köşk'ü dönemin önemli entelektüel şair, yazar, ressam ve düşünürlerini ağırlamıştır. Ağırlamış olduğu misafirleri arasında Tefvik Fikret, Abdülhak Hâmid Tarhan, Rıza Tefvik, Ahmed Rasim, Celal Sahir, ressam Hüseyin Avni Lifij, Rezaizade Mahmud Ekrem, Namık İsmail, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Halil Edhem, Fausto Zonaro, İbrahim Çallı, Şevket Dağ, Nazmi Ziya, Claude Farrere, Pierrere Loti, Henri Furlani, Feyhaman (Duran), Binbaşı Sami, Namık İsmail, Ressam Sami Bey, Celal Esad, Celal Sahir ve Yahya Kemal vardır. Bu isimler Abdülmeccid Efendi'nin yakın dostları olmakla beraber sanat çevresini oluşturmuştur.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Bağlarbaşı Köşk'ü, Bağlarbaşı Semaında ve Kuşbakışı Sokağındaki 18 numaralı köşk olup, Nakkaştepe ve Beylerbeyi tarafına doğru konumlanmış yaklaşık 200 dönüm arazi içindeki korulukta yer almaktadır (Satan 2009, s.122). Mısır Hıdivi İsmail Paşa'nın yazlık av köşkü olarak yaptırdığı düşünülen köşk, Sultan Abdülhamid'in emriyle Hıdivi'nin ölümünden sonra Hazine-i Hassa 'dan ödenecek bedeli ile birlikte satın alınmış, Şehzade Abdülmeccid Efendi'ye tahsis edilmiştir. (Serdaroğlu, 1987, 33)

<sup>80</sup> 20. yüzyılın başlarında Türk-Fransız dostluğunun oluştuğu mekan olarak bilinen Kandilli'deki Ostrolog Yalısının sahipleri Kont-Kontes Ostrolog olmuştur. Kont ile Kontes Ostrolog ve oğulları Abdülmeccid Efendi tarafından Bağlarbaşı Köşk'ünde ağırlanmışlardır. Abdülmeccid Efendi'yi çok kez ziyaret eden Ostrolog çifti, veliahd Abdülmeccid Efendi'nin halife seçilmeden iki ay öncesinde kendisini Bağlarbaşı Köşk'ünde ziyaret ettikleri bilinmektedir. Bağlarbaşı Köşk'üne kabul edilen Kont ve Kontes, masadaki diğer konuklarla beraber kadın ve erkek olarak Avrupa tarzında bir arada ağırlanmışlardır. 19. yüzyılın diplomatik ilişkiler hususundaki gelişmeleri neticesinde, salonlarda, resepsiyonlarda ve balolarda kadınların ön planda oldukları görülmüştür. Bağlarbaşı Köşk'ünde ağırlanan kadınların ön planda oluşları ve Avrupalı tarzda ağırlanma biçimleri, bu yaklaşımın bir yansıması olarak düşünülmektedir. Kont ve Kontes ile aynı masada ağırlanan isimler, Keramet Bey ve eşi, Necmeddin Bey ve eşi Ferhunde Hanım, Nizameddin Bey, Mürebbiye Hanım, Sultaneffendi ve seryâver olmuştur. (Uçan, 2021, 203-204) , (Uçan, 2023, 328-329) Abdülmeccid Efendi'nin ziyafet verdiği sofraların yanı sıra bir İngiliz kültürü olan çay ziyafetlerine de sıklıkla ev sahipliği yapmıştır. Abdülmeccid Efendi'nin çay ziyafeti'ne davet ettiği konukları arasında, İngiliz matematikçi ve yazar John Godolphin (1897-1974), Macar Piyanist Geza Hegyei (1863-1926) ile Milli Mücadele yıllarında İstanbul'da görevini icra eden İngiliz subayı Yüzbaşı Bennett yer almaktadır. Menü oluşumunu konuklarının yeme alışkanlıklarına göre belirleyen Abdülmeccid Efendi'nin davetlerindeki menü, aynı zamanda o sofranın konuklarına dair ipuçları barındırmaktadır. Aynı konuğu birkaç kez ağırlayan Abdülmeccid Efendi, her davetteki menünün birbirinden farklı olması hususuna da oldukça özen göstermiştir. (Uçan, 2023, 322-325) Abdülmeccid Efendi, şair ve oyun yazarı Abdülhak Hamid Tarhan'ın Finten adlı eserinin Şehir Tiyatrosu'ndaki temsiline katılım sağlamıştır. Eser sahneye konulduktan ve kitap olarak yayımlandıktan sonra, sanatçı Abdülhak Hamid adına Bağlarbaşı Köşk'ünde

Abdülmeccid Efendi eserlerinden *Abdülhak Hâmid'in Portresi, Tarih Dersi/Nasihat, Sultan III. Selim, Şehzâde Mahmud, Şehsuvâr Kadınefendi, Haremde Beethoven/Ahenk ve Sarayda Kahveci Güzeli*'ni Bağlarbaşı Köşkü'nde resmetmiştir (Renda ve diğerleri, 2004, 40-41).

Aynı zamanda Bağlarbaşı Köşkü'nde Meşrutiyet ressamı olarak anılan ve Abdülmeccid Efendi'nin eğitim amaçlı Avrupa'ya gönderdiği ilk ressam Hüseyin Avni Lifij'e ait bir sanat eserine yer vermiştir. Lifij'in yapı ile özdeşleşmiş *Aşk Çeşmesi* adlı fresk çalışması, üst kata çıkan merdivenin sağ tarafında bulunmaktadır. Çinili duvarın önünde lacivert ve su yeşili tonlar ile sarı renkte yaldızlı biçimde yapılan fresk günümüzde Bağlarbaşı Köşkü'nde görülebilmektedir (Uçan, 2019, 49-50; 2021, 207).

### 3.3. Kütüphaneler

Abdülmeccid Efendi'nin günlük yaşantısında vaktinin çoğunu kütüphanesinde geçirdiği ve günlük yaşantısını kültürel hayatı ile entegre ettiği bilinmektedir. Şahsi kütüphanelerinde yer alan eserler ve eserlerindeki çeşitlilik kendisinin bilim ve sanata olan ilgisinin en somut ispatını teşkil etmektedir.

Fransız hocası François Bareilles'in Abdülmeccid Efendi'yi kütüphane oluşturması için yönlendiren ilk kişi olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda şehzadenin bir takım sanat dergilerine abone olmasını sağlamış ve vizyonunun gelişmesine katkısı olmuştur. Sanatçının kitap koleksiyonu bizzat satın aldığı kitaplar ile kendisine hediye edilmiş kaynaklardan oluşmaktadır. Şehzadelik yıllarından itibaren kitap peşinde koşmuş, kimi zaman yasaklı yayınlara bile ulaşarak onları koleksiyonuna dahil etmiştir. Koleksiyonunda salt kitaplar biriktirmemiş, biriktirdiği tüm kaynakları okuyarak çeşitli

---

bir yemek daveti düzenlemiştir. Abdülmeccid Efendi bu davette yakın dostu Abdülhak Hamid'e Finten yazılı altın bir kravat iğnesi hediye etmiştir. (Uçan, 2021, 206-207)

notlar almıştır. Kütüphanesindeki konu çeşitliliği ressamın gelişime açık ve çok yönlü olmasıyla ilişkilendirilmiştir.<sup>81</sup>

Abdülmecid Efendi'nin Fransızcasının çok iyi olduğu hatta Fransızca'yı Türkçe kadar güzel telaffuz ettiği, okuduğu ve yazdığı bilinmektedir. Fransızca ve Almanca dillerini ana dili seviyesinde konuşan şehzade halifelik yıllarında da İngilizcesini geliştirmek için özel hocalarla çalışmıştır. Fransız edebiyatının önemli bir kalemi ve Galatasaray Sultanisi hocası Bergeran'dan, Düyun-ı Umumiye görevlisi Guyot'dan ve Tıbbiye'deki Bertrand Bareilles'den Fransızca dersleri aldığı kayıtlarda yer almaktadır<sup>82</sup> (Satan, 2009, 25;

---

<sup>81</sup> Abdülmecid Efendi'nin dünyasında Osmanlı sarayının zamanla Batı medeniyetine doğru evrilmesi süreci kütüphanesine de yansımıştır. (Uçan, 2021, 42), (Uçan, 2019, 33) (Uçan, 2023, 110)

<sup>82</sup> Eğitim, Abdülmecid Efendi'nin hayatında önemli bir yer almıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde doğan şehzade Abdülmecid Efendi'nin eğitim hayatına bakıldığında, hayatını şekillendiren ve zihinsel gelişimine katkı sağlayan bir eğitim anlayışı hakimdir. Babası Sultan Abdülaziz'in ölümünden sonra, şehzade Abdülmecid Efendi'nin eğitim hayatıyla II. Abdülhamid, annesi Hayranıdil Kadın ve ablası Nazime Sultan ilgilenmişlerdir. Abdülmecid Efendi'nin babası Sultan Abdülaziz, Osmanlı tahtında 1861-1876 yılları arasında on beş yıl saltanat sürmüştür. (Uçan, 2019, 23) Saliha, Emine, Nâzime, Esmâ ve Emine Sultan olmak üzere beş kızı, Mehmed Selim Efendi, Mahmud Celaleddin Efendi, Mehmed Şevket Efendi, Mehmed Seyfeddin Efendi, Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi ve Abdülmecid Efendi olmak üzere altı erkek çocuğu vardır. Sultan Abdülaziz'in 1876 yılındaki vefatı sonrası yerine V. Murad (Padişah Abdülmecid'in ilk oğlu-Murad Efendi) gelmiştir. Vefat eden Sultan Abdülaziz'in önceleri intihar ettiği haberi hakimken, sonrasında amcasının öldürülmüş olabileceği gerçeği ile yüzleşen V. Murad'ın, bu ikilemden oldukça etkilenmesi neticesinde zamanla akli dengesi bozulmuştur. (Alp, 2015, 41) Otuz altı yaşında padişah olan V. Murad, doksan üç gün görevinde kalabilmiştir. (Satan, 2009,23) Osmanlı tahtında çok kısa süre kalan V. Murad sonrası yerine kardeşi II. Abdülhamid gelmiştir. Hanedanın başına geçen sultan II. Abdülhamid'in şehzade Abdülmecid Efendi için uygun görmüş olduğu Yıldız'daki Şehzadegân Mektebi'nde kardeşleri Seyfeddin ve Şevket Efendiler ile birlikte eğitimine devam etmiştir. (Satan, 2009, 25) Şehzadelerin eğitim hayatlarında büyük önem arz eden bir diğer konu askeri sınıflara yazılma konusudur. Bu durum sembolik olsa dahi Osmanlı şehzadeleri için önemli bir basamak sayılmaktadır. Şehzadeler bu mekteplerde, piyade, topçu, süvari ve bahriye gibi askeri sınıflarda eğitim görmüşlerdir. Osmanlı hanedanının küçük yaşlarda köklü eğitim anlayışından nasibini alan şehzade Abdülmecid Efendi, tüm şehzade ve sultanlar gibi küçük yaşlarda tahsile başlatılmıştır. (Uçan, 2019, 29)

Şehzade Abdülmecid Efendi, önemli paşaların oğullarının da eğitim aldığı aynı okulda, o şehzadelerle sosyalleşme imkanı bulmuş ve bir yandan da tüm şehzadelerin terbiyelerine ehemmiyet verildiği bilgilerine ulaşmıştır. (Ergin, 1977, 1049-1050) Dolmabahçe, Çırağan ve Yıldız'a kaydını alan öğrenciler neticesinde, öğrenci profilleri değişmiş, Şehzadeler yalnızca Şehzadeler ile birlikte eğitim almayıp zâdegân çocukları ile de aynı ortamda eğitim görmeye başlamışlardır. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin bu yıllara ait anlarına bakıldığında, Lala Hurşid Bey'in de adı görülmüş, Lala Hurşid Bey Sultan II. Abdülhamid döneminde şehzadenin eğitim gördüğü okulun idaresinden sorumlu olmuş, şehzadelere iltimas geçmeyerek şehzadelerin terbiyelerine ciddi anlamda ehemmiyet verdiği bilgisine ulaşılmıştır. (Uçan, 2019, 32) Şehzade Abdülmecid Efendi, Mütercim Münir ve Tophane Müşiri Zeki Paşa gibi dönemin önemli hocalarından dersler almıştır. Bertrand Bareilles Cumhurbaşkanlığı arşivlerine göre kendisini Abdülmecid Efendi'nin hocası olarak tanıtmaktadır. Sultan II. Abdülhamid'e takdim edilen Fransız Mösyö Bertrand Bareilles, Sultan II. Abdülhamid'in oğulları Mehmed Selim, Abdülkadir ve Sultan Abdülaziz'in oğlu şehzade Abdülmecid Efendi'ye Yıldız Sarayı'nda dersler vermiştir. (Uçan, 2019, 33) Şehzadenin yabancı

Baykal, 1950, 709). Abdülmecid Efendi'nin bir de basılmamış telif-tercüme eserinin var olduğu ve Guy de Maupassant'nın bir tercümesini yayınladığı bilinmektedir. Arapça ve Farsça dillerinde de eğitim olarak kitap okuyacak seviyeye ulaştığı bilinmektedir (İnal, 1970, 258).

Abdülmecid Efendi yaşadığı tüm saraylarda bir kütüphane inşa etmiş kütüphaneleri entelektüel hayatının dayanak noktası halini almıştır. Şehzadelikten halifelğe uzanan süreçte kütüphanesini aynı sarayın içerisinde o günün şartlarındaki kullanma biçimine ve mevkisine göre yer değiştirmiştir. Kütüphanesinde ağırladığı oğlu Ömer Faruk Efendi ve bazı misafirleri ile birlikte çekildiği fotoğraf kareleri Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan çalışmalarda ortaya çıkmıştır. Yıldız Sarayı, Feriye Sarayı, Dolmabahçe Sarayı ve Bağlarbaşı Köşkü yaşamını sürdürdüğü saray ve köşkler olmakla beraber en yakın dostu olan kütüphanesini konumlandığı hayati mekanları olmuştur.

Küçük yaşlarda yaşamış olduğu Yıldız Sarayı'nda kütüphanesini sarayın hangi alanında konumlandığına dair bil bilgiye ulaşılamazken bu sarayda kullandığı kitapları halifelik döneminde Dolmabahçe Sarayı'na transfer ettirdiği bilgisine ulaşılmıştır.<sup>83</sup>

Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı'ndaki kütüphane koleksiyonuna kayıtlı kitapların sayısının toplam 10.867 adettir. Bu eserlerden 3.836 tanesi Osmanlıca, 322 tanesi Arapça, 15 tanesi Farsça, 199 tanesi hem Osmanlıca hem Fransızca, 41 tanesi hem Osmanlıca hem Almanca ve geriye kalan 6.454 tane yayının ise Fransızca ve Almanca dillerinde yazıldığı kayıtlara geçmiştir.<sup>84</sup>

---

dil eğitimi konusunda yardım aldığı bir diğer eğitimci, tarihçi Rodeh'dir. Alman ve İsviçre okullarında profesörlük yapan Rodeh, şehzadeye sekiz yıl Tarih ve Almanca dersleri vermiştir. (Satan, 2009, 25) Şehzadenin dil eğitiminde önemli bir rol oynayan diğer bir eğitimci de Mösyö Jorj Guyot olan şehzadenin Fransızca hocasıdır. (Tansu, 1992, 13-15) Şehzade hocası Guyot'dan Bağlarbaşı Köşkü'nde Fransızca derslerini almaktaydı. Aynı zamanda Duyûn-ı Umûmiye'de görev alan Mösyö Guyot, Bağlarbaşı Köşkü'nde yatılı kalmaktaydı. Cumartesi sabahı köşke gelen Mösyö Guyot, Pazar günü öğleden sonra köşkten ayrılmaktaydı. (Uçan, 2021, 43)

<sup>83</sup> Halife Abdülmecid Efendi Yıldız Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na kitap transferi yapmadan önce, Yıldız Sarayı Kütüphanesinden boşalacak olan camekanları da peyderpey Dolmabahçe Sarayı'na getirilip takılmasını talep etmiştir. (Uçan, 2021, 188)

<sup>84</sup> Dolmabahçe Müzesi Kitap Seksiyonu ve Kütüphane Sorumlusu Akile Çelik'in döneminde kitapların bir kısmı elden geçirilerek katalog oluşturulmuştur. Oluşturulan bu kataloglar Türkiye Büyük Millet Meclisi

Kütüphanesinde yer alan kitaplarının konuları coğrafya, edebiyat, tarih, psikoloji, sanat tarihi, sosyoloji, hukuk, hat, politika, mimarlık, din, askerlik, iktisat, kimya, matematik, spor, müzik, resim, ziraat ve hayvancılıktır. Yabancı dile ilgisiyle bilinen Abdülmecid Efendi'nin koleksiyonunda, İngilizce, Fransızca, Almanca, Arapça ve Farsça eserler mevcuttur. Ressamın kütüphanesindeki Arapça, Fransızca, Farsça, Almanca ve İngilizce dillerine ait eserlerini anlayacak seviyede bir yetkinliğe sahip olduğu bilinmektedir (Uçan, 2023, 80; 2021, 190).

Dolmabahçe Sarayı'nda yer alan kütüphanesine dair yapılan çalışmalarda kütüphanesi için bir katalog oluşturulmuş ve bu kataloğa göre, Fransız Edebiyatı konu başlıklı 204 eserinin, Victor Hugo, Anatole France ve Emile Zola gibi ünlü yazarlara ait olduğu ve Alman Edebiyatı konulu 99 eserinin, Goethe, Henrik İbsen ve Schiller gibi ünlü yazarlara ait olduğu belirtilmiştir. Abdülmecid Efendi'nin koleksiyonunda, kitaplar, gazeteler, dergiler, ansiklopediler, haritalar, sözlükler, yıllıklar, fotoğraflar, kartpostallar, albümler, mektuplar ve birtakım belgelerin mevcut olduğu tespit edilmiştir.<sup>85</sup> Kütüphanesinde, güzel sanatlarla ilgili 454 adet, resim sanatı ile ilgili olanları 236 adet ve müzik ile ilgili olanları 298 adet kitap vardır. Resim sanatına ait kitaplarından, Preziosi'nin *Stanbul Souvenir d'Orient* ve Adolphe Thalasso'nun *L'art Ottoman; Les Peintres de Turquie* (Osmanlı Sanatı Türkiye Ressamları) adlı eserleri Abdülmecid Efendi'nin kendisine ithaf edilmiş birinci baskılardır. Koleksiyonundaki müzik ile ilgili kitapların tamamına yakın bir kısmının Beethoven, Mozart, Schuman, Haydn ve Mendelssohn gibi klasik Batı müziğinin önde gelen bestekarları oluşturmaktadır (MS, 2010, 62).

---

Açık Erişim Sistemi'nde dijital halde incelenmeye açık hale getirilmiştir. (Uçan, 2021, 189), (MS, 2010, 58)

<sup>85</sup> Zengin konu başlıklarına sahip olan kütüphane koleksiyonunda, Sultan Abdülaziz'e, Sultan II. Abdülhamid'e, Sultan V. Mehmed Reşad'a, Sultan VI. Mehmed Vahideddin'e ve Halife Abdülmecid'in kendisine ithaf edilmiş eserleri yer almaktadır. Hatıralarını yazan ilk Osmanlı nedimesi Prenses Leyla Açıba'ya göre, Abdülmecid Efendi çok sayıda kitap okuyan bir kişi olmuş, ondan başka hiçbir hanedan üyesinin bu denli zengin bir koleksiyona sahip olmadığını aktarmıştır. (Uçan, 2021, 187-190), (MS, 2010, 58)

Yerli-yabancı birçok gazete ve dergiye abone olan Abdülmecid Efendi'nin kütüphanesinde, 700 adet gazete ile 3829 adet dergi bulunmaktadır. Gazete ve dergiler arasında, *İkdam*, *Yeni Gün*, *Sabah*, *Takvim-i Vakayi*, *Argus*, *Al Mokaddam*, *Le Matin*, *The Morning Post*, *L'illustration*, *La Petite*, *Revue Des Deux*, *La Revue Politique Internationale*, *Mecmua-i Ebuuziyya*, *İslam Mecmuası*, *Der Panther*, *Ceride-i İlmiye*, *Die Zukunft*, *Servet-i Fünun*, *Süs*, *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası*, *Sebilü'l Reşad*, *Moderne Kunst* ve *Die Woche* gibi yayınlar yer almaktadır. (MS, 2010, 60-61) Abdülmecid Efendi'nin müdavimi olduğu gazetelerin bazılarında dönemin hükümdarı Sultan II. Abdülhamid'in yasak getirdiği ve buna rağmen Abdülmecid Efendi'nin bu yayınlara ulaşarak okumaya devam ettiği bilinmektedir (Uçan, 2023, 96-97).

Kütüphanesinde yapılan envanter sayımında yakın dostlarından İtalyan ressam Fausto Zonaro, Pierre Loti, Claude Farrere, Abdülhak Hamid Tarhan, Tevfik Fikret ve Rezaizade Mahmud Ekrem gibi yazarlarla yazışmış olduğu mektuplara da ulaşılmıştır (MS, 2010, 58).

Kütüphanesinde nadir sayılan eserler ve 48 adet yazmalardan oluşan bir seçki yer almaktadır. İlk Türk matbaası olan *Usulü'l Hikem fi Nizamü'l Ümem* ve Paris'te gerçekleşen *Sanayi Sergisi*'ndeki izlenimlerin anlatıldığı *Paris Sergi-i Umumi* gibi eserler de kütüphanesinde yer almaktadır (MS, 2010, 65).

Şehzadenin kartpostal koleksiyonunda, Fausto Zonaro, Salih Kerâmet, Celâl Nuri ve Şehzâde Mehmed Burhâneddin efendilerin duygularını ifade eden el yazılı kartpostalları yer almaktadır. Koleksiyon amaçlı biriktirmiş olduğu yazısız, yurt içi ve yurt dışı ülke ve şehirlerden manzara kartpostalları mevcuttur. Amerika, Almanya, Norveç, İzlanda, Mısır, Fas, Arnavutluk, Paris, Edirne, Viyana, Bergama ve İzmir gibi şehirler ve ülkeler bu kartpostallara ait öne çıkan örneklerdir. Ünlü müzisyenlere, ünlü ressamalara, mimari yapılara ve müzelere ait kartpostallar da koleksiyonunda yer almaktadır. Abdülmecid Efendi'nin kütüphane koleksiyonunda Yıldız Sarayı, Topkapı Sarayı, Bağlarbaşı Köşkü ve İhlamur Kasrı gibi mekanların albümleri ile birlikte kişi fotoğrafları ve manzaralar değerli koleksiyonun diğer parçalarıdır. Ludwig van Beethoven (1770-1827) ve Frederic

Chopin (1810-1849) gibi önemli müzisyenlerin kartpostalları da ressamın koleksiyonunda yer almaktadır<sup>86</sup> (Uçan, 2023, 80-105).

Şekil 3.4.'de görülen Feriye Sarayı'ndaki kütüphanesi Şehzade Dairesi'nin içerisindedir. Şehzadelik dönemini bu sarayda yaşayan Abdülmecid Efendi kendi değımiyle babası Sultan Abdülaziz'in şehit edildiğı mekanı, kütüphanesi olarak kullanmayı tercih etmiştir. (Aşiroğlu, 1992, 27)

### Şekil 3.1. Çırağan Sarayı'nın Feriye Dairesi'ndeki Kütüphanesi



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi'nin Oğlu Ömer Faruk Efendi İle Birlikte Poz Verdiğı Çırağan Sarayı'nın Fer'iyye Dairesi'ndeki Kütüphanesi'nden Çekilen Fotoğrafı*, [https://lcivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapnn-ardii.html#google\\_vignette](https://lcivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapnn-ardii.html#google_vignette). 02.08.2024 tarihinde erişilmiştir.)

---

<sup>86</sup> Piyano, solo ve oda müziğı türündeki eserler dikkat çekerken, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn ve Dvorak gibi sanatçıların hemen hemen bütün trio, sonatlar, senfoniler, yaylı kuartetler ve piyano redüksiyonlarına ulaşmıştır. (Aracı, 2004, 116-117)

**Şekil 3.2. Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi Mabeyn-i Hümayun - Selamlık Bölümü'ndeki Kütüphanesi**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'ndeki Kütüphanesi'nden Çekilen Fotoğrafı*, <https://www.zdergisi.istanbul/makale/abdulmecid-efendinin-kutuphanesi-533> 20.06.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Şekil 3.2.'de görülen kütüphanesi Dolmabahçe Sarayı'nda kullandığı kütüphanesidir. Feriye Sarayı'ndaki kütüphanesini daha sonra veliahdlık döneminde Dolmabahçe Sarayı'nın Veliahd Dairesi'nin Mabeyn-i Hümayun-Selamlık kısmına taşımıştır. Kütüphanesini Selamlık bölümünün üst katındaki baştan ikinci odaya kurdu muştur. Sonrasında ise halifelik döneminde bu kütüphanesini sarayın Mabeyn bölümündeki Hünkar Dairesi Sofası'na taşıtmıştır. Abdülmecid Efendi'nin 1918 ile 1922 yılları arasındaki dönemini veliahd olarak geçirdiğini göz önünde bulundurursak, bu fotoğraf

karesinde 50'li yaşlarının başlarında olduğu söylenebilir. Veliahd 1922 yılında halife ilan edilmiştir.<sup>87</sup>

Şekil 3.1.'de ve Şekil 3.2.'de görülen fotoğrafta çalışma masasının üzerinde kendisi tarafından betimlenmiş Fatih Sultan Mehmed Han portresi görülmektedir. Bu portre ile birlikte Otoportre'lerinden bir tanesi, babası Sultan Abdülaziz'i resmettiği bir portresi ve oğlu Ömer Faruk Efendi'yi resmettiği bir portre günümüz Dolmabahçe Sarayı 43 no'lu odadaki sağ duvarda asılı durmaktadır. Sarayın 43 no'lu odasına dair günümüz halini Şekil 3.6. ve Şekil 3.7.'de görmekteyiz.

Şekil 3.2.'de görülen oda günümüz Dolmabahçe Sarayı Resim Bölümü'nde yer almakta ve çeşitli sanatçılara ait resimler sergilenmektedir. Müzeye yapmış olduğum ziyaret sırasında, çokça kaynakta bahsedilen tırşe rengi duvar ve tavan süslemelerini inceleme fırsatı buldum. Mavi-yeşil arası renkte yapılmış yüzeyler ve oval çerçeveler ile çevrilmiş göbekli tavanı oldukça etkileyici buldum. Tavan ile tavan eteklerinde görülen tablo görünümündeki resimler oval çerçeve içerisinde ustaca işlenmişti. İçerisinde gemi figürleri, doğa manzaraları ve hayvan figürleri olan süslemeler odada ilk göze çarpan detaylar olmuştu. Şekil 3.2.'de görülen duvardaki çitlerden tavan süslemelerine kadar odanın orijinal halinin korunması beni mutlu etti.

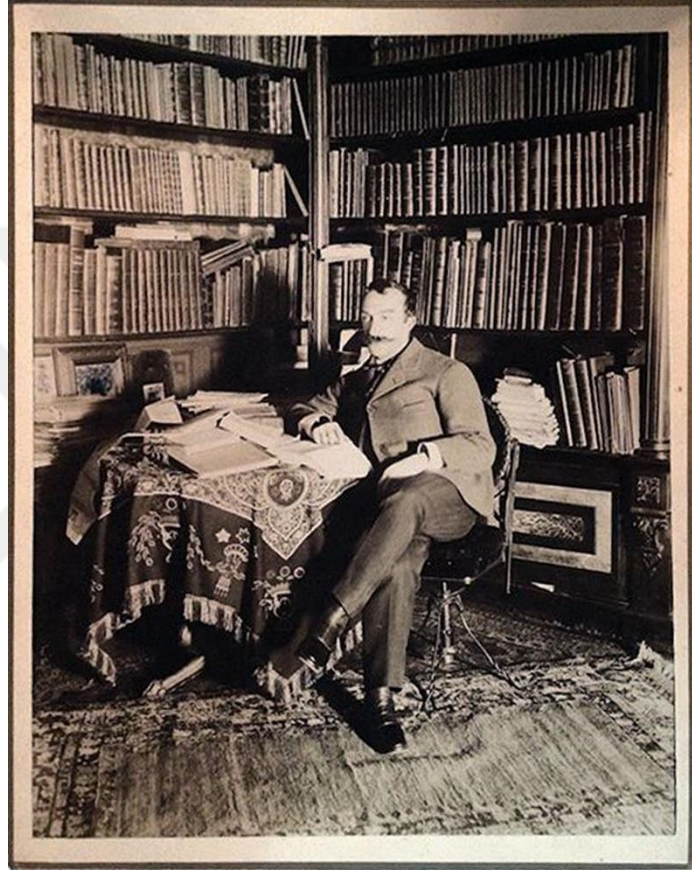
Şekil 3.2.'de görülen bu oda Son Osmanlı veliahdı Abdülmecid Efendi'nin tarihi olaylara tanıklık eden odası halini almıştır. Önce Birinci Dünya Savaşı sonra da Kurtuluş Savaşı mücadelesini kütüphanesinden takip etmiştir. Mustafa Kemal Paşa tarafından Anadolu'ya davet edildiği kendisine bu odada bildirilmiştir. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması sonrasında Sultan Vahdeddin'in İstanbul'u terk ettiği haberini bu odada almıştır. TBMM

---

<sup>87</sup> Abdülmecid Efendi veliahtlık yıllarında kullanmış olduğu ve zamanının çoğunu geçirdiği özel kütüphanesini taşıttırmıştır (Uçan, 2021, 187), (MS, 2010, 65-66). 3 Mart 1924 akşamı halifeliğin kaldırıldığı haberi ile ailesi beraberinde ülkeyi terk etmesi gerektiği bilgisi bu kütüphanesinde verilmiştir. (MS, 2010, 66) Bu haber ile birlikte Dolmabahçe Sarayı'nda süregelen saltanatlık ve halifelik dönemi kapanmış olup, Mustafa Kemal Atatürk'ün saraya gelişiyle birlikte yeni bir dönem başlamıştır.

tarafından halife seçilmesiyle beraber saltanat feragatnamesini ve hilafet beyannamesini yine bu odada imzalamıştır.<sup>88</sup>

### Şekil 3.3. Çırağan Sarayı Feriye Dairesi Abdülmecid Efendi Kütüphanesi



(Kaynak: Abdülmecid Efendi'nin Çırağan Sarayı Feriye Dairesi Kütüphanesi'nde çekilen fotoğrafı, [https://lcivelekoğlu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapn-ardii.html#google\\_vignette](https://lcivelekoğlu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapn-ardii.html#google_vignette), 02.08.2024 tarihinde erişilmiştir.)

---

<sup>88</sup> Bu bilgilere günümüz Dolmabahçe Sarayı Müzesi Resim Bölümü'nde sergilenen 'Abdülmecid Efendi Kütüphanesi' adlı yazılı tablodan ulaşılmıştır.

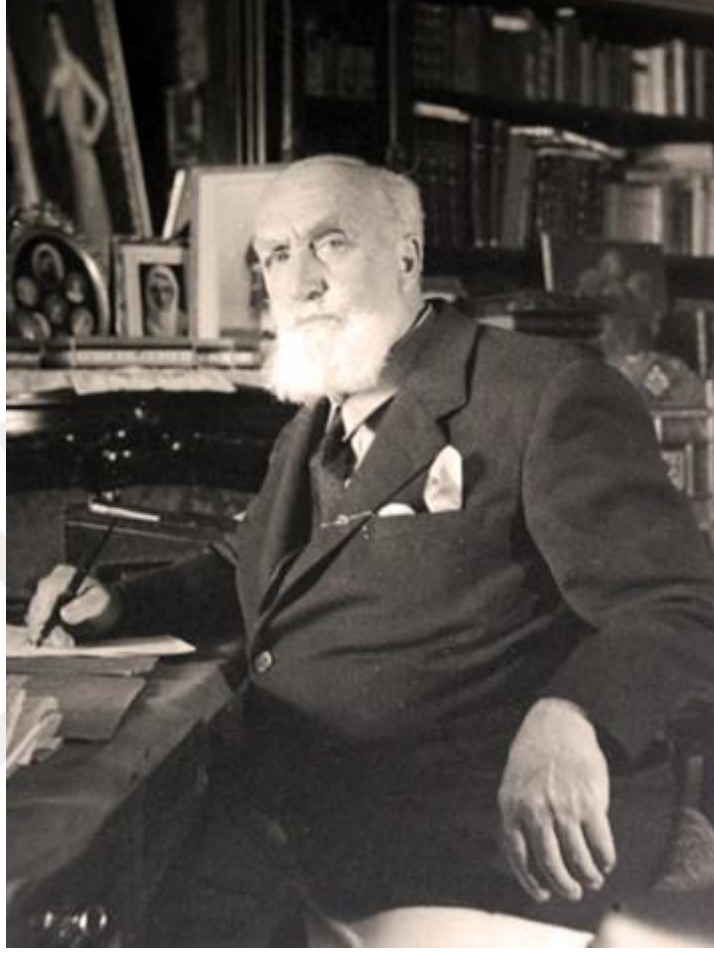
### Şekil 3.4. Çırağan Sarayı Feriye Dairesi Abdülmecid Efendi Kütüphanesi



(Kaynak: Abdülmecid Efendi'nin Çırağan Sarayı Feriye Dairesi Kütüphanesi'nde çekilen fotoğrafı, [https://acivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapn-ardii.html#google\\_vignette](https://acivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapn-ardii.html#google_vignette), 02.08.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Şekil 3.3. ve Şekil 3.4.'de görülen mekan Abdülmecid Efendi'nin Çırağan Sarayı Feriye Dairesi'ndeki kütüphanesidir. 1868 ile 1918 yılları arasındaki şehzadelik yıllarına ait bu iki fotoğraf karesinde, kütüphanesinde yer alan tüm öğeleri uzun yıllar boyu koruduğu ve gittiği her mekanda aynı şekilde konumlandığını görmekteyiz.

### Şekil 3.5 Paris Evi, Abdülmecid Efendi Kütüphanesi



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi Paris Evi Kütüphanesi'nde çekilen fotoğrafı*, [https://lcivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapnn-ardii.html#google\\_vignette](https://lcivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapnn-ardii.html#google_vignette) 02.08.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Şekil 3.5.'de görülen fotoğraf karesinde, hilafetin kaldırılması neticesinde ülke dışına sürülen Son Halife Abdülmecid Efendi'nin sürgün yıllarını geçirmiş olduğu Paris kentindeki evinde konumlandığı kütüphanesini görmekteyiz. 1939 yılı ve sonrasına ait olduğu düşünülen kütüphanesinde arka planda kızı Dürrüşehvar Sultan'ı resmettiği portresini ve Osmanlı Hanedanı padişahlarını resmettiği portreleri görmekteyiz. Bu bağlamda sanatçının sürgün yıllarında da kütüphanesine aynı ölçüde önem verdiğini ve alışkanlıklarını sürdürdüğünü görmekteyiz.

**Şekil 3.6. Dolmabahçe Sarayı 43 No'lu Oda-Abdülmecid Efendi Kütüphanesi**



(Kaynak: Dolmabahçe Sarayı 43 No'lu Oda olan Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde çekilen fotoğraf, <https://www.yenisafak.com/hayat/bir-donemetaniklik-edenkutuphane-3451698>, 02.08.2024 tarihinde erişilmiştir.)

### Şekil 3.7. Dolmabahçe Sarayı 43 No'lu Oda-Abdülmecid Efendi Kütüphanesi



(Kaynak: Dolmabahçe Sarayı 43 No'lu Oda olan Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde çekilen fotoğraf, <https://images.app.goo.gl/vCAeLr7EPmC4m9e58>, 02.08.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Şekil 3.6.'da görülen oda Dolmabahçe Sarayı'nın günümüz Mabeyn bölümü Hünkar Dairesi'nde bulunan 43 no'lu odasıdır. 2 Temmuz 2024 tarihinde yapmış olduğum müze ziyaretinde Şekil 3.6. ve Şekil 3.7.'de görülen iç mekan öğelerinin güncel şekilde sergilendiğine tanık oldum. Uzun bir çalışma masası ve arkasında konumlanan L-şeklinde kitaplığı mevcuttur. Çalışma masasının önünde duran berjer, babası Sultan Abdülaziz'e ait olup berjerin sırt kısmında sultanın baş harflerinin bulunduğu logosu yer almaktadır. Sultan Abdülaziz'in tasarladığı birçok berjerlerden bir tanesini oğlu Abdülmecid Efendi'ye hediye ettiği bilinmektedir. Dikkatle bakıldığında bahsi geçen berjeri tüm fotoğraflarda görmekteyiz. Kütüphanenin dört tarafı kitaplıklarla çevrili olup her bir raf kendi içerisinde içeriği bağlamında kategorize edilmiştir.

Şekil 3.7.'de görülen kristal avizenin Baccarat markasına ait olduğu müze çalışanları tarafından aktarılmıştır. Sergilenen ürünler arasında kitaplar, dergiler, banka cüzdanı, çek defteri ve Şekil 3.6. ile Şekil 3.7.'de yer alan iç mekan öğeleri bulunmaktadır.

Kütüphanede bulunan kitaplara yakından bakma şansı bulamadığımdan görebildiğim kadarıyla Türk Dili ve Edebiyatı ile Tarih kitapları çoğunlukta olup, Osmanlıca gruplandırılmış raflarda kalın ciltli kitaplar, ansiklopediler ve dergiler yer almaktaydı.<sup>89</sup> İsimlerini inceleyebildiğim kitaplar, Divan, Mektep İçin Tarih, Kutadgu Bilig, Tarama Sözlüğü, Divanu Lugati't Türk, İbni Sina, Arapçanın Türk Dili ile Kuruluşu, Seyhi Divani, Dördüncü Türk Dil Kurultayı, Belleten 1, Belleten 2, Türk Dilinde Ekler ve Kökler Üzerine Bir Deneme, Termometre ve Barometre, Umumiyyet-Genel Bilgiler, İçtimai İlimler, Tatbiki İlimler ve Biyografi Üzerine adlı kaynaklar olmuştur.

### **3.4. Kent ve Kent Peyzajı**

Dolmabahçe Sarayı, Osmanlı İmparatorluğu başkentinde yeni ulaşım rotaları tarifleyen ve yönetici sınıfı ile kent halkı arasındaki mekânsal ilişkiyi kurgulayarak kentin gelişim odaklarını belirleyen bir misyon edinmiştir. İmparatorluğun modernleşme ve merkezileşme çabası dahilinde sarayların kent içerisindeki konumlarından, ölçekleri ve mimari üsluplarına kadar farklı özellikleri buldukları bölgelerin çehresini de dönüştürmüşlerdir (Kaya, 2005, 40). Dolmabahçe'yi İstanbul'un kentsel ve tarihsel gelişiminden bağımsız düşünmek mümkün değildir (Kaya, 2005, 40). 20. yüzyılın

---

<sup>89</sup> Dolmabahçe Sarayı Hünkar Dairesi'ndeki bu kütüphanede yapılan envanter sayımında 120 bin 867 adet kitabın yer aldığı bilgisine ulaşılmıştır. Dolmabahçe Sarayı Kütüphane ve Kitap Seksiyonu Sorumlusu Akile Çelik envanter çalışmasının bittikten sonra dijital ortamda halka açılacağı bilgisini vermektedir. 20 Haziran 2019 Perşembe gününe ait web haberinde yayınlanan bilgilerdir. <https://on5yirmi5.com/kultur-sanat/etkinlikler/10-bin-kitapli-saray-kutuphanesi/Akile-Çelik-sonrasında-bu-çalışmanın-Üzeyir-Karataş'a-aktarıldığı-bilgisine-ulaşılmıştır.-Türkiye-Büyük-Millet-Meclisi-Kütüphanesi-Açık-Erişim-Sistemi'nden-yapılan-dijital-çalışmaya-ulaşmak-mümkündür.-Yapılan-bu-çalışmada-eserler-internet-adresleri-verilerek-kullanılmıştır.-Çalışmanın-devam-etmekte-olduğu-bilgisine-ulaşılmıştır.>

başlarında Dolmabahçe Sarayı'nın komşuluğundaki semtlerde kültür ve sanat alanlarındaki Batılılaşma etkisi günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir.

Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı İmparatorluğu topraklarında ikamet eden Hristiyan azınlıklara mensup sanatçıların, Osmanlı Sanatı'na olan katkıları yadsınamaz. Dönemin Pera'sı, yaygın şekilde konuşulan Fransızca ile adeta bölge küçük bir Paris halini almıştır.<sup>90</sup>

Modern dükkanları, resim sergileri, tiyatroları, eğlence yerleri, yabancı dil eğitimi veren okulları, bankaların genel müdürlük binaları ve yabancı ülkelerin elçilik binaları ile Pera, Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaşlaşma simgesi olarak görülmüştür. Modern hayatın simgesi olan Pera ile birlikte Galata semtleri hem mimari hem de eğlence hayatı ve günlük hayat pratikleri ile Osmanlı'nın Batı'ya dönük çehresini temsil etmiştir. Gelir artışından kaynaklanan yeni bir yaşam tarzı oluşmuş, bu lüks yaşam ile kentin diğer bölgeleri arasındaki çelişki yoğunlaşmıştır (Karpaz 2003: 135-139) , (Tanpınar 2001: 56).

Dönemin hareketli ve yeni hayat tarzı mekanlar adına da bir dönüşüm olmuştur. Bu dönüşüme ayak uyduran Abdülmecid Efendi, şehzadelik döneminde Beyoğlu ve Bâbıâli arasında yapmış olduğu gezintilerle kitapçı ve nota satan dükkanlara uğramasıyla bilinmektedir. Bazı kaynaklarda o dönem Abdülmecid Efendi'yi Beyoğlu'ndaki Tünel'de ve Bâbıâli'de görmenin pek mümkün olduğu belirtilmektedir.<sup>91</sup> Abdülmecid Efendi'nin çocukluğunda bile gündelik yaşantısının sarayla sınırlı kalmadığı, kent gezileri ve fayton

---

<sup>90</sup> 19. yüzyılın sonlarına doğru yaklaşık 70.000 öğrencinin Fransızca eğitim gördüğü bilinmektedir. (Gören, 1997, 31)

<sup>91</sup> Şehzadenin alafranga konserlerde kendisini müziğin ritmine kaptırarak vücut diliyle iştirak ettiği bilgisine de aynı kaynaklarda rastlamaktayız. Meşrutiyet'in ilanıyla Abdülmecid Efendi'nin saray dışında bahsi geçen özgürlükçü davranışlar sergilemesinin zemini oluşmuştur. Bu tarih itibarıyla Abdülmecid Efendi ile ilgili haberlerin basından ulaşıldığı dönem başlamıştır. Beyoğlu'nda devrin bilinen fotoğrafçısı Febüs'ün vitrininde Abdülmecid Efendi'nin fotoğrafına rastlanıldığı üzere, siyasi edebi içerikli Djem/Cem Dergisi'nde de karikatürüne yer verilmiştir. Dönemin bir diğer dergisi İnci Mecmuası da kendisiyle röportaja gelmiş, kadın dergileri içerisinde yer alan derginin sahibi Sedat Simavi'ye dergi hakkındaki görüşlerini sunmuştur. Hem kendisinin hem de aile fertlerinin yaşam alanlarının olduğu fotoğrafları basınla paylaşan Abdülmecid Efendi, Veliatlık yıllarında yaşadığı dairenin salonlarından çekilmiş kareleri okuyucuyla buluşturmuştur. (Göncü, 2015, 242)

gezintileri yaptığı belgelenmiştir.<sup>92</sup> Abdülmecid Efendi Dolmabahçe Sarayı'nın çevresinde gelişen sanat ortamından istifade etmekle kalmayıp kendilerini ifade etme çabasında olan sosyal grupları maddi ve manevi yönden sürekli olarak desteklemiştir.<sup>93</sup>

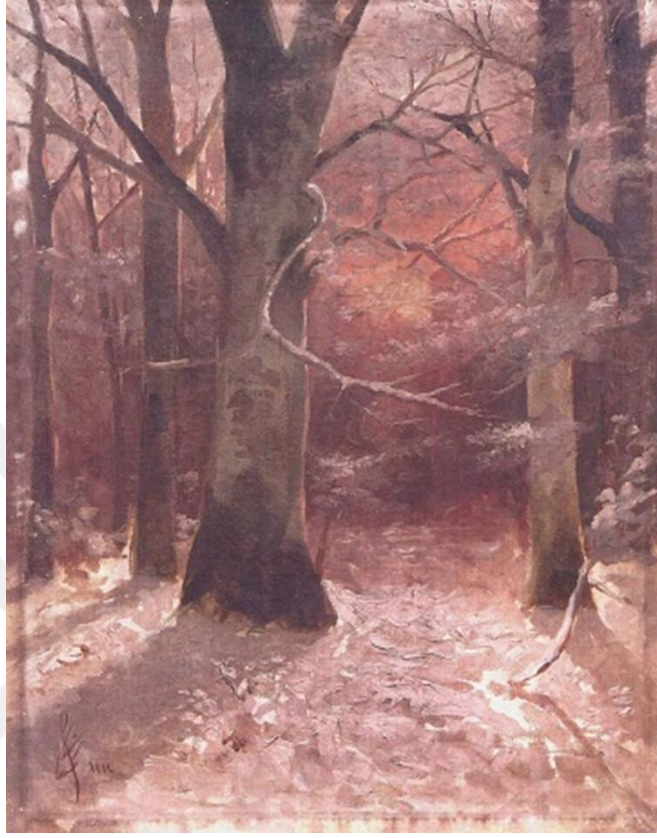
Abdülmecid Efendi'nin küçük yaşlardan itibaren yapmış olduğu kent gezintileri, belki de kent hayatına dair bilgi sahibi olmasına çok yardımcı olmuştur. Nitekim oldukça hareketli ve ilham verici kentsel dinamiklerle çevrili İstanbul kenti, sanatçı için kent ve peyzaj bağlamında başı çeken bir temsil olmuştur. Şekil 3.8. , Şekil 3.9. , Şekil 3.10. , Şekil 3.11. , Şekil 3.12. ve Şekil 3.13.'de görülen eserler, sanatçının manzara ve peyzaj resimlerinde kent mekanına dair resmettiği eserleridir. İç mekanda kurgulanan pek çok eserine karşı olarak bu kent peyzajlarında figür yer almazken, durağan, melankolik ve değişmeyen bir zamanı betimleyen manzaralar ve kent peyzajları görülmüştür.

---

<sup>92</sup> Şehzade, saray dışındaki yaşamla buluşması amaçlı vazifeliler eşliğinde kent gezintisine, Beşiktaş'ta Hacı Hüseyin'in Bağ'ına ve Dolmabahçe'deki Küçük Çiftlik Köşkü'ne gitmektedir. Diğer şehzadelerle de vakit geçirmesi amaçlı, fayton gezileri yaptığı kaynaklarca aktarılmıştır. (Uçan, 2019, 27)

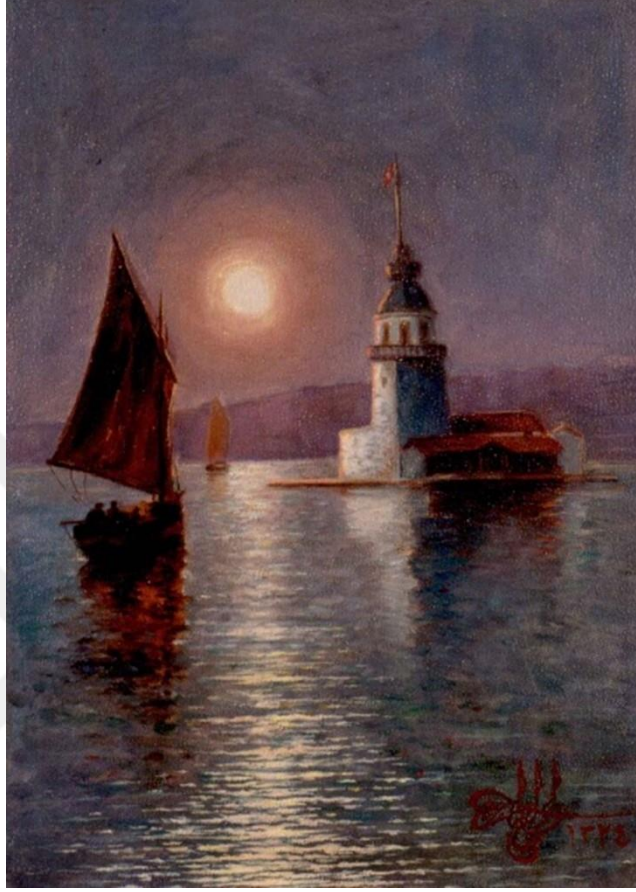
<sup>93</sup> Veliâhd Abdülmecid Efendi'nin maddi ve manevi olarak yardımda bulunduğu ve bu yapının içinde bizzat bulunduğu gruplardan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, sanatın hamisi rolünü üstlendiğine örnek olarak gösterilmektedir. Osmanlı Resim Sanatı'na büyük katkısı olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, resme dikkat çekmiş asker ve sivil ressamardan oluşmuş bir cemiyettir. Bu cemiyetin kuruluş amacı, ressamların geleceklelerini güvence altına alarak resim sanatının gelişmesini sağlamak olmuştur. Cemiyet, içeriği sanat olan ve aylık olarak yayımlanacak bir gazete oluşturmuş ve o dönem için öncü bir hareketle sanatı topluma yayma girişiminde bulunmuşlardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi adı altındaki bu gazetenin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci dokuzuncu ve onuncu sayılarındaki kapaklarında Abdülmecid Efendi'nin resmi kapak resmi olarak kullanılmıştır. (Göncü, 2015, 219-220) Veliâhtın misyonunu anlamak açısından, resim sanatı adına durmak istediği yer önemli bulunmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin gönül verdiği diğer bir cemiyet de yakın dostu Pierrere Loti'ye şükran borcunu takdim etmek adına fahri reislerinden birisi olduğu Pierrere Loti Cemiyeti'dir. Bu görevi büyük bir memnuniyetle kabul etmiş ve gönül vermiştir. Pierrere Loti Cemiyeti'ne maddi ve manevi yönden destek olarak bu yapının daimi destekçisi olmuştur. Sanay-i Nefise Sergisi adına icra edilecek olan resim sergisinin açılışı Tepebaşı Tiyatrosu'nda yapılmış ve sergi açılışına Şehzâdegân, damatlar ve paşalar davet edilmiştir. Abdülmecid Efendi'ye gelen davette tefrişlerinden dolayı şükran duyacaklarını belirtmiş ve sanay-i nefise hamisi tabiri ile memnuniyetlerini dile getirmişlerdir. Bir numaralı loca biletinin takdim edildiği Abdülmecid Efendi, etkinliğe katılamasa da münasip bir meblağın ulaştırılmasını sağlamıştır. Bu bilgiler ışığında son halife ve aynı zamanda bir hanedan mensubu Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı çehresi ile başlayan kültür ve sanat etkinlikleri içinde bulunmaya özen gösterdiğini görmekteyiz. Bu tarz etkinlikleri, Dolmabahçe Sarayı'nın kapalı duvarları içerisinde kalmak yerine dış dünyaya açılacağı kapı olarak gördüğünü anlamaktayız. (Göncü, 2015, 220-233)

**Şekil 3.8. Abdülmecid Efendi, Orman, 1896**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Orman Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 30x40 cm, Ville de Rochefort, Maison de Pierre Loti Koleksiyonu,* <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/halife-abdulmecid/halife-abdulmecid-orman-8283/>, 16.09.2024 tarihinde erişilmiştir.)

**Şekil 3.9. Abdülmecid Efendi, Kızkulesi, 1908**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Kızkulesi Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 24x17 cm, Antik A.Ş. Arşivi, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/halife-abdulmecid/halife-abdulmecid-kiz-kulesi-8281/>, 16.09.2024 tarihinde erişilmiştir.*)

**Şekil 3.10. Abdülmecid Efendi, Boğaziçi, 1912**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Boğaziçi Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 43,8x54,3 cm, Ville de Rochefort, Maison de Pierre Loti Koleksiyonu, Fransa, env. no ESC.21, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-ve-Pierre-lotinin-dostluguna-dair-0>, 16.09.2024 tarihinde erişilmiştir.*)

**Şekil 3.11. Abdülmecid Efendi, Çamlıca'dan Adalara Bakış, 1912**



(Kaynak: Abdülmecid Efendi, *Çamlıca'dan Adalara Bakış Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, 43,8x54,3 cm, Ville de Rochefort, Maison de Pierre Loti Koleksiyonu, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/halife-abdulmecid/halife-abdulmecid-camlıca-dan-adalara-bakis-6339/>, 16.09.2024 tarihinde erişilmiştir.)

**Şekil 3.12. Abdülmecid Efendi, Sarayburnu'nda Gün Işığı, 1912**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Sarayburnu'nda Gün Işığı Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 43,8x54,3 cm, Ville de Rochefort, Maison de Pierre Loti Koleksiyonu, Fransa, env. no ESC.20, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-ve-pierre-lotinin-dostluguna-dair-0>, 16.09.2024 tarihinde erişilmiştir.*)

**Şekil 3.13. Abdülmecid Efendi, Faik Ali Bey'in Şiirlerini Okumak İstedğim Yer/Günbatımı, 1918**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Faik Ali Bey'in Şiirlerini Okumak İstedğim Yer/Günbatımı* Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 24x17 cm, Antik A.Ş. Arşivi, <https://icivelekoglu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapnn-ardi.html>, 16.09.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Sanatçının kent peyzajı resimlerinin içeriği genellikle Boğaziçi, deniz, gün batımı, gün doğumu, sis, kış ve orman betimlemeleri olmuştur. Manzara resimlerinde öne çıkan detay öncelikle ufuk çizgisi ile gökyüzünün oranı olmuştur. Bu orantıyı eserini yapmış olduğu erken veya geç tarihli dönemler şeklinde değişken biçimlerde ele almıştır. Kimi zaman ufuk çizgisini yükseltirken deniz seviyesini azaltmış, kimi zaman ufuk çizgisini alçaltırken deniz seviyesini yükseltmiş ve kimi zaman da bu oran resmin yarısı şeklinde ikiye bölünmüştür. Sanatçının bu tavrı, doğa ve manzara resimlerinde derinlik algısı üzerine çalıştığını ve zamanla geliştirdiğini ifade edebilir. Doğa ve manzara temalarındaki bu resimlerinde asıl amacı ışığı yakalamak, ışığın değişen dönüşen izlerini takip etmek ve yakalamış olduğu izleri tüm canlılığıyla doğaya yansıtmak olmuştur. Sanatçının Şekil 3.12.'de görülen *Sarayburnu'nda Gün Işığı* ve Şekil 3.10.'da görülen *Boğaziçi* adlı eserlerini yakın dostu Pierre Loti'ye yazmış olduğu bir mektup eşliğinde kendisine hediye göndermiş ve eserler Pierre Loti Evi Müzesi'nde sergilenmiştir.

### 3.5. İç Mekanlar ve Temsilleri

Sanatçının resimlerindeki mekan anlayışına bakıldığında kompozisyonu iç ve dış mekan bağlamında ayırarak, mekanları figürlerle ilişki halinde kurguladığını görmekteyiz. Yaratmış olduğu atmosferi ifade ederken tekil ve çoğul figürlerle kendine has üslubuyla kurguladığını söylemek doğru olacaktır. Figürlerini çoğunlukla bir mekan ile ilintili, tam boy, yarı boy, büst veya oturur şekillerde ve karşıdan göstermiştir. Bunun nedeni figürlerin yüzüne daha iyi odaklandığı olabilir. Öte yandan büst portrelerinin bazıları dörtte üç profilden betimlenirken bazıları ise tamamen profilden betimlenmiştir.

Figürlü kompozisyonlarını çok figürlü ve az figürlü şeklinde çalışmıştır.<sup>94</sup> Çok figürlü kompozisyonlarındaki figürleri ikişerli veya üçerli gruplar halinde iç veya dış mekanda kurgulanmış çalışmalardır. Çok figürlü dış mekan kompozisyonlarının sayısının iç mekan kompozisyonlarına oranla daha fazla olduğu görülmektedir. Çok figürlü kompozisyonlarında bulunan eylem halindeki figürler günlük işlerini yaptıkları esnada, oyun oynarken, konuşma, durma ve yürüme halinde ele alınmışlardır. Konuşma esnasında ele alınan figürlerde çalışmış olduğu el ve kol desenlerinin büyük payı vardır. Eylem halindeki figürlerin el ve kol hareketleri bu bağlamda figüre senkronize edilmiş, resimde dinamizm ve kurguda bütünlük sağladığı görülmüştür. Az figürlü kompozisyonları ise genellikle mekan içerisinde tekil halde ve yan öğelerle desteklenmiş halde tasvir edilmiştir.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Figürleri kimi eserinde at üzerinde betimlerken, kimi eserinde koltuğa uzanır halde betimlemiştir. Tüm bu teknikler doğrultusunda, dönemin koşulları ve siyasi durumunun eserlerine yön verdiği kanısına varmaktayız. (Yağbasan, 2004, 148-149)

<sup>95</sup> Sanatçının çok figürlü kompozisyonlarında dikkat çeken bir diğer konu ise kompozisyonun resmedildiği mekan hakkında bilgi veren nesnelere var oluşudur. Tıpkı dış mekan ve iç mekan kompozisyonlarındaki gibi burada da ele alınan yer ile alakalı izler bulmak mümkündür. Örneğin dış mekana ait bir han mekanında geçen bir kompozisyonda, arka plandaki kilim, ibrik, satıcı, avlu, camii, cumba, çoklu insan figürleri, yürüyen veya at binen insanlar, konuşma halindeki insanlar, stabil duran figürler, eşyalar ve dükkan gibi öğeler dikkat çekicidir. Bir saraya ait mekanda geçen kompozisyon için de resimdeki sütun, çoklu insan figürleri, durağan figürler, sütun, su ögesi, çeşme ve deniz gibi öğeler izleyiciye mekan hakkında fikir sahibi olmasına yardımcı olmaktadır. (Yağbasan, 2004, 151)

İç mekan resimlerinde figürler çoğunlukla resmin merkezinde konumlandırılmıştır. Özellikle sanatçının erken dönem tarihli yapıtlarında, figürler çeşitli nesnelere beraberinde ve onları ellerinde tutar biçimdedir. Bu bağlamda yan figürlerin ana figüre desteği oldukça büyüktür. Yan öğeler resimdeki iç mekanı tanımlayan, vazo, sehpa, koltuk, halı, dekoratif öğeler, duvar kaplamaları, zemin kaplamaları, tarihi objeler, alegorik figürler, geometrik motifler, perde, dolap, ve mangal gibi Osmanlı'yı veya Batı'yı çağrıştıran unsurlar olmuştur.<sup>96</sup>

Dış mekan resimlerinde ise iç mekanda yaratılan atmosferin dış mekana olan tezahürünü görmekteyiz. Bu bağlamda, bitkiler, palmiye ağaçları, tropik ağaç türleri, sütunlar, hat yazılı levhalar, motifler, bezemeler, sedef kapılar, avlular, saray bahçeleri, çarşı-pazar yerleri ile dini veya kamusal mekanlar göze çarpmaktadır. Sanatçı resimlerindeki dış mekanı tanımlarken bahsi geçen yan öğelerle beraber, çeşitlilik arz eden türlü öğeler eklemiştir. Bunlar bazen Japon sanatını çağrıştıran desenler bazen de Oryantalistlerin kullandığı desenleri çağrıştıran motifler olmuştur. Sanatçının iç ve dış mekan tasvirlerinde oluşturmuş olduğu bu üslubu doğrultusunda başarılı bir mekan kurgusuna sahip olduğunu ve optik perspektif anlayışına hakim olduğu kanısına varabiliriz.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Sanatçının iç mekan kompozisyonlarına örnek *Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i)* adlı tablosunu verebiliriz. (Renda, 2004, 16) Sanatçı bu eserinde tarihe tanıklık ettiği sahneyi betimlemiştir. Türk tarihi adına belge niteliği taşıyan bu eserinde, dönemin padişahı Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirildiği haberi kendisine tebliğ edilmektedir. Abdülmecid Efendi, tabloda yer alacak kişileri Bağlarbaşı'ndaki köşküne davet etmiş, tablosu için köşkte fotoğraflarını çekirmiştir. (Satan, 2009, 28)

<sup>97</sup> Sanatçının dış mekan kompozisyonlarına örnek *Zeybekler* adlı 1889-1890 yılları yapımı yapıtını örnek verebiliriz. Sanatçı bu eserinde zeybek oynayan insan figürleri ile onları izleyen insan figürlerini konu etmiştir. Sol kısımda oturur vaziyette olan kümeler halindeki çoklu insan figürleri gündelik halleriyle karşımıza çıkmaktadırlar. Çok figürlü resimlerinde izleyiciye resmettiği mekan ile alakalı bazı ipuçları veren Abdülmecid Efendi, bu eserinde de izleyiciye mekanı detaylıca tanıtmaktadır. Sol tarafta dükkanların önünde oturan insanların satıcı olduklarını anlatan bazı yan öğeler serpiştirilmiştir. Dükkanların çatısından sarkan halı-kilim benzeri eşyalar, nargile tarzı ürünlerin satışını anlatan bir dükkan vitrini, satıcılar ve bu dükkanlardan alışveriş yapmış halde yansıtılmış bir insan figürünü görmekteyiz. Zeybek izlerken satın aldığı nargilesini kullanan oturur haldeki insan figürü, o sırada handaki kemerli geçitten geçmekte olan at üzerindeki insanlar, oturan yaşlı bir bey, izleyenler ve o esnada orada zeybek oynayan yöresel kıyafetli kişiler bize mekanı detaylıca tanımlanmıştır. Mekanın bir han içerisi olduğunu anladığımız bu eserde, eserin başlığını temsil eden zeybekler resmin merkezine konumlandırılmış ve diğer tüm hadiseler bu temayı destekler halde çok figürlü kompozisyon haline getirilmiştir. Arka planda yer alan mimari de bu detaylardan nasibini alarak, gökyüzü, yüksek kemerli kapı, tonozlu iç avlu, kemerli geçişken bölümler, camii ve camii etrafındaki yapılar şeklinde yine olay örüntüsüne dahil edilmiştir. (Yağbasan, 2004, 150-193)

Portrelerinde, genellikle fonu düz tuttuğunu, bazı iç mekan portrelerinde arka fonda birtakım yazı, kaligrafi, dekoratif ögeler, geometrik motifler, dolap, perde gibi iç mekanda kullanılan eşyaları kullandığını görmekteyiz. Dış mekanda çalışmış olduğu portrelerde ise arka fonda, mimari, doğa esintileri, manzara ve geometrik yapı parçalarını kullandığını görmekteyiz.

Sanatçı eserlerinde resmettiği figürleri sosyal konumları, kişilikleri ve meslekleri doğrultusunda betimlemeye özen göstermiştir. Figürler kıyafetleri açısından detaylandırılmıştır. Kadın figürlerde kıyafetler, gömlek, elbise, aksesuar, takı, eldiven, şal, takunya ve mücevher gibi unsurlarla desteklenmiştir. Erkek figürlerde ise asker mesleğindeki figürler için, üniforma, kılıç, çizme, dürbün gibi detaylar göze çarpmış, diğer meslek gruplarındaki erkek figürlerinde takım elbise, gömlek, şapka, kravat, harita, palet, fırça, kağıtlar ve kitaplar gibi unsurlar dikkat çekmiştir. Tüm bu figürlerin kıyafetleri, yer aldıkları mekan, gerçek hayatta sahip oldukları meslekler, o günkü siyasi koşullar ve duygu durumları doğrultusunda izleyiciye çok yönlü bilgiler vermektedir.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Ressamın dönemin siyasi olaylarını betimlediği eserlerine örnek olarak *Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i)* tablosunu verebiliriz. Yıldız Sarayı'nın Küçük Mabeyn Dairesi'nde cereyan eden olayda, iç mekandaki salonun ayrıntılarını içeren çeşitli eskizler yapmıştır. Yıldız Sarayı'nın Küçük Mabeyn Dairesi'nin Yemek Salonu bej ve mavi renklerin hakimiyetinde, pembe çiçekli büyük Hereke bir halı zeminde hakimiyet kurmaktadır. Salon, bronz bir avize, duvar aplikleri ve şamdan ile aydınlatılmaktadır. (Öndin, 2022, 79) Resmin sağında betimlenmiş olan Sultan II. Abdülhamid, tam boy ayakta, profilden resmedilmiş, üzerinde paltosu ve başında fes ile gösterilmiştir. Sultan elleri cebinde en önde dururken, arkasında duran heyet kendisine eşlik etmektedir. Heyet sol baştan itibaren, Bahriye Nazırı Arif Hikmed Paşa, Selanik Mebusu Manuel Karaso, Işkodra Mebusu Arnavud Esad Toptani Paşa, Senatör Aram Efendi ve Miralay Galip Paşa'dan oluşmaktadır. İç mekandaki çokolu figür kullanımına örnek yapıtta, kimi figür paltolu kimi figür ise üniformasıyla kravat ve fes ile desteklenmiştir. (Yağbasan, 2004, 215) Sultan II. Abdülhamid'e tahttan indirileceğinin tebliği sırasında, heyetin duruş biçiminin ne şekilde olduğunu Abdülmecid Efendi aldığı bilgiler ışığında, bu portresini tamamlamıştır. Eser, Selanik Mebusu Emanuel Karasu Efendi ve Miralay Galip Paşa'dan almış olduğu bilgiler ile Sultan II. Abdülhamid'i zihninde canlandırdığı şekle göre betimlemiştir. Heyet üyelerinin bakış açıları sultana doğru yönlendirilmiş olup, profilden resmedilen Sultan II. Abdülhamid'in bakışları ise yere doğru yönlendirilmiştir. Sanatçı Abdülmecid Efendi burada kişilerin duygularını hal ve tavırlarına yansıtmıştır. Heyet'in verdikleri tebliğ kaynaklı soğukkanlı duruşları ile Sultan II. Abdülhamid'in üzüntülü tavrı farkedilmektedir. Abdülmecid Efendi resminde tavan, duvar ve kapı süslemelerini tüm detayıyla betimlemiştir. Arka planda sağ tarafta şömine ve üzerinde varaklı bir ayna, şöminenin önünde ise abanoz ve sim işlemeli bir paravan betimlemesi iç mekandaki mekan-figür ilişkisine verdiği önemi göstermektedir. (Öndin, 2022, 79) Tüm bu bilgiler ışığında, yapım tarihi net olarak bilinmeyen Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi adlı tablosunun yapım tarihi olarak 1912 ile 1927 yılları arasında bir dönem olduğu kanısına varılmaktadır. (Yağbasan, 2004, 213-215) Abdülmecid Efendi'nin hem iç mekandaki toplu figürlere örnek hem de politik eserleri

Manzara konulu kompozisyonlarında mimarinin yanında tabiatı ele almıştır. Deniz, orman, gökyüzü, ufuk çizgisi, gün batımı, gün doğumu, mevsimler ve manzara konularını sıkça ele aldığını görmekteyiz. Öte yandan, sanatçı manzara resimlerinde doğayı figürsüz veya silüet şeklinde ele almıştır. Bazı yapıtlarında deniz manzarasını yalnızca insan figürüyle gösterirken, bazı yapıtlarında hem insan hem de hayvan figürleriyle göstermiştir. En erken tarihli manzara resmini yakından dar açıyla ele almış olup, ileri tarihli eserlerinde görüş alanını genişlettiği görülmüştür. Bu tavrını ufuk çizgisi ve gökyüzü ilişkisi ile bağdaştırabilir, zamanla geliştirdiği geniş perspektif algısına yorabiliriz. Geri planda gösterdiği yelkenli, dağ, deniz ve köprü silüetleri sanatçının manzara, peyzaj ve mevsim temalarına kenti de entegre ederek insan ve toplum bağlamında hassas ve destekleyici bir tavra sahip olduğunu görebiliriz.<sup>99</sup>

---

işlediği eserlere örnek bir diğer yapıtı, Tarih Dersi/Nasihah adlı eseridir. Bu eserinde kendisini ve oğlu Ömer Faruk Efendi üzerinden Balkan Savaşlarını konu etmiş. Sanatçı bu eserinde Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük toprak kaybını ve kendisinin bu durum karşısında duymuş olduğu üzüntüyü dile getirmiştir. (Yağbasan, 2004, 134) Abdülmecid Efendi'nin, Tarih Dersi / Nasihat adlı bu tablosu, Osmanlı İmparatorluğu'nun 1912 yılındaki Balkan Savaşı'nda kaybettikleri topraklara ithafen yapılmıştır. Resmin sol köşesinde üst üste konulmuş kitaplar ve yan tarafında Abdülmecid Efendi yer almaktadır. Eli şakağında duran Abdülmecid Efendi kendisini düşünür vaziyette resmetmiştir. Sağ tarafta betimlenen Ömer Faruk Efendi ve kızı Dürrüşehvar Sultan'dır. Ömer Faruk Efendi eliyle Balkanlar Bölgesi'ni haritada gösterirken kız çocuk onları dinler vaziyettedir. (Yağbasan, 2004, 210) Bu eser Balkan Savaşı sonundaki yenilgiye ve toprak kaybına olan tepkisini ifade etmektedir. (Uçan, 2019, 170) Figürlerinde kendisini ve ailesini kullanmasının sebebi olarak, savını güçlendirmek amacına hizmet ettiği düşünülmektedir. (Yağbasan, 2004, 134) Abdülmecid Efendi'nin bu eserindeki konuyu oluştururken vurgulamak istediği figürleri tuvalin merkezine yerleştirerek kompozisyonun öznesi yapmıştır. Harita, Ömer Faruk Efendi, Abdülmecid Efendi ve Dürrüşehvar Sultan kompozisyonun öznesi halini almış çoklu figürlerdir. Çok figürlü kompozisyonlarını çeşitli öğelerle konunun geçtiği çevreyi anlatan Abdülmecid Efendi, bu tablosunda harita ve kitapları destekleyici yan öğeler şeklinde kullanmıştır. Sanatçı resimlerdeki kompozisyon düzenine büyük önem vermekte, bilhassa mekan içindeki figür yerleşimine özen göstermektedir. Abdülmecid Efendi bu arada vurgulamak istediği figürlere ışığı yoğunlaştırmış, arka planda bulunan nesnelere gölgede bırakmıştır. (Yağbasan, 2004, 151-154) Abdülmecid Efendi'nin bu resmine yaklaşımı Osmanlı tahtının bir varisi olmaktan çok, bir sanatçı duyarlılığıyla bakması olmuştur. (Uçan, 2019, 170)

<sup>99</sup> Dış mekan kompozisyonlarına ait bu özellikler doğrultusunda, manzara eserlerinde özellikle 1912 yılı sonrasında daha geniş ve panoramik biçimli sahneler görülmektedir. 1924 yılı sonrası eserlerinde ise görüş alanını tekrar daralttığı görülürken, ufuk çizgisi ve gökyüzünün ele alınışı değişkenlik göstermiştir. Kimi örneklerde ufuk çizgisi yükseltilerek gökyüzü hacmi artırılmış, kimi örneklerde ufuk çizgisi azaltılıp gökyüzü hacmi daraltılmıştır. (Yağbasan, 2004, 152-153) Sanatçının dış mekan kompozisyonlarından manzara resimlerine Sis adlı 1910-1911 yılları yapımı tablosunu örnek verebiliriz. Abdülmecid Efendi bu resminde yoğun sis altında kalan deniz manzarası görünümü İstanbul'u anlatmaktadır. Birden çok tekniği içinde bulunduran bu eseri, siyasi ve politik anlamdaki eleştirel resimlerine, silüet şeklindeki figürlü resimlerine ve manzara resimlerine örnek teşkil etmektedir. Sanatçının manzara konulu dış mekan kompozisyonları dahilindeki eserinde, mimarinin yanında tabiatı ele aldığını, deniz, gökyüzü, ufuk çizgisi

Abdülmecid Efendi'nin eserlerine konu olan insan figürleri yakın ilişkiler içinde olduğu kişilerden, dönemin Fransız ile Osmanlı aydınlarından, yazar ve sanatçı dostlarından oluşmaktadır. Sanatçı işlemiş olduğu olay örüntüsünü insan figürlerinin duruş biçimlerine yansıtmıştır.<sup>100</sup>

---

ve manzara konularını irdelediğini görüyoruz. (Yağbasan, 2004, 152-153) En erken tarihli manzara resimlerine tarihleyebileceğimiz bu eserde, yakından dar açıyla ele aldığımız ve görüş alanını genişleterek betimlediğini görmekteyiz. Geri planda gösterdiği kayık figürü ile köprü silüetleri, sanatçının manzara resimlerinde doğayı figürsüz veya silüet şeklinde ele aldığına örnek olduğunun kanıtı şeklinde yorumlayabiliriz. (Yağbasan, 2004, 152-153) Aşiyen Müzesi Müdürü Ata Yersu, günümüzde Aşiyen Müzesi'nde sergilenmekte olan Sis adlı esere daha yakından ve dikkatlice bakıldığında, yoğun şekilde betimlenmiş olan sis bulutunun ardındaki belli belirsiz İstanbul silüetini gördüğümüzü ifade etmektedir. Yersu, aynı zamanda resme diyagonal şekilde yerleştirilen kayıkta bir yolcunun ayağa kalkmış halde olduğu görüntüsüne dikkat çekerek, bu yolcunun gideceği yönü tayin etmeye çalışırken eli başında resmedildiğini ifade etmektedir. Ayakta duran insan figürüne ek olarak dört kişi daha kayıkta otururken resmedilmiştir. Yersu, resimdeki sis bulutlarının ardından belli belirsiz silüete ek olarak Sultanahmet Camii ve Galata Köprüsüne de dikkat çekmektedir. Müze Müdürü Ata Yersu'nun belirttiğine göre, Abdülmecid Efendi bu tablosunu Tevfik Fikret'in 1901 yılında yazmış olduğu Sis adlı şiirinden esinlenerek yapmıştır. Tevfik Fikret Sis şiirinde, hem sefalet ve kayıtsızlık içinde çalkalanan İstanbul'u hem de çöküş halindeki bir toplumu tasvir etmiştir. Yersu'ya göre Tevfik Fikret, bu şiirinin 1908 yılı II. Meşrutiyet hareketinin doğuşuna ve zaferine giden yolda öncülük edeceğine inanmaktadır. Tüm bunlara ek olarak Tevfik Fikret, Sis adlı şiirinde sıkıntısını vakur bir kadercilik anlayışıyla kabullenmek yerine sefaleti ve acıyı tüm isyanıyla dışına haykırmaktadır. Şiirdeki mısralar, aç halde olan halkın dönemin sultanına ve saltanata yardım edenlere karşı besledikleri olumsuz duyguları aktarmaktadır. (Uçan, 2023,94) Fikret Sis şiirini 3 Mart 1902 yılında yazmış olmasına rağmen, basında oluşan sansür sebebiyle 1 Ağustos 1908 tarihinde yayımlanmıştır. O dönemki siyasi bağlam öylesine sıkı tutulmaktaydı ki, şiirin yazıldığı dönemde bir polis Şair Tevfik Fikret'in evini göz altında tuttuğu bilinmektedir. (Yağbasan, 2004, 140) Fikret, sisli bir Şubat günü yazdığı şiiri, II. Abdülhamid'in yönetimini ve ülkenin içinde bulunduğu güç durumu duyumsayarak anlatmıştır. (Fikret 1984: 365, 383). Tevfik Fikret'in şiirindeki bir mısra "inatçı bir dumana" benzetmiş olduğu sis, dönemin sultanı II. Abdülhamid'in baskılayıcı yönetim sisteminin sembolüdür. Resimdeki İstanbul silüeti ise Osmanlı Hanedanı'nı simgelemektedir. Sis şiirinin bir bölümünde, şatafatın ve faciyanın merkezi olarak gösterilen İstanbul/Osmanlı ise acımasız ve yaşlı bir kadına benzetilerek eleştirmiştir. Tevfik Fikret II. Abdülhamid yönetimini ve ülkenin içinde bulunduğu durumu kendine özgü sembollerle eleştirmiştir. Şiir sıradan bir şiir olmayıp şairin halkın duygularına tercüman olduğu politik bir şiirdir. Abdülmecid Efendi de Fikret gibi sembolik yaklaşımda bulunarak Sis tablosunu icra etmiştir. Tabloda betimlemiş olduğu sisin yoğunluğu İstanbul'un üzerine çökmüş durumda betimlenirken buradaki sis, Osmanlı Hanedanını temsil etmektedir. Sis'in ardında görünen Sultanahmet Camii ve Galata Köprüsü ve şehrin silüeti ise ülkenin içinde bulunduğu müşkül durumu simgelemektedir. Ressamın eserinin konu bağlamının manzara olmasına karşın, Tevfik Fikret'in şiirinden etkilenerek eleştirel yaklaşmıştır. Sis tablosu aynı Sis şiirinde olduğu gibi politik mesajlar içeren ve izleyiciye sembolik anlamlar iletmektedir.

<sup>100</sup> Bu kişilere örnek, Abdülhak Hamid Tarhan, Necip Asım, Rezaizade Mahmud Ekrem, Halil Edhem, Tevfik Fikret, Pierrere Loti ve Claude Farrere'yi ve portrelerini örnek verebiliriz. Abdülmecid Efendi'nin bahsi geçen aydınların resimlerindeki en önemli detay, çalışılan kişilerin yaratıcılıklarını icra ettikleri mekanları da resme dahil etmesidir. Şair-i azam olarak anılan Abdülhak Hamid Tarhan'ın portresinde Tanzimat şiirinin en önemli temsilcisi olmasını niteleyen bazı imgeler kullanmıştır. Abdülhak Hamid adlı portresinde masanın üzerinde açık ve dağılmış şekilde duran kitap ve kağıtlar betimlenmiştir. Ayrıntılı halde betimlenen bu mekanın Abdülhak Hamid'in kendisine ait olması, okunmuş izlenimi verilmiş eserleri ile birlikte kompozisyona dahil edilmesi edebiyat dünyasındaki üstünlüğünü anlatmak amaçlıdır. Osmanlı

Abdülmecid Efendi eserlerinde kompozisyon konusunu zaman ve mekan açısından hareketli bir Şekilde Őelemektedir. Harem, sultan portreleri, otoportreleri, aile ve yakın dostlarının portreleri, at ve köpek gibi hayvan figürleri, manzara resimleri, natürmortlar, desen çalışmaları sanatçının eserlerinde görülen konu baŐlıkları olmuştur. Tüm bu konuların yanı sıra politik ve kültürel ngrleri ile arayışları resimlerinde eklenen temalar olmuştur.

Kompozisyonu oluşturan ögeler, çoğunlukla Batılılaşma döneminde ön plana çıkan batılı edebi eserler, batılı müzik unsurları, batılı resim ve heykel gibi ögeleri içerdiği gibi kadın figürünü de bu öngörünün en önemli parçalarından biri olarak takdim etmektedir. Bu bağlamda, iç mekanlar geleneksel resim sanatındaki iç mekan tasvirlerinden ayrıŐarak dönemin Batılılaşmaya dönük yüzüne örnek teşkil etmekte ve iç mekanın aslında politik ve kültürel birer kurgu olarak ön plana çıktığını bizlere göstermektedir (Yağbasan, 2004, 123-124).

Sanatçının mekan kurgusunda yarattığı imgeler kolağ mantığıyla bir araya getirilmiş olaylar bağlamında olup, küçük bir konserden, günlük ev işlerini yaparken, dinlenme veya kitap okuma aktivitelere kadar bireylerin dahil olduğu kültürel paylaŐımlardır. Konu seçimini, kompozisyonu, kompozisyonu oluşturan ögeleri ve iç mekan temsillerindeki çalışmaları ile peyzaj resimleri, Şehir manzaraları veya doğa natrmortlarını karŐılaŐtırmak açısından önemlidir.

Tanzimat Dönemi ile Osmanlı kadınının modernleşme süreci başlamış, modernleşme hareketi adına yeni adımlar atılmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı Resim Sanatının Batı etkisi ile gelişen döneminde, sanatçılar resimlerinde kadın figürlerine yer vermiŐlerdir. Bilhassa st sınıfa mensup kentli kadınların hayatlarındaki değişim, kıyafetlerine ve kamusal

---

aydınlarnı kıyafet, sa ve sakal detaylarıyla Avrupalı bir sanatçı edasıyla betimlemiştir. Bu portreler, tarih ve edebiyat alanlarında önemli eserler veren Türk aydınları üzerinden Osmanlı toplumunun ve aydınlarnın ne tür bir deĐiŐimden ve geliŐimden geçtiklerini ifade eden belgeler olmuştur. Sanatçının kimi resimlerinde kullandığı fes ve kravat figürleri de bu süreçte yaşanan modernleŐmeyi sembolize eder. Osmanlı modernleŐmesinin canlı kanıtı olarak Rezaizade Mahmud Ekrem, Abdlhk Hâmid ve bu Halil Edhem portrelerini örnek verebiliriz. (Yağbasan, 2004, 121-122)

alanlarla olan ilişkilerine yansımıştır. Bu bağlamda dönemin Osmanlı sanatçıları üst sınıfa ait kadınların hayatlarındaki bu değişimleri kendi resimlerine yansıtmışlardır.<sup>101</sup>

Kadın figürünü eserlerinin merkezinde işlediğini gördüğümüz Abdülmecid Efendi de kadın figürü ile Batılı eşyalar arasında düşsel bir harmoni oluşturmuştur. Erken dönem tarihli yapıtlarında kadın figürünü Doğu'nun izlerini taşıyan mekan ve kıyafetler içerisinde betimlerken, geç dönem tarihli eserlerinde kadın figürünü Batı'nın izlerini taşıyan mekanlarda ve Batılı kıyafetler içerisinde tasvir etmiştir. Bu bağlamda eserlerindeki kadın figürlerinin değişimini gözlemlemek amaçlı erken dönem ve geç dönem yapıtlarını karşılaştırabiliriz.

---

<sup>101</sup> Paris kenti kültür sanat ortamıyla içli dışlı olan bu sanatçıların, Fransız İzlenimcileri'nin de resimlerinde konu ettikleri kadınlık mekanlarına kadın imgelerini yerleştirdikleri görülmektedir. Osmanlı resim sanatının erken döneminde, beden tasviri, suret tasviri, imgeleme ve figür kullanımı konuların minyatürlere yansımaya şekli için, anlatımcılık ve öykünme şeklinde ifade edildiği görülmüştür. (Erişti, 2015, 59-61) Türk Resim Sanatının çağdaş bir sürece girmesinin başlangıcı 19. yüzyıl olarak baz alınsa da 16. Yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl süresince minyatür sanatında görülen değişim, çağdaşlaşma adına Batıyla tanışmanın daha erken dönemde gerçekleştiğini ifade etmektedir. 17. yüzyılın ikinci yarısında minyatürün duraklamaya uğradığı dönemde, Levni olumlu yönde adımlar atarak minyatür sanatını geliştirmeye başlamıştır. Levni çağı ile Osmanlı'da Batılılaşma süreci kendini göstermeye başlamış, bir yandan Osmanlı'nın geleneksel tavrına bağlı kalınırken diğer bir yandan Batı resim anlayışı resim sanatına dahil olmuştur. Levni'nin resimlerindeki tonlamaları, gölgelendirmeleri, betimlediği kumaş ve perde figürleriyle ilgi çekici bulunmuştur. Levni, minyatürlerinde kadın figürüne oldukça yer vermiştir. Betimlemiş olduğu kadın figürlerinde kadınların ellerindeki çiçek figürleri dikkat çekicidir. Minyatürlerindeki kumaş ve perdelerde yarattığı tonlamalar ile gölgelerin ahengi, kadın figürlerinin kıyafetlerine de yansımıştır. Levni'nin renkli giysilerle betimlediği kadın figürlerinde, kadınların göğüs kısımlarını açık halde bıraktığı görülmüş, yıkanan kadın minyatürleri betimlediği bilinmektedir. Minyatür sanatının 17. yüzyılda değişmeye başlamasıyla beraber 18. yüzyılda gelişerek devam etmiş ve beden temsili açısından yeni bir dönem anlayışına geçilmiştir. Bu dönem sonrasındaki resimlerde figür ve nesne konusu önem kazanmıştır. (Kantar, 2007, 25-30) Minyatür sanatının 18. yüzyıl ile beraber değişmeye başlaması, 19. yüzyıl itibarıyla beden temsiline yönelmiştir. Önceleri figür tasvirine karşı çekingen duran Osmanlı'da değişimin ilk hareketleri minyatürler sonrası resimlerdeki figür konusunda olmuştur. Kadın figürü betimleme konusunda çekingenlik gösteren Osmanlı'nın batılılaşma hareketiyle beraber, Osmanlı kadını yaşamındaki değişim Osmanlı ressamlarının resimlerine yansımaya başlamıştır. Osmanlı sanatında kadın figürünü resimlerinde ilk kullanan sanatçı Osman Hamdi Bey'dir. Osman Hamdi'den önce betimlenen kadın figürleri, deneme niteliğinde yapılan çalışmalar olarak kabul edilmektedir. (Kantar, 2007, 6-7)

Özellikle erken tarihli yapıtlarında mekan olarak çoğunlukla Doğu'yu seçmiş, Oryantalistleri hatırlatan yaklaşımları benimsemiştir. Bu tarihli eserlerinde yaşmaklı, feraceli ve çıplak kadın figürlerine yer vermiştir. Kompozisyonlarının abartıdan uzak ve toplumsal kesiti yansıtan şekilde olduğu görülmüştür. Geç dönem tarihli eserlerinin ise Batı'yı temsil eden ve Batı etkisi altındaki imgelerle bezeli olduğu görülmüştür (Başgelen, 2004, 521).

Osmanlı İmparatorluğu'nda harem hayatının bilinmezliği ve bu konudaki yayınların eksikliği, Batı'da bu konuya olan bakışın merakla karşılanmasına ve resme dökülmesine vesile olmuştur. Bu resimlerde kadınlar genellikle çıplak halde ve gerçek dışı halde ele alınmıştır. Nitekim, Abdülmecid Efendi'nin harem yaşantısını ele aldığı erken dönem tarihli bazı resimlerinde kadınları çıplak halde ele alması dikkat çekici bulunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinde yeni yaşam tarzı ve kılık kıyafette görülen değişim sanatçının resimlerine de yansımıştır. Modernleşme sürecinin bir sonucu olan eğlence anlayışı ve kültürel etkinlikler Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde yerini almıştır. Osmanlı burjuvazisinin günlük yaşamı ve sosyal hayatındaki değişimin okunduğu sanatçının resimlerinde kadınlar, müzik dinleyen, güzel sanatlarla ilgilenen, düşünen, dinlenen, mektup yazan, enstrüman çalan ve gezintilere çıkan figürler olarak gösterilmiştir. Abdülmecid Efendi çağın özelliğini anlatan bu resimlerinde kadınları erkeklerle aynı mekanda eşit biçimde göstermiş, kimi zaman aristokrat ve iyi eğitimli, kimi zaman da Avrupalı görünümlü bir Osman kadını şeklinde yorumlamıştır. Nitekim, kadınların sanat adına çok önemli yere sahip olan Beethoven veya Bach gibi figürlerle yan yana gösterilmesi oldukça Batılı bir anlayışa sahip olduğunu göstermiştir.

Bir Osmanlı Hanedanı'nın aksine Abdülmecid Efendi'nin eserlerinde ailesindeki kadınlar ile himayesinde çalışan harem kadınlarını eserlerine konu etmesi oldukça ileri görüşlü bir hareket olarak yorumlanmıştır. Ailesinden baş kadını Şehsuvar Kadınefendi, kızı Dürrüşehvar Sultan ve torunu Hanzade Sultan (oğlu Ömer Faruk Efendi'nin kızı) ile harem çalışanlarından Ofelya Kalfa ve Behruze Kalfa resimlerindeki kadın figürler olmuştur. Bu figürler Doğu ve Batı kültürlerine gönderme yapan kıyafetlerin beraberinde Batılı imgelerin yer aldığı sahnelerde betimlenmişlerdir. Kadın figürlerinin saç modelleri, bakışları ve tavırları bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Sanat tarihçisi Eylem Yağbasan'a

göre, Abdülmecid Efendi'nin eserlerinde hem Doğu hem de Batı kültürüne yer vermesinin sebebi kendisinin İslam kültürüne hakim olan, İslamiyet'i yaşamış bir hanedan üyesi olması ve küçük yaşlardan itibaren Batı eğitimi almış bir birey olmasıdır.

Eserlerindeki kadınların kıyafetlerinin hem geleneksel hem de Avrupalı izler taşıması, sanatçının her iki kültüre yer verdiğinin bir göstergesi olmuştur. Geleneksel çizgilerde Osmanlı İmparatorluğu'nun önem verdiği anneye verilen saygı vurgulanmıştır. Batılı çizgilerde ise Abdülmecid Efendi'nin dünya görüşü veya olmak istediği görüş vurgulanmıştır. Doğu ve Batı kültürünü ifade eden bu kıyafetler, eşyalar ve kurgulanan saray yaşantıları ile izleyici o sahnede yer alan kadın figürünün adetleri hakkında bilgiler edinmektedir. Baş kadını Şehsuvar Kadınefendi başta olmak üzere eserlerindeki kadın figürlerinde, mücevher, eldiven, şapka, fular, kürk, vazo, çiçek, bitki, mektup, Fransız ayakkabılar ve Fransız iç mekan mobilyaları gibi öğelerle Batılı kimlikleri güçlendirilmiştir.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> 19. yüzyılın sonlarına doğru ilerlerken, Osmanlı kadınının üzerindeki kıyafet değişime uğramış, çarşaf iki parçaya bölünüp etek ve pelerinden oluşan iki ayrı parça halini almıştır. Etek ve pelerin boylarının kısalması, kısaltılan pelerinlerin uzun eldivenlerle bütünleştirilmesi bir yenilik getirmiştir. Sanatçı baş kadını betimlediği Şehsuvar Beş Kadınefendi adlı tablosunda, batılı bir figür haline getirdiği eldiven detayını kullanmış, batılı eşya öğelerine gönderme yapmıştır. (Yağbasan, 2004, 67-68)

**Şekil 3.14. Abdülmecid Efendi, Haremde Beethoven/Ahenk, 1915**



(Kaynak: Abdülmecid Efendi, *Haremde Beethoven/Ahenk* Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 154x211 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, <https://www.unlimitedrag.com/post/modern-harem-kadinin-uretilisi>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

**Şekil 3.15. Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe/Mütalaa, 1918**



(Kaynak: Abdülmecid Efendi, *Haremde Goethe/Mütalaa* Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 132x173 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, <https://www.unlimitedrag.com/post/modern-harem-kadinin-uretilisi>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Abdülmecid Efendi'nin Şekil 3.14.'de görülen *Haremde Beethoven/Ahenk* ve Şekil 3.15.'de görülen *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı iki eseri sanatçının iç mekan bağlamında icra ettiği önemli eserlerinden ikisidir. Sanatçı bu iki eserinde Batılılaşma çabasını en etkin şekilde yansıtmıştır. İç mekanda tasvir ettiği iki eseri Osmanlı Hanedanı üyelerinin, çalışanlarının, harem hayatının ve hareme ait iç mekanları Batılı öğeler eşliğinde resmettiği eserleridir. Bu iki eserde vurgulanan en önemli nokta Osmanlı kadınına olan yaklaşımdır. Burada Osmanlı kadınına bakışın süregelen baskılayıcı ve arka plana atılan bir birey olma halinden, söz hakkı olan, düşünen, okuyan, fikir üreten, müzik icra eden, eğlenen, süslenen ve hür bir şekilde hayatını sürdüren bir bireye evrildiğini görüyoruz. Sanatçının Batılılaşma çabalarına örnek bu iki eserinde Osmanlı kadınına Batılı kıyafetler ve Batılı iç mekan öğeleri beraberinde Osmanlı'ya ait öğelerle desteklendiğini izliyoruz.

Bu tavır Abdülmecid Efendi'nin eserlerindeki Doğu ile Batı unsurlarının aynı bağlamda ve bir diyalog içerisinde ilişkilendirdiğini göstermektedir. Tüm bu ayrıntılar sanatçı Abdülmecid Efendi'nin eserleri vasıtasıyla kadına olan bakış açısını, varlığını, verdiği değeri ve kadınlara olan yaklaşımını göstermektedir.

Şekil 3.14.'de görülen *Haremde Beethoven/Ahenk* adlı eserinde sanatçı kendisini ve aile fertlerini model olarak kullanmaktadır. Tablosuna verdiği isim olan “Ahenk” kelimesi Farsça'da eğlence ve çalgılı müzik toplantısı anlamına gelmektedir. Abdülmecid Efendi bu tabloda kendisini ve ailesini kurgusuna dahil ederek müzik yaparken betimlemiştir. Sanatçı, sanatın ve bilimin bütün dallarına olan ilgisini ve bilgisini bu eserine yansıtmış olup, *Haremde Beethoven/Ahenk* adlı bu tabloda müzik, heykel ve resmin simgesel birleşimini ortaya koymuştur. Eserde insan figürleri ikili ve üçerli gruplar şeklinde betimlenmiştir. Abdülmecid Efendi kendisini, sağ alt köşede tören üniformasıyla otururken ve bacak bacak üstüne atmış bir biçimde resmi halde betimlemiştir. Yan tarafında astarı görünen paltosu ve içerisinde tören kılıcı seçilmektedir. Arka duvarın sağında Osmanlı Hanedanı'ndan babası Sultan Abdülaziz Han'a ait *Levha Ayet-i Kerime* isimli hat sanatı görülmektedir. Sol tarafında ise yine bir Osmanlı unsur olan kilimin asılı olduğunu görmekteyiz. Kadın figürün bakışları sağında duran büste ve keman çalan kadına doğru resmedilmiştir. Sağda duran büst mermer kaideli olup Ludwig Van Beethoven'a (1770-1827) ait olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda tablodaki Abdülmecid Efendi'nin önündeki sehpa da yer alan “Beethoven II” ibareli nota kitabı ile Beethoven büstü iletişim halindedir. Arkada oturan bir kadın, piyano çalan bir kadın, viyolonsel çalan bir adam, ayakta dinletiyeye katılan iki kadın ve Abdülmecid Efendi'nin sağında oturmuş keman çalan bir kadın resmedilmiştir. Tüm bu ilişki ağı hanedan üyelerinden ve Abdülmecid Efendi'nin himayesinde çalışan kişilerden oluşmuştur. Keman çalan kadın ile barok üsluplu sandalyede oturmuş viyolonsel çalan adamın önünde kendilerine dönük nota sehpaları mevcuttur. Piyano çalan kadının bakışları Abdülmecid Efendi'ye doğru yöneltilirken arkasında oturan kadının bakışları da izleyiciye yöneltilmiştir (Öndin, 2022, 83).

Abdülmecid Efendi bu eserindeki kadınları kendi hareminden ilham alarak betimlemiştir. Eşi Şehsuvar Baş Kadınefendi, keman çalarken, gerçek ismi Hatça Kadın olan Ofelya Kalfa piyano çalarken, dinletiyeye ayakta katılanlardan önde duran eşi Mehisti Kadınefendi'dir. Viyolonsel çalan genç erkek de Behruze Kalfa'dır. Behruze Kalfa kadın olmasına rağmen erkek olarak betimlenmiştir. Bunun sebebi belki de Osmanlı İmparatorluğu'nda alışılmadık hükümdar ve haremi şeklinde bir görüntü yansıtmak istememesi ve sanatçının Batılı anlayışı doğrultusunda kadın ile erkeğin hür bir şekilde müzik yapabileceklerini gösterme çabası olmuş olabilir. Piyano çalan kadının arkasında oturan kadın ile Mehisti Kadınefendi'nin yanında durmakta olan kadının kimlikleri bilinmemektedir. Eserde betimlenen dinleti mekânı, Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkünün harem dairesidir. Abdülmecid Efendi'nin kendisi de keman, viyolonsel ve piyano çalan, besteler yapan bir hanedan üyesidir. Şekil 3.14.'de görülen *Haremde Beethoven/Ahenk* adlı eserinde müziği tema olarak belirlemiş, gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşarak çığır açıcı bir hareket oluşturmuştur. Yapıt, izleyicisine haremden bir kesit sunmakta ve Batılı yaşam tarzını yansıtmaktadır. Beethoven'ın büstü, sehpa da duran Beethoven II adlı nota kitabı, duvara asılmış olan manzara resmi, Batı üsluplu iç mekan mobilyaları, Batı'yı ifade eden bitkiler ve kullanılan enstrümanlar Osmanlı haremde yaşanan Batılı hayatı temsil etmektedir. Eserde betimlenen enstrümanlar ve icra edilen müzik, Osmanlı Sarayı'nın değişme gösteren zevklerini ifade etmektedir. Sanatçı *Haremde Beethoven/Ahenk* adlı bu eserini 1918 yılında *Viyana Sergisi*'nde sergilemiştir. Şekil 3.15.'de görülen *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı eserinde sanatçı tablosuna vermiş olduğu isim yönünden öncelikle Mütalaa kelimesinin Arapça'da karşılığının bir yazıyı dikkatlice, anlayarak okumak, okuduklarını szmemek ve benimsemek olduğunu açıklamak gerekir (ndin, 2022, 38). Sanatçının bu eserinde uzanmakta olan bir Osmanlı kadını görmektedir. Kadın figürünün elinde Goethe'nin *Faust*'unu tuttuğunu ve bir dinlenme halinde resmedildiği anına tanıklık etmektedir. Eserde edebiyat, mimari, yazı, hat sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'na ait iç mekan ögeleri beraberinde Batılı kıyafetler içerisinde kadın figürünü ve Batılı iç mekan ögelerinin sentezini görmektedir. Haremdeki Osmanlı kadınlarından kime ait olduğunu bilmediğimiz kadın figürü sanatçı Abdülmecid Efendi'nin Osmanlı kadınına olan bakış açısını yansıttığı resimlerinden biri olmuştur.

Kanepeye uzanmış bir kadın figürü, bir elinde inci kolyesiyle oynar vaziyetteyken diğer eliyle Johann Wolfgang Von Goethe'nin (1749-1832) *Faust*'unu tutmaktadır. Goethe'nin *Faust*'unu yabancı dilden okuyabilen kadın figürü saç modeli ve kıyafetiyle herhangi bir Batılı kadından ayırt edilemeyecek haldedir. Kendine güvenen, eğitilmiş, yeni ve modern Osmanlı kadını figürü sağ alt köşedeki okunmuş mektubu, Fransız stilindeki uzanma koltuğu ve sehpanın üzerinde durmakta olan gülabdan benzeri bir Osmanlı cam figürü ile oldukça yenilikçi bir bakış açısını yansıtmaktadır. Kadının sırtını yaslamış olduğu kanepede, Fransa'da 19. yüzyılda yaygınlaşmış bir model olan bir tarafı kolçaklı bir tarafı kolçaksız Batılı bir oturma elemanıdır. Burada kadın, dış dünya ile iletişim halinde olan entelektüel açıdan oldukça yüksek bir seviyededir. Buradaki Osmanlı kadını mektup gönderen, mektup alan ve dolayısıyla hayatı saray içerisinde hapsolmayan hür bir bireyi temsil etmektedir. Mektup üzerindeki pullardan anlaşıldığı üzere yabancı bir ülke ile iletişim halinde görünen kadın figürü, aynı zamanda dış dünya ile bağlantıda ve sosyal bir birey olduğunu anlatmaktadır. Kadın figürünün başının dik, kendinden emin duruşu ve yüzündeki güçlü ifadesi dikkat çekicidir. Düşünceli halde izleyiciye bakmakta olan kadın figürü, sol dirseğini kırlente yaslamış haldedir. Yaka dekoltesi, Batılı tarzdaki kıyafeti, Fransız ayakkabısı, kanepenin ucuna koymuş olduğu koyu renkli feracesi, elinde tutmuş olduğu kitap, önünde serili halde duran bir hayvan postu, tablonun sol üst köşesinde karanlık halde bırakılmış Osmanlı duvar halısı ve siyah çerçeveli babası Sultan Abdülaziz'e ait bir portre ile Abdülmecid Efendi'nin eserlerindeki Doğu ile Batı unsurlarının aynı bağlamda ve bir diyalog içerisinde nasıl harmanlandığını görmekteyiz. Sanatçı *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı bu eserini 1918 yılı *Viyana Sergisi*'nde ve 1922 yılı *Galatasaray Sergisi*'nde sergilemiştir.

Sanatçı iç mekan anlayışını resimlerine yansıtmakla beraber, sanat bağlamında çekilmiş olduğu fotoğraf karelerine de yansıtmıştır. Ressam, kompozitör ve hattat sıfatlarına sahip Son Osmanlı Halifesi Abdülmecid Efendi, kimi zaman atölyesinde, kimi zaman kütüphanelerinde, kimi zaman da sanat çevresiyle çekildiği fotoğraf karelerinde bize iç mekanın değiştirici ve dönüştürücü ifadesini savunduğunu göstermektedir. Resimleriyle sınırlı kalmayan hayatını, resimlerinde kurguladığı iç mekanların dışında gerçek hayatta yaşadığı iç mekanlarına olan bakış açısıyla aslında bireyin kendi olma halini ifade

etmiştir. Şekil 3.1. ve Şekil 3.2.'de görülen her iki fotoğraf karesinde de kendisinin aynı açıdan çekildiğini, aynı tarafta oturduğunu ve kütüphanenin diziliminin hep aynı yönde olduğunu görmekteyiz. Şekil 3.1.'de görülen Çırağan Sarayı Feriye Dairesi'ndeki kütüphanesi ve Şekil 3.2.'de görülen Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'ndeki kütüphanesinin aynı açıdan aynı iç mekan sınırlamasıyla çekildiğini görmekteyiz. Sanatçının bu tavrının altında tesadüfi olmayan bir anlatım biçimi yatmaktadır. Her iki fotoğraftaki iç mekan arka fonda yerleştirilen duvarların sınırlarıyla tanımlanmış gibi görünse de aslında burada duvarların pek de bir sınır teşkil ettiğini söylememeliyiz. Burada iç mekanın sınırlayıcı ifadesinden çok duvarların ötesindeki kütüphanesinin kendine has strüktürel bir ifadesini görmekteyiz. Arka planda yer alan duvarların aslında hiçbir anlam ifade etmediğini, iç mekanı bir örtü gibi göstererek aslında bir strüktür meselesi halinde ele almıştır. Diğer bir yandan her iki fotoğrafta da kendisini resmin merkezine almış, fotoğrafı aynı açıdan çekirmiş ve masanın üzerine Fatih Sultan Mehmed Han portresini konumlandırmıştır. Bu bağlamda Abdülmecid Efendi'nin kütüphanelerinin aynı zamanda birer protesto mekanları olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Fotoğraf karelerinde yer aldığı bu iç mekanlar aslında birer kütüphane olmanın ötesinde kendisinin domine ettiği birtakım haykırıışların ve protestoların mekanı şeklindedir. Sanatçının mekan anlayışında, merkeziyetçilik üzerinden birtakım öğelerle kendine has bir iç mekan kurgusu hakimdir.

### Şekil 3.16. Abdülmecid Efendi'nin Oda Müziği Topluluğu ile Çekilen Fotoğrafı



(Kaynak: Abdülmecid Efendi'nin Oda Müziği Topluluğu ile çekilen fotoğrafı, Hulki Birol Koleksiyonu, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-klasik-bati-muzigiyle-yakin-iliskide-bir-sehzade>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Şekil 3.16.'de görülen fotoğraf karesindeki Abdülmecid Efendi, oda müziğini icra ettiği müzisyen topluluğu beraberinde Bağlarbaşı Köşkü'ndedir. Sanatçının iç mekana nasıl yaklaştığını anlamak adına irdelediğimiz bu fotoğraf karesi Hulki Birol Koleksiyonu'na aittir. Klasik Batı Müziğiyle yakın ilişkide olduğunu bildiğimiz halifeyi müzisyen kimliği ile görmekteyiz. Köşkün müzik odasından bir kesiti gördüğümüz iç mekanda, Şekil 3.1. ve Şekil 3.2.'deki fotoğraf karelerindeki gibi iç mekanı domine ettiğini görmekteyiz. Fiziksel görünümüne bakacak olursak, bir Osmanlı Hanedanı mensubundan çok Batılı bir müzisyeni andıran kıyafetiyle görmekteyiz. İç mekan öğelerine baktığımızda Batılı öğelerden çok Osmanlı İmparatorluğu'nda daha çok gördüğümüz klasik üsluptaki mobilyaları görmekteyiz. Karelemiş olduğu bu fotoğrafta arka fon ve yan öğeler beraberinde sanatçının iç mekandaki öğeleri adeta bir sahne olarak kullandığını ve resimlerinde kurgulamış olduğu iç mekan anlayışını gerçek hayatına da taşıdığını söyleyebiliriz. Mekanlarını “bireyin kendi mekanı” şeklinde her zaman değiştiren ve

dönüştüren sanatçı, aslında konstrüktif bir mekan çerçevesinde köşkten çok kendi sınırlarını belirlediği bir örtü yaratmıştır.<sup>103</sup>

### Şekil 3.17. Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı Köşkü'ndeki Atölyesinde Çekilen Fotoğrafi



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi'nin Abdülhak Hamid Tarhan ile çekilen fotoğrafı*, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendinin-edebiyat-ile-iliskisi>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

Şekil 3.17.'de görülen fotoğraf karesinde Abdülmecid Efendi dönemin edebiyatçılarından ve yakın dostu olan Abdülhak Hamid Tarhan'ın portresini yapmaktadır. Bağlarbaşı'ndaki atölyesinde çekilen bu fotoğraf karesinde yapmakta olduğu *Abdülhak Hamid* adlı portresinin yanı sıra arka planda *Şehsuvar Başkadınefendi* ve *Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i* adlı portresini görmekteyiz. Portrelerinin yapımında sıklıkla kullandığı modelden poz verme yöntemini kullandığımız gördüğümüz fotoğraf karesinde Abdülhak Hamid Tarhan'ı ressamı bakarken, ressamı ise kadraja bakarken görmekteyiz. Bu bağlamda

---

<sup>103</sup> <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-klasik-bati-muzigiyle-yakin-iliskide-bir-sehzade>

Şekil 3.1. , Şekil 3.2. , Şekil 3.16 ve Şekil 3.17’de gördüğümüz fotoğraf karelerinde sanatçı iç mekan kurgusuna önem verirken diğer bir yandan da fotoğraf karesindeki kurguyu belirlediğini görmekteyiz. Hangi figürün hangi açıya baktığı esnada fotoğrafın çekileceği detayına kadar ince düşünen bir sanatçı olduğu kanısına varabiliriz. Bağlarbaşı Köşkü’ndeki atölyesinin kurgusuna baktığımız vakit, duvarların sınırladığı bir iç mekandan çok sanatçının iç mekanda yarattığı atmosfer birer sınır teşkil etmektedir. Duvarları yalnızca birer arka fon gibi gören hatta dış bir kabuk gibi düşünen sanatçıyı, Şekil 3.17.’de görüyoruz ki mekanı kendi bireyliğine dönüştürerek dış kabuğu da iç bütünlüğü de kendisi kurgulamıştır. Bireyin kendi mekanı şeklinde gördüğümüz atölyede sanatçının resimleri ve tuvaleri mekanın sınırlarını belirleyen bölücü elemanlar şeklinde yansıtılmaktadır.

## DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMÜN AKTÖRLERİ

Abdülmecid Efendi'nin eserlerinde ön plana çıkan en önemli aktörler kadınlardır. Sanatçı resimlerinde kadınları değişim ve dönüşüm parçası olarak ele alarak hür bireyler olarak resmetmiştir. Sosyal yaşamın içinde eğlenen, dinlenen, önceleri yasak olan kayak gezintilerine çıkan ve mesire alanlarında dolaşan batılı figürler şeklinde yansıtmıştır. Diğer bir yandan Batı saraylarında ilgisini çeken detayları kendi resimlerine entegre ederek modern yaşama duyduğu aristokratik imgeleri resimlerine konu etmiştir. Abdülmecid Efendi'nin kadın figürünü konu ettiği resimlerinde vurguladığı en belirgin detay kadını hem annelik görevlerini yapan, (çocuk bakmak, kahve yapmak, ev düzenlemek ve ev işleri yapmak) hem de okuyan, düşünen, tartışan, eğlenen, yazan, fikir üreten ve müzik yapan entelektüel varlıklar olarak ele alması olmuştur. Sanatçı resimlerine konu ettiği Osmanlı kadınlarını da bu bağlamda iyi eğitilmiş, söz sahibi ve kendine güvenen bireyler şeklinde betimlemiştir. Saray protokolünde baş kadını Şehsuvar Baş Kadınefendi'yi birinci sırada vazifelendirmesi Osmanlı Hanedanı adına oldukça batılı bir anlayışa sahip olduğunu göstermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşmenin tetiklediği hızlı değişimin öncesinde kadın özel alana ait bir varlık olarak görülmekte ve yaşam alanı neredeyse evi ile sınırlandırılmaktaydı. Bu bağlamda günlük ihtiyaçları olan çarşı gezintileri, kayığa binmeleri ve mesire alanlarında dolaşmaları padişah fermanıyla yasaklanmıştır.<sup>104</sup> Kadınlara yüklenen mahremiyet olgusu beraberinde Osmanlı evlerinde kadın ve erkek için haremlik ve selamlık şeklinde bir mekansal düzenlemeye gidildiği gerçeği ile de açıklanabilir.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Kadınların serbest şekilde dolaşmaları toplumsal yozlaşma kabul edilmiş ve geleneksel aile yapısına tehdit olarak algılanmıştır. (Yılmaz ve Aksın, 2022, 1267)

<sup>105</sup> Ayrılan bu mahaller arası yemek alışverişi için dönme dolaplar yapılmış, caddeye bakan pencereler kafesle kapatılmış, zemin kat duvarlarına mahremiyet sebebiyle pencere açılmadan duvar halde bırakılmış ve bahçe duvarları mahremiyet sebebiyle yüksek bırakılmıştır. Ancak kapsamı ne olursa olsun haremlik-

18. yüzyıldan itibaren arka arkaya çıkarılan fermanlar vesilesiyle kadınlar sosyal hayatın içinde varlıklarını göstermiş, toplumsal düzende yenileşmeye gidilmiştir. Bu bağlamda Osmanlı kadını kamusal alanlarda görünür olmaya başlayarak ev hayatıyla sınırlandırılan düzenlerinin yerini aktif bir hayat düzenine bırakmıştır. Osmanlı kadınına dair geleneksel bakış açısı Tanzimat Dönemi ile beraber yenileşmeye başlamıştır (Yılmaz ve Aksın, 2022, 1267).

Kadınların çeşitli meslek gruplarında var olmasını savunan dönemin aydınları, Tanzimat Dönemi'nin reformcu havası bağlamında gazete ve dergilerde bu düşüncelerini dile getiren yazılar yazmışlardır. Osmanlı kadınının eksiksiz bir varlık olduğunu ortaya koyma çabası ve eğitilmiş bir annenin ailesine ve ulusuna daha bilinçli bir birey olacağı düşüncesi, Osmanlı İmparatorluğu toplumu için 19. ve 20. yüzyılın en güçlü ifadesi olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına doğru ilerlerken Osmanlı kadını ile birlikte üzerindeki kıyafet de değişime uğramıştır. 19. yüzyıldan itibaren kadını özgürleştirme hareketi yavaş adımlarla da olsa Meşrutiyet'in ilanı ile beraber Osmanlı'nın kentli kadını açısından hızlanmış ve yeni bir döneme açılmıştır (Kantar, 2007, 21).

Abdülmeccid Efendi dönemindeki Osmanlı kadınına baktığımızda öncelikli olarak sanatçının yaşamış olduğu saraylardaki saray kadınlarını incelemek gerekir. Himayesinde olan eşleri, kız çocuğu, kız torunu ve hizmetinde çalışan harem kadınları bağlamında sanatçının Osmanlı kadınına olan yaklaşımını okumak doğru olacaktır. Tanzimat Dönemi'nin getirmiş olduğu reformlar neticesinde kadınların kılık kıyafetlerine ve günlük yaşantılarına gelen değişimin izlerini Abdülmeccid Efendi'nin kütüphane koleksiyonundaki fotoğraflardan şahit olmaktayız. Önceleri Osmanlı kadınının poz vererek fotoğrafının çekilmesinin mümkün olmadığı bir dönemden sanatçının kızı Dürrüşehvar Sultan'ı sayıca fazla fotoğraf karesinde farklı kıyafetler içerisindeki fotoğraf kareleriyle görmekteyiz.<sup>106</sup> Aynı şekilde eşlerinden baş kadını, Şehsuvar Baş

---

selamlık gibi bir mekansal düzenlemenin varlığı, kadınların mekansal sınırlarını göstermesi açısından oldukça önemlidir (Çakır, 2009:80).

<sup>106</sup> Milli Saraylar'ın Dolmabahçe Sarayı'nda yapmış olduğu envanter çalışması sonucunda bu fotoğraf karelerini Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi Açık Erişim Sistemi'ne açmıştır.

Kadinefendi'yi farklı kıyafetler içerisinde ve bir Avrupalı kadın görünümündeki fotoğraf kareleriyle görmekteyiz. Önceleri mahrem sayılan aile bireyleri Abdülmecid Efendi Dönemi'nde açık bir şekilde sanata dahil edildiği görülmüştür. Aynı şekilde bu dönem kadınının yeri günlük ev rutinleriyle sınırlandırılmamış, sosyal hayata dahil edilmiştir. Osmanlı kadınına salt geleneksel görevleriyle sınırlandırmamış kadın figürünü farklı yaklaşımlarda ilerici hareketler eşliğinde betimlemiştir.

Sanatçının eserlerindeki kadın ve Batılı öğelerle olan ilişki ağında görülen Batılılaşma yansımaları, sanatçının tasvir şeklinin ne denli yenilikçi olduğunun bir göstergesidir. Bir Osmanlı hanedanının uzun yıllardır padişah kanunlarıyla yasaklar getirdiği ve arka plana attığı kadın figürü, Abdülmecid Efendi'nin resimleri beraberinde hem resim sanatı adına hem de Osmanlı İmparatorluğu'nda yenileşme adına önemli bir gelişme sayılmıştır. Osmanlı maiyetinde yaşayan bu saray kadınlarının betimlenmesi, saray belgelemeciliği açısından da büyük önem taşımaktadır. Sanatçının yaşamı boyunca bir Avrupalı gibi düşünüp yaşadığını, kendi değerlerine sahip çıkan ve kendi görüşlerini sanatına aktardığını anlamaktayız.

Sanatçının kadın portreleri ve kadın figürlü eserleri arasında *Abdülmecid Efendi'nin Eşi Şehsuvar Baş Kadinefendi*, *Şehsuvar Beş Kadinefendi*, *Dürrüşehvar Sultan* (aynı isimde 6 farklı eser), *Haremde Goethe/Mütalâ*, *Haremde Beethoven/Ahenk*, *Sarayda Kahveci Güzeli*, *Miğferli Kadın*, *Yeşil Elbiseli Kadın*, *Çocuğunu Yıkayan Kadın*, *Portre* (aynı isimde 6 farklı eser), *Ofelya Kalfa*, *Saraylı Kadın*, *Cariye*, *Genç Kadın Portresi*, *Hanzade Sultan Portresi*, *Avluda Kadınlar* ve *Genç Kız Portre* (aynı isimde 2 farklı eser) adlı eserler yer almaktadır.

Abdülmecid Efendi eserlerinde öne çıkan karakterin salt kadın olmadığını, toplumu oluşturan tüm bireylerin eserlerde etken aktörler olduğunu görmekteyiz. Kadınların yanı sıra hükümdar, baba, anne, çocuk gibi bireylerin ön plana çıkarılarak yenileşme çabalarının izlerini görmekteyiz. Sanatçının bu figürlerini en çok portrelerinde ön plana

çıkarttığını görmekteyiz. Ressamın portreciliğinde başta ailesi olmak üzere yakın dostları ve bilgisinden istifade ettiği ya da bir nevi hayranlık duyduğu sanat ortamını ele aldığını görmekteyiz.

Portrelerinden Şekil 4.1.'de görülen *At Üzerinde Sultan Abdülaziz*, Şekil 2.7.'de görülen *Otoportre*, Şekil 4.2.'de görülen *Şehsuvar Baş Kadınefendi*, Şekil 4.3.'de görülen *Ömer Faruk Efendi*, Şekil 4.4.'de görülen *Dürrüşehvar Sultan* ve Şekil 4.5.'de görülen *Hanzade Sultan Portresi* ailesini ve kendisini resmettiği önemli eserleridir. Şekil 4.1.'de görülen *At Üzerinde Sultan Abdülaziz* adlı portresinde sanatçı beyaz bir at üzerinde babası Sultan Abdülaziz'i betimlemektedir. *At Üzerinde Sultan Abdülaziz* adlı bu tablosu 1 Şubat 1911 yılında *Osmanlı Ressamlar Cemiyet Gazetesi*'nde yayımlanmıştır (Yağbasan, 2004, 204).

Şekil 4.2.'de görülen *Şehsuvar Baş Kadınefendi* adlı portresinde eşlerinden baş kadını Şehsuvar Baş Kadınefendi'yi betimlemektedir. Diğer eşlerine dair herhangi bir resme ulaşılamazken baş kadınına dair birçok resim betimlediği görülmüştür. Şehsuvar Hanım elinde siyah bir şemsiye ile ayakta, dörtte üç profilden poz vermiş yarı boyut şeklinde betimlenmiştir. Kısmen kapatılmış haldeki başı ve beliren kısmi saçları ile kıyafeti etek ve gömlekle oluşmaktadır. Osmanlı Hanedan üyesi Abdülmecid Efendi'nin baş kadını üzerinde çarşafa eklediği zambak çiçeği figürü, eldiveni, küçük bir Fransız çantası ve gerdanındaki aksesuarıyla oldukça Batılı öğelerle desteklenmiştir.

Şekil 4.3.'de görülen *Ömer Faruk Efendi* adlı portresinde oğlunu tam boy ve ayakta ağaçlıklı bir mekanda betimlemiştir. Sanatçının bu eseri arka planda vurgulamış olduğu mimari ve peyzaj öğeleri bakımından yenilikçidir. Abdülmecid Efendi oğlu Ömer Faruk Efendi'yi bazı portrelerinde modern kıyafet içerisinde bazı portrelerinde ise padişahların giymiş olduğu miğfer veya kalkan gibi öğelerle Osmanlı İmparatorluğu ordusunu tanıtır biçimde ele almıştır. Bu eserde ise Batılı kıyafetler içerisinde adeta Avrupalı bir çocuk gibidir. Portrelerinde aile üyelerinin fizyolojik özelliklerini farklı yaklaşımlarla ele aldığı görülen sanatçının bu yaklaşımı, kendi tabiriyle belki hayalinden belki de gerçekte yetiştirdiği biçimde yansıtmıştır.

Şekil 4.4.'de görülen *Dürrüşehvar Sultan* adlı portresinde kızını karşıdan tam boy olarak elinde kitaplarla betimlemiştir. Alışık olmadığımız bir hanedan sultanı şeklinde

yorumlanan eserde Dürrüşehvar Sultan üzerinde etek ve ceket ile sekiz ve on yaşları arasında gösterilmiştir. Sanatçının bu tablosunda renkçi yanını gösterdiğini, mavi, sarı, kahverengi, siyah ve beyaz renklerini yoğun olarak kullandığını görmekteyiz. Elinde kitabıyla betimlenen kız figürü Osmanlı Hanedanı mensubu bir sultan olmakla beraber, yüzü batıya dönük, okuyan, düşünen, gelişen, bilgi edinen hür bir kız çocuğunun temsili olarak gösterilmiştir.

Şekil 4.5.'de görülen *Hanzade Sultan Portresi* adlı portresinde oğlu Ömer Faruk Efendi'nin ikinci kızı olan Zehra Hanzade İbrahim Osmanoğlu'nu resmetmiştir. Hanzade Sultan'ın annesi Sultan Vahideddin'in kızı Sabiha Sultan'dır. Hilafetin kaldırılması neticesinde hanedan ailesi ile birlikte 1924 yılında Fransa'nın Nice kentine sürgüne gönderilen Hanzade Sultan, gençlik yıllarını Nice'te geçirmiştir. Abdülmecid Efendi Hanzade Sultan portresini 1936 yılında kendisi altmış sekiz, torunu Hanzade Sultan on üç yaşındayken Nice'te resmetmiştir. Kol kenarlarında ve yakasında 1930'ların Avrupa modasını anımsatan mavi kimonosu çiçeklerle bezenmiş olup, o dönemin Japonizm akımının Osmanlı hanedanını da etkisi altına almış olabileceği ihtimalini taşımaktadır. Portredeki renklerin tonajlarının bir arada kullanması ve desen sağlamlığı açısından canlılığı, sanatçının ileri tarihli eserlerine ait olduğu bilgisini vermektedir.

**Şekil 4.1. Abdülmecid Efendi, At Üzerinde Sultan Abdülaziz, 1895-1911**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Sultan Abdülaziz Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 260x360 cm, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/782155>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.*)

**Şekil 4.2. Abdülmecid Efendi, Şehsuvar Baş Kadınefendi, 1910**



(Kaynak: Abdülmecid Efendi, Şehsuvar Baş Kadınefendi Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 83x145 cm, Dolmabahçe Sarayı Müzesi Tablo Deposu, <https://www.yenisafak.com/hayat/halife-abdulmecid-sanat-dnyasinin-hamisiydi-3711316>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

**Şekil 4.3. Abdülmecid Efendi, Ömer Faruk Efendi, 1910-1911**



(Kaynak: Abdülmecid Efendi, Şehsuvar Baş Kadınefendi Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 128x80 cm, Özel Koleksiyon, Nilüfer Öndin, “Türk Sanatının Büyük Ustaları -7 Abdülmecid Efendi”, İstanbul: Hayalperest Yayınevi 2022, s.56’dan erişilmiştir.)

**Şekil 4.4. Abdülmecid Efendi, Dürrüşehvar Sultan**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Dürrüşehvar Sultan Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 137x80 cm Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, Nilüfer Öndin, "Türk Sanatının Büyük Ustaları -7 Abdülmecid Efendi", İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2022, s.59'dan erişilmiştir.*)

**Şekil 4.5. Abdülmecid Efendi, Hanzade Sultan Portresi, 1936**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Hanzade Sultan Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 104,5x80 cm Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, <https://www.unlimitedrag.com/post/sehzade-nin-sira-disi-dunyasi-abdulmecid-efendi>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.*)

Şekil 4.6.'da görülen *Abdülhak Hamid*, Şekil 4.7.'de görülen *Recaizade Mahmud Ekrem* ve Şekil 4.8.'de görülen *Halil Edhem* yapıtları sanatçının entelektüel çevresini resimlerine konu ettiği portre çalışmalarından bazılarıdır. Ressam Abdülmecid Efendi Şekil 4.6.'daki *Abdülhak Hamid* adlı portresinde şair Abdülhak Hamid Tarhan'ı betimlemektedir. Tarhan, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde öne çıkan Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında eserler veren ve modern edebiyatın doğuşuna öncülük eden bir entelektüeldir. Abdülhak Hamid Tarhan'ı Avrupai takım elbisesi, modern kesimli saç ve sakal formu ile Osmanlı Dönemi'ne ait aydınlardan çok Avrupalı bir sanatçı görünümünde resmetmiştir. Abdülmecid Efendi bu yapıtında şairin sol tarafındaki masada dağınık şekilde duran kitaplarını ve kağıtlarını göstermiştir. Ayrıntılı halde betimlenen yazarın masası, figürün edebiyat dünyasındaki üstünlüğünü ve tekniğini anlatır biçimde gösterilmiştir. Şekil 4.7.'de görülen *Recaizade Mahmud Ekrem* adlı portrede 19. yüzyıl Türk Edebiyatının önde gelen isimlerinden şair, yazar ve yakın dostu

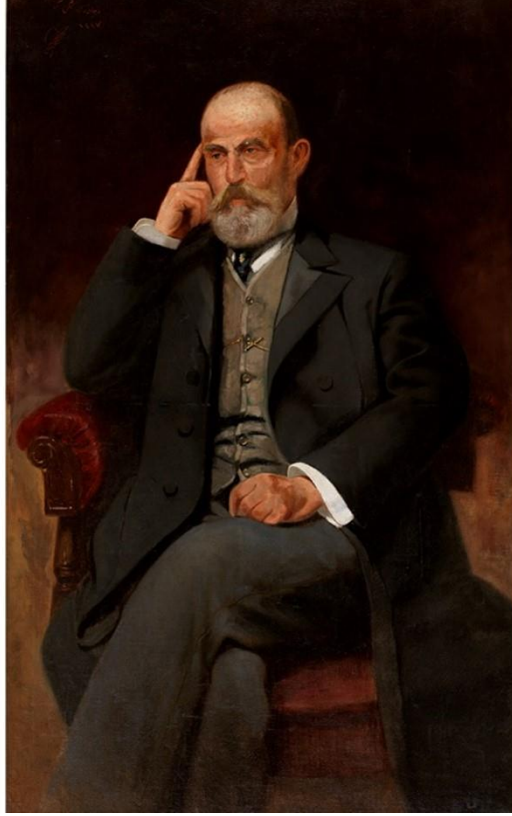
Recaizade Mahmud Ekrem'i betimlemektedir. Başı önünde ve düşünür halde görünen figür, Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e göre bu resimde figürün gerçek hayatta kaybettiği oğlunun acısı sanat yoluyla yansıtılmıştır. Abdülmecid Efendi bazı resimlerinde ele aldığı figürleri gerçek hayatlarındaki psikolojik dünyaları beraberinde betimlemiştir. Bu tavır ile sanatçı figürlerin duygu durumlarının derinine inerek eserlerine yansıtan ilk ressam niteliğini taşımaktadır. Abdülmecid Efendi Şekil 4.8.'de görülen *Halil Edhem* adlı portresinde hocalarından Osman Hamdi Bey'in erkek kardeşi Halil Edhem Eldem'i betimlemektedir. İmparatorluk Müze Müdürü görevini icra eden Halil Edhem, bu portrede oturur şekilde ve elleri bacaklarının üzerinde birleştirmiş halde karşıdan betimlenmiştir. Abdülmecid Efendi'nin tamamlayamadığı portrelerinden biri olan bu yapıtını hilafetin kaldırılması ve kendisine tebliğ edilmesi ile İstanbul'dan ayrılırken "nâtamam" notuyla sarayda bırakmıştır. Başka bir bilgiye göre Abdülmecid Efendi ülke dışına çıkarıldığı 5 Mart 1924 tarihinde, *Halil Edhem* adlı tablosunu bitirmiş ve imzasını atmıştır (Öndin, 2022, 64) , (Yağbasan, 2004, 247). Özellikle Osmanlı aydınlarının portrelerinde kıyafetlerindeki değişim ve gelişim son derece ilerici izler taşımaktadır. Başlarında fes figürünün betimlenmemesi ve kravat figürünün kullanılması Osmanlı İmparatorluğu'nda kıyafetin modernleştiği ve Batılı tarzın benimsendiğine işaretler. Ressam Abdülmecid Efendi'nin kadın figürlerinde yarattığı ilerici adımları, bu üç eserde erkek figürlerine de yansıttığına şahit olmaktayız.

**Şekil 4.6. Abdülmecid Efendi, Abdülhak Hamid, 1920-1922**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Abdülhak Hamid Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, 218x124 cm  
Aşiyen Müzesi, Nilüfer Öndin, "Türk Sanatının Büyük Ustaları -7 Abdülmecid Efendi",  
İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2022, s.30'dan erişilmiştir.)

**Şekil 4.7. Abdülmecid Efendi, Rezaizade Mahmud Ekrem, 1920-1922**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Rezaizade Mahmud Ekrem Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, 218x124 cm Aşiyen Müzesi, <https://www.facebook.com/SakipSabanciMuzesi/photos/a.208707260766/10159689532235767/?type=3>, 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.*)

**Şekil 4.8. Abdülmecid Efendi, Halil Edhem, 1924'ler**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Halil Edhem Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, 102x77,5 cm Dolmabahçe Sarayı Müzesi, Nilüfer Öndin, 'Türk Sanatının Büyük Ustaları -7 Abdülmecid Efendi', İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2022, s.64'den erişilmiştir.)

Ressam Abdülmecid Efendi Şekil 4.9.'da görülen *Wagner* adlı eserinde Alman besteci Richard Wagner'i betimlemektedir. Wagner'in bu portresinde ışığı figürün yüzünde odakladığı görülürken, figürü öne çıkartmak adına arka planı gölgede bırakmıştır. Ressamın betimlediği bir adet "Wagner" portresi olduğu bilinmektedir (Yağbasan, 2004, 126). Şekil 4.10.'da görülen *Liszt* adlı eserinde ise Macar piyanist Franz Liszt'i betimlemiştir. Yan profilden betimlediği sanatçıyı, kağıt üzerine kara kalem şeklinde betimlediği görülmektedir. Bazı yorumculara göre bu eserin bir ihtimal eskiz çalışması olabileceğidir. Macar piyanist Liszt'in öğrencisi ve aynı zamanda Piyano hocası olan Hege'nin etkisiyle, Abdülmecid Efendi yapmış olduğu bu Liszt portresini Hege'ye

armağan etmiştir. Aynı zamanda müzisyen olan Abdülmecid Efendi, Johannes Brahms (1833-1897), Richard Wagner (1813-1883), Franz Liszt (1811-1886), Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin ve Wolfgang Amadeus Mozart gibi sevdiği müzisyenlerin portrelerini de betimlemiştir.<sup>107</sup> Ressamın iki adet ‘‘Liszt’’ portresi olduğu bilinmektedir (Yağbasan, 2004, 126).

#### Şekil 4.9. Abdülmecid Efendi, Wagner, 1910-1918

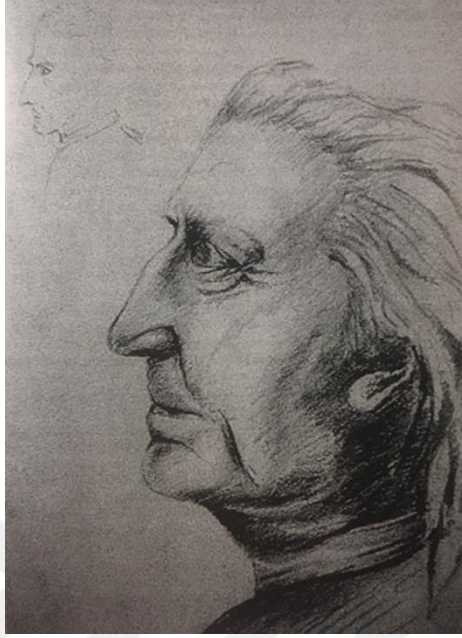


(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Wagner Tablosu, Tuval üzerine yağlı boya, Taha Toros Koleksiyonu*, <https://core.ac.uk/download/pdf/38325433.pdf> 21.03.2024 tarihinde erişilmiştir.)

---

<sup>107</sup> <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-klasik-bati-muzigiyle-yakin-iliskide-bir-sehzade>

**Şekil 4.10. Abdülmecid Efendi, Liszt, 1912-1914**



(Kaynak: *Abdülmecid Efendi, Liszt Tablosu*, Tuval üzerine yağlı boya, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, Nilüfer Öndin, ‘*Türk Sanatının Büyük Ustaları -7 Abdülmecid Efendi*’, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2022 ,s.87’den erişilmiştir.)

## SONUÇ

Edebiyat profesörü, aktivist ve teorisyen Edward Said'e göre Beethoven; kendi zamanının ilerisinde olan ve son on yılında verdiği şaheserler neticesinde cesur ve yaratıcı bir yenilik yaratmış bir sanatçı olmakla beraber, kendi kimliğini inşa etme sürecinde önemli bir yere sahiptir. Teorisyen Marshall Berman'a göre modernliğin etkin olması için bazı nitelikler gerekmektedir. Berman, modernliği bireyden yola çıkarak kurmaktadır. Bu çaba, Goethe'nin Faust adlı eserinden yola çıkarak açıklanabilir. Berman, *Faust* üzerinden modern olmayı geçmiş reddetme isteği ile bağdaştırmıştır. *Faust*; içindeki sürekli yenilenme arzusu ile geçmişin sabit dünya zevklerinden sakınmaktadır. İçinde, bitmek bilmeyen bir yenilenme arzusu hakimdir. Berman, *Faust*'unda geçmiş ile şimdi arasında kurduğu bağı açıklamaktadır. Ona göre modernlik, geçmişin köklerine tutunarak mümkün olmuştur. Aynı zamanda *Faust* figürü Berman'ın modern kültür olgusunun ortaya çıktığından beri kültürel kahramanlarından biri olmuştur. Bu bağlamda modern insanın kendi yolculuğundaki dönüşüm arzusunun tek yolunun, içinde yaşamış olduğu fiziksel, toplumsal ve ahlaki dünyayı kökten dönüştürmek olduğu düşüncesindedir. Goethe'nin önyak olduğu entelektüel, ahlaki, ekonomik ve toplumsal gelişmelerin kahramanı olduğunu, salt kendisi için değil ulaştığı herkese ve dolayısıyla tüm dünyanın muazzam enerjisini özgürleştirdiğinden tam bir kahraman olarak nitelendirmektedir.

Bu tez çalışmasında, Edward Said ve Marshall Berman'ın modernlik kavramına olan yaklaşımları ile Abdülmecid Efendi'nin modernlik anlayışı bağdaştırılarak, özellikle 1915 tarihli *Haremde Beethoven/Ahenk* ile 1918 tarihli *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı eserleri üzerinden birtakım çıkarımlar yapılmıştır. Goethe'nin *Faust* adlı eserinin bir eleştiri olduğu kadar bir meydan okuma da olduğunu göz önünde bulundurursak, Abdülmecid Efendi'nin her iki eserinde yapmak istediğinin bu meydan okuma olabileceğini söylemek mümkün olabilir. Sanatçının bahsi geçen iki Batılı eserine konu ettiği Beethoven ve Goethe (Goethe'nin Faust eseri) figürleri, aslında Osmanlı Hanedanına mensup bir halifenin, Batılılaşma yolculuğunda yenileşmeye olan bakışını, nasıl içselleştirdiğini ve içselleştirmiş olduğu duygularının dışa vurumunu

göstermektedir. Aynı zamanda eserleriyle Batı ve Doğu arasında diyalektik bir ilişki kurmaya çalışarak kendi birey olma durumunu ifade etme aracı ve inşa etme çabasına paralel olarak, Osmanlı kimliğini de bu diyalektik üzerinden tariflemeye çalıştığı sonucuna ulaşmıştır. Tıpkı *Faust*'daki sürekli yenilenme arzusu gibi Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı eserindeki kadın figürünün de yenilenme arzusu içerisinde olduğu görülmüştür. Resim iç mekan bağlamında yenilenme adına yan öğelerle desteklenmiş ve kompozisyon, mektup figürü, yazılı basın figürleri ile Batılı eşyalar doğrultusunda kültür seviyesi yükselen Osmanlı kadınının geçmişin sabit dünya zevklerinden sakındığı görülmüştür. Marshall Berman'ın modernliği bireyden yola çıkarak kurgulaması Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı eserindeki modernleşme yolculuğunu yaşayan kadın figürü ile bağdaştırılmıştır. Resimli basılı yayınları eserlerine konu ettiği tavrı, modernlik bağlamında Rosalind Krauss'un *In The Name of Picasso* adlı makalesinde bahsettiği Picasso'nun sanatındaki ve özel hayatındaki değişimlerin ve dönüşümlerin modernite ile paralel doğrultuda olması ile bağdaştırılmıştır. Krauss'un Picasso'nun eserlerinde kullandığı resimli yanıtlara dikkat çekmesi ve bu durumu her şeyi bir sanat eserine yanıttığı düşüncesi, Abdülmecid Efendi'nin resimlerindeki gündelik ve siyasi söylemlerinin temsilleri olan resimleriyle bağdaştırılmıştır. Bu bağlamda Picasso'nun ve Abdülmecid Efendi'nin resimlerinin aslında birer simgesel protesto araçları olduğu kanısına varılmıştır.

Edward Said'in düşüncesi bağlamında Beethoven'ın kendi zamanının ilerisinde, cesur ve yaratıcı bir sanatçı olması, Abdülmecid Efendi'nin kendi kimliğini inşa etme sürecindeki Batı ile Doğu arasında kurduğu diyalektikteki Batı temsillerine örnek görülmüştür. *Haremde Beethoven/Ahenk* eserinde görülen yazılı basın Beethoven nota kitabı doğrultusunda Beethoven figürü resmin moderniteye dönük yüzünün temsili olarak görülmüştür. *Haremde Beethoven/Ahenk* adlı eserinde Beethoven figürü ve *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı eserinde ise Goethe figürü Abdülmecid Efendi'nin kurguladığı iç mekanlar bağlamında öne çıkan öğeler olmuştur. Dolayısıyla her iki resminde, basılı yayın olan Batılı kitap figürleri dikkat çekmiştir. Sanatçı bu iki resminde bir yandan izleyiciyi gelenekten kopartıp resimleri çözmeye iterken diğer yandan Goethe ve Beethoven isimlerini ön plana çıkarmıştır. Saray iç mekanlarında kurguladığı anlatılarda

ön plana çıkan Batılı unsurlar, modernitenin simgesi haline gelmiş olan iki Batılı sanatçı Beethoven ve Goethe üzerinden temsil ettiği bilinçli vurguda, değişim kavramını iç mekanlarda kurgulandığı görülmüştür. Bu bağlamda tez çalışması süresince görülmüştür ki, Abdülmecid Efendi'nin kurguladığı iç mekanlar ve iç mekan temsilleri kolaj mantığıyla bir araya getirilmiştir. Batılı sanat dalları, kadın, politik unsurlar ve Osmanlı İmparatorluğu ve hanedanlığına özgü vurgular resimlerdeki kompozisyonlarının en önemli parçaları olmuştur. İç mekanlar, modern bireyin kimliğinin şekillendiği, politik ve kültürel birer kurgu olarak yansıtılmıştır. Ayrıca resimlerinde, geçmiş ile geleceğin birbirinden kopmadan, birbirine referans vererek evrildiği bir süreç görülmüştür. Bu bağlamda Abdülmecid Efendi'nin Batılı kimliği ile Osmanlı kimliğinin birbiri ile olan ahengine ve tarihsel süreçteki destekleyici olay örüntüsüne tanık olunmuştur.

Bu tez çalışmasındaki soru olan Abdülmecid Efendi'nin ne tür bir iç mekan anlayışına sahip olduğu konusuna sarayın içinden gelen sanatçının, sarayın kodlarının dışına çıkarak yapay dünyadan daha gerçekçi bir dünyaya ve arayışa odaklandığının görüldüğü cevabı ile başlanabilir. Sanatçı Abdülmecid Efendi, Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel kabullerinden çıkarak birey ve bireyin hislerini ön planda tutan bir hanedan üyesi olmuştur. İçinde bulunduğu durumu değiştirip dönüştüren sanatçının alışlagelen harem hayatındaki figürlere Batılı figürler ve imgelerle yaklaşması, kimi zaman kurgudaki fikrini desteklemek amaçlı güçlü yan öğeler kullanması, iç mekan bağlamında güçlü bir ifade biçimine sahip olduğunu göstermiştir. Batı'ya dönük yüzünü yaşam tarzına ve dolayısıyla yapıtlarına aktaran sanatçı farklı kültürlerle olan ilgisi ve bunu eserlerine yansıtma biçimleri neticesinde kendine özgü bir kurgu oluşturduğu kanısına varılmıştır. Bu denklemde değişim ve dönüşüm hep aynı iç mekanda temsil edilmiştir. İç mekanın yeni yaşam tarzı ve yeni arayışları, kurguladığı politik mekanın aynı zamanda eski dünya ve eski siyasi dinamiklerin, pişmanlıkların veya hataların sorgulandığı ve temsil edildiği mekanlar olduğu görülmüştür. Batı ve Doğu arasındaki diyalektiği her daim kurgulamış olduğu iç mekanlarda gördüğümüz sanatçı, mekanlarını “bireyin kendi mekanı” şeklinde her zaman değiştiren ve dönüştüren bir birey olmuştur. Konstrüktif bir mekan anlayışı çerçevesinde iç mekanı kendi sınırları dahilinden çok kendi belirlediği sınırlar şeklinde yansıtmıştır. Belirlemiş olduğu sınırlar daima kendisini, sanatını, müziğini ve

kütüphanesini ön planda tutacak şekilde olmuştur. Özellikle kendisini dahil ettiği iç mekanlarında, mekanın merkezine kendisini konumlandırmış ve mekanı domine etmiştir. İç mekana olan yaklaşımında, iç mekanın sınırlayıcı ifadesinden çok duvarların ötesinde kendine has strüktürel bir ifadesi görülmüştür. Arka planda yer alan duvarların aslında hiçbir anlam ifade etmediğini, iç mekanı bir örtü gibi göstererek aslında bir sütrüktür meselesi halinde ele aldığını söyleyebiliriz. Diğer bir yandan kendisini resmin merkezine alan ve aynı zamanda iç mekanlarının birer protesto mekanları olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Sanatçının birtakım haykırışlarının, vurgularının ve protestolarının göstergesi olan iç mekanlarını Batılı ve Doğulu öğeler eşliğinde sanatına entegre ederek kendine has bir iç mekan kurgusu oluşturduğu görülmüştür. Resimlerinin yanı sıra gündelik hayatında vakit geçirmiş olduğu iç mekanları fotoğraflarken ki kurgu kavramına da önem verdiği görülmüştür. Özellikle kütüphanesini taşıdığı saray iç mekanlarında kütüphaneyi olduğu gibi taşımış, kurdurtmuş ve fotoğraf karesini hep aynı açıdan çekerek aslında iç mekanı kendi öğeleriyle sınırlandırmıştır. Fotoğraf karelerinde kendisini iç mekanın ana ögesi olarak belirleyerek duvarları göz ardı etmiş, sanat bağlamındaki iç mekan öğeleri ile kendine has bir iç mekan yaratarak iç mekan anlayışını kişiselleştirmiştir. Resim sanatında görülen kolaj mantığındaki esintisi gerçek hayatta vakit geçirdiği mekanlara da sirayet etmiş, sanat atölyesinde ve kütüphanesinde göze çarpan parçalı bir kurgu mekan anlayışına sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda iç mekanları ve iç mekana olan yaklaşımı geleneksel Osmanlı kurgusundan veya yine geleneksel resim sanatındaki iç mekan tasvirlerinden ayrılarak dönemin Batılılaşmaya dönük yüzüne örnek teşkil etmiş ve iç mekanın aslında politik ve kültürel birer kurgu olarak ön plana çıkardığı fikrine ulaşılmıştır. Dolayısıyla hem iç mekanların hem de dış mekanların Abdülmecid Efendi'nin hayatı adına simgesel ve gündelik düzeyde birtakım olayların gerçekleştiği ve deneyimlendiği mekan temsilleri olduğu görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- Akalay, Zeren. “Sanat Tarihi Araştırmaları III” Doktora Tezi, 1970, 151.
- Akman, Zekeriya. “Abdülmecid Efendi’nin Hayatı ve Halife Seçilmesinde Türkiye Büyük Millet Meclisinde Yaşanan Tartışmalar”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi, sayı 8, cilt 4, s.2429, 2019.
- Alp, Ruhat. “Osmanlı Devleti’nde Velihtlık Kurumu (1908-1922).” doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018, 331.
- Alp, Sefa. “II. Abdülhamid Han’ın Hayatı”, Genç Kalemeler Tarih Araştırmaları Dergisi, s.41, 2015.
- Altıntaş, Osman. “Matiss’in Eserlerinde Oryantalizm”, İdil Sanat ve Dil Dergisi, s.63-77, 2004.
- Ankara Resim ve Heykel Müzesi, “Haremde Goethe Tablosu”, erişim: 17 Nisan 2024, <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/80/haremde-goethe>
- Aracı, Emre. “Beethoven Tutkunu Bir Halife:Osmanlı Sarayı’nda Batı Müziği ve Abdülmecid Efendi”, Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi, Ed. Ömer Faruk şerifoğlu, 1.bs.,İstanbul,TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s.113-122.
- Arı, Kemal. Birinci Dünya Savaşı Kronolojisi. Ankara: Genelkurmay Basımevi, 1997,s.1.
- Ashcroft, Bill ve Pal Ahluwalia. Edward Said. Ankara: Elips Kitap, 2010, s.11.
- Aslan, Seyfettin ve Mehmet Alkış. “Osmanlı’dan Cumhuriyete Geçişte Türkiye’nin Modernleşme Süreci: Laikleşme ve Ulusal Kimlik İnşası”, Akademik Yaklaşımlar Dergisi, sayı 1,cilt 6,s.20, 2015.
- Başgelen, Nezih (Der.). Bilim Eşiği 2- Sanat Tarihinde Gençler Semineri 2004 Bildiriler. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004.

- Baykal, İsmail. “Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecid’in Sarayında Neler Gördüm”, Tarih Dünyası, 709-980, 1950-1951.
- Baytar, İlona. “19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları”, Sanat Tarihi Yıllığı, sayı 24, s.1-24, 2015.
- Bihter Sabanoğlu Blogspot, “Haremde Goethe Tablosu”, erişim: 17 Nisan 2024, <https://www.unlimitedrag.com/post/modern-harem-kadinin-uretilisi>
- Devellioğlu, Ferit. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları, 1984, s.687.
- Di Savino, Güngör Ayşe. “Çağdaş Sanatta Alıntılama Bağlı Yeniden Üretimde Video Tekniğinin Kullanımı”, Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), s.13-14.
- Doğu Eser, Alp. “Akdeniz Işığını Seyrederken Felix Ziem’in Sanatı ve İstanbul Konulu Eserleri”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, s.412, 2023.
- Dolmabahçe Sarayı, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları, 2016, s.8.
- Erişti, Özgür Ceren. “Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili”, Moment Dergi Dergisi, s.59, 2015.
- Ferrari, Kaçal Nicole. “Türk-Osmanlı Saray Literatürü (12.-20. Yüzyıl)”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, sayı 7, cilt 13, s.213, 2009.
- Genç, Nermin. “Padişah Çocuklarının Doğumu Üzerine Bir İnceleme: Sultan Abdülaziz’in Velâdeti,” Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, 13 (Mayıs 2021). (Erişim 22.04.2024)
- Germaner, Semra ve Zeynep İnankur. Oryantalizm ve Türkiye. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları 4,1989, s.9-53.
- Göl, Hacer. “Osmanlı’nın Son Sultanı VI. Mehmet Vahideddin İstanbul’dan Ayrılışına Tepkiler.”
- Göncü, Cengiz T. “Dolmabahçe Sarayı’nın İnşa Süreci, Mekân ve Teşkilat.” Doktora Tezi, 2015, 242.

- Gören, Kamil Ahmet. “Sanat Dünyamız 93”, Kültür ve Sanat Dergisi, sayı 93,2004.
- Gülsün, Hakan. “Mimar Vedat Bey ve Dolmabahçe Sarayı.” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004, 27.
- Güngör, Ayşe. “Çağdaş Sanatta Alıntılama Ya Bağlı Yeniden Üretimde Video Tekniğinin Kullanımı,” Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD),9(2), 13-14 (Aralık 2023). (Erişim 22.04.2024)
- Harmankaya, Hatice. “Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri”, International Journal of Science Culture and Sport Dergisi, s.766, 2015.
- Hürriyet Gazetesi Murat Bardakçı Yazı Köşesi, “Feriye Sarayı”, erişim: 8 Mart 2024, <https://web.archive.org/web/20090914043732/http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2004/07/01/483541.asp>
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. Son Hattatlar. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970, s.258.
- İrepoğlu, Gül. “Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi’ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler”, Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-1, (İstanbul, 1986), 56-61.
- İrepoğlu, Gül. Aşk-ı Derya Ayvazovski’nin Gizli İstanbul Güncesi.İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2016
- İstanbul Modern Müzesi, “Abdülmecid Efendi ve Dolmabahçe Sarayı’ndaki Sanat Hayatı”, erişim: 20 Mayıs 2024, <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/otoportre>
- Kamil Gören, Ahmet. Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi. İstanbul: Şişli Belediyesi ve İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, s.16.
- Kantar, Söyleyici Seçil. “Batılılaşma Dönemi Türk Resminde Beden ve Temsil Sorunları Çerçevesinde Kadın Figürü.” Yüksek Lisans Tezi, 2007, 25.

- Karaköse, Hakan ve Hüda Adıl Abdulameer Haweja. “Osmanlı Padişahlarının Mirası (Saraylar, Köşkler ve Kasrlar)”, Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, s.187.
- Kaya, Bahar. Dolmabahçe Mekânın Hafızası. İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s.40.
- Keskin, Candaş. “I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi”, Akademik Bakış Dergisi, sayı 14,cilt 7,s.264, 2014.
- Kızıltan, Yılmaz, “I. Meşrutiyet’in İlanı ve İlk Osmanlı Meclis-i Mebusan’ı”, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı 1,cilt 26,s.253, 2006.
- Koç, Neslihan. “I. Abdülhamit’in Şehzadelerinin Bed’-i Besmele Töreninin Anlatan Enderûnlu Fâzıl’ın Sûrnâme-i Şehriyâr’ı Üzerine”, Türkiyat Araştırmalar Dergisi, sayı 27, s.150, 2010.
- Koç, Keskin Neslihan. “I. Abdülhamit’in Şehzadelerinin Bed’-i Besmele Töreninin Anlatan Enderûnlu Fâzıl’ın Sûrnâme-i Şehriyâr’ı Üzerine”, Türkiyat Araştırmalar Dergisi, sayı 27, s.150, 2010.
- Koç Topluluğu Spor Klubü, “Bağlarbaşı Köşkü”, erişim: 3 Mayıs 2024, <https://www.ktsk.com.tr/biz-kimiz/abdulmecid-efendi-kosku>
- Koçu, Reşad Ekrem, “Abdülmecid Efendi”, İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, Tan Matbaası, C. 1, İstanbul 1958, s.137.
- Köksal, Merve. “Saray Tablo Koleksiyonu’nun II. Abdülhamid Dönemi’nde Geliştirilmesinin İncelenmesi.” Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2019, 12.
- Krauss, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. The MIT Press, 1986.

- Kurşun, Zekeriya. “Oryantalistlerin Buluşma Noktası Olarak İstanbul: Üç Oryantalist’in Gözünde Doğu”, Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayı 2, cilt 1, s.146, 2014.
- Kutlutürk, Cemil, “Hindistan’da Kurulan Haydarabad Nizamı’nın Osmanlı Devleti’ne Verdiği Destek”, “Tarih Dergisi, 78, (Mart 2022). (erişim 17.04.2024)  
<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/tjh/article/hindistanda-kurulan-haydarabad-nizamliginin-osmanli-devletine-verdigi-destek>
- Levent Civelekoğlu Blogspot, “Balkan Savaşı, Abdülmecid Efendi ve Harita”, erişim: 12 Nisan 2024, <https://lcivelekoğlu.blogspot.com/2019/03/yillar-sonra-calnca-aclan-o-kapnn-ardi.html%2021.03.2024%20tarikhinde%20eri%C5%9Firmi%C5%9Ftir>.
- Marshall, Berman. All That Is Solid Melts Into Air. New York:Penguin Books, 1981.  
Milli Saraylar Resim Müzesi, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları, s.1.
- Osmanoğlu, Ayşe. Babam Abdülhamit. İstanbul:Timaş Yayınları, 2013, s.26.
- Ölçer, Nazan, Filiz Çağman, Polona Vidmar. 17. Yüzyıl Avrupasında Türk İmajı.İstanbul:Sakıp Sabancı Müzesi,2015.
- Öndin , Nilüfer. Abdülmecid Efendi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2022, s.7-89.
- Öz, Ümmehan. “Sultan Abdülaziz Dönemi Ceyb-i Hümayun Hazinesinin Giderleri (1861-1876)”, Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi (UTAD),s.57, 2022.
- Renda, Günsel. “Önsöz”, Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1.bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları,Ağustos 2004, s.11-12.
- Renda, Günsel ve Turan Erol. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. Ankara: Tıglat Basımevi, 2023, s.83.

- Renda, Günsel. Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850. Ankara:Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s.15-80.
- Rona, Zeynep. Osman Hamdi Bey ve Dönemi. İstanbul:Tarih Vakfı Kurt Yayınları, 1992.
- Sakıp Sabancı Müzesi, “Abdülmecid Efendi ve Müzik”, erişim: 17 Nisan 2024, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-klasik-bati-muzigiyle-yakin-iliskide-bir-sehzade>
- Sakıp Sabancı Müzesi Arşiv ve Araştırma, “Hanzade Sultan Portresi”, erişim: 22 Mayıs 2024,<https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/708/>
- Sakıp Sabancı Müzesi, “Abdülmecid Efendi”, erişim: 17 Nisan 2024, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/263/920>
- Sakıp Sabancı Müzesi, “Abdülmecid Efendi ve Edebiyat”, erişim: 3 Ekim 2023, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendinin-edebiyat-ile-iliskisi>
- Satan, Ali. Son Halife Abdülmecid Efendi. İstanbul:Yazıgen Yayınevi, 2016, s.40-41.
- Satan, Ali. Son Halife Abdülmecid Efendi- Saltanatsız Hilafet ve Halifeli Cumhuriyet Günlerinde. İstanbul:Doğan Egmont Yayıncılık, 2009, s.19-126.
- Serdaroğlu, Ayten. “Bağlarbaşı Abdülmecid Efendi Köşkü.” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1987, 34.
- Soylu, Ayhan Leyla. “Halife Abdülmecid Efendi’nin Fırçasından Sultan II. Abdülhamid’in Hal’i”, Milli Saraylar Kültür Sanat Tarih Dergisi, sayı 6, s.87-99, 2010.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1996, s.52.
- Şen, Emre ve Fatma Gürpınar. “Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi”, Ulakbilge Dergisi, s.880, 2019.
- Şevkin, Ebru ve Murat Gül. İstanbul Silüetinde Dolmabahçe Sarayı İmgesinin 1950 sonrası Dönüşümü. İstanbul: Milli Saraylar Yayınları, 2022, s.8.

- Tansu, Nafiz Samih. Madalyonun Tersi: Anlatan; Sadrazam Avlonyalı Ferid Paşa'nın Oğlu Celaleddin Paşa (Velora). İstanbul:Gür Kitabevi, 1970, s.13-15.
- Tataroğlu, Eylem. "Osman Hamdi Bey: 19. Yüzyılın Türk Müzecidi-Devlet Adamı-Ressamı- Sanat Eğitimsi- Arkeoloğu" 3.rd International Conference on Educational Sciences'de sunulan bildiri, KKTC, 22-25 Haziran 2011.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, "Osmanlı İmparatorluğu Geçiş Evreleri", erişim: 3 Mayıs 2024, <https://engelsiz.ktb.gov.tr/TR-96255/turk-kulturu.html>
- Türkiye Tarihi, "Sultan Abdülaziz'in Çocuklarının İsimleri", erişim: 10 Mayıs 2024, <https://karamanlilar.webnode.com.tr/osmanlinin-e%C5%9Flerin-in-ve-%C3%A7ocuklarinin-isimleri/>
- Toker, Hikmet. "Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayı'nda Mûsikî." Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2012, 34.
- Turgut, Soner. "19. Yy Osmanlı Mimarlığında Oryantalist Akım." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1988.
- Uçan, Lale. Halife Abdülmecid Efendi-Zamanın Ruhunun Peşinde Bir Hanedan Mensubu. İstanbul: Timaş Yayınları, 2021, s.25-210.
- Uçan, Lale. "Abdülmecid Efendi Kütüphanesi: Son Halife Abdülmecid Efendi'nin Entelektürel Hayatının Simge Mekanı", Türk Kültür İncelemeleri Dergisi, s.67-120, 2023.
- Uçan, Lale. "Son Halife Abdülmecid Efendi'nin Hayatı -Şehzadelik, Veliadlık ve Halifelik Yılları" Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019, 18.
- Uçan, Lale. "Dolmabahçe Sarayı'nda Çocuk Olmak: Sultan Abdülaziz'in Şehzâdelerinin ve Sultanefendilerinin Çocukluk Yaşantılarından Kesitler." FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi içinde, Der. Lale Uçan, 233. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2019.
- Uzun, Hakan. "Türk Demokrasi Tarihinde I. Meşrutiyet Dönemi", Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı 2, cilt 6,s.149, 2005.

- Üstünipek, Metin ve Şeyda Üstünipek. “ÂMİN Alayı ve Resimlede Ele Alınışı”, Art-Sanat Dergisi, s.36, 2014.
- Vikipedi, “Feriye Sarayı”, erişim: 10 Mayıs 2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Feriye\\_Saray%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Feriye_Saray%C4%B1)
- Vikipedi, “Abdülaziz Av Köşkü”, erişim: 10 Mayıs 2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Abd%C3%BClaziz\\_Av\\_K%C3%B6%C5%9Fk%C3%BC\\_\(%C4%B0stanbul\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Abd%C3%BClaziz_Av_K%C3%B6%C5%9Fk%C3%BC_(%C4%B0stanbul))
- Vikipedi, “Abdülmeccid Efendi'nin Soy Ağacı”, erişim: 3 Mayıs 2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eablon:Osmanl%C4%B1\\_Hanedan%C4%B1\\_soya%C4%9Fac%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eablon:Osmanl%C4%B1_Hanedan%C4%B1_soya%C4%9Fac%C4%B1)
- Yağbasan, Eylem. “Halife Abdülmeccid Efendi ve Sanatı.” Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2004, 1-294.
- Yener, Abdülnasır. “Sultan Abdülaziz'in Tahttan İndirilişi ve Darbeyle Gelen Meşrutiyet”, Şehir ve İrfan Araştırmaları Dergisi, s.100-101, 2016.
- Yılmaz, Hacer ve Ahmet Aksın. “Osmanlı Devleti'nde Kadınların Mekânsal Sınırlılıkları 1850 Tarihli Tenbihat Örneği”, Sosyal Bilimler Dergisi, s.1267, 2022.
- Youtube, “Abdülmeccid Efendi ve Pierre Loti”, erişim: 12 Nisan 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=FgO56nqkJq>

## EKLER

### Ek A. Abdülmecid Efendi'nin Hayatındaki Önemli Tarihler

- 1868** Abdülmecid Efendi'nin Doğumu
- 1872** Taksim Tophane Kışlası Askeri İmalathane Eğitimi
- 1872-1880** Dolmabahçe Sarayı'ndaki Eğitim Dönemi
- 1876** Babası Sultan Abdülaziz'in Ölümü
- 1876** II. Abdülhamid gözetiminde Yıldız Sarayı'ndaki Şehzâdegân Mektebi Eğitimi
- 1876** Babası Sultan Abdülaziz'in Tahttan İndirilmesi (30 Mayıs 1876)
- 1876** Babası Sultan Abdülaziz'in Ölümü (4 Haziran 1876, Feriye Sarayı)
- 1868-1918** Şehzadelik Yılları
- 1886-1888** Abdülmecid Efendi'nin Atina Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Eğitmeni  
Georges Broutos'un Atölyesine Yapıtlarını Gönderdiği Dönem
- 1910-1911** *Sis* Resminin Yapım Tarihi
- 1912-1917** *Tarih Dersi/Nasihah* Resminin Yapım Tarihi
- 1912-1918** *I. Selim Portresi* Resminin Yapım Tarihi
- 1912-1918** *Otoportre* Resminin Yapım Tarihi
- 1914** Paris Salon Sergisi
- 1915** *Haremde Beethoven/Ahenk* Resminin Yapım Tarihi
- 1915** Sanayi-i Nefise Mektebi Kopyalama Etkinliği'ne Katılımı
- 1918-1922** Abdülmecid Efendi'nin Veliahdlık Yılları
- 1918** Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Veliahd Dairesi'ne Taşınması
- 1918** *Haremde Goethe/Mütalaa* Resminin Yapım Tarihi
- 1918** Viyana Sergisi
- 1919** Galatasaray Sultanisi Resim Sergisi
- 1920** Galatasaray Sultanisi Resim Sergisi
- 1921** Galatasaray Sultanisi Resim Sergisi
- 1922** Galatasaray Sultanisi Resim Sergisi
- 1922** Halife İlan Edilişi

- 1923** Cumhuriyet'in İlan EdiliŖi  
**1924** Hilafet'in Kaldırılması  
**1924** Abdülmecid Efendi ve Ailesinin Sürgüne Gönderilmesi  
**1924 – 1944** Abdülmecid Efendi'nin Paris Sonbahar Salon Sergileri  
**1944** Abdülmecid Efendi'nin Ölümü

