

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞMESİNİN BİR
TEMSİL MEKANI OLARAK KARADENİZ VAPURU VE İÇ MEKAN
ANALİZİ**

HAZIRLAYAN

NİLSU GÜNEŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. Umut ŞUMNU

ANKARA - 2025

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 07 / 02 / 2025

Öğrencinin Adı, Soyadı: Nilsu GÜNEŞ

Öğrencinin Numarası: 22220231

Anabilim Dalı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı

Programı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Doç. Dr. Umut ŞUMNU

Tez Başlığı: Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşmesinin Bir Temsil Mekanı Olarak Karadeniz Vapuru ve İç Mekan Analizi

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 85 sayfalık kısmına ilişkin, 07/02/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4'dür. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

ONAY

Tarih: ... / ... /

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Doç. Dr. Umut ŞUMNU

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının yürütülmesinde, bilgi birikimi ve ders içerikleriyle bana ilham kaynağı olan, beraber çalışmaktan ve öğrencisi olmaktan gurur duyduğum değerli danışman hocam Doç. Dr. Umut Şumnu'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca değerli görüş ve önerileriyle çalışmama farklı bakış açıları kazandıran saygıdeğer jüri üyesi hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Güliz Taşdemir ve Dr. Öğr. Üyesi Selim Sertel Öztürk'e katkılarından dolayı gönülden teşekkür ederim.

Kaynak araştırmalarımnda bana yol gösteren ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli daire başkanım Dr. Öğr. Gör. Hayrettin Onur Bektaş'a teşekkürü bir borç bilirim.

Karadeniz Vapuru ile ilgili arşivlerini benimle paylaşan Soner Sevgili ve Güneş Ali Hiçdurmaz'a, kaynak araştırmalarım boyunca edindiğim Osmanlıca belgeleri Türkçe'ye çeviren Yunus Yiğit'e teşekkürler.

Uzaktan da olsa desteğini her an hissettiren sevgili arkadaşım Hilal Erdem Ustaoglu'na çok teşekkürler.

Son olarak, attığım her adımda yanımda olup beni cesaretlendiren canım ikiz kardeşim Deniz Güneş'e, varlıklarıyla bana huzur veren annem Halide Güneş ve babam Günay Güneş'e sonsuz teşekkür ederim.

ÖZET

Nilsu Güneş, Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşmesinin Bir Temsil Mekanı Olarak Karadeniz Vapuru ve İç Mekan Analizi, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı, 2025.

Türkiye’de Erken Cumhuriyet dönemindeki modernleşme hareketi, Atatürk’ün liderliğinde gerçekleştirilen siyasal, toplumsal, ekonomik, hukuki ve kültürel reformlar ile Batı’nın yaşam tarzının benimsenmesiyle büyük bir hız kazanmıştır. 1923 yılında, Cumhuriyetin ilanı ve yeni başkent olan Ankara’nın modern bir şehir olarak inşa edilmesi, modernleşme sürecinin önemli adımları olmuştur. Ulusun inşasında, ‘eski’ ile ‘yeni’ arasındaki farkları belirginleştirme çabaları, günlük yaşamdan eğitime, sanattan hukuk sistemine kadar geniş bir yelpazede kendini göstermiştir. Kıyafet devrimi, Latin alfabesine geçiş ve kadın hakları konusundaki reformlar, bu süreçte öne çıkan değişikliklerdendir.

Erken Cumhuriyet Dönemi modernleşme hareketi, Türkiye’nin çok kısa bir sürede dönüştüğü modern çehresini uluslararası alanda tanıtmaya çabasıdır. Bu kapsamda yeni kitaplar ve süreli yayınlar yazılmış, albümler ve broşürler hazırlanmış, belgeseller çekilmiş ve uluslararası alanda dağıtılmıştır. Bir diğer husus; uluslararası sergi, fuar ve konferanslara katılımın artmasıdır. Erken Cumhuriyet döneminde, Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi, Türkiye’nin modernleşme sürecindeki başarılarını ve yerli üretimlerini dünya çapında sergilemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Karadeniz Vapuru projesi, Türkiye’nin ekonomik kalkınma stratejileriyle de uyumlu olarak, yerli üretimlerin ve reformların uluslararası alanda tanıtılmasına katkı sağlamıştır. Proje, 1926 yılında bir ‘seyyar sergi’ fikri olarak hayata geçirilmiş ve eski bir yük vapuru olan S.S. Wilis, sergi alanına dönüştürülerek Avrupa’yı dolaşmıştır. Atatürk’ün desteklediği bu proje, Modern Türkiye Cumhuriyeti’nin dünyaya tanıtılması açısından büyük bir öneme sahiptir.

Bu çalışmanın amacı; modernizmin temsili olarak Karadeniz Vapurunun iç mekân analizini yapmaktır. Böylelikle Karadeniz Vapuruna ilişkin mevcut literatür, tasarım tarihi perspektifinden yeniden ele alınacaktır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemine başvurulacaktır; seyahat anıları, resmî belgeler, tarihsel metinler, fotoğraflar, video kayıtları ve çizimlerden yararlanılarak görsel analizler ile mekan tanımlaması yapılacaktır. Çalışmanın sonucunda; Karadeniz Vapuru projesi ile Türkiye’de, yeni yeni bir disiplin

haline gelmeye başlayan iç mimarlık tarih yazımına ilişkin bir belge birikimi ve belleğin oluşturulmasıyla iç mimarlık tarihine olan ilginin artırılmasına katkıda bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi, Erken Cumhuriyet Dönemi, Modernite, Propaganda, İç Mekan Tasarımı.



ABSTRACT

Nilsu Güneş, The Steamer Karadeniz as a Representation of Early Republican Period Modernization and an Analysis of Its Interior, Başkent University, Institute of Social Sciences, Interior Architecture and Environmental Design Master's Program with Thesis, 2025.

The modernisation movement in Turkey in the Early Republican period gained great momentum with the adoption of the Western way of life through political, social, economic, legal and cultural reforms carried out under the leadership of Atatürk. In 1923, the proclamation of the Republic and the construction of the new capital Ankara as a modern city were important steps in the modernisation process. In the construction of the nation, efforts to clarify the differences between the “old” and the “new” manifested themselves in a wide range of areas from daily life to education, from art to the legal system. The dress code revolution, the transition to the Latin alphabet and reforms on women's rights are among the prominent changes in this process.

The modernisation movement of the Early Republican Era was an effort to promote Turkey's modern face, which it had transformed in a very short period of time, in the international arena. In this context, new books and periodicals were written, albums and brochures were prepared, documentaries were filmed and distributed internationally. In addition, participation in international exhibitions, fairs and conferences increased. In the Early Republican period, the S.S. Karadeniz Travelling Exhibition (Exposition Flottante Turquie), was held to showcase Turkey's achievements in the modernisation process and domestic productions worldwide. In line with Turkey's economic development strategies, the S.S. Karadeniz project contributed to the international promotion of domestic productions and reforms. The project was realised in 1926 as a “travelling exhibition” idea and the S.S. Wilis, an old cargo steamer, was converted into an exhibition space and travelled around Europe. This project, supported by Atatürk, is of great importance in terms of introducing the Modern Republic of Turkey to the world.

The aim of this study is to analyse the interior of the S.S. Karadeniz as a representation of modernism. Thus, the existing literature on the S.S. Karadeniz will be re-examined from the perspective of design history. In this study, qualitative research method will be used; travel memories, official documents, historical texts, photographs, video recordings and drawings

will be used to define the space with visual analyses. As a result of the study; the S.S. Karadeniz project will contribute to increasing the interest in the history of interior architecture by creating a document accumulation and memory regarding the historiography of interior architecture, which has recently become a new discipline in Turkey.

Keywords: Exposition Flottante Turquie, Early Republican Period, Modernity, Propaganda, Interior Design.



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	5
1.2. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılığı.....	6
1.3. Araştırmanın Yöntemi.....	9
2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE’İNDE MODERNİTE, MİMARLIK VE TEMSİL.....	11
3. MODERNLEŞME SÜRECİNİN TEMSİLİ VE TEMSİL MEKANLARI.....	28
3.1. Modernleşme Sürecinin Yurt İçinde Temsil Edilmesi.....	30
3.2. Modernleşme Sürecinin Uluslararası Ölçekte Temsil Edilmesi.....	51
4. BİR TEMSİL MEKANI OLARAK KARADENİZ VAPURU SEYYAR SERGİSİ VE İÇ MEKAN ANALİZİ.....	73
4.1. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi Hazırlık Süreci.....	75
4.1.1. Sergi komisyonu ve katılımcılarının belirlenmesi.....	80
4.1.2. Sergilenecek olan ürünlerin belirlenmesi	86
4.1.3. Sergi logosunun belirlenmesi.....	88
4.2. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi Seyahat Süreci.....	89
4.2.1. Atatürk’ün Karadeniz Vapurunu ziyareti etmesi.....	90
4.2.2. Karadeniz Vapurunun güzergâhı ve uğradığı limanlar.....	91
4.2.3. Ticari, diplomatik ve sosyal ilişkiler.....	97
4.2.4. Propaganda faaliyetleri ve modern kadın vurgusu.....	104
4.3. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi Tasarım Süreci ve İç Mekan Analizi.....	112
4.3.1. İlk tadilatlar.....	113
4.3.2. Tesisat kurulumu.....	115

4.3.3. Mekansal organizasyon	116
4.3.4. Sirkülasyon.....	132
4.3.5. Sergileme elemanları.....	136
4.3.6. Tasarım üslubu.....	138
4.3.7. Dekorasyon.....	141
5. SONUÇ.....	146
KAYNAKLAR.....	148
EKLER	

EK 1: Karadeniz Vapuru Hacıvat ve Karagöz Karikatürü

EK 2: Karadeniz Vapuru Akbaba Dergisi Karikatürü



TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 3.1. Sergi-i Umumi-i Osmanî’de yer alan pavyonlara göre bölümler.....	32
Tablo 4.1. Karadeniz Vapurunda seyahat süresince görev alan bazı birimler.....	81
Tablo 4.2. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisinde yer alacak ürünler.....	87
Tablo 4.3. Karadeniz Vapurunun uğradığı limanlar ve tahmini ziyaretçi sayısı.....	93
Tablo 4.4. Seyyar Serginin bölümlerine göre sergilenecek ürünler.....	118
Tablo 4.5. Satış Dairesi ve Numune Dairesinde yer alan ürünler/pavyonlar.....	122



ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1. Tabakhane Camii önünde Ankara halkı,1985-1900.....	12
Şekil 2.2. Millet Meydanı, Ulus. Ankara Palas; sırasıyla Birinci Millet Meclisi, Sayıştay Binası ve İkinci Millet Meclisi, 1925-1930.....	12
Şekil 2.3. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Ulus, Ankara, Mongeri, 1929.....	14
Şekil 2.4. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Şeref holü.....	14
Şekil 2.5. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Şeref holü, pencere detayı.....	14
Şekil 2.6. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Şeref holü, oturma elemanı.....	14
Şekil 2.7. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Şeref holü, vitray.....	14
Şekil 2.8. Ankara Sayıştay Binası (Divan-ı Muhasebat), Ernst Egli, 1926.....	16
Şekil 2.9. Ankara Sayıştay Binası giriş holü	16
Şekil 2.10. Merdiven düzeni ve geniş pencere açıklıkları.....	17
Şekil 2.11. Giriş katta bulunan Bursa kemeri	17
Şekil 2.12. Günümüzde orijinalliği devam eden zemin karolarının çizimi.	18
Şekil 2.13. Musiki Muallim Mektebi, Ernst Egli, 1928, Ankara.....	18
Şekil 2.14. Musiki Muallim Mektebi, Ankara, 1930’lu yıllar.....	18
Şekil 2.15. Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ernst Egli, 1930.....	18
Şekil 2.16. Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, yemek atölyesinde öğrenciler.....	19
Şekil 2.17. Çubuk Barajı, Ankara, Theo Leveau, 1936	19
Şekil 2.18. Ankaralı hanımlar, 1930’lu yıllar	20
Şekil 2.19. AOÇ Bira Fabrikası, ön cephe, Ernst Egli, 1937.....	20
Şekil 2.20. AOÇ Bira Fabrikası, avlu, Ernst Egli, 1937.....	20
Şekil 2.21. AOÇ Bira Fabrikası, 1930’lu yıllar.....	20
Şekil 2.22. AOÇ Bira Fabrikası, 1930’lu yıllar.....	21
Şekil 2.23. AOÇ Bira Fabrikası Hamamı, Ernst Egli	21
Şekil 2.24. AOÇ Bira Fabrikası hamamı iç mekan, avlu, Ernst Egli.....	21
Şekil 2.25. AOÇ Bira Fabrikası hamamı iç mekan, Ernst Egli.....	21
Şekil 2.26. CHP’nin 1930’lardaki propaganda poster, eski yazı/yeni yazı.....	22
Şekil 2.27. CHP’nin 1930’lardaki propaganda poster, eski terbiye/yeni terbiye.....	22
Şekil 2.28. CHP’nin 1930’lardaki propaganda poster, kıyafet ve evlenme kanunu.....	22
Şekil 2.29. Harf Devrimini manşetinde yeni alfabe ile duyuran Cumhuriyet Gazetesi, 01.11.1928.....	23
Şekil 2.30. “Ankara Construit”, La Turquie Kemaliste n:6, 1935.....	23

Şekil 2.31. Tayyareci Vecihi Hürkuş, Bravo dergi kapağında, 1930.....	24
Şekil 2.32. Yedigün dergi kapağı, Kalamış Hava İstasyonu, n:22, 1933.....	24
Şekil 2.33. Türkiye Nafiası Demiryollar Mecmuası, 10. Yıl Özel Sayısı, 1933.....	24
Şekil 2.34. Sabiha Gökçen Yedigün dergi kapağında, n: 229, 1937.....	25
Şekil 2.35. Yedigün dergi kapağı, n:225, 1937.....	25
Şekil 2.36. Yedigün dergi kapağı, n:259, 1938.....	25
Şekil 2.37. Muhit dergisinin ilk sayısının kapağı, n:1, 1928.....	26
Şekil 2.38. Muhit dergisi, çalışan kadın, s.132, n:2, 1928.....	26
Şekil 2.39 Muhit dergisi “Ev Hanımı Sahifesi”, s.390, n:5, 1929.....	26
Şekil 2.40 Muhit dergisi “Ecnebilere Odalarımızın Tezyini ve Tefrişi Hakkında Neler Öğrenebiliriz?”, s.302, n:4, 1929.....	27
Şekil 2.41. Yedigün dergisi, “Ev ve Eşya” 1938	27
Şekil 3.1. Sergi-i Umumi-i Osmanî binası ve ziyaretçiler,1863.....	31
Şekil 3.2. Sergi-i Umumi-i Osmanî binası plan.....	31
Şekil 3.3. Sergi-i Umumi-i Osmanî yabancı malların teşhir edildiği ek bina, 1863.....	32
Şekil 3.4. Sergi-i Umumi-i Osmanî için çıkarılan madalya, 1863.....	32
Şekil 3.5. Yıldız Sergisi, 1897, İstanbul.....	34
Şekil 3.6. Yıldız Sergisi, teşhir bölümü, 1897, İstanbul.....	34
Şekil 3.7. Konya Halı ve Kilim Sergisi, teşhir bölümü, 1901.....	34
Şekil 3.8. Bursa Sergisi, Düyun-u Umumiye Şubesi bölümü,1909.....	34
Şekil 3.9. 1932 yılı Dünya Güzellik Kraliçesi seçilen Keriman Ece Halis, İktisat Ve Tasarruf gazetesi yerli malı kullanımı ile ilgili haber	36
Şekil 3.10. Ziraat Bankası’nın tasarruf temalı reklam afişi, İhlap Hulusi çizimi, Akşam Gazetesi, 27.04.1933.....	36
Şekil 3.11. Tasarruf Haftası ile ilgili bir haber, Akşam Gazetesi 27.11.1933, s.1.....	36
Şekil 3.12. Yerli malı (tasarruf) haftası, okul gezisi.....	36
Şekil 3.13. Yerli malı (tasarruf) haftası sergisi.....	36
Şekil 3.14. Yerli malı vitrin yarışması için hazırlanan bir mağaza vitrini.....	37
Şekil 3.15. Yerli Malları Pazarı’nın İstanbul’daki bir mağaza vitrini, Feshane, 1933...37	37
Şekil 3.16. Samatya Pazarı, Vitrinde Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nin “Vatandaş Yerli Malı Kullan!” sloganı.....	37
Şekil 3.17. Yerli Mallar Sergisi stantlarının bir bölümü, Galatasaray Lisesi, İstanbul..38	38
Şekil 3.18. Yerli Mallar Sergisinde bir mağazanın teşhir bölümü.....	38
Şekil 3.19. Yerli Mallar Sergisi, Hereke Fabrikası standı.....	38

Şekil 3.20. 1931 Yerli Mallar Sergisinde bir stant, Ahmet Faruki ve oğlu.....	38
Şekil 3.21. Zingal Pavyonu, Galatasaray Lisesi 5. Yerli Mallar Sergisi, 1933.....	39
Şekil 3.22. Zingal Pavyonu, plan.....	39
Şekil 3.23. Zingal Pavyonu, yatak odası.....	39
Şekil 3.24. Zingal Pavyonu, oturma odası.....	39
Şekil 3.25. Galatasaray Lisesi 5. Yerli Mallar Sergisi'nde özel firmalarca kurulan stantlar, İstanbul, 1933.....	40
Şekil 3.26. Galatasaray Lisesi 5. Yerli Mallar Sergisinde kumaş sergileme bölümü, İstanbul, 1933.....	40
Şekil 3.27. Türk Endüstrisi Pavyonu, Galatasaray Lisesi 7.Yerli Mallar Sergisi,1933.	41
Şekil 3.28. Süngercilik Pavyonu, Galatasaray Lisesi 7.Yerli Mallar Sergisi,1933.....	41
Şekil 3.29 Selahattin Refik (Sırmalı) tarafından İş Bankası Sergisi için tasarlanan Alpullu Şeker Fabrikası pavyonu, 1934.....	42
Şekil 3.30. Alpullu Şeker Fabrikası pavyonu, İş Bankası maketi, 1934.....	42
Şekil 3.31. Alpullu Şeker Fabrikası pavyonu, kumaş sergileme bölümü 1934.....	42
Şekil 3.32. Alpullu Şeker Fabrikası pavyonu, 1934.....	42
Şekil 3.33. Ankara Sergi Evi, Şevki Balmumcu, 1934.....	43
Şekil 3.34. Ankara Sergi Evi, Şevki Balmumcu, 1934.....	43
Şekil 3.35. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; ana giriş.....	44
Şekil 3.36. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; hol.....	44
Şekil 3.37. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; lokanta girişi.....	45
Şekil 3.38. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; hol.....	45
Şekil 3.39. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; hol.....	45
Şekil 3.40. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; çalışma odası.....	45
Şekil 3.41. Atatürk, Ankara Sergi Evi'nde Yerli Malları Sergisi'ni gezerken, 1934....	45
Şekil 3.42. Ankara Sergi Evi, ana salonda bir sergi düzeni	45
Şekil 3.43. Ankara Sergi Evi, ana salonda bir sergi, 1934	46
Şekil 3.44. Sergi Evinde Kömür Sergisi, 1937	46
Şekil 3.45. Ankara Sergi Evi, El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi, El İşleri Pavyonu, 1936.....	46
Şekil 3.46. Ankara Sergi Evi, El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi, Kadın Şapkaları Pavyonu, 1936.....	46
Şekil 3.47. T.C. Maarif Vekâleti Seyyar Terbiye Sergisi afişi, 1933.....	48
Şekil 3.48. Sağlık Vagonunda bulunan Vitamin Tablosu ve bir Vagon,	

Demiryolları Dergisi.....	48
Şekil 3.49. Seyyar Terbiye Sergisi Eğitim Vagonu ve Sergiyi Gezen Öğretmenler Vakit Gazetesi, 2 Haziran 1933.....	48
Şekil 3.50. Kırıkkale İstasyonu Cumhuriyet, 23 Nisan 193.....	48
Şekil 3.51. Eğitim Vagonu	48
Şekil 3.52. Beykoz Kundura Reklam Afişi, Son Posta gazetesi.....	49
Şekil 3.53. Sümerbank yerli malı kullanımına teşvik, reklam afişi.....	49
Şekil 3.54. Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi'nde yayınlanan reklam afişi, İhap Hulusi tasarımı.....	49
Şekil 3.55. Sümerbank Ereğli Bez Fabrikası, Konya, 1937.....	50
Şekil 3.56. Sümerbank “Yerli Mallar Pazarları” Beyoğlu Mağazası, İstanbul.....	50
Şekil 3.57. Crystal Palace'ta 1851 Londra Sergisi'nin açılış törenini gösteren Henry Courtney Selous çizimi tablo. Tabloda Osmanlı temsilcisi Zohrab Efendi.....	52
Şekil 3.58. 1851 Londra Sergisi, Crystal Palace, Hyde Park.....	52
Şekil 3.59. 1851 Londra Sergisi'nde Türk (solda) ve Yunan pavyonu, Crystal Palace, Hyde Park.....	52
Şekil 3.60. 1855 Paris Sergisi'nde Türk (arkada) ve Tunus pavyonu.....	52
Şekil 3.61. 1867 Paris Sergisi'nde Türk kafesi, divan ve sofa.....	53
Şekil 3.62. 1867 Paris Sergisi'nde Boğaziçi köşkünün iç mekanı.....	53
Şekil 3.63. 1873 Viyana Sersisi'nde Hazine-i Hassa.....	54
Şekil 3.64. 1889 Paris Sergisi'nde Osmanlı Tütün Pavyonu.....	54
Şekil 3.65. 1893 Chicago Sergisi'nde Türk Köyü'nün girişi.....	54
Şekil 3.66. 1893 Chicago Sergisi'nde Türk Pazarı.....	54
Şekil 3.67. 1900 Paris Sergisi, Türk Pavyonu.....	54
Şekil 3.68. 1800'lü yılların sonunda, uluslararası bir fuarda Türk Pazarı.....	55
Şekil 3.69. 1800'lü yılların sonunda, uluslararası bir fuarda tiyatro gösterisi.....	55
Şekil 3.70. 1935 Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, mimar Sedat Hakkı Eldem.....	56
Şekil 3.71. 1935 Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, iç mekan	56
Şekil 3.72. 1935 Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, eskiz.....	56
Şekil 3.73. 1935 Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, plan.....	56
Şekil 3.74 Karadeniz Vapuru logosu ve afişi, Fransızca basım.....	57
Şekil 3.75. Karadeniz Vapuru, 1926.....	57
Şekil 3.76. Vapurda dans eden Türk kadınlar, 1926.....	57
Şekil 3.77. Modern Türk kadınları, 1926.....	57

Şekil 3.78. Exposition Universelle, Champ de Mars, Seine Nehri üzerindeki gemi ve tekneler, Paris, 1867.....	58
Şekil 3.79. Exposition Universelle, Regatta Pavilion, Seine Nehri, Paris, 1867.....	58
Şekil 3.80. Büyük Beyaz Filonun gemileri, 1907-1909	59
Şekil 3.81. Büyük Beyaz Filo'da yer alan bir gemi ve ziyaretçiler 1907-1909.....	59
Şekil 3.82. 9 Eylül Sergisi, İzmir, 1927	60
Şekil 3.83. 9 Eylül Sergisi, Afişi, 1927.....	60
Şekil 3.84. İzmir Enternasyonal Fuarı, Kültürpark, 1936.....	61
Şekil 3.85. İzmir Enternasyonal Fuarı, Kültürpark açılışı, 1936.....	61
Şekil 3.86. İzmir Enternasyonal Fuarı, Mısır, Yunanistan ve Sovyetler Birliğinden gelen ziyaretçiler, 1936.....	61
Şekil 3.87. İzmir Enternasyonal Fuarı, İzmir Vilayeti Pavyonu ve Fuar Gazinosu, 1936	61
Şekil 3.88. İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, Emin Necip (Uzman), 1936.....	62
Şekil 3.89 İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, plan.....	62
Şekil 3.90. İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, sergi alanı.....	63
Şekil 3.91. İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, büfe.....	63
Şekil 3.92 İzmir Enternasyonal Fuarı, Sümerbank Pavyonu, Seyfi Arkan 1936.....	64
Şekil 3.93. Sümerbank Pavyonu, gece görünüşü, 1936.....	64
Şekil 3.94. Sümerbank Pavyonu, kumaş sergileme alanı, 1936	64
Şekil 3.95. Sümerbank Pavyonu, kumaş sergileme alanı, 1936	64
Şekil 3.96. İzmir Enternasyonal Fuarı, Gripin, Trakya ve İş Bankası Pavyonları, 1936	65
Şekil 3.97. İzmir Enternasyonal Fuarı, Ankara Birası ve Sümerbank Pavyonları.....	65
Şekil 3.98. İzmir Enternasyonal Fuarı, Trakya Pavyonu, Süleyman Ferit Eczanesi.....	65
Şekil 3.99. İzmir Enternasyonal Fuarı, Turyağ Pavyonu, Mühendis Aziz, 1936.....	65
Şekil 3.100. İzmir Enternasyonal Fuarı, Etibank Pavyonu iç mekan, İsmail Hakkı Oygar, 1938.....	66
Şekil 3.101. İzmir Enternasyonal Fuarı, Etibank Pavyonu iç mekan, İsmail Hakkı Oygar, 1938 ümerbank Pavyonu, kumaş sergileme alanı, 1936.....	66
Şekil 3.102. La République gazete sayfası. 01.07.1927.....	68
Şekil 3.103. La République gazete sayfası 15.04.1932.....	68
Şekil 3.104. 1935 yılı La Turquie Kemaliste dergi kapağı.....	69

Şekil 3.105. 1938 yılı La Turquie Kemaliste dergi kapağı	69
Şekil 3.106. Ulus Meydanı, “Ankara Construit” La Turquie Kemaliste n:18, 1937.....	69
Şekil 3.107. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” film afişi, yönetmen Sergei Yutkevi ve senarist Lev Arnstam, 1934.....	70
Şekil 3.108. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden bir sahne: Atatürk, Cumhuriyet’in 10. yıl kutlamalarına katılmak üzere TBMM’den çıkarken, 1934.....	70
Şekil 3.109. Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden bir sahne: SSCB hükümet heyeti İstanbul’a gelirken.....	70
Şekil 3.110. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden bir sahne: SSCB hükümet heyeti İstanbul’da karşılanırken.....	70
Şekil 3.111. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: Eski Ankara evleri, 1934.....	71
Şekil 3.112. .“Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: Eski Ankara’da ulaşım, 1934.....	71
Şekil 3.113. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: Yeni Ankara evleri, 1934.....	71
Şekil 3.114. .“Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: Yeni Ankara’da ulaşım, 1934.....	71
Şekil 3.115. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: kadınların sosyal hayattaki rolü 1934.....	72
Şekil 3.116. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: kız çocuklarının törende görev alması, 1934.....	72
Şekil 3.117. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: Cumhuriyetin 10. Yıl kutlamaları, 1934	72
Şekil 3.118. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: İsmet Paşa Kız Enstitüsünde spor yapan öğrenciler, 1934.....	72
Şekil 3.119. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: eğitim alanlarında gerçekleştirilen reformlar, Siyasal Bilimler Fakültesi, 1934.....	72
Şekil 3.120. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden sahneler: eğitim alanlarında gerçekleştirilen reformlar, Musiki Muallim Mektebi, 1934.....	72
Şekil 4.1. S.S. Wilis, Rotterdam 1905-1914.....	74
Şekil 4.2. S.S. Wilis 1914-1918.....	74
Şekil 4.3. Karadeniz Vapuru, 1924	74
Şekil 4.4. Karadeniz Vapuru, İnebolu, 1925-1926.....	74

Şekil 4.5. Karadeniz Vapuru, 1926.....	75
Şekil 4.6. Karadeniz Vapuru, 1926.....	75
Şekil 4.7. Barselona Başkonsolosluğu’nun Karadeniz Vapurunun Barselona Limanına varış tarihini bildirmesi talebini içeren 24 Ağustos 1925 tarih ve 41267/575 sayılı resmî belge.....	76
Şekil 4.8. Madrid Büyükelçiliği’nin Seyyar Sergi için hazırlıklara başladığını bildiren 16 Ocak 1926 tarih ve 51875/43 sayılı resmî belge.....	76
Şekil 4.9. Madrid Büyükelçiliği’nin Seyyar Sergi için hazırlık süreci, 15 Mart 1926 tarih ve 1411/97 sayılı resmî belge.....	77
Şekil 4.10. Karadeniz Vapuru Sergi ve Seyahat talimatnamesi, 1925, Ahmed İhsan ve Şürekası matbaası.....	79
Şekil 4.11. 1926 Senesi Mayıs Nihayetinde Avrupa’nın 21 Büyük Şehrine Uğramak Üzere İstanbul’dan Hareket Edecek Olan Seyyar Sergi Talimat ve Programı, Hilal matbaası, 1926.....	80
Şekil 4.12. Seyyar Sergi Düzenleme Heyeti Karadeniz Vapurunun güvertesinde.....	81
Şekil 4.13. Karadeniz Vapuru katılımcılarından bazıları.....	82
Şekil 4.14. Zekiye Hanım’a verilen hüviyet (kimlik) varakası (Seyyar Sergi ile seyahat edecek yetkililer için hazırlanmıştır),1926.....	83
Şekil 4.15. Nermin Faruki Hanım’a verilen hüviyet (kimlik) varakası, 1926.....	83
Şekil 4.16. Karadeniz Vapuru mürettebatı ile Lütü Kaptan, 1926.....	84
Şekil 4.17. Lütü Kaptan.....	84
Şekil 4.18. Riyaset-i Cümhur Orkestrası heyetinin 1926 senesi Türk Seyyar Sergisi ile Avrupa limanlarına seyahati hatırası.....	85
Şekil 4.19. Riyaset-i Cümhur Orkestra şefi Osman Zeki Üngör	85
Şekil 4.20. Barselona Başkonsolosluğu’nun Seyyar Sergide teşhir edilecek ürün listesinin gönderilmesi talebini içeren 16.02 1926 tarih ve 54434-133 sayılı resmî belge.....	86
Şekil 4.21. Karadeniz Vapuru logosu, Namık İsmail, 1926.....	88
Şekil 4.22. Namık İsmail resim atölyesinde.....	88
Şekil 4.23. Karadeniz Vapuru, Tophane Rıhtımı, 12 Haziran 1926.....	89
Şekil 4.24. Karadeniz Vapuru ilerliyor, 1926	89
Şekil 4.25. Atatürk, Karadeniz Vapurunda öğle yemeğinde	90
Şekil 4.26. Atatürk ile Karadeniz Vapuru Sergi Heyeti, Mudanya, 13 Haziran 1926...	90
Şekil 4.27. Atatürk’ün Karadeniz Vapuru ziyareti, 13 Haziran 1926, Mudanya.....	91

Şekil 4.28 Atatürk'ün Karadeniz Vapurundan inişi, 13 Haziran 1926, Bandırma.....	91
Şekil 4.29. Süreyya Gürsu'nun Karadeniz Vapuru seyahat güzergâhına ait bir eskizi..	92
Şekil 4.30. Karadeniz Vapuru seyahat rotasına ait bir harita	92
Şekil 4.31. Karadeniz Vapuru Avrupa limanlarından birinde coşkuyla karşılâırken, 1926.....	94
Şekil 4.32. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisini ziyaret için gelenlerin oluşturduğu kalabalık, 1926.....	94
Şekil 4.33. Barselona'da Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisini ziyarete gelenler, İspanya, 1926.....	94
Şekil 4.34. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi, Barselona Limanı'nda, İspanya, 1926..	94
Şekil 4.35. Londra'da Vapura giriş yapan ziyaretçiler, İngiltere, 1926.....	95
Şekil 4.36. Londra'da Vapura giriş yapan ziyaretçiler, İngiltere, 1926.....	95
Şekil 4.37. Londra'da Vapura sandallar ile gelen ziyaretçiler, İngiltere.....	95
Şekil 4.38. Karadeniz Vapuru'nun Londra'da verdiği ziyafete bir vapur ile gelen bankacılar. (Bu görselde 3 tane İngiliz lordu bulunmaktadır.).....	95
Şekil 4.39. Londra'da sinemalarda gösterilen “Times Nehrinde İstanbul Pazarı başladı” haberi, İngiltere, 1926.....	95
Şekil 4.40. Londra'da sinemalarda gösterilen “Times Nehrinde İstanbul Pazarı başladı” haberi, İngiltere, 1926.....	95
Şekil 4.41. Hamburg'da kırmızı beyaz kumaşlarla süslenen liman, Almanya, 1926....	96
Şekil 4.42. Hamburg'da kırmızı beyaz kumaşlarla süslenen liman, Almanya, 1926....	96
Şekil 4.43. Hamburg Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyaret etmek için bekleyenler, Almanya, 1926.....	96
Şekil 4.44. Riyaset-i Cumhur Orkestrası müzisyenlerinin bir bölümü Karadeniz Vapurunun güvertesinde, Hamburg Limanı, Almanya, 1926.....	96
Şekil 4.45. Leningrad Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyarete gelenler, Petersburg/Rusya, 1926.....	97
Şekil 4.46. Leningrad Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyarete gelen halkın izdihamı, Petersburg/Rusya, 1926.....	97
Şekil 4.47. Stockholm Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyarete gelenler, İsveç, 1926.....	97
Şekil 4.48. Helsinki Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyarete gelenler, Finlandiya, 1926...	97
Şekil 4.49. Kopenhag Limanı'nda Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisini ziyarete gelen ve aralarında dış işleri bakanı Fon Molteke'nin de bulunduğu yetkili bir grup, Danimarka, 6 Ağustos 1926.....	98

Şekil 4.50. Finlandiya dış işleri bakanı Eemil Nestor Setälä gemiyi ziyaret ederken, 1926.....	98
Şekil 4.51. Anvers'teki Türk konsolosluğu ile çekilen bir fotoğraf (Vapura hediye edilen bir çiçek buketi görülmektedir), 1926.....	98
Şekil 4.52. Roma büyükelçimiz Suad Davaz, Napoli'de Seyyar Sergi ile ilgilenirken, İtalya, 1926.....	98
Şekil 4.53. Lütfi Kaptan ziyaretçiler ile birlikte Karadeniz Vapurunun güvertesinde, İskandinav limanlarından birinde, 1926.....	99
Şekil 4.54. Karadeniz Vapuru güvertesinde fotoğraf çektiren yolcular, 1926.....	99
Şekil 4.55. Finlandiya'da yaşayan Müslümanlar ile Karadeniz Vapurunun en üst güvertesinde çekilen bir fotoğraf, Helsinki, Finlandiya, 1926.....	99
Şekil 4.56. Londra'da Karadeniz Vapurunda verilen bir ziyafette aralarında Celal Esat Arseven'in de bulunduğu (en solda) bir masa, İngiltere, 1926.....	100
Şekil 4.57. OLe Havre'de Karadeniz Vapurunda verilen bir baloda dans anı, Fransa, 1926.....	100
Şekil 4.58. Barselona'da 28 Haziran 1926 tarihi saat 20:30'da Karadeniz Vapurunda verilecek bir ziyafet için yazılmış olan davetiyesi.....	101
Şekil 4.59. . Marsilya Limanında Seyyar Sergiyi ziyaret edecek ziyaretçiler için hazırlanmış giriş kartı, 1926.....	101
Şekil 4.60. Galatasaray Kürek Takımı kurucularından Kamil Ethem Bey'e ait bir fotoğraf, Sergi afişinin önünde, 1926	101
Şekil 4.61. Kamil Ethem Bey'e, Altona damgası ile Hamburg'dan postaya verilen kart, Marsilya limanının Karadeniz Vapurunu ziyaret ettiği sırada teslim edilmiştir. Bu posta kartı, "Exposition Flottante Turque" adresi ile gönderilmiştir. 16.08.1926.....	101
Şekil 4.62. Riyaset-i Cumhur Orkestrası Vapurda bir müzik dinletisinde, 1926.....	102
Şekil 4.63. Londra'da gelen ziyaretçilere Robert koleji öğrencileri tarafından Hacıbekir lokumu ve sigara ikram edilirken, 1926.....	102
Şekil 4.64. Karadeniz Vapurunda Türkiye'yi Avrupa'ya tanıtmakla görevli memurlar, Barselona, İspanya, 1926.....	103
Şekil 4.65. Hamburg Belediye dairesinde Seyyar Sergi için verilen ziyafetten bir köşe, Almanya, 1926.....	103
Şekil 4.66. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi için düzenlenen bir davet, 1926.....	103
Şekil 4.67. Gdynia'da Seyyar Sergi için düzenlenen bir davet, Polonya, 1926.....	103
Şekil 4.68. Stockholm'de Karadeniz Vapurunu gezmek ve musiki heyetini dinlemek	

için bekleyen ziyaretçiler, İsveç, 1926.....	104
Şekil 4.69. Londra'nın Merkez Parkı'nda Riyaset-i Cumhur Orkestrası konseri, İngiltere, 1926.....	104
Şekil 4.70. Karadeniz Vapurunda aralarında Pertev Paşanın kızı Nevin Hanım'ın da bulunduğu kız öğrenciler, 1926.....	105
Şekil 4.71. Karadeniz Vapurunda modern kadınlar, 1926.....	105
Şekil 4.72. "La Dépêche Constantine" isimli Fransız gazetesinde 19 Haziran 1926 tarihinde çıkan "Une Exposition Flottante Turquie" başlıklı haber.....	106
Şekil 4.73. "Petit Matin Quotidien Politique d'Information" isimli Fransız gazetesinde 21 Haziran 1926 tarihinde çıkan "Exposition Flottante Turquie" başlıklı haber.....	106
Şekil 4.74. Karadeniz Vapurunda Türk kilimi tanıtımı, 1926.....	108
Şekil 4.75. Karadeniz Vapurunda ipek kumaş tanıtımı, 1926.....	108
Şekil 4.76. Karadeniz Vapuru, Amsterdam rıhtımında kömür alırken, Hollanda, 1926.....	108
Şekil 4.77. Lütfi Kaptan ve Karadeniz Vapuru, 1926.....	108
Şekil 4.78. Brüksel Büyükelçiliği'nin "Revue de la Ligue Maritime Belge" dergisinde Karadeniz Vapuru ile ilgili bir makalenin yayımlandığını 24 Eylül 1926 tarihli ve 577/195 sayılı resmi yazıyla bildirilmesi.....	109
Şekil 4.79. "Pester Llyod" isimli Macaristan gazetesinde 8 Temmuz 1926 tarihinde Karadeniz Vapuru ile ilgili çıkan haber.....	109
Şekil 4.80. Süreyya Gürsu'nun Karadeniz Vapuru ile ilgili aldığı notlar.....	111
Şekil 4.81. Mimar Asım (Kömürcüoğlu).....	113
Şekil 4.82. Naci (Meltem) Bey.....	113
Şekil 4.83. Selahattin Refik (Sırmalı).....	113
Şekil 4.84. Karadeniz Vapuru beyaza boyanırken, 1926.....	114
Şekil 4.85. Resimli Perşembe gazetesi, 1926.....	115
Şekil 4.86. Karadeniz Vapuru Satış Dairesi: Sanayi Nefise teşhir alanı Atatürk büstü, 1926.....	116
Şekil 4.87. Karadeniz Vapuru sergi alanı: halılar, 1926.....	116
Şekil 4.88. Karadeniz Vapuru arka kısım, Hamburg Limanı, 1926.....	120
Şekil 4.89. Karadeniz Vapuru baş kısım, Bandırma, 13 Haziran 1926.....	120
Şekil 4.90. Karadeniz Vapuru Mekansal Organizasyon Şeması.....	121
Şekil 4.91. Karadeniz Vapuru Numune ve Satış Dairesi yerleşimi.....	122
Şekil 4.92. Karadeniz Vapuru "Numune Dairesi" sergi alanı: kumaşlar, 1926.....	123

Şekil 4.93. Karadeniz Vapuru “Numune Dairesi” sergi alanı: kürkler, 1926.....	123
Şekil 4.94. Karadeniz Vapuru “Satış Dairesi” Kütahya çinileri ve hediyelik eşyalar, 1926.....	123
Şekil 4.95. Karadeniz Vapuru “Satış Dairesi” kehribar tesbih, 1926.....	123
Şekil 4.96. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: İnhisarlar Pavyonu, 1926.....	124
Şekil 4.97. Karadeniz Vapuru Satış Dairesi: İnhisarlar Pavyonu, 1926.....	124
Şekil 4.98. Karadeniz Vapuru İş Bankası seyyar şubesi, Selahattin Refik (Sırmalı), 1926.....	125
Şekil 4.99. Karadeniz Vapuru İş Bankası seyyar şubesi, Selahattin Refik (Sırmalı), 1926.....	125
Şekil 4.100. Karadeniz Vapuru İş Bankası seyyar şubesi, 1926.....	125
Şekil 4.101. Karadeniz Vapuru eski üst güverte planı: birinci mevki kamaralar ve çalışma salonu.....	127
Şekil 4.102. Karadeniz Vapurunda verilen bir ziyafet, Londra, 1926.....	127
Şekil 4.103. Protokol Müdiresi Samiye Hanım, Atatürk, Ali Cenani Bey ve eşi Karadeniz Vapurunun yemek salonunda öğle yemeğinde, 1926.....	127
Şekil 4.104. Karadeniz Vapuru yemek salonuna ait bir haber.....	128
Şekil 4.105. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu.....	128
Şekil 4.106. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu.....	128
Şekil 4.107. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu.....	129
Şekil 4.108. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu.....	129
Şekil 4.109. Karadeniz Vapurunda düzenlenen bir balo anı, 1926.....	129
Şekil 4.110. Karadeniz Vapurunda düzenlenen bir balo anı, 1926.....	129
Şekil 4.111. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu.....	130
Şekil 4.112. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu.....	130
Şekil 4.113. Karadeniz Vapuru üst güverte teras, 1926.....	130
Şekil 4.114. Karadeniz Vapuru üst güverte teras, 1926.....	130
Şekil 4.115. Karadeniz Vapuru üst güverte yaşam alanı, 1926.....	131
Şekil 4.116. Karadeniz Vapuru üst güverte yaşam alanı, 1926.....	131
Şekil 4.117. Karadeniz Vapuru, üst güverte, büfe, 1926.....	132
Şekil 4.118. Karadeniz Vapuru mutfak ve servis personeli 1926.....	132
Şekil 4.119. Karadeniz Vapuru sirkülasyon şeması.....	133
Şekil 4.120. Karadeniz Vapuru, Barselona Limanı, 1926.....	133
Şekil 4.121. Karadeniz Vapuru, Barselona Limanı, 1926.....	133

Şekil 4.122. Karadeniz Vapuru, dolaşım alanı, 1926.....	134
Şekil 4.123. Vapurun kenarında yer alan gerektiğinde inip kalkabilen beyaz Merdivenler.....	134
Şekil 4.124. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi ve merdiven, 1926.....	135
Şekil 4.125. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: enstrümanlar ve merdiven, 1926....	135
Şekil 4.126. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: kabak vitrini, 1926.....	136
Şekil 4.127. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: pamuk ve hububat sergilenmesi, 1926.....	136
Şekil 4.128. Karadeniz Vapuru, sergileme elemanı camekanlı vitrinler, 1926.....	137
Şekil 4.129. Karadeniz Vapuru “Numune Dairesi” sergi camekanı: Beykoz Kundura, 1926.....	137
Şekil 4.130. Karadeniz Vapuru sergi alanında doldurulmuş tiftik keçisi ile çekilen fotoğraf, 1926.....	137
Şekil 4.131. Karadeniz Vapurunun yola çıkacağını yazan haberin altında, aralarında doldurulmuş tiftik keçisinin de olduğu sergileme alanlarından görüntüler yer almaktadır.....	137
Şekil 4.132. Kamil Ethem Beyin, Marsilya limanında Karadeniz Vapurunu ziyareti. Fotoğrafta Karadeniz Vapuru hat sanatları sergi alanı görülmektedir. 16 Ağustos 1926.....	139
Şekil 4.133. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi antika ve çini kısmı 1926.....	139
Şekil 4.134. Karadeniz Vapuru Satış Dairesi hediyelik eşyalar, 1926.....	139
Şekil 4.135. Karadeniz Vapuru sergi alanı: tütünler, 1926.....	140
Şekil 4.136. Karadeniz Vapuru sergi alanı: Sanayi Nefise tablolar, 1926.....	140
Şekil 4.137. Karadeniz Vapuru sergi alanı: geyik, 1926.....	141
Şekil 4.138. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: süs eşyaları bölümü, (Arkada İbrahim Çallı’nın Karadeniz Vapuru için yaptığı Atatürk Portesi görülmektedir).....	143
Şekil 4.139. Sergi alanında palmiye süslemeleri, 1926	143
Şekil 4.140. Seyyar Sergi antetli ve Sergi vinyeti kullanılmış siyah renkteki Sergi damgası ile İstanbul’a gönderilmiş bir zarf.....	143
Şekil 4.141. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi hatıra pulu, 1926.....	143
Şekil 4.142. S.S. Karadeniz “Exposition Flottante” Sergi damgası.....	143
Şekil 4.143. Karadeniz Vapurundaki seyyar sergi için 87 adet kitabın, Ticaret Odasındaki sergi komisyonuna teslim edildiğine dair belgeler, Mart, 1926.....	144

1. GİRİŞ

Modernizm üzerine kaleme aldığı eserleri ile tanınan Amerikalı sosyolog Berman (2004), moderniteyi dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı olarak tanımlamaktadır. Ona göre; “*Modern ortamlar ve deneyimler; coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçmektedir.*” Modernleşme; doğa bilimlerindeki önemli buluşlar, bilimsel bilginin teknolojik yeniliklere uyarlanması, sanayi üretimindeki artış, nüfus yapısındaki köklü değişimler, hızlı şehirleşme, geniş kapsamlı iletişim ağları, güç kazanan ulus-devletler, toplumsal hareketlerin yaygınlaşması ve kapitalist dünya ekonomisi gibi pek çok unsurdan beslenmektedir. Bu sancılı süreçte toplumlar içinde yaşanan parçalanma, yenilenme, mücadele, çelişki ve belirsizlik kaçınılmaz olmaktadır (Berman, 2004:28). Berman, bu bağlamda modernite sürecindeki değişimleri, Karl Marx’ın “*Katı olan her şey buharlaşıyor.*” sözü ile ilişkilendirmiştir. Berman, modernizmi üç evreye ayırarak incelemiştir (Berman, 2004:30-40):

Birinci Evre: 16. ve 18. yüzyıl arasındaki süreçtir. Bu dönemde bireyler modern hayatı algılamaya yeni başlamıştır. “*Moderniste*” sözcüğünü ilk kullanan kişi olan dönemin en önemli isimlerinden Jean-Jacque Rousseau, toplumsal koşullara derin bir duyarlılık besleyerek Avrupa toplumunun altüst olarak büyük bir değişime uğrayacağını öngörmüştür.

İkinci Evre: 18. Yüzyılın sonlarında Fransız Devrimi ile başlayıp 20. yüzyıla kadar devam eden dönemdir. Devrim etkisiyle oluşan modern kamu; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşama hissine yol açmıştır. Oysaki hiç de modern olmayan bir dünyada yaşanmaktadır. Bu içsel ikililik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, yani modernleşme sürecinin kendisini doğurur ve onu kökleştirir.

Üçüncü Evre: 20. yüzyılı anlatır. Bu dönemde modernleşme süreci neredeyse tüm dünyaya yayılmış ve bu kültür, sanatta ve düşünce alanında büyük başarılar sağlamıştır. Dünya tarihinin yaratıcılık açısından en parlak dönemidir fakat modern kamu genişledikçe pek çok parçaya ayrılır. Sayısız ve parça parça ele alınan modernlik düşüncesi canlılığından ve derinliğinden çok şey kaybeder, örgütlenme ve insanların hayatına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bireyler kendini modernliğin köklerinden kopmuş bir ‘modern’ çağın ortasında bulur. Modern insanlar kutupsallıklara ve dümdüz

bütüncülleştirmelere yöneldikçe modern hayata açık bakışlarının yerini kapalı bakışlar alır. Artık “Hem o/Hem bu” düşüncesinin yerine “*Ya o/Ya bu*” gelmiştir.

Berman, modernizmin Üçüncü Evre’sinde yaşanan parçalanma ve yüzeyselleşmeye karşı, modernleşme sürecinde köklerimize dönmenin önemini vurgulamaktadır. Ona göre, modern insanın yaşadığı kimlik ve anlam krizinin üstesinden gelebilmesi için, ikili çelişkilerin yaşandığı İkinci Evre’ye geri dönülmesi gerekmektedir (Berman, 2004:57-59). Bu evrede yaşanan ikilemler, aynı anda hem geleneksel değerler hem de modernleşmenin getirdiği yeni yaşam biçiminde var olma hissini doğurur ve modernleşme sürecinin temel dinamiğini oluşturur. Türkiye’nin Erken Cumhuriyet döneminde de benzer bir ikilem yaşanmış; Osmanlı’dan devralınan köklü geleneklerle, Batı’dan esinlenen modernleşme hamleleri iç içe geçerek toplumda derin bir dönüşüm sürecini tetiklemiştir. ‘Eski’ ve ‘yeni’nin iç içe geçtiği bu dönemde, bireyler ve kurumlar geçmişin mirası ile geleceğin imkânları arasında sıkışmış; kimlik, aidiyet ve yön arayışı gibi kavramlar bu çelişkiler içinde yeniden şekillenmiştir.

Modernleşme hareketinin, tarih boyunca tüm toplumlarda aynı anda ve aynı şekilde görülmediği bir gerçektir. Göle (2004), bir çalışmasında Batılı olmayan toplumların pratiğe veya bilgi üretimine ilişkin ‘modernlik’ deneyimlerini ve kavramlarını incelemiştir. Bu bağlamda, küreselleşen modernliğin tek tip bir model olmadığını, yerel dokular ve kültürler kendilerine özgü değerlerle ‘alternatif modern’ biçimler yarattığını vurgulamıştır. Göle, şu sonuca varmıştır; modernlik, küreselleşmekte ve yerelleşmektedir. Ona göre; “Toplumlarda bir yandan liberal piyasa ekonomisinin kuralları küreselleşirken, öte yandan alternatif kimlik-kültür arayışları yükselmektedir.” (Göle, 2004:56-57). Türkiye’de de sıkça birbiriyle karıştırılan ‘modernleşme’ ve ‘batılılaşma’ kavramlarının farklı anlamlar taşıdığı belirtilebilir. Her ne kadar aynı terimlirmiş gibi algılsalar da ‘modernleşme’ kavramı gelişim gösterme ve çağı yakalama gibi bir süreci anlatırken, ‘batılılaşma’ örnek alınan bir eğilimi ifade etmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’de modernleşme ivedilikle giderilmesi gereken bir ihtiyaçken, batılılaşma eğiliminin benimsenmesi bu sürece büyük bir katkı sağlamıştır. Diğer yandan bu ani batılılaşma geçişi Türkiye’de bir kimlik bunalımına ve modern ve milli arasındaki tartışmalara yol açmıştır. Bu bağlamda, Türkiye’nin Erken Cumhuriyet dönemi modernleşme süreci, küresel modernlik ile yerel değerlerin birleştiği özgün bir örnek olarak karşımıza çıkar. Modernleşmenin Batı odaklı bir model olarak algılandığı bu dönemde hem

Batılılaşma hem de milli kimlik arayışları arasında bir denge kurma çabası dikkat çeker. Bu süreç, sadece yeni bir toplumsal düzen inşa etmeyi değil, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan geleneksel yapılarla modernleşme hedefleri arasında bir uyum sağlamayı da amaçlamıştır. Nitekim Osmanlı/Türk modernleşmesi bu çelişkilerin en belirgin şekilde yaşandığı bir tarihsel dönemdir.

Osmanlı/Türk modernleşmesi ile ilgili yazısında Kasaba (1998), 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da yaşanan değişim ve dönüşümlerin Osmanlı İmparatorluğu'na da yansımalarından bahsetmiştir. Osmanlı İmparatorluğu bu dönemde Avrupa piyasasına bağlanmış, kurumsal reformlardan ve bazı milliyetçi ayaklanmalardan, özellikle de Fransız Devrimi'nden etkilenmiştir. Aynı anda gelişen bu değişimler; Osmanlı/Türk modernleşmesinin tarihinde birçok belirsizliklere, sapmalara ve aykırılıklara yol açmıştır. Bir yandan öz değerlerini, milli ahlâk ve maneviyatını korumaya çalışan; diğer yandan ise *“Batı medeniyetinin sağladığı ilerleme ve ürünlerden yararlanmak”* isteyen çelişkili bir durum söz konusudur. Kasaba'ya göre 'eski' ile 'yeni' arasındaki karmaşaya sebep olan bu durum, modernleşme sürecinin kendisidir (Kasaba, 1998:25-26). Bu süreçte, 'eski' olan, Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel yapısını, yaşam tarzını ve kültürel değerlerini temsil ederken, 'yeni' olan ise özellikle Batı'da yaşanan modernleşme, çağdaşlaşma ve yenilikçi değerleri ifade etmektedir.

Türkiye'deki modernleşme hareketi, 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ve yeni başkent olarak seçilen Ankara'nın modern bir şehir olarak kurgulanıp inşa edilmesi ile birlikte büyük bir hız kazanmıştır. Yeni Türkiye'nin inşası sırasında, devletin ve toplumun her alanında 'eski' ile 'yeni' arasındaki farkları belirginleştirme çabası, günlük yaşamdan eğitime, hukuktan sanata kadar pek çok alanda kendini göstermiştir. Bu dönemde Atatürk'ün önderliğinde siyasal, toplumsal, ekonomi, hukuk, eğitim ve kültür alanlarında pek çok reform yapılmıştır. 'Eski' ile 'yeni' arasındaki fark, sadece yenilikçi reformlarla değil, modern bir görünüm kazandırma çabalarıyla da pekiştirilmiştir. Modernleşme sürecinde kendini modern olarak sunmak için sadece yenilikleri benimsemek değil, aynı zamanda modern görünmek de büyük önem taşımıştır. Örneğin, kıyafet devrimiyle birlikte geleneksel giysiler terk edilip Batılı tarzda kıyafetler benimsenirken, Latin alfabesine geçişle birlikte okuryazarlık oranını artırma ve batılılaşma yönünde önemli adımlar atılmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet otoritesi ve aydınlar, Batı'ya ayak uydurabilen bir toplum imajı oluşturmak için yoğun çaba sarf etmiştir. Bu durum, yeni inşa edilen binaların mimarisinden, düzenlenen ulusal bayram ve törenlere kadar geniş bir yelpazede kendini

göstermiştir. Kadınların toplum içindeki yerini güçlendiren yasalar, modern toplumun olmazsa olmazı olarak görülen kadın hakları konusunda atılan adımlar ve eğitim reformları, Türkiye'nin modern dünya ile uyum içinde olduğunu göstermek için yapılmış önemli hamlelerden olmuştur. Bu dönemde öğretim birleştirilmiş, güzel sanatlar alanında yenilikler yapılmıştır. Modernleşmenin biçim bulduğu mimarlık alanı dâhil, her kurumun başına yabancı uzmanlar getirilmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi modernleşme hareketi, sadece ülkenin içinde olup biten bir faaliyet değil, aynı zamanda yabancı ülkelere sunulan bir tanıtım programıdır. Batılılaşma eğiliminin olduğu bu dönemde temsil ve tanıtım propagandaları birçok farklı uygulama ile gerçekleştirilmiştir. Uluslararası gazete ve dergilerin yayınlanması, fuar ve sergilerin düzenlenmesi; ülkeler arasındaki sosyal, ekonomik, politik, kültürel ve turistik ilişkilerin geliştirilmesi bağlamında bu uygulamaların en önemlileri arasında yer almıştır. Bu dönemde Türkiye'deki modernleşmeyi uluslararası alanda en iyi şekilde temsil etmek ve dışarıya tanıtmak için kusursuz bir plana ihtiyaç duyulmuştur. Bir uluslararası sergi örneği olarak, Yeni Modern Türkiye'nin tanıtılması amacıyla 1926 yılında gerçekleştirilen “Karadeniz Vapuru Projesi” genç Cumhuriyete pek çok açıdan büyük katkı sağlamıştır.

1923 yılında Cumhuriyetin ilanının ardından gerçekleştirilen İzmir İktisat Kongresi ile beraber ülkede yerli malı kullanımına önem verilmesi, tarım ve sanayiye özendirilmesi, uluslararası sergi ve fuarlara katılım gibi konular ekonomik alanda önemli stratejiler haline gelmiştir. 1925 yılına gelindiğinde ise ilk tohum ıslah çalışmaları başlamış ve Atatürk Orman Çiftliği'nin temelleri atılmıştır. Diğer yandan, Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayıp devam eden fuarcılık ve sergicilik alışkanlığı bu dönemde de devam etmiştir. 1925 yılında Yeni Türkiye Cumhuriyeti ilk kez Paris'teki “*Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi*”ne katılım göstermiştir (Akçura, 2009:102). Aynı yıl, ülkenin ekonomik kalkınması için çabalanan bu dönemde, Karadeniz Vapuru Projesi, bir ‘seyyar sergi’ fikri olarak Türkiye'nin yerli mallarının Avrupa'ya tanıtılmasını amacıyla ortaya çıkmıştır. Dönemin ticaret Bakanı Ali Cenani Bey'in mecliste öne sürdüğü bu projeye göre, daha önce yük ve taşımacılık amacıyla kullanılan 1924 yılında Hollanda'dan satın alınmış olup, bir süredir Seyr-i Sefain bünyesinde hizmet veren “S.S. Wilis” isimli vapur, baştan yaratılacak ve yeniden işlevlendirilerek bir sergi alanına dönüştürülecektir. Atatürk'ün de destekçisi olduğu ve ülkede büyük heyecan yaratan bu ‘yüzer sergi’ projesine göre Karadeniz Vapuru, Avrupa'yı dolaşarak Yeni modern Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil edecek, ülkede yaşanan değişimleri dünyaya en iyi şekilde tanıtacaktır.

Karadeniz Vapuru üzerine, sınırlı sayıda da olsa, literatürde daha önceden yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri, Soner Sevgili'nin yönettiği ve bu çalışmanın ilham kaynağı olan “*Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli (2006)*”dir. Bu çalışmada ise Karadeniz Vapuru örneği üzerinden Erken Cumhuriyet Döneminde iç mekan konusu üzerine katkıda bulunmak hedeflenmektedir. 1954 yılında hurdaya dönerek İtalya'ya satılan Karadeniz Vapurundan arda kalan belge ve görüntülerden faydalanılarak Vapurun iç mekan analizi yapılacak, böylelikle Vapur, bir bütün olarak kavranabilecektir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Mevcut literatürde Karadeniz Vapuru, Erken Cumhuriyet dönemindeki modernleşme hareketinin önemli bir sembolü olarak kabul edilmektedir. Ancak Karadeniz Vapuruna ilişkin, modernizmin temsil edilmesi açısından büyük önem taşıyan iç mekan tasarımıyla ilgili literatürde yeterli düzeyde bilgive belge bulunmadığı gözlenmiştir. Ayrıca Vapur, yalnızca bir ulaşım aracı olmanın ötesinde, uluslararası bir seyyar (gezici) sergiye dönüştürülerek yeniden işlevlendirilmiş; ancak bu özgün ve yenilikçi tasarım fikri yeterince vurgulanmamıştır.

Bu çalışma, Karadeniz Vapurunun tarihsel önemini, güçlü bir temsil ve tanıtım potansiyeline sahip olmasını, modernleşme ve batılılaşmayı sembolize etmesi gibi yönlerini ele alarak; özellikle iç mekan tasarımına odaklanarak mevcut literatürdeki boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Çalışmanın amacı; Karadeniz Vapurunun iç mekânlarının detaylı olarak incelenmesidir. Mevcut fotoğraflar, video kayıtları ve belgeler üzerinden sistematik bir şekilde analiz edilerek Vapur'un iç mekan tasarımı daha iyi anlaşılabilir. Böylelikle Karadeniz Vapuruna ilişkin mevcut literatür, tasarım tarihi perspektifinden yeniden ele alınacak ve literatüre bu yönden katkı sağlanacaktır.

Türkiye’de iç mimarlığın tarihsel gelişimi incelendiğinde, 1914 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi bünyesinde kurulan “Tezyinat Bölümü”nün, Erken Cumhuriyet döneminde yeniden yapılandırılarak Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde “Dâhili Tezyinat” adıyla faaliyet göstermeye başladığı görülmektedir. Türkiye’de modern iç mimarlık tarihi açısından önemli bir adım olan bu bölüm, zamanla “İç Mimarlık” adını almış ve mimari projelerde yüzeyler, mobilyalar ve malzemelere dair detayların mekânsal ve strüktürel unsurlar kadar

önemsenmesini sağlamıştır. Ancak, geçen bir asra rağmen Türkiye’de iç mimarlık tarih yazımına yeterli ilgi gösterilmemiştir. Bu alanda belgeleme ve tarihsel bellek oluşturma konusunda ciddi eksiklikler bulunmaktadır. Bu çalışmanın alt amacı; Türkiye’de yeterince ilgi görmeyen iç mimarlık tarihine yönelik bir belge birikimi ve bellek oluşturularak literatüre katkı sağlamak ve bu alana olan ilginin artırılmasını teşvik etmektir.

1.2. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılığı

Çalışmanın kapsamı; Erken Cumhuriyet Döneminde 1926 yılında gerçekleştirilmiş, Yeni Türkiye’nin modernliğini temsil eden ve uluslararası seyyar (gezici) sergi örneği olan ‘Karadeniz Vapuru Projesi’dir. Bu kapsamda, çalışmanın Giriş bölümünde öncelikle ‘modernite’ kavramı, modernizm üzerine önemli çalışmalar yapmış sosyolog Marshall Berman’ın “*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*” (2004) adlı kitabı temel alınarak tanımlanmıştır. Daha sonra Türkiye’yi yakından ilgilendiren ‘batı dışı toplumlardaki modernleşme anlayışı’ konusu Nilüfer Göle’nin “*Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine*” (2004), isimli çalışması kaynak alınarak sorgulanmıştır. Reşat Kasaba’nın Sibel Bozdoğan ile kaleme aldığı “*Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*” (1998) kitabından “*Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm*” makalesiyle vurguladığı Osmanlı/Türk modernleşmesindeki eski ve yeninin karmaşıklığı irdelenmiştir.

Çalışma, ‘Giriş’ ve ‘Sonuç’ bölümleri dışında üç bölümden oluşacak olup; ilk iki bölümde araştırmanın daha tanımlı bir şekilde yapılabilmesi için Erken Cumhuriyet Dönemi’ndeki modernleşme süreci, mimarlık, temsil, sergicilik ve fuarcılık konularına değinilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Karadeniz Vapuru, bir temsil mekanı olarak incelenmiştir. Konunun ana hatlarıyla bir bilgi zemini oluşturulduktan sonra çalışmanın son kısmında Karadeniz Vapurunun iç mekan tasarımına bir sergi mekanı olarak odaklanılmıştır;

Birinci bölümde, Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sindeki önemli tarihsel, ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmeler ile buna bağlı olarak gelişen modernleşme ve batılılaşma süreçleri araştırılmıştır. Bu bağlamda Erken Cumhuriyet Dönemi’ndeki mimarlık, modernite ve temsil süreci irdelenmiştir. Dönemin mimarisini anlamak için özellikle; bu konuda önemli çalışmaları bulunan Afife Batur’un “*Cumhuriyet Döneminde*

Türk Mimarlığı” (1984), Metin Sözen ve Mete Tapan’ın Erken Cumhuriyet dönemini belirli tarihsel bölümlere ayırarak detaylı olarak aktardığı “*50 Yılın Türk Mimarisi*” (1973) ve mimarlık tarihine ait önemli çalışmaları bulunan Sibel Bozdoğan’ın “*Modernizm ve Ulusun İnşası*” (2002) gibi kaynaklarından faydalanılmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde modernite ve mimarlık ilişkisini anlamak adına, Türkiye modernizmine biçim veren yeni başkent Ankara’nın mimarisini anlamak önem arz etmektedir. Bu bağlamda, Ankara’nın tanıtımı için bir belgesel hazırlamak üzere Türkiye’ye çağrılan Sergei Yutkevi ve Lev Arnstam yapımı “*Türkiye’nin Kalbi Ankara*” (1934) filminden faydalanılmıştır. Bunun yanı sıra, süreli yayınlardan batılılaşma konusunda modern Türkiye’yi uluslararası alanda temsil eden “*La Turquie Kemaliste*” önemli bir kaynak olmuştur. Diğer yandan yerel okuyucuya modernleşme sürecini aktarmaya çalışan “*Yedigün*”, “*Resimli Ay*” ve “*Servet-i Fünûn*” dergileri ile “*Hâkimiyet-i Milliye*” ve “*Cumhuriyet*” gazetesi gibi yayınlar da kaynak olarak kullanılmıştır. Dönemin önemli yayınlarından “*Arkitekt*” mimarlık mesleğinin profesyonelleşmesi ve modern mimarlığın yaygınlık kazanması bakımından önemli bir araç olması yönüyle kaynak olarak faydalanılmıştır.

İkinci bölümde ‘modernite, mimarlık ve temsil’ konusu özellikle sergicilik ve fuarcılık özelinde irdelenmiştir. Geç Osmanlı dönemine dayanan ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde artarak devam eden sergicilik ve fuarcılık hareketleri; halkın yerli malına teşvik edilmesi için yayımlanan reklamlar ile Cumhuriyet ve modern Türkiye’nin tanıtımı için yapılan propagandalar incelenmiştir. Bu aşamada, “*Arkitekt*” dergisinin sergi ve fuarlar ile ilgili yayınları ile dönemin siyasetçi ve akademisyeni olan Muhlis Etem’in Cumhuriyet’in erken yıllarında kaleme aldığı, “*Sergi ve Panayır: Sergi ve Panayırcılığın İktisadiyatta Ehemmiyeti ve Panayır ve Sergi Bürolarının İdare ve İşletmesi*” (1931) kitabı, Osmanlı/Türk modernleşmesindeki sergi ve fuarcılığa verilen önemi anlamaya yardımcı, birincil bir kaynak olmuştur. Bu bölümde, Zeynep Çelik’in 19. yüzyıldaki dünya fuarlarında ve doğu kültürünün sergilenmesiyle ilgili olan “*Displaying the orient: architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*” (1992) çalışmasından faydalanılmıştır. Diğer yandan, sergicilik ve fuarcılık alanında önemli çalışmaları bulunan Gökhan Akçura’nın “*Türkiye Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi*” (2009) isimli çalışması, bu araştırmaya önemli katkı sunmuştur.

Üçüncü bölümde ilk olarak ‘Yeni Modern Türkiye Cumhuriyeti’ne ait bir temsil mekânı olan Karadeniz Vapuru hakkında genel bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümde Devlet Arşivlerinden temin edilen resmî belgeler ve yazışmalar birincil kaynak olarak

kullanılmıştır. Karadeniz Vapuru'nda seyahat etmiş olup dönemin ressam, yazar ve milletvekili olan Celal Esat (Arseven)'in 1928 yılında kaleme aldığı seyahat anıları, Karadeniz Vapuru araştırmalarına ait birincil kaynak sayılabilir. Bu anılar için “*Seyyar Sergi ile Seyahat İntibaları*” (2008) isimli derlemeden faydalanılmıştır. Bunun yanı sıra Karadeniz Vapurunun ikinci kaptanı olan Süreyya Gürsu'nun 1935 yılında *Deniz Mecmuası'nda* kaleme aldığı Seyyar Sergi anıları da birincil kaynaklardan olmuştur. Bu anılara ulaşmak için Pınar Ayhan'ın “*Atatürk'ün Sergi Vapuru*” (2018) derlemesinde faydalanılmıştır. Bu araştırmada Soner Sevgili'nin yönettiği “*Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli*” (2006) ile yerli ve yabancı süreli yayınlar da oldukça önem arz etmektedir. Bu kaynakların yanı sıra güncel çalışmalardan Karadeniz Vapurunu tarihsel süreç içerisine kanonik bir şekilde oturtarak anlamlandıran Ufuk Erdem'in “*Türkiye Cumhuriyeti Kendini Tanıtıyor Yüzer Sergi Avrupa'da*” (2019) isimli kitabı ve çalışmasında yabancı basına ulaşarak (İngilizce ve Fransızca) bu haberleri Türkçeye çevirmesi yönüyle katkı sağlayan Evrim Şencan'ın “*Genç Cumhuriyet Karadeniz Vapurunda*” (2020) kitabı da önemli birer kaynakça olmuştur.

Literatürde Karadeniz Vapuruna ait daha önceden yapılan çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Fakat ne yazık ki böylesine önemli bir konudaki çalışmaların sayısı yeterli değildir. Bahsi geçen çalışmalarda çoğunlukla; Karadeniz Vapurunun genel özellikleri, yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni tanıtmayı, yerli mallarını tanıtmayı, projenin ticari katkıları, kamuoyunda yarattığı etkiler ve diğer tarihsel yönleriyle ele almaktadır. Bu çalışmalara örnek olarak; Celil Bozkurt'tan “*Türkiye Cumhuriyeti'nin Bir Propaganda ve Tanıtım Hamlesi: 1926 Seyyar Sergi ve Avrupa Seyahati*” (2019), Gülden Özkan'dan “*Erken Dönem Kamu Diplomasi ve Halkla İlişkiler Örneği Olarak Seyyar Sergi Karadeniz Vapuru*” (2021), Murat Başarır ve Yaşar Zorlu'dan “*Seyyar Sergi Karadeniz Vapurunun (1926) Dönem Gazetelerinde Sunumu ve Tanıtım Turunun Halkla İlişkiler Açısından İncelenmesi*” (2022) ile Fevzi Çakmak ve Alev Gözcü'den “*Cumhuriyet'in Kendini Batı'ya Tanıtma Projesi: Seyyar Serginin Türk ve Dünya Kamuoyundaki Yansımaları*” (2023) gösterilebilir. Karadeniz Vapuru ile ilgili genel bilgi elde edilirken özellikle propaganda konusunda bu çalışmalardan da faydalanılmıştır.

Daha önce yapılan tüm bu çalışmalar incelendiğinde, Karadeniz Vapurunun literatürde tasarım yönünün yeterince ele alınmadığı görülmektedir. Bu sebeple, bu çalışmanın literatüre en önemli katkısını oluşturan üçüncü bölümün son kısmında, Karadeniz Vapurunun iç mekân tasarımı, bir sergi mekânı olarak detaylı şekilde incelenmiş ve tasarım yönüyle değerlendirilmiştir. Bu bölümde dönemin “*Cumhuriyet*”, “*Milliyet*”, “*Vakit*” ve

“*Servet-i Fünun*” gibi süreli yayınlarının Karadeniz Vapuru ile ilgili metinlerinden ve görsellerinden faydalanılmıştır. Bu bilgiler, iç mekanın nasıl gözüktüğünün yanı sıra, nasıl tüketildiğine ilişkin de bilgiler sunmuştur. Karadeniz Vapuru için özel olarak hazırlanan “*1926 Senesi Mayıs Nihayetinde Avrupa'nın 21 Büyük Şehrine Uğramak Üzere İstanbul'dan Hareket Edecek Olan Seyyar Sergi Talimât ve Programı*” (1926) iç mekan tasarımına dair önemli bilgiler içerdiği maddeleriyle birincil kaynak olarak kullanılmıştır. Bu kaynaklar yardımıyla Karadeniz Vapurunun iç mekan analizi yapıldıktan sonra Vapur, elde edilen tüm veriler ile analiz edilmiştir. “*Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli*” (2006) yapımcısı Soner Sevgili’nin tarafımıza iletmış olduğu Vapura ait fotoğraf, çizim ve videolar Karadeniz Vapurunun iç mekanını anlayıp, bütünsel çizimleri oluşturmak için birincil kaynak olarak kullanılmıştır. Böylelikle Türkiye’de yeni yeni oluşan iç mimarlık disiplinine “Erken Cumhuriyet” dönemi kapsamında bir tarihi bellek oluşturarak önemli bir katkı sağlanmıştır.

19 Aralık 2024 tarihinde ülkemizin deniz tarihi açısından en büyük müzesi olan Deniz Müzesi yerinde ziyaret edilmiştir. Ziyaret kapsamında; “*Tarihi Kayıklar Galerisi, Osmanlı Dönemi Donanması, Cumhuriyet Dönemi Donanması, Atatürk Salonu, Şehitler Salonu, Tarihi Dalgıç Malzemeleri ve Bahriyede Mekan*” konulu sergi alanları incelenmiştir. Müze incelemesinde, özellikle Cumhuriyet dönemi kronolojisi analiz edilmiş ve Donanma’nın gelişim sürecine yer verildiği gözlemlenmiştir. Ancak, müzede Karadeniz Vapuruna ilişkin herhangi bir sergi unsuruna rastlanmamıştır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemine başvurulmuştur; seyahat anıları, resmî belgeler ve yazışmalar, tarihsel metinler, fotoğraflar, video kayıtları ve çizimler içermektedir. Araştırmada ilk olarak Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinin modernleşme süreci, modernleşme sürecinin temsili ve tanıtımı için hangi uygulamaların yapıldığı konularına ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Sonrasında bir temsil mekânı olarak Karadeniz Vapurunun nasıl kullanıldığına dair incelemeler yapılmıştır. Yapılan literatür çalışmaları sonucu, bahsi geçen konulara ilişkin elde edilen bilgiler, bu çalışmanın ana kısmını oluşturan Karadeniz Vapurunun iç mekan analizi için bir altlık oluşturulmuştur.

Çalışmanın son bölümünde, elde edilen literatür verileri ışığında, Karadeniz Vapurunun bir sergi mekanı olarak yeniden işlevlendirme süreci araştırılmış ve tasarım niteliği tartışılmıştır. Bu bağlamda, Devlet Arşivlerinden temin edilen Seyyar Sergiye ait resmî belgeler ve yazışmalar, Osmanlıca'dan Türkçe'ye çevrilerek incelenmiştir. Bunun yanı sıra yerli ve yabancı arşivler taranmıştır. Literatürde daha önce Karadeniz Vapuruna ait olduğu belirtilmemiş olan fotoğraflar tespit edilerek incelenmiştir. Literatür taraması sırasında elde edilen belgeler ve görsellerin yanı sıra, Karadeniz Vapuruna ait eski bir plan çizimi incelenerek Karadeniz Vapuruna ait diyagram, çizim ve tablolar üretilmiş; Vapurun iç mekanları detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.



2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE’SİNDE MODERNİTE, MİMARLIK VE TEMSİL

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlayan modernleşme hareketleri, 20. yüzyılda Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte büyük bir ivme kazanmıştır. Bu dönemde, Mustafa Kemal Atatürk liderliğinde gerçekleştirilen köklü reformlar; Türkiye'nin toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik yapısını modernize etmeye yönelik kapsamlı bir dönüşüm sürecini başlatmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte, yeni Türkiye Cumhuriyeti, Batılılaşma ve modernleşme hedeflerine ulaşmak için hızlı ve radikal adımlar atmıştır.

Türkiye’de Erken Cumhuriyet döneminde modernite ve mimarlık arasındaki ilişki, ülkenin toplumsal, kültürel ve ekonomik dönüşümünü yansıtan önemli bir unsurdur. Bu dönemde, mimarlık ve iç mekan tasarımı, modernleşme sürecinin bir parçası olarak önemli bir rol oynamıştır. Erken Cumhuriyet modernlik kültüründe güçlü bir ‘gençlik’, ‘sağlık’ ve ‘güzellik’ ve ‘ilerleme’ vurgusu görülmüştür. Mimari, yapısı gereği modern kültürün temel bileşenlerinden biri olmuştur. Modernlik ve mimarlık arasındaki ilişki, Türkiye’nin ulusal kimliğini ve modernleşme hedeflerini somutlaştıran ideolojik bir sürecin parçası olarak görülmüştür. Bozdoğan’a göre (2002) mimari kültür kavramı; *“Mimariye sadece formlarla ve form oluşturmaya ilgilene özerk, kendi kendine göndermede bulunan bir disiplin olarak değil, daha çok önemli siyasi içerimleri olan, daha geniş, kurumsal, kültürel ve toplumsal olarak bakılması gerektiği öncülünden yola çıkar.”* Bir toplumun siyasi ve ideolojik gündemi, mimarlık kavramıyla doğrudan ve dolaylı olarak ilişkilidir. Bu bağlamda, siyasi ve ideolojik gündemler tasarım anlayışını etkileyerek biçimlendirmiş, diğer yandan mimarlık ve iç mekan tasarımı da modernleşme süreci ve gerçekleştirilen devrimlerin bir taşıyıcısı olma rolünü üstlenmiştir. Türkiye’de Erken Cumhuriyet Dönemi yapılarında bu etkileşim belirgin bir biçimde gözlemlenmektedir.

1923 yılı başlarında Kurtuluş Savaşından çıkmış olan Türk halkı yorgun, ülke harap halde, ekonomi çökmüş durumdadır. Misak-ı Millî sınırları içinde yaklaşık 12 milyonluk nüfus kalmıştır ve tarım en ilkel yollarla yapılmakta, her şey ithal edilmektedir (Şekil 2.1). (Fırat, 1998:5). Bu dönemde, yeni Türk Devleti'nin kuruluşunun, yalnızca Anadolu'nun ortasında sıfırdan inşa edilecek çağdaş bir başkentle simgelenebileceği düşünülmüştür. Bu durum göze alındığında Ankara'nın yeni devletin başkenti olması uygun görülmüştür. 13

Ekim 1923'te başkent olarak seçilen Ankara, İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde, yeni rejimin ihtiyaçlarına uygun bir fiziksel çevre imgesinin oluşturulmasında örnek teşkil eden, 'numune' bir yerleşim olarak öne çıkmış ve yeni bir yapılanma sürecine girmiştir. Cumhuriyet'in modernleşme hedeflerinin bir sembolü olan Ankara'da, kapsamlı bir kentsel dönüşüm süreci başlamıştır. Bu süreçte şehir planlaması ve mimari projeler, modern bir başkent gereksinimlerine göre yeniden şekillendirilmiştir (Batur, 1984:1384). Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin temel hedeflerinden biri, Ankara'yı çağdaş bir kent olarak inşa etmek ve geliştirmek olmuştur (Şekil 2.2).



Şekil 2.1. Tabakhane Camii önünde Ankara halkı, 1985-1900 (Kaynak: URL-1).

Şekil 2.2. Millet Meydanı, Ulus. Ankara Palas (solda); sırasıyla Birinci Millet Meclisi, Sayıştay Binası ve İkinci Millet Meclisi (sağda), 1925-1930 (Kaynak: URL-2).

Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda Türkiye, “*Milli Mimari Akımı*” etkisi altındadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda 1908 Meşrutiyeti ile beraber, Avrupa'da eğitim görmüş olan Jön Türkler'in iktidara gelmesinden sonra, Osmanlı'yı yeniden canlandırma ihtiyacı doğmuştur. 1908 ile 1918 arasında, birçok ideolojik arayış ve kültürel çeşitliliği yansıtan yeni bir mimari tarz ortaya çıkmıştır. “*Birinci Milli Üslup*” olarak da adlandırılan bu akımın temel prensibi, klasik Osmanlı mimarisinin dekoratif öğeleri ile çağdaş inşaat tekniklerini birleştirmektir (Bozdoğan, 2002:34). Bu üslup ilkesel olarak, Osmanlı mimarisinin kozmopolit üsluplar karmaşasına verdiği vatansever bir tepkiden ortaya çıkmıştır. Öte yandan, Bozdoğan'a göre; “*Birinci Milli Üslup, 19. yüzyılın mimarlara verilen eğitimle kurumsal olarak yeniden üretilen aynı eklektik ve kozmopolit mimari kültürünü tarafından biçimlenmiştir*”. Bu kurumsal eğitim ortamı da modernleşmeyi desteklemiştir (Bozdoğan, 2002:48). Birinci Milli Üslup, Osmanlı'nın son dönemindeki ideolojik arayışları ve ulusal kimlik oluşturma çabalarını mimari alanda somutlaştıran bir araç olmuştur.

1926-1929 yılları arasında Ankara’da *Giulio Mongeri*¹ tarafından inşa edilen Ziraat Bankası Genel Müdürlük binası (Şekil 2.3) (Şekil 2.4) Birinci Milli Üslup ile yapılmıştır. Örneğin; yapının Şeref holünü çevreleyen kemerler, kemerlerin üzerindeki çini süslemeleri ve duvarlarda görülen alçı süslemeleri Selçuklu/ Osmanlı sanatının bir yansımasıdır (Şekil 2.5). Mermer, ahşap ve taş gibi nitelikli malzemelerin kullanımı ile palmiye gibi egzotik bitkilere yer verilmesi ise dönemin mimari anlayışını gösterir (Şekil 2.6). Ziraat Bankası’nın sayfasından alınan bilgiye göre, Bankanın çok beğenilen ve üstün sanatkârlık eseri olarak değerlendirilen ahşap doğrama ve marangozluk işlerini *Selahattin Refik (Sırmalı)*² gerçekleştirmiştir. Tüm bunların yanı sıra;

“Binanın kaba inşaatında; Giulio Mongeri’nin Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrencisi olan Yüksek Mimar Burhan Arif Ongun’un başkanlığında, İtalyan ustalar çalışmıştır. Dış sıva ve boyalar; Yüksek Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu’nun başkanlığında, Macar ustalar tarafından yapılmıştır. Dış cephelerin suni taş sıvaları ise İtalyan Baş Usta Salvatore Genovezi tarafından yapılmıştır. Binayı inşa eden müteahhit firma çimento ve alçıları Almanya’dan, ahşap kısımları için gerekli olan kereste ve tuğlaları Romanya’dan ithal etmiştir. Bu tuğlalar oluklu ve eski Türkçe damgalıdır. Zemin kaplamasında kullanılan mermerler ise yerlidir.” (Hazar, 1986).

Mongeri, yapının tasarımında çağın yeni malzemesi çelik ve cam ile örtülü bir tavan tasarımı gerçekleştirmiştir (Şekil 2.7). Tavanda yer alan İtalyan bir şirkete ait vitraylar, Osmanlı motifleriyle değil, bitkisel Avrupa motifleri ile bezenmiştir (Saban, 2019:74). Görüldüğü üzere Ziraat Bankası Genel Müdürlük binası, Batı’nın modern inşaat ve malzeme teknikleri ile klasik Osmanlı/Selçuklu sanatına özgü süslemeleri taşıyan Milli Mimari Akımının bir sentezidir. Bu yapı, geçmişini onurlandırırken geleceğe yönelik bir modernleşme

¹ “Giulio Mongeri, 1873 yılında İstanbul’da İtalyan kökenli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Milano’daki Brera Güzel Sanatlar Akademisi’nde mimarlık eğitimi aldıktan sonra 1906 yılında İstanbul’a dönerek meslek hayatına burada devam etmiştir. 1911’de Osmanlı Bankası’nda çalışmaya başlamış, ardından Osman Hamdi Bey’in Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki müdürlüğü döneminde öğretim görevlisi olarak görev almıştır. Vedat Tek’in mimarlık stüdyolarında bölüm başkanlığı yapmış ve Sedat Hakkı Eldem ile Arif Hikmet Koyunoğlu gibi önemli Türk mimarlarının yetişmesine katkı sağlamıştır. 1930’lara gelindiğinde, Cumhuriyet’in modernleşme politikaları doğrultusunda mimaride modernist akımlar ön plana çıkmış ve Ernst Egli’nin mimarlık eğitimini yeniden düzenlemekle görevlendirilmesi, Mongeri’nin Türkiye’deki etkisini azaltmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalya’ya geri dönen Mongeri, 1951 yılında Venedik’te hayatını kaybetmiştir.” (Çinici, 2015).

² “Selahattin Refik (Sırmalı), Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk 20 yıllık sürecinde iç mekân ve mobilya tasarımları ile öne çıkmış bir iç mimar, dekoratör, marangoz, mobilya tüccarı, antikacı ve şirket sahibi bir iş adamıdır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber 1889 olduğu tahmin edilmektedir. Selahattin Refik, 1914’te İstanbul’da Sanayi Nefise Mektebi’nde Tezyinat Bölümü’nün kurulduğu sıralarda “Antika” isimli ilk mağazasını, 1915’te ise ikinci mağazasını açarak mobilya ve dekorasyon sektörüne giriş yapmıştır. 1934’te kabul edilen “Soyadı Kanunu” ile 45 yaşında Sırmalı soyadını alan Selahattin Refik, 1975 yılında vefat etmiştir.” (Tosun & Özsu, 2014).

vizyonu sunmuştur. Kökleri Osmanlı geçmişine dayansa da eğitim müfredatının Batı'dan alınmış olması, dönemin kültürel karmaşıklığını ve modernleşme sürecindeki ikilemleri gözler önüne sermektedir. Bu durum, Osmanlı/Türk modernleşmesinin temel karakteristiklerinden biri olan 'eski' ile 'yeni' arasında denge kurma çabasının mimari bir yansıması olarak değerlendirilebilir.



Şekil 2.3. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Ulus, Ankara, Mongeri, 1929 (Kaynak: URL-3).



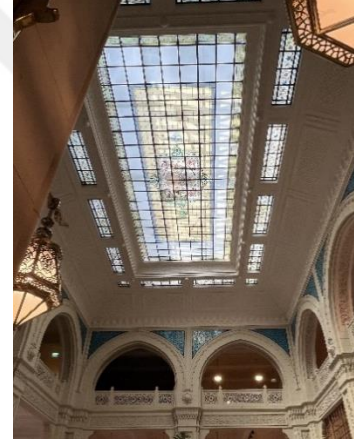
Şekil 2.4. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Şeref holü (Fotoğraf: Nilsu Güneş).



Şekil 2.5. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Şeref holü, pencere detayı (Fotoğraf: Nilsu Güneş).



Şekil 2.6. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Şeref holü, oturma elemanı (Fotoğraf: Nilsu Güneş).



Şekil 2.7. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Şeref holü, vitray (Fotoğraf: Nilsu Güneş).

1910-1927 döneminde, ulusal bilinç yaratma amacıyla Osmanlı ve Selçuklu mimarisine ait öğeler yeni ürünlerde kullanılmış; ancak saçak, pencere ve sütun başlıkları gibi elemanların biçimlenişi geçmişin birer kopyası olmaktan öteye geçememiştir. Bu süreçte eklektik bir yaklaşım baskın olmuş ve bölgesel unsurlara önceki döneme kıyasla daha fazla yer verilmiştir. Ancak, toplumun yeni mekânsal ihtiyaçlarını karşılayan ürünlerin eksikliği, mimarinin Batıdaki çağdaş gelişmelerden uzak kaldığını göstermiştir. Yapılar,

mimarın yaratıcılığını sergileyen plastik ürünler olarak ele alınmış; ancak işlevsellik ve ihtiyaçlar arasında doğru bir denge kurulmamıştır (Sözen ve Tapan, 1973:108). Bu dönemde, ulusal kimlik arayışına rağmen, modernleşme çabasının mimariyi biçimsel bir taklitten öteye taşıyamadığı, işlevselliği geri planda bırakıp estetik kaygıları önceliklendirdiği anlaşılmaktadır.

Afife Batur'a göre, Cumhuriyet'in ilk yıllarında mimarlık, Osmanlı'nın son dönemine hakim olan Milli Mimari Akımı'nın etkisinde kalmaya devam etmiştir. Kemalettin Bey ve Vedat Bey gibi mimarların arasında yer aldığı bu akımla bütünleşmiş bir kuşağın varlık ve etkinliğinin canlı oluşu, bu dönemin bir geçiş süreci olarak değerlendirilmesini gerektirmektedir. Siyasi ve sosyal yapıda gerçekleşen değişimlerin, mimarlıkta eşzamanlı bir dönüşüme yol açmadığı açıktır. Henüz netleşmemiş siyasi ortamda, Cumhuriyet rejimi için özgün bir mimarlık anlayışı oluşturma gündemde değildir. 1925'lerde mevcut ihtiyaçlar, eldeki mimari yaklaşımlarla karşılanmıştır. Kurtuluş Savaşı'nın etkisi ve İttihat ve Terakki'nin Osmanlı milliyetçiliğine dayanan ideolojisi, Milli Mimari üslubunun tercih edilmesine zemin hazırlamıştır. Ancak zamanla, Cumhuriyetin ulus anlayışı doğrultusunda yeni bir açılım gerçekleşmiş ve özellikle 1927'den sonra uluslararası mimari yaklaşımlar etkisini göstermeye başlamıştır (Batur, 1984:1382). 1930'lu yıllarla birlikte Milli Mimari Akımı yerini daha modernist bir mimari anlayışa bırakmış gibi görünse de, 1920'li yılların sonları bu iki üslup arasındaki kafa karışıklığının devam ettiği bir dönem olarak dikkat çeker. 'Eski' ve 'yeni' arasındaki bu gerilim, yalnızca mimari formlarda değil, aynı zamanda modernleşme ve millilik arasında süregelen ideolojik tartışmalarda da kendini göstermiştir.

Örneğin; “Milli Mimarlık üslubunun savunucularından Vedat Bey, Ankara Palas Otel'i'nin yapımı sırasında yönetim ile bazı anlaşmazlıklar yaşamış, *Guilio Mongeri*'nin ise kuleli bir şekilde tasarladığı 'Gazi Köşkü' projesi onaylanmamıştır. Bu anlaşmazlıklar henüz 1926 yılında başlayan kırımın iki önemli gelişmesi olarak dikkati çekmektedir (Eldem, 1973:6).” Alpagut'a göre (2010), 1927 yılında Vedat Bey ve Mongeri'nin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevlerinden uzaklaştırılarak yerine İsviçreli mimar *Ernst Egli*'nin³ getirilmesi, yönetimin tercihini ve kararlılığını açıkça gösteren diğer bir önemli

³ “1893 yılında Viyana'da doğan Ernst Egli, 1918 yılında Viyana Teknik Üniversitesi'nden mezun olmuştur. 1925 yılında Clemens Holzmeister'in asistanı olarak Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmaya başlamıştır. 1927 yılında, Türkiye Cumhuriyeti tarafından İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim programını düzenlemek ve dersler vermek üzere görevlendirilmiş, eğitim programını Orta Avrupa'daki “Technische Hochschule” modeline uygun şekilde yeniden yapılandırmıştır. Egli, Türkiye'de Milli Eğitim Bakanlığı'nın baş mimarı olarak modern eğitim binalarının tasarlanmasına öncülük etmiş, inşaat bürosunun kadrolarını oluşturmuş ve birçok projesi

gelişmedir. (Alpagut, 2010:129). Modernleşme çabalarının Batılılaşma ekseninde şekillenmesi, ulusal kimliğin geçmişle bağını koparmadan inşa edilmesi gerektiği fikriyle sürekli bir çatışma içinde olmuştur.

Ernst Egli'nin 1928-1930 yılları arasında modern bir görünüm kazandırmak amacıyla cephelerini değiştirdiği Sayıştay Binası (Divan-ı Muhasebat), aslında 1925 yılında "Milli Mimari" üslubunda Nazım Bey tarafından tasarlanmış olup Arif Hikmet (Koyunoğlu) tarafından inşa edilmiştir. Egli'nin çalışmaları sonucu oluşan kübik formu (Şekil 2.8) (Şekil 2.9) (Şekil 2.10) yapıyı iki yanındaki Birinci ve İkinci Millet Meclisi binaları ile karşısındaki Ankara Palas'tan belirgin şekilde ayırarak büyük bir üslup farklılığı ortaya koymuştur. Egli'nin yeniden düzenlediği yapının girişinin karşısındaki Bursa kemerli açıklık, önceki yapıya ait bir izdir (Şekil 2.11) (Goethe Enstitüsü Arşivi). Yapının Birinci Milli üslupta yapıldığı zamandan kaldığı düşünülen Selçuklu çizgilerini anımsatan zemin karoları korunmuştur (Şekil 2.12). Bu yapı, dışarıdan her ne kadar kübik formlara sahip olsa da detaylı incelendiğinde eski ve yeninin sentezi olduğu söylenebilir. Bu örnekte görüldüğü üzere 1920'li yılların sonu ve 1930'lu yılların başları tam bir geçiş dönemini yansıtmaktadır.



Şekil 2.8. Ankara Sayıştay Binası (Divan-ı Muhasebat), Ernst Egli, 1926 (Kaynak: URL-4).

Şekil 2.9. Ankara Sayıştay Binası giriş holü (Kaynak: Cengizkan ve Cengizkan, 2020:370).

Cumhuriyet yöneticilerinin takdirini kazanmıştır. 1936 yılında her iki görevinden ayrılarak 1940 yılına kadar Türk Hava Kurumu Baş Mimarı olarak görev yapmıştır. Egli'nin Türkiye'de gerçekleştirdiği projelerin büyük bir kısmı eğitim yapılarından oluşmakta olup, ülkede en fazla proje üreten Batılı mimarlardan biri olmuştur. Türkiye'deki mimari ve kentsel tasarım projelerinin toplam sayısı yaklaşık 75'i bulmaktadır." (Alpagut, 2010, s.132-133).



Şekil 2.10. Merdiven düzeni ve geniş pencere açıklıkları (Kaynak: URL-4).

Şekil 2.11. Giriş katta bulunan Bursa kemeri (Kaynak: URL-4).

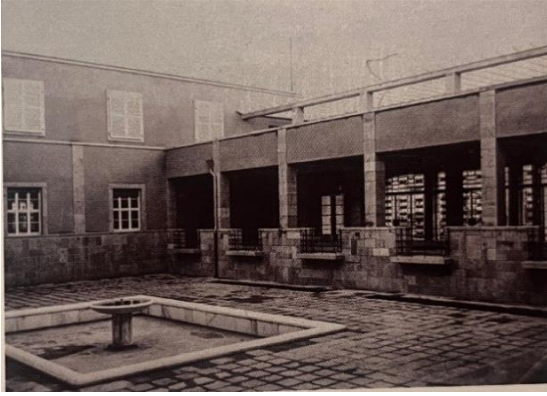
Şekil 2.12. Günümüzde orijinalliği devam eden zemin karolarının çizimi (Neslihan Zülal Senan), (Kaynak: URL-4).

‘Yeni Mimari Akımı’ Türkiye’ye ağırlıklı olarak 1930’larda ‘Jansen’⁴ planının kabul edilmesinin ardından, uzmanlık, eğitim ve tasarım alanlarında katkı sunmak üzere davet edilen Alman ve Orta Avrupalı mimarlar aracılığıyla ulaşmıştır. Modernleşme programı kapsamında mimarlık alanı dâhil, her kurumun başına yabancı uzmanlar getirilmiştir. “Clemens Holzmeister ve Ernst Egli Ankara’daki büyük kamu yapılarının projelendirilmesinde öne çıkan isimlerden olmuştur. Bu mimarlar aynı zamanda danışmanlıkları ve öğretim kurumlarındaki görevleri nedeniyle Türkiye’deki mesleğin gelişimini derinden etkilemiştir.” (Batur, 1984:1389). Bu dönemde batıda görülen modern mimariye göre, Türkiye’de daha muhafazakâr bir modernizm anlayışı söz konusu olmuştur. İnşaat sanayiinin yoksulluğu ve kısıtlamaları yüzünden, binalar daha geleneksel biçimde, daha küçük açıklıklar ve çoğunlukla eğimli kiremit çatılar kullanılarak inşa edilmiştir. Bu dönemde Türkiye’deki modern mimarlık anlayışı çoğunlukla yalın ve süssüz bir Klasizmi andırmaktadır (Bozdoğan, 2002:21/213). Dolayısıyla Türkiye’de modern mimarlık, hem dönemin teknik ve ekonomik sınırlamaları hem de ulusal kimlik arayışının etkisiyle şekillenmiş, sade ama köklü bir estetik anlayışı temsil etmiştir. Ankara’da başlayan dönüşüm

⁴ “1928 yılında İçişleri Bakanlığına bağlı olarak Ankara İmar Müdürlüğü kurulduğu dönemde, Ankara Belediyesi milletlerarası bir imar plânı yarışması açmaya karar vermiştir. Bu yarışmaya dünyanın birçok yerinden şehir planlamacılar katılmıştır, yarışmayı kazanan Alman şehir planlamacı-mimar Hermann Jansen olmuştur.” (Cengizkan & Cengizkan, 2020, s.106). 1932 yılında Hermann Jansen tarafından hazırlanan kentsel plan, Ankara’nın modern bir başkent olarak inşa edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Şehrin altyapısı ve kamusal alanları, bu plan doğrultusunda geliştirilmiştir. Jansen’in kentin doğal topografyasını dikkate alarak oluşturduğu projenin temel ilkeleri Ankara’nın modernleşme sürecinde etkili olmuş, ancak hızlı nüfus artışı ve ekonomik kısıtlamalar nedeniyle planın tamamı uygulanamamıştır.

süreci, Yeni Mimari Akım'ın etkisiyle 'eski-yeni' ikilemini daha vurgulu bir şekilde somutlaştıran örnekler yaratmıştır.

Egli, çeşitli kamu yapılarının yanı sıra daha çok eğitim alanındaki yapılarında çalışmıştır. Bu yapıların ilk örnekleri; Musiki Muallim Mektebi (1927-28) (Şekil 2.13) (Şekil 2.14), Ankara Ticaret Lisesi, (1928-30) İsmet Paşa Kız Lisesi (1930) (Şekil 2.15) (Şekil 2.16), Ankara Kız Lisesi, (1930-31), Ziraat Fakültesi (1928-33) ve Siyasal Bilgiler Fakültesi (1935-36) olmuştur (Alpagut, 2010:132). Egli'nin tasarladığı eğitim yapıları incelendiğinde, güzel sanatlar, müzik, ev ekonomisi, tarım, veterinerlik ve orman bilimleri gibi çeşitli disiplinlere yönelik binaların, dönemin reform politikalarının mimariye nasıl yansıdığını açıkça ortaya koyduğu görülmektedir.



Şekil 2.13. Musiki Muallim Mektebi, Ernst Egli, 1928, Ankara (Kaynak: Cengizkan & Cengizkan, 2020:369).

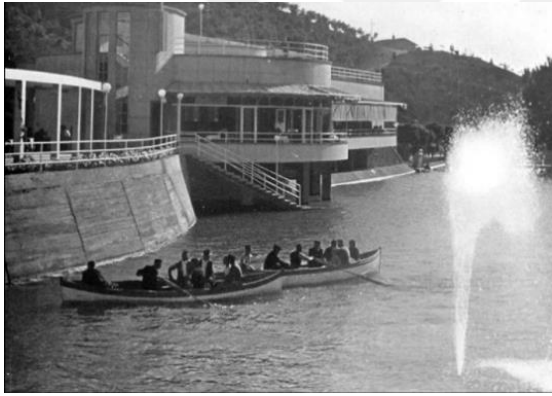
Şekil 2.14. Musiki Muallim Mektebi, Ankara, 1930'lu yıllar (VEKAM Arşivi, ACF0068).



Şekil 2.15. Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ernst Egli, 1930 (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).

Şekil 2.16. Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, yemek atölyesinde öğrenciler (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).

Erken Cumhuriyet döneminde mimarlık, yalnızca fiziksel yapılar inşa etmekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumsal dönüşüm ve modernleşme sürecinin önemli bir aracı olmuştur. Yeni mimari yaklaşımlar, Cumhuriyet ideallerini yansıtarak halkın bu sürece uyum sağlamasına katkıda bulunmuştur. Okullar, tiyatrolar, kültür merkezleri gibi yapılar, modern bir ulusun kültürel, sosyal ve eğitim yaşamını şekillendiren temel unsurlar olmuştur. Atatürk Orman Çiftliği, modern lokanta, gazino ve kulüpler, Çubuk Barajı piknik alanları, 19 Mayıs Stadyumu ve Gençlik Parkı gibi kamu alanları, yalnızca dönemin mimari anlayışını değil, aynı zamanda halkın dinlenme, eğlenme ve sosyalleşme alışkanlıklarını da dönüştürmüştür (Şekil 2.17). Bu mekânlar, Cumhuriyet'in yeni yaşam tarzını ve modern kentsel tasarım anlayışını yansıtırken, toplumun yeni değerlerle buluşmasına olanak sağlamıştır (Şekil 2.18). Ayrıca, Cumhuriyetin halkla olan bağını güçlendirmek ve toplumsal birlikteliği teşvik etmek amacıyla, halkın kolayca erişebileceği biçimde tasarlanmıştır. Bu yönüyle, mimarlık hem mekânsal hem de ideolojik bir dönüşüm aracı olarak öne çıkmıştır.



Şekil 2.17. Çubuk Barajı, Ankara, Theo Leveau, 1936 (Kaynak: URL-5).

Şekil 2.18. Ankaralı hanımlar, 1930'lu yıllar (Kaynak VEKAM Arşivi).

1936 yılında Ernst Egli ve Hermann Jansen, Atatürk Orman Çiftliği'nde merkezi bir konumda yer alan Bira Fabrikası Kompleksi ve çevresine odaklanan bir planlama çalışması gerçekleştirmiştir. Bu kompleks, Bira Fabrikası'nın (Şekil 2.19) (Şekil 2.20) yanı sıra Memur ve İşçi Konutları, Ülkü Evi, Hamam ve Lokanta gibi işlevsel yapıları içermektedir. Atatürk Orman Çiftliği, tarım, endüstri, üretim ve eğlence alanlarını bir araya getirerek, Türkiye'nin ve Başkent Ankara'nın modernleşme sürecinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ekonomik, kültürel ve sosyal unsurları bünyesinde barındıran çiftlik, kent sakinlerinin bir araya gelerek vakit geçirebileceği kamusal bir kent çiftliği olarak tasarlanmış ve Cumhuriyet'in modern kent yaşamına yönelik üretim araçlarından biri haline gelmiştir (Şekil 2.21) (Şekil 2.22).

Atatürk Orman Çiftliği başkentin ilk planlı rekreasyon alanı olarak öne çıkmaktadır (TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, 2013). Ankara’da henüz birkaç yıl önce Ulus meydanında ‘Milli Mimarlık’ akımı etkisiyle yapılmış olan Ziraat Bankası Genel Müdürlük binasına bakıldığında (bknz: Şekil 2.3), Bira Fabrikası yapısının kübik ve yalın hatları büyük bir tezatlık oluşturmaktadır.



Şekil 2.19. AOÇ Bira Fabrikası, ön cephe, Ernst Egli, 1937 (Kaynak: Alpagut, 2010:249).

Şekil 2.20. AOÇ Bira Fabrikası, avlu, Ernst Egli, 1937 (Kaynak: Alpagut, 2010:248).



Şekil 2.21. AOÇ Bira Fabrikası, 1930’lu yıllar. (Kaynak: URL-6).

Şekil 2.22. AOÇ Bira Fabrikası, 1930’lu yıllar. (Kaynak: URL-6).

Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası Hamamı (Şekil 2.23) (Şekil 2.24) (Şekil 2.25) tasarımında Egli, Osmanlı hamamının karakteristik şemasına bağlı kalmakla birlikte, 1930’lu yılların modern ve kısmen kübik mimarlık anlayışına uygun malzeme ve teknikler kullanmıştır. Geleneksel hamamlardan farklı olarak, su ve ısıtma sisteminde teknolojik olanaklardan faydalanmıştır. Kuzey-güney doğrultusunda uzanan dikdörtgen planlı yapı, klasik Türk Hamamı şemasına uygun şekilde soğukluk (soyunmalık), ılıklik ve sıcaklık bölümlerinden oluşmaktadır (Alpagut, 2010:254-255). Yalın ve sade cephe tasarımı modern

bir anlatım sunarken, kubbe örtüler yapıya Klasik Osmanlı Dönemi hamam mimarisini hatırlatan unsurlar katmaktadır. Modern betonarme iskelet sistemine sahip yapı, geleneksel ocak sistemi yerine bodrum katındaki kalorifer sistemiyle ısıtılmaktadır. Soyunmalık ve ılıklik bölümlerinde kalorifer petekleri yer alırken, sıcaklık bölümü geleneksel sistemle, yani zemin ve duvarlardan geçen sıcak su borularıyla ısıtılmıştır. Alpagut’a göre (2010), Egli’nin, modern malzeme ve tekniklerle geleneksel mimarlık mirasını göz ardı etmeden, “*günün modasına bağlı olmayan zamandan bağımsız*” bir ifade yakalama çabası Bira Fabrikası Hamamı’nda somutlaşmaktadır (Alpagut, 2010:257-258). Sonuç olarak, Bira Fabrikası Hamamı, geleneksel Türk hamam mimarisinin karakteristik özelliklerinin korunduğu, ancak batının sağladığı ve teknolojik olanaklarla modernize edildiği bir sentez yapı olarak değerlendirilebilir. Hamamın geleneksel yapısı korunurken, ‘Yeni Mimari Akım’ etkisiyle rasyonel olarak, kübik ve yalın hatlarla yorumlandığı görülmektedir. Bu sentez, Erken Cumhuriyet Dönemi’nin kültürel kimliğinin ve modernleşme anlayışının önemli bir yansımasıdır.



Şekil 2.23. AOÇ Bira Fabrikası Hamamı, Ernst Egli (Kaynak: Alpagut, 2010:255).

Şekil 2.24. AOÇ Bira Fabrikası hamamı iç mekan, avlu, Ernst Egli (Kaynak: Goethe Enstitüsü Arşivi).

Şekil 2.25. AOÇ Bira Fabrikası hamamı iç mekan, Ernst Egli (Kaynak: Goethe Enstitüsü Arşivi).

Egli’nin 1934 yılında Atatürk Orman Çiftliği ile ilgili söylemiş olduğu “*Yaşamak ve ölümün didinmesi, güneş ve gölge, şakuli ve ufki tezatlar toplanarak büyük bir hat üzerine, ta uzaklardan görünebilecek bir şekilde konması sanat noktasında çifilik için esas bir gaye olarak kabul ve tatbik edilmelidir.*” sözü, Erken Cumhuriyet Dönemi’nin çok katmanlı ve karmaşık kimliğini yansıtmaktadır. Egli’nin ifadelerinde vurgulanan karşıt unsurlar, dönemin ideolojik yapısının bir yansıması olarak hem tarihsel hem de çağdaş unsurların bir araya getirilerek bütüncül bir perspektif sunulması gerektiğine işaret etmektedir. Bu ikililik

asında Berman’ın bahsettiği modernizm ‘İkinci Evre’si ile özdeşleşmektedir. Yaşanan tüm bu zıtlıklar ve çok katmanlı oluşum, modernleşme sürecinin kendisidir.

Osmanlı ve Cumhuriyet reformcularının ilham kaynağı, Fransız Devrimi ve Aydınlanma ideallerine dayanmaktadır. Osmanlı, Jöntürk ve Kemalist düşünce çevrelerinde bireylerin dış görünüşü, sokakların düzeni ve kurumların işleyişi gibi biçimsel dönüşümler ön planda olmuştur. Modernleşmenin teknik düzenlemelerle sınırlı kalmayıp halkın yaşamına da yansması gerektiğine inanılmıştır. Modern Türkiye’nin sembolleri, gündelik hayatın bir parçası haline getirilerek toplumda yaygınlaştırılmıştır. Reformları yönlendiren bürokrat-elit kesim, ‘eski’ ile ‘yeni’ veya ‘geleneksel’ ile ‘Batılı’ gibi ayrımları propaganda olarak kullanarak (Şekil 2.26) (Şekil 2.27) (Şekil 2.28) bireylerin davranışlarını şekillendirmeyi amaçlamıştır (Kasaba, 1998:29-30). 1920-1930’lu yıllarda, günlük yaşamdan kamu kurumlarına kadar geniş çaplı değişimler yaşanmış, modern Türkiye’nin temelleri atılmıştır. Mimarlık, sanat ve eğitim gibi alanlardaki yenilikler, modern kimliğin oluşumunda ve temsilinde önemli bir rol oynamıştır. Bu süreçte modernleşme çabalarıyla birlikte modern görünme arzusu da toplum geneline yayılmıştır.



Şekil 2.26. CHP’nin 1930’lardaki propaganda posterleri, eski yazı/yeni yazı (Kaynak: URL-7).

Şekil 2.27. CHP’nin 1930’lardaki propaganda posterleri, eski terbiye/yeni terbiye (Kaynak: URL-7).

Şekil 2.28. CHP’nin 1930’lardaki propaganda posterleri, kıyafet ve evlenme kanunu (Kaynak: URL-7).

Erken Cumhuriyet döneminde “Cumhuriyet” gazetesi (Şekil 2.29) ve Fransızca versiyonu olan “La République”, “Mimar” [Atkitekt] ve “La Turquie Kemaliste” (Şekil 2.30) gibi süreli yayınlar; ‘genç Cumhuriyet’ ve ‘yeni başkent Ankara’nın hem yerel halka

hem de dünya kamuoyuna duyurulmasına ve tanıtımının yapılmasına yardımcı olmuştur. Bu dönemde başkentnin önemi yalnızca bir yönetim merkezi olmasından ibaret değildir. Ankara, modernleşme sürecinde ülkedeki diğer şehirler için bir model teşkil etmiş; altyapısı, planlaması ve sosyal yaşamıyla yeni bir Türkiye'nin mekânsal temsili olarak tasarlanmıştır. Diğer yandan uluslararası düzeyde, Cumhuriyet'in modernleşme hedeflerinin somut bir örneği olarak dikkat çekmiş ve Türkiye'nin Batılılaşma ve çağdaşlaşma çabalarını temsil eden öncü bir sembol olmuştur.



Şekil 2.29. Harf Devrimini manşetinde yeni alfabe ile duyuran Cumhuriyet Gazetesi, 01.11.1928 (Kaynak: Yüzyılın Tanığı: Cumhuriyet, 2024:13).

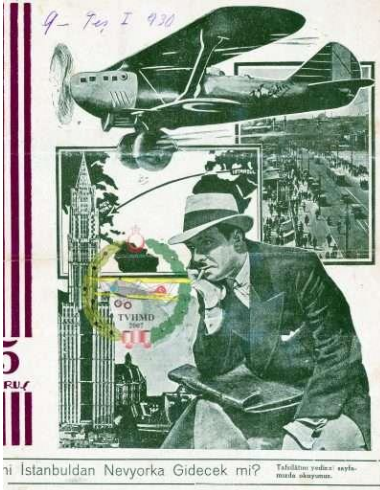


Şekil 2.30. “Ankara Construit”, La Turquie Kemaliste n:6, 1935 (Kaynak: URL-8).

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de görülen modernite ve sanayileşme arasındaki ilişki, dönüşüm sürecinin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Bu dönemde gerçekleştirilen köklü reformlar, ülkenin endüstriyel altyapısını geliştirmeyi ve modern bir ekonomiye geçişi hedeflemiştir. Bu dönemde, sanayileşme politikalarıyla birlikte fabrikaların kurulması, altyapı projelerinin gerçekleştirilmesi ve teknolojik yeniliklerin benimsenmesi öncelikli amaçlar arasında yer almıştır. Modernite ile beraber getirilen sanayileşme, ekonomik büyümeyi ve ulusal refahı artırmayı hedeflerken, aynı zamanda toplumsal ve kültürel dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Bu süreçte, tarım toplumundan endüstriyel bir yapıya geçiş, kırsal kesimden kentsel alanlara göçü hızlandırmış, modern yaşam tarzının yayılmasına katkıda bulunmuştur.

Bu yıllarda makineler, fabrikalar, gökdelenler, gemiler, uçaklar, demiryolları, köprüler, barajlar, enerji santralleri ve tahıl siloları gibi sanayi ve teknoloji imajları; görsel

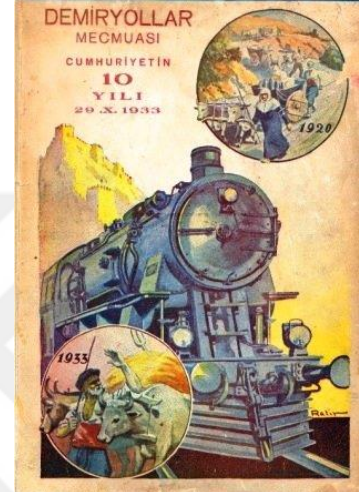
yayınlarında sıkça kullanılmıştır, bu durum modern mimarlık olgusunu güçlendirmiştir (Şekil 2.31) (Şekil 2.32) (Şekil 2.33). Bozdoğan’a göre bu imajlarda anlatılmak istenen, “*konum ve ülke gibi tikelliklerden bağımsız, evrensel bir insanlık geleceği ve Türkiye’nin de yürümek istediği doğrusal bir ilerleme yolu olduğudur*” (Bozdoğan, 2002:145). Modernleşme sürecini halka aktarmayı amaç edinen *Yedigün*, *Resimli Ay*, *Demiryolları Mecmuası* ve *Servet-i Fünûn* gibi dergiler ile *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesi bu görsel yayınlardan bazılarıdır.



Şekil 2.31. Tayyareci Vecihi Hürkuş, Bravo dergi kapağında, 1930 (Kaynak: URL-9).



Şekil 2.32. Yedigün dergi kapağı, Kalamış Hava İstasyonu, n:22, 1933 (Kaynak: URL-10).



Şekil 2.33. Türkiye Nafiası Demiryolları Mecmuası, 10. Yıl Özel Sayısı, 1933 (Kaynak: URL-11).

Cumhuriyet’in erken dönemlerinde ‘*modern şehir*’, ‘*modern mimari*’ ve ‘*modern kadın*’ imgeleri, Cumhuriyet bilincinde birbiriyle sıkı bir şekilde ilişkilendirilmiş; Kemalist inkılabın özellikle yücelttiği ve sürekli geçmişteki örnekleriyle karşılaştırdığı niteliklerle anılmıştır. Bozdoğan’a göre ‘*yeni kadın*’ imgesinin idealize edilen özellikleri olan “*sadelik, sağlık, gösteriştan uzak güzellik, beceriklilik ve en önemlisi bilimsel bir bakış açısı*”, modern mimarinin övülmesini sağlayan niteliklerle örtüşmektedir. Kemalist devrimin en ikonik fotoğrafları arasında, eğitim ve meslek hayatında yer alan; öğrenci, sanatçı, avukat, doktor ve hatta pilot gibi roller üstlenen, çarşaf giymeyen kadınlar yer almıştır. Ayrıca parklar, spor etkinlikleri, fuarlar ve milli bayramlar gibi kamusal alanlarda bulunan kadınların görüntüleri de sıkça kullanılmıştır (Bozdoğan, 2002:107). Bu bağlamda modern mekanların temsilcileri olan modern kadın figürlerinin, propaganda unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir.

Örneğin, bu yıllarda *Yedigün* dergisinde ‘modern kadın’ imgesi, Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Eğitimli, meslek sahibi, sağlıklı ve sosyal olarak aktif kadın imgesi, toplumsal değişimi desteklemiş ve modernleşme sürecine katkıda bulunmuştur (Şekil 2.34) (Şekil 2.35) (Şekil 2.36). Bu süreç, kadınların toplumsal ve ekonomik hayatın her alanında daha görünür ve etkili olmalarını sağlamış, Türkiye'nin batılılaşma ve modernleşme hedeflerine ulaşmasında önemli bir adım olmuştur.



Şekil 2.34. Sabiha Gökçen *Yedigün* dergi kapağında, n: 229, 1937 (Kaynak: URL-12).



Şekil 2.35. *Yedigün* dergi kapağı, n:225, 1937 (Kaynak: URL-13).



Şekil 2.36. *Yedigün* dergi kapağı, n:259, 1938 (Kaynak: URL-14).

Erken Cumhuriyet dönemi modernleşme süreci, toplumsal ve kültürel yapıda köklü değişimlere yol açmıştır. Geleneksel kalabalık aile düzeninden çekirdek aile düzenine dönüşüm teşvik edilmiş, bu dönüşüm modern aile yaşamını anlatan *Muhit*⁵ gibi yayınlarla desteklenmiştir (Şekil 2.37). Aynı dönemde, kadınların ev içi rolleri ve toplumsal hayattaki konumları da büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Cumhuriyet'in sağladığı yeni haklar ve eğitim olanakları, kadınların hem aile içinde hem de toplumda üstlendikleri rolleri yeniden tanımlayarak modernleşme sürecinde önemli bir yer edinmelerini sağlamıştır (Şekil 2.38) (Şekil 2.39).

⁵ “Muhit, 1928 yılında Ahmet Cevat Emre tarafından yayınlanmaya başlayan “Resimli Aylık Aile Mecmuası”dır. Bu dergi Kemalizm kavramının sistematik şekilde ilk kez kullanıldığı yayın olarak geçmektedir. İlk iki sayısı Arap harfleri ile çıkmış, üçüncü sayısından itibaren Latin harfleri kullanılmaya başlanmıştır.” (Kaynak: URL-10).



Şekil 2.37. Muhit dergisinin ilk sayısının kapağı, n:1, 1928 (Kaynak: URL-15).

Şekil 2.38. Muhit dergisi, çalışan kadın, s.132, n:2, 1928 (Kaynak: URL-16).

Şekil 2.39. Muhit dergisi “Ev Hanımı Sahifesi”, s.390, n:5, 1929 (Kaynak: URL-17).

Kadının birey olarak güçlenmesi ve toplumsal yaşamda daha aktif bir rol üstlenmesi, konut mekânlarını ve yaşam anlayışını önemli ölçüde dönüştürmüştür. Modern, eğitilmiş ve sosyal kadın imajıyla ilişkilendirilen yeni konut tasarımları, dönemin yazılı medyasında sıkça işlenmiştir. Kültür ve yaşam dergilerinde, modern konutların iç mekân düzenlemeleri ve mobilya tercihleri, kadının bu yeni yaşam kültürünün simgesi olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, konutun yalnızca bir barınma alanı değil, modern yaşamın bir yansıması olarak değerlendirildiğini göstermektedir (Şahin, 2023:493). Türkiye’de Erken Cumhuriyet döneminde, modernlik ve ev yaşamı arasındaki ilişki, toplumsal ve kültürel değişimlerin bir yansıması olarak önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Batılılaşma ve modernleşme çabaları, ev içi yaşam ve günlük pratiklere de yansımış, bu süreç dergiler ve gazeteler aracılığıyla geniş kitlelere tanıtılmış ve yaygınlaştırılmıştır (Şekil 2.40). Dönemin modern ev anlayışı ve mobilya tasarımı, Batı’dan esinlenerek sade, işlevsel ve hijyenik yaşam alanları oluşturma üzerine yoğunlaşmıştır. Modern mobilyalar, mutfak araçları ve dekorasyon örnekleri, fotoğraflar ve çizimlerle desteklenerek tanıtılmıştır. Yeni ev aletleri ve mobilyalar, modern yaşamın bir parçası olarak reklamlarla halka tanıtılmıştır. Modern ev aletleri ve mobilyaların yaygınlaşması, tüketim kültürünün de gelişmesine katkıda bulunmuştur. *Yedigün* dergisinde “Ev ve Eşya” başlığı altında pek çok yazı yayınlanmıştır (Şekil 2.41).



Şekil 2.40. Muhit dergisi “Ecnebilere Odalarımızın Tezyini ve Tefrişi Hakkında Neler Öğrenebiliriz?”, s.302, n:4, 1929 (Kaynak: URL-18).

Şekil 2.41. Yedigün dergisi, “Ev ve Eşya” 1938 (Ortak kaynak: Kaya & E. Proto, 2016:67-69).

Modernlik yaklaşımı, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Batı’ya yönelme arzusu doğrultusunda Osmanlı İmparatorluğu’na adeta hazır bir paket olarak sunulmuş, bu süreçte geleneğiyle hesaplaşmasına olanak tanınmamıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte modernleşme, hem modernizmi hem de geleneği sorgulamayı zorunlu kılmış ve bu sorgulama, geçmişten kopma kararıyla sonuçlanmıştır. Bauhaus’un “New Man” [Yeni İnsan] idealini yeni bir yaşam biçimi içinde ifade etme arayışı, modern bir yaşam tarzı içinde temsil etme çabası, Türkiye Cumhuriyeti’nde ‘yeni ülke’, ‘yeni kent’, ‘yeni konut’, ‘yeni aile’ ve ‘yeni insan’ gibi geleceğe yönelik dönüşüm projelerinde yankı bulmuştur. (Şumnu, 2013:81). Cumhuriyet dönemiyle birlikte modernleşme, zorunlu bir süreç haline gelmiş; gerek toplumsal yaşam gerek kent ve mimari alanlardaki dönüşümler ancak geçmişle olan bağın koparılmasıyla gerçekleşebilmiştir.

Cumhuriyet’in ilanını takiben, Osmanlı’dan kalan geleneksel yapının yerini, Batı’dan esinlenmiş modern mimari anlayışlar almaya başlamıştır. Ancak, bu dönüşüm ani ve keskin bir şekilde gerçekleşmemiştir. Osmanlı canlandırmacılığı ile modern mimari arasındaki tartışmalar, mimarlık disiplininde belirgin bir şekilde kendini göstermiş; özellikle iç mekân tasarımında bu değişim daha yavaş bir seyir izlemiştir. Bu süreçte, “Milli Mimari Üslup” ile “Yeni Mimari Üslup” arasında bir sentez oluşturulmuştur. Bu karmaşa, modernleşme sürecindeki ikilemleri ve Osmanlı geçmişinden kopmadan bir geleceğin nasıl inşa edileceği sorusunun zorluğunu açıkça ortaya koymaktadır. Cumhuriyet’in ilk on yılının bir geçiş dönemi olarak değerlendirildiğinde bu durum doğal bir sonuç olarak kabul edilebilir.

3. MODERNLEŞME SÜRECİNİN TEMSİLİ VE TEMSİL MEKANLARI

Modernleşme, toplumların ekonomik, sosyal, kültürel ve mekansal dönüşüm süreçlerini ifade eden çok boyutlu bir olgudur. Türkiye'de Erken Cumhuriyet dönemi hem yeni bir ulus kimliğinin hem de Batı ile uyumlu, çağdaş bir toplum yapısının oluşturulması hedefleri doğrultusunda bu dönüşümün en belirgin şekilde yaşandığı bir dönemdir. Bu süreç, yalnızca ideolojik ve politik bir değişimi değil, aynı zamanda dönüşümün görsel ve mekansal temsillerini de beraberinde getirmiştir. Eğitim kurumlarından kültür merkezlerine, ulaşım araçlarından günlük yaşamın diğer alanlarına kadar pek çok mekân, modernleşmenin idealleri doğrultusunda şekillenmiş ve yeni bir yaşam biçiminin taşıyıcısı olmuştur. Bu bağlamda, sergicilik ve fuarcılık faaliyetleri, modernleşmenin tanıtılması, ürünlerin sergilenmesi ve ticaretin geliştirilmesi açısından büyük bir önem taşımış; dönemin toplumsal, sosyal ve ekonomik hedeflerinin mekansal temsilcileri olarak öne çıkmıştır.

Türkiye'deki sergicilik ve fuarcılık faaliyetlerinin kökeninin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki halk pazarlarına ve panayırlara dayandığı söylenebilir. Bu dönemde panayır, sosyal ve ticari gereksinimlerle yapılan önemli etkinliklerdir. 18. ve 19. yüzyıllarda ticari hayatın canlanmasıyla birlikte panayır kültürü daha da ön plana çıkmış, yeni panayır, kurulmaya başlanmıştır. Bu dönemde yazılmış olan bazı Osmanlı belgelerinde, panayır kültürünün başlangıç zamanının belli olmayacak kadar eskiye dayandığı belirtilmektedir. Akçura'ya göre; etkinliklerin çoğunlukla gayrimüslim toplulukların yaşadığı Rumeli'de daha sık düzenlenmesi, bu bölgedeki panayır kültürünün Bizanslılara kadar dayandığını göstermektedir (Akçura, 2009:14). Bu durum, panayır kültürünün çok katmanlı olduğunu ve uzun bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Ancak, modernleşme sürecinin etkisiyle bu geleneksel etkinlikler, Cumhuriyet döneminde modern fuar ve sergi modeline dönüşmüş; modernleşmenin temsil alanlarından biri haline gelmiştir. Panayır, sosyal ve ticari işlevleri, bu yeni dönemde kültürel ve ekonomik kalkınmanın araçlarına evrilerek ulusal ve uluslararası tanıtımın bir parçası olmuştur.

1920'li ve 1930'lu yıllarda, fuar ve sergiciliğin ekonomik önemi, bu organizasyonların birçok ülkede başarılı olmasıyla daha belirgin hale gelmiştir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da kurulan fuar ve sergiler hem yurtiçindeki hem de yurtdışındaki ticaretin; dolayısıyla tüketim ve üretimin artmasına katkıda bulunmuştur. Savaş sonrası

ekonomilerde işsizlik önemli bir sorun olmuş ve sarsılan ekonomik ilişkiler olumsuz etkilenmiştir. Bu nedenle, milli üretim ve tüketimin artırılması için yeni organizasyonlar kurulmuş ve mevcut yapılar iyileştirilmiştir. Fuar ve sergiler, ülkelerin ekonomik ve kültürel gelişiminde önemli bir rol oynamış, hükümetler tarafından ekonomik politikalarının en etkili araçları olarak değerlendirilmiştir (Etem, 1931:7-8). Temel görevleri arasında, halka ürün ve mal üretimini, sanat ve tekniğin yeni gelişmelerini göstermek ve arz-talep arasındaki alışveriş süresini kısaltarak alıcı ve satıcıyı buluşturmak yer almaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'deki fuar ve sergiciliğe verilen önem, siyasetçi akademisyen Etem'in (1931) kaleme aldığı "*Sergi ve Panayır*" isimli kitabından şu sözleri ile de anlaşılmaktadır:

"Yeni ve modern ekonomik hayat içinde sergi ve panayırların önemli bir rol oynadığı, basında ve broşürlerde her gün takip edilebilen ve büyük panayır ve sergilerin sayısını gösteren haberlerle anlaşılmaktadır. Günümüzde neredeyse her gün yeni bir sergi ve panayır açılmaktadır. (...) Savaşın sonra oluşan yeni devletler, milli ve uluslararası sergilerde veya katıldıkları yabancı sergiler aracılığıyla kendilerini ve ürettikleri ürünleri tanıtmaya fırsatı bulmuşlardır. Bugün hemen her ülke, ekonomik olarak güçlü olduğunu göstermek ve bu gücünü tüm dünyaya göstermek istemektedir. Bugün tüm devletlerin programlarında en önemli ifade 'Biz buradayız ve biz bunu yapabiliyoruz' iddiasını pazarlarda söyleyebilmektir. Bu iddialar, panayır ve sergilerde daha güçlü ve etkili bir şekilde ifade ve ispat edilmektedir. Çünkü panayır ve sergiler, doğaları gereği ürünleri pazarlamaya yönelik güç ve çabayı temsil eden yerlerdir. Bu olaylar bize merkezi bir şekilde en uygun pazarları ve en iyi satış piyasalarını sağlamaktadır. (...) Sergiler, en küçük alanda, en kısa sürede ve en az araçla büyük ticareti başlatan organizasyonlardır." (Etem, 1931:7-8).

Erken Cumhuriyet Dönemi modernleşme politikaları kapsamında yapılan modern fuar ve sergiler, yalnızca yerel ekonominin ve kültürün geliştirilmesiyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecinin ulusal ve uluslararası alanda temsil edilmesinde önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Yurt içinde modernleşmenin halka tanıtılması, halkın bu sürece katılımının sağlanması ve yerli malı kullanımının artmasını sağlayacak stratejiler modern fuar ve sergilerin temel amaçlarından biri olmuştur. Öte yandan, uluslararası düzeyde düzenlenen sergi ve fuarlarda Türkiye'nin çağdaş yüzünü göstermek ve yeni kurulan devletin prestijini artırmak, modernleşme ideallerinin bir uzantısı olarak eskisinden daha çok önem kazanmıştır.

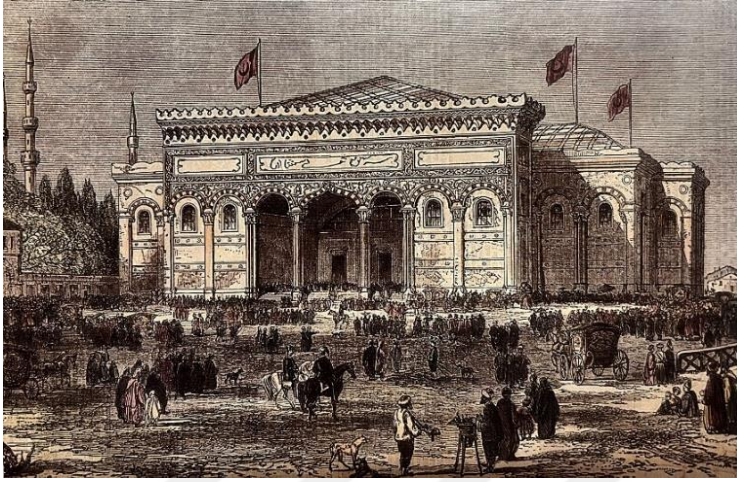
3.1. Modernleşme Sürecinin Yurt İçinde Temsil Edilmesi

Sergi ve fuarcılık geleneği, modernizmin temsilinin yanı sıra, ekonomik ve sosyal kalkınma politikalarının tanıtılması ve halkın bu politikalara katılımının sağlanması açısından büyük bir öneme sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan bu gelenek, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde daha da önem kazanarak devam etmiştir. Özellikle Sanayi Devrimi ile birlikte 19. yüzyılda belirginleşen bu yaklaşım, Osmanlı'nın modernleşme çabalarının bir parçası olmuştur. Bu dönemde yurt içinde düzenlenen sergi ve fuarlar, Batı'daki sanayi ve tarım fuarlarının bir yansıması olarak şekillenmiş; yerel üretimin tanıtılması, teknoloji transferinin sağlanması ve yeniliklerin teşvik edilmesi gibi amaçlara hizmet etmiştir.

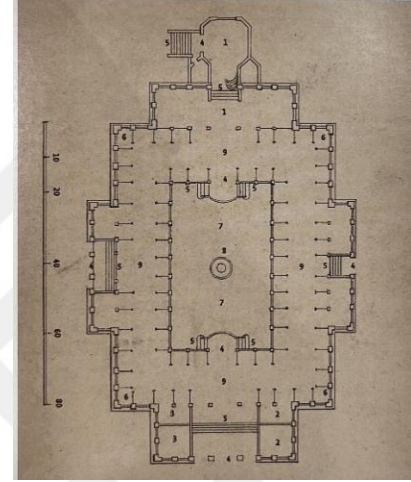
Ankara ve İstanbul'da düzenlenen sergilerden İstanbul'daki yerli malları sergileri 1929-1938 yılları arasında Galatasaray Lisesi'nin salonunda gerçekleştirilmiştir. Bu sergilerde ürünlerin yanı sıra sergi stantları ve tanıtım afişleri gibi tasarım alanlarına da odaklanılmıştır. Halkı yerli ürünlere yönlendirmek ve bu ürünlere güven kazandırmak temel amaç olmuştur. Satış da yapılan sergiler, periyodik olarak birer departman mağazası işlevi üstlenmiş ve bazı mimar ile sanatçılara tasarım fırsatları sunmuştur.

1863 yılında İstanbul'da düzenlenmiş olan “*Sergi-i Umumi-i Osmanî*”, Osmanlı Dönemi'nin ilk büyük sergisi olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca bu sergi, Osmanlı'daki yıllık panayırların yerine çağdaş bir anlayışın uygulandığı ilk sergi olma özelliği taşımaktadır. Bu serginin temel amacı, imparatorluğun farklı bölgelerinde üretilmekte olan malların kalite, çeşitlilik ve piyasa fiyatlarını değerlendirmek, üretim sürecinde karşılaşılan sorunları tespit ederek çözüm önerilerine dikkat çekmek ve iş insanları ile üreticiler arasında iş birliği ortamı yaratmaktır. Daha sonra sergi, Avrupa'da icat edilen yeni makine ve aletlerin sergilenmesi ve tanıtılmasını da hedefleri arasına dahil etmiştir. Hükümet, serginin modernleşme çabalarını yansıtan bir vitrin olabilmesi amacıyla “Yeni Tarzda” (Tarz-ı Cedid) bir mimari anlayışı benimseyen bir sergi salonu (Şekil 3.1) inşa edilmesine karar vermiştir. Bu görev, Osmanlı İmparatorluğu'nda görev yapan Marie-Augustin-Antoine Bourgeois ve Léon Parvillee isimli Fransız mimarlara verilmiştir. Bourgeois, sergi binasının genel mimarisini tasarlarken, Parvillee iç mimari düzenlemelerden sorumlu olmuştur, (Akçura, 2009:26). Osmanlı hükümetinin bu girişimi, serginin prestijini yükseltme ve modernleşme çalışmalarını temsil etme gayretini açıkça göstermektedir.

Sergi salonunun planı (Şekil 3.2) incelendiğinde, orta avluda (7) ve etrafındaki bölmelerde (9) gezilecek mahallerin, köşelerde (6) küçük eşya dükkanlarının olduğu görülmektedir. Kenardaki alanlarda ise Daire-i Hümayûn (1), Şehzadegân hazeratına mahsus daire (2) ve Vükelay-ı Fahâm hazeratına ait daire (3) gibi özel mekanların yer aldığı görülmektedir. Dairelerin alt katlarında ise sergi memurlarına ait odalar yer almaktadır (Akçura, 2009:31). Bu düzenli ve özenli hazırlanmış mekan organizasyonuna bakıldığında sergi binasının iç mekana önem verildiği ve bir profesyonel tarafından tasarlandığı söylenebilir.



Şekil 3.1. Sergi-i Umumi-i Osmanî binası ve ziyaretçiler,1863 (Kaynak: Akçura, 2009:28).



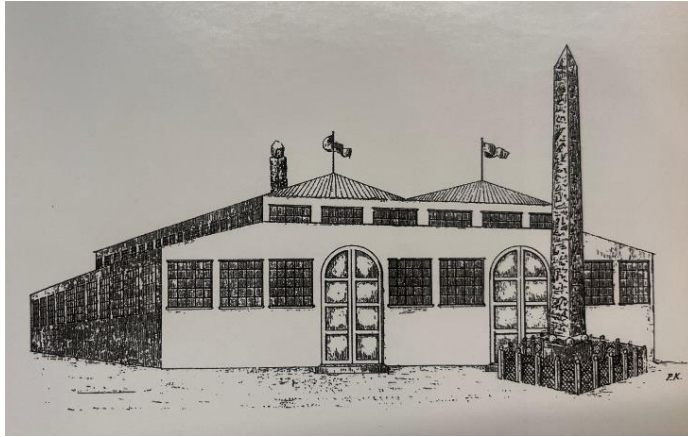
Şekil 3.2. Sergi-i Umumi-i Osmanî binası plan (Kaynak: Akçura, 2009:31).

İmparatorluğun dört bir tarafından gönderilen on bine yakın ürün bu sergi salonunun pavyonlarında sergilenmiştir. Sergide teşhir edilecek bu ürünler için 13 adet pavyon hazırlanmıştır (Akçura, 2009:29). Bu pavyonlar sergilenecek olan ürünler çok çeşitli olup türüne göre bölümlere ayrılmıştır (Tablo 3.1):

Sıra	Ürün
1	Tarım ve orman ürünleri
2	Un, şeker, şeker mamulleri, sirke ve meşrubat
3	Ham ve işlenmiş madenler, madencilikle ilgili alet ve makineler, inşaat malzemeleri, mermer, alçıtaşı, odun ve maden kömürü
4	Sanayi ve el sanatlarıyla ilgili alet ve makineler, saat, anahtar, silah ve kesici aletler
5	Altın ve gümüş mamulleri, süs eşyaları
6	Koza, ham ve işlenmiş ipek, pamuk, yün ve tiftik
7	İpek, pamuk, yün ve tiftik mamulleri
8	Toprak ve cam mamulleri, ıtriya, tespih, çamsakızı, boya ve mum
9	İşlenmiş deri ve deri mamulleri
10	Elbise, türlü giyim eşyaları, el işleri, havlu ve sofrta takımları
11	Sandalye, masa, kitaplık gibi ağa işleri, müzik aletleri, keçe, halı, kilim ve hasır
12	İnşaat model ve resimleri, karakalem ve boyalı resimler, düz ve kabartma haritalar
13	Matbaacılık ile ilgili harf ve makinelerle cilt işleri

Tablo 3.1. Sergi-i Umumi-i Osmanî’de yer alan pavyonlara göre bölümler.

Yurt dışından gelen ürünlerin sergilenmesi için ek bina olarak ayrı bir pavyon (Şekil 3.3) düzenlenmiştir. Bu sergi için ayrıca bir marş bestelenmiş ve madalya (Şekil 3.4) çıkartılmıştır (Akçura, 2009:30). Bu madalyada sergi binasını ön cephesi detaylı bir şekilde görülmektedir. Serginin kendi ulusal kimliği oluşturulduğu ve gelişen çağdan geri kalmamak amacıyla yurt dışından getirilen ürünleri yerli ürünlerden ayırıştırarak tanıtmak istedikleri görülmektedir.



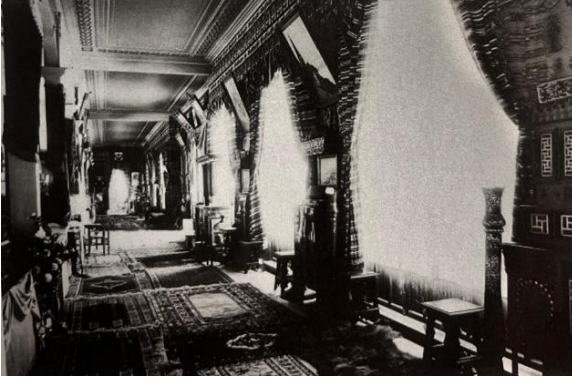
Şekil 3.3. Sergi-i Umumi-i Osmanî yabancı malların teşhir edildiği ek bina, 1863 (Kaynak: Akçura, 2009:29).

Şekil 3.4. Sergi-i Umumi-i Osmanî için çıkarılan madalya, 1863 (Kaynak: Akçura, 2009:30).

Bu sergiye, başta Viyana olmak üzere çeşitli ülkelerden gazeteciler, iş adamları ve fabrikatörler sergiyi gezmek üzere İstanbul'a gelmişlerdir (Akçura, 2009:29). Osmanlı İmparatorluğu'ndaki gelişen ekonomik ve ticari yaşamı temsil eden Sergi-i Umumi-i Osmanî, ulusal alanda yankı uyandırmakla kalmamış, Avrupalıların da dikkatini çekmiştir.

19. yüzyılın sonlarında ziraat ve sanayi faaliyetlerine büyük önem veren II. Abdülhamid, ülkenin servet ve refahını artırmak amacıyla kapsamlı ve kalıcı bir sergi düzenlenmesini istemiştir. Bu doğrultuda, 1893 yılında “*Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi*” için büyük hazırlıklar yapılmaya başlanmıştır. Ancak 10 Temmuz 1894 tarihinde meydana gelen deprem nedeniyle sergiye ilişkin çalışmalar ciddi zarar görmüş ve etkinlik iptal edilmek zorunda kalmıştır (Akçura, 2009:44). Bu iptal, Osmanlı İmparatorluğu'nun Sanayi Devrimi sonrası sanayi ve ziraat alanında kendini uluslararası düzeyde tanıtmaya ve modernleşme çabalarına önemli bir darbe vurmuştur.

1897 yılında Yıldız Sarayı'nın karşısındaki meydana kurulan “*Yıldız Sergisi*” de Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki önemli sergilerden biri olmuştur. Bu sergi, Osmanlı-Yunan savaşına katılan askerlerin yararına düzenlendiği için halk arasında “Şefkat Sergisi” olarak da anılmıştır. Bir bodrum kat ve iki üst kattan oluşmakta olan sergi binasına ortasındaki geniş bir merdivenden çıkılarak giriş yapılmaktadır ve binanın iki yanında kuleler yer almaktadır. Sergide Sultan II. Abdülhamid'in sergiye özel olarak gönderdiği eşyaların sergilendiği bir alan yer almaktadır. Bu eşyalar arasında vazolar, resim tabloları, sofra takımları, masa, yazıhane, sandalyeler ve sigara sehpaları gibi zarif marangozluk işleri dikkat çekmektedir. Bir tarafta, Hereke Fabrikası'nın ürettiği değerli kumaşlar ve halılar, ayrıca ince porselen eşyalar sergilenmiştir (Şekil 3.5). Diğer tarafta; daha az değerli eşyalar sayılabilecek olan İstanbul'un ünlü mağazalarından hediye edilmiş eşyaların teşhir edildiği bir pavyon yer almaktadır (Şekil 3.6). Serginin en dikkat çekici bölümü, devrin ünlü ressamlarından Zonaro'nun tablolarıyla ve eski hattatların büyük levhalarıyla süslenmiş resim ve yazı pavyonudur. Bu bölüm, sanatsal eserlerin sergilendiği bir vitrin niteliğinde olmuştur (Akçura, 2009:46). Binada teşhir edilen eserlerin niteliği, dönemin estetik anlayışını ve Osmanlı'nın zarif marangozluk, dokumacılık ve hat sanatındaki ustalığını temsil etmektedir. Sergi, sadece yardım amacını değil, aynı zamanda Osmanlı'nın sanatsal ve zanaatsal becerilerini sergilemek için de bir vitrin işlevi görmüştür. İç mimari düzenlemelerde hem estetik hem de işlevsellik ön planda tutulmuştur.



Şekil 3.5. Yıldız Sergisi, 1897, İstanbul. (Kaynak: Akçura, 2009:47).

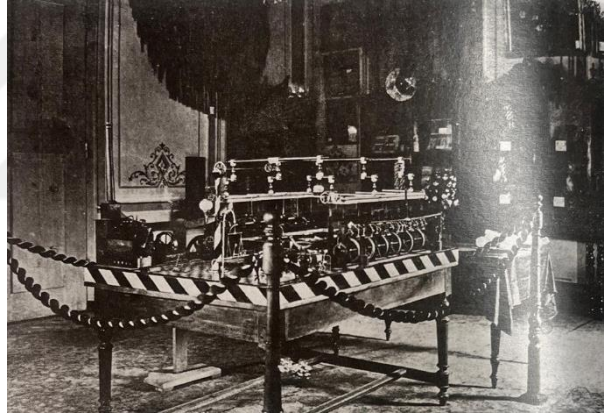


Şekil 3.6. Yıldız Sergisi, teşhir bölümü, 1897, İstanbul. (Kaynak: Akçura, 2009:47).

1901 yılı Konya Halı ve Kilim Sergisi (Şekil 3.7) ile 1906-1909-1923 yılı Bursa Sergileri (Şekil 3.8) ve 1919 Türk Sanayi Sergisi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki diğer önemli örneklerdendir.



Şekil 3.7. Konya Halı ve Kilim Sergisi, teşhir bölümü, 1901 (Kaynak: Akçura, 2009:48).



Şekil 3.8. Bursa Sergisi, Düyun-u Umumiye Şubesi bölümü, 1909 (Kaynak: Akçura, 2009:50).

Erken Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, sergi ve fuarcılık geleneği önemli ölçüde gelişmiştir. Cumhuriyetin ilanını takiben, özellikle Atatürk'ün liderliğinde sanayileşme, tarım ve teknoloji alanlarındaki ilerlemeler desteklenmiş ve bu ilerlemeler, düzenlenen sergi ve fuarlar aracılığıyla halka tanıtılmıştır. Türkiye'deki iktisadi dönüşümün temelleri, 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında İzmir'de düzenlenen İktisat Kongresi'nde atılmıştır. “İzmir İktisat Kongresi” olarak anılan bu önemli buluşmada, Türk ekonomisinin geleceğine yön verecek kararlar alınmıştır. Kongre sırasında ayrıca bir sergi düzenlenmesine karar verilmiştir. Bu etkinlik, Türkiye'nin tarım, sanayi, ticaret ve zanaat kesimlerini bir araya

getirmeyi amaçlamıştır. Sergide tütün, şeker kamışı, pamuk kozası, portakal gibi çeşitli tarım ürünleriyle birlikte el sanatları, sigara kâğıdı, zeytinyağı ve farklı halı örnekleri gibi sanayi ürünleri de sergilenmiştir. Ülkenin dört bir yanından getirilen ürünler bu etkinlikte yer almıştır (Çakmak ve Gözcü, 2023:341). Bu bağlamda, İzmir İktisat Kongresi yalnızca alınan ekonomik kararlarla değil, aynı zamanda katılımcı yapısıyla da dikkat çekmiştir.

“Toplam 1135 kişinin katıldığı kongrede her ilçeyi mesleki temsil anlayışına göre bir tüccar, sanayici, zanaatkâr, amele, şirket, banka ve üç çiftçi temsilcisi olmak üzere toplam sekiz kişiden oluşan heyetler temsil etmiştir. Bazı dernek ve meslek örgütleri de kongreye temsilci göndermişlerdir.” (Koraltürk, 2017:40). İzmir İktisat Kongresi ve sonrasında düzenlenen çeşitli sanayi ve ziraat sergileri, Cumhuriyetin ekonomik kalkınma hedeflerinin hayata geçirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu sergiler, üreticilerin kendi ürünlerini tanıtmaya fırsatı bulduğu, halkın ise yerli üretim konusunda bilinçlendirildiği platformlar olarak büyük bir işlev görmüştür. Ayrıca, sanayileşme ve tarım alanındaki gelişmelerin kamuoyuyla paylaşılması sayesinde, toplumun kalkınma sürecine aktif katılımı teşvik edilmiştir. Böylece sergiler ve fuarlar, yalnızca birer tanıtım etkinliği olmaktan öte, Cumhuriyetin modernleşme hamlesinin birer sembolü haline gelmiştir.

1930'larda Türkiye'de fikir üretimi ve sanayileşme desteklenerek ulusal refah artırılmaya çalışılmıştır. Gündelik yaşamda modernlik, sağlık, hijyen ve refah kavramları öne çıkarken yerli mal kullanımına teşvik büyük önem kazanmıştır (Şekil 3.9) (Şekil 3.10) (Şekil 3.11). Dışa kapalı ekonomi politikasıyla tasarruf bilinci oluşturulması ve yerli üretimin özendirilmesi hedeflenmiş, bu doğrultuda 1929'da Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kurulmuştur. Bu Cemiyetin dikkat çekici etkinliklerinden biri ‘Yerli Mallar Sergileri’nin düzenlenmesidir. Bu sergiler, 1851’deki uluslararası sergi katılımından sonra gelişen sergicilik anlayışının Erken Cumhuriyet Dönemi’nde devam etmesini sağlamış ve ekonomik koşulların aşılmasına katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda bu etkinlikler dönemin propaganda araçlarından biri olarak da kullanılmıştır (Turan ve Ödekan, 2009:15). Erken Cumhuriyet Türkiye’sinin iktisadi politikasında önemli değişimlerin yaşandığı; devletçi uygulamaların ön plana çıktığı ve yerli ve milli bir ekonominin oluşturulmasına yönelik çabaların hız kazandığı bir dönemdir. Bu süreçte devrimlerin ve arzulanan dönüşümlerin yerel halka aktarılması, ideolojik bir mesele haline gelmiştir.



Şekil 3.9. 1932 yılı Dünya Güzellik Kraliçesi seçilen Keriman Ece Halis, İktisat ve Tasarruf gazetesi yerli malı kullanımı ile ilgili haber (Kaynak: URL-19)

Şekil 3.10. Ziraat Bankası'nın tasarruf temalı reklam afişi, İhlap Hulusi çizimi, Akşam Gazetesi, 27.04.1933 (Kaynak: Akşam Gazetesi Arşivi).

Şekil 3.11. Tasarruf Haftası ile ilgili bir haber, Akşam Gazetesi 27.11.1933, s.1 (Kaynak: Akşam Gazetesi Arşivi).

Halkın yerli malı kullanımını teşvik etmek ve iktisadi hayatı canlandırmak amacıyla ülke genelinde sergi ve fuarlar düzenlenmiş, yerli üretime teşvik eden fabrika ve satış alanları kurulmuş, tarımı desteklemek için çiftçilere özel avantajlar sağlanmıştır. Ayrıca ülke genelinde her yıl düzenlenen “Yerli Malı (Tasarruf) Haftası” uygulanmıştır (Şekil 3.12) (Şekil 3.13). Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, satıcıların yerli malı satışını teşvik etmek amacıyla ‘Mağaza Vitrin Yarışması’ düzenlemiştir (Şekil 3.14) (Şekil 3.15) (Şekil 3.16) (Tarihin Ruhu, B:34).



Şekil 3.12. Yerli malı (tasarruf) haftası, okul gezisi (Kaynak: Tarihin Ruhu, B:34).

Şekil 3.13. Yerli malı (tasarruf) haftası sergisi (Kaynak: Tarihin Ruhu, B:34).



Şekil 3.14. Yerli malı vitrin yarışması için hazırlanan bir mağaza vitrini (Kaynak: Tarihin Ruhu, B:34).

Şekil 3.15. Yerli Malları Pazarı'nın İstanbul'daki bir mağaza vitrini, Feshane, 1933 (Kaynak URL-20).

Şekil 3.16. Samatya Pazarı, Vitrinde Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin "Vatandaş Yerli Malı Kullan!" sloganı (Kaynak URL-20).

Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin düzenlediği Yerli Mallar Sergileri, 1929 yılından itibaren on yıl boyunca devam etmiştir (Şekil 3.17) (Şekil 3.18) (Şekil 3.19) (Şekil 3.20). Milli Sanayi Birliği ve İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası gibi kurumların desteklediği bu sergilerin Galatasaray Lisesi'nde düzenlenmesi kararlaştırılmıştır. *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan bir habere göre, 11 Ağustos 1929'da açılmış olan ilk Yerli Mallar Sergisi'nde lisenin alt katında bulunan 11 salonun sergiye ayrıldığı belirtilmiştir. Bu salonlardan biri Beykoz Deri ve Kundura Fabrikası'na, biri trikotaj mamulatlarına, biri Tütün İhisar İdaresi'ne (Tekel), bir diğeri ise Sanayi ve Maadin Bankası Fabrikası'na (Etibank) ayrılmıştır. Diğer salonlarda da halılar, Bursa ipekleri, Kütahya çinileri, ıtriya, konserve ve şekerleme gibi ürünler bulunmuştur (Akçura, 2009:58-59). Galatasaray Lisesi'nde düzenlenen bu sergilerde öğrencilerin el becerileri, sanatsal çalışmaları ve çeşitli bilimsel projeleri sergilenerek, eğitimdeki yenilikler ve gelişmeler de halka sunulmuştur. Bu bağlamda eğitim kurumlarının modernleşme ve Batılılaşma sürecine de katkıda bulunmanın amaçlandığı gözlenmektedir.



Şekil 3.17. Yerli Mallar Sergisi stantlarının bir bölümü, Galatasaray Lisesi, İstanbul (Kaynak: Akçura, 2009:63).

Şekil 3.18. Yerli Mallar Sergisinde bir mağazanın teşhir bölümü (Kaynak: Akçura, 2009:71).



Şekil 3.19. Yerli Mallar Sergisi, Hereke Fabrikası standı (Kaynak: Akçura, 2009:72).

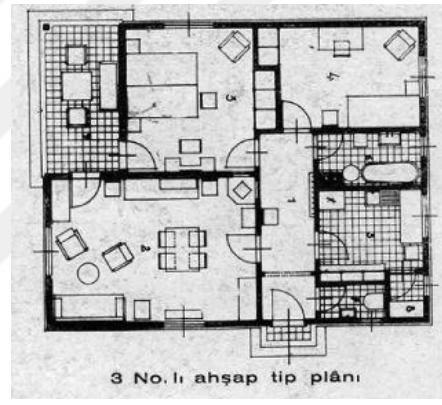
Şekil 3.20. 1931 Yerli Mallar Sergisinde bir stant, Ahmet Faruki ve oğlu (Kaynak: Akçura, 2009:73).

1932 yılından itibaren İstanbul Yerli Mallar Sergisi'nde “Sergi Dekorasyon Birinciliği” yarışmaları yapılmış ve Akademi'nin Seramik ve Dahili Mimari Bölümleri'nde hocalık yapan Vedat Ömer (Ar), bu sergilerde önemli görevler üstlenmiştir (Ü. Gülmez ve Görgül, 2015:255). Bu sergilerde düzenlenen yarışmalar, dekoratörleri teşvik eden önemli bir unsur olmuştur. 5. Yerli Mallar Sergisi kapsamında, 1933 yılında Galatasaray Lisesi'nde yerini alan, mimar Sedat Emin ve Suat Nazım tasarımı Zingal Pavyonu (Şelil 3.21) ile ilgili *Arkitekt*'te yazan bilgiye göre;

“Sergi alanına giriş ve çıkış için iki ayrı geçit tasarlanmış, bu geçitler lisenin ana kapıları ve giriş avlusu dikkate alınarak konumlandırılmıştır. Sergi düzenlemeleri, bahçede yer alan ve eskiden mevcut olan sütun düzeni bozulmadan yapılmıştır. Kereste sanayine ayrılan bu alan, teşhir edilen ürünlerin sergilenmesi amacıyla yerden 50 cm yükseltilmiş bir platform üzerine kurulmuştur. Ayrıca Zingal şirketi tarafından

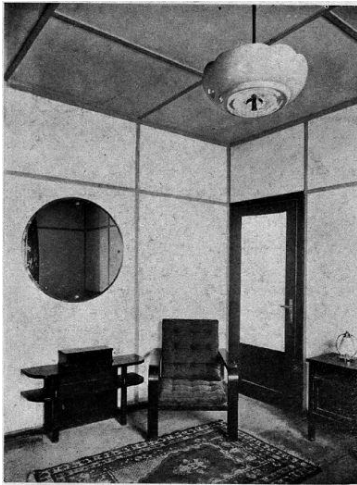
tasarlanan ahşap ev projelerinden biri, bahçenin orta kısmına konumlandırılmıştır (Şekil). Bu ev, küçük bir aile için tasarlanmış olup giriş, yemek ve oturma odası, iki yatak odası, büyük yatak odasına bağlı bir veranda, mutfak, tuvalet, kiler ve banyo birimlerinden oluşmaktadır.” (Şekil 3.22) (Arkitekt, 1933-9-10 (278)).

Modern çekirdek aile yapısına yapılan vurgu, dönemin toplumsal dönüşümüne işaret eden önemli bir tasarım prensibi olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca, Modern Art Deco çizgilerine sahip iç mekânda yer verilen Türk halıları, geleneksel ile modern unsurların harmanlandığı özgün bir estetik anlayışını göstermektedir (Şekil 3.23) (Şekil 3.24). Evin arka kısmında bulunan biri çiftlik için tasarlanmış iki modern kümes bulunmaktadır. Bu tasarım ve yerleşim planı, dönemin yerli üretim teşvikleri ve mimari anlayışını yansıtan önemli bir örnek teşkil etmektedir.



Şekil 3.21. Zingal Pavyonu, Galatasaray Lisesi 5. Yerli Mallar Sergisi, 1933 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1933 Sayı: 1933-9-10 (33-34) S. 278-282).

Şekil 3.22. Zingal Pavyonu, plan (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1933 Sayı: 1933-9-10 (33-34) S. 278-282).



Şekil 3.23. Zingal Pavyonu, yatak odası (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1933 Sayı: 1933-9-10 (33-34) S. 278-282).



Şekil 3.24. Zingal Pavyonu, oturma odası (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1933 Sayı: 1933-9-10 (33-34) S. 278-282).

Yerli malları sergilerine hem devlet işletmeleri hem de özel sektör firmaları katılmıştır. Sergilenen ürünler arasında dokuma, mobilya, metal eşya, seramik, cam ve gıda ürünleri yer almıştır. Ürünler genellikle malzemelerine göre gruplanmış; ancak endüstri ve el üretimi ayırımına gidilmemiştir. Serginin temel amacı hammaddeden son ürüne kadar tamamen yerli üretim süreçlerini vurgulamaktır. Devlet kurumlarına ait modernist çizgideki stantlar, halkın Cumhuriyet ideolojisine uygun modern tasarımlarla tanışmasını sağlamış ve tasarım açısından başarılı bulunmuştur. Özel sektör katılımcılarının stantları ise daha geleneksel bir Türk mağazacılık anlayışıyla düzenlenmiş; ürünler genellikle açık pazar mantığıyla sergilenmiştir (Şekil 3.25) (Şekil 3.26). Bu düzenlemeler, Kapalıçarşı'yı andıran panayır benzeri görüntülere yol açmış ve sergilenen ürünlerin doğrudan satışına olanak tanımıştır (Turan ve Ödekan, 2009:19). Yerli Mallar Sergisi'nde devlet destekli modern stantlar ile geleneksel özel stantlar arasındaki belirgin tezatlık, modern sergicilik anlayışının toplum genelinde henüz benimsenmediğini ortaya koymaktadır. Bu durum, Cumhuriyet'in modernleşme hedefleriyle geleneksel alışkanlıkların bir süre daha yan yana varlığını sürdürdüğüne işaret etmektedir.



Şekil 3.25. Galatasaray Lisesi 5. Yerli Mallar Sergisinde özel firmalarca kurulan stantlar, İstanbul, 1933 (Kaynak: Turan ve Ödekan, 2009:19).



Şekil 3.26. Galatasaray Lisesi 5. Yerli Mallar Sergisinde kumaş sergileme bölümü, İstanbul, 1933 (Kaynak: Turan ve Ödekan, 2009:19).

1935 yılında düzenlenen 7. Yerli Mallar Sergisi'nde, Milli Sanayi Birliği'ni temsilen yapılan Türk Endüstrisi Pavyonu (Şekil 3.27), Vedat Ömer (Ar) tarafından tasarlanmış olup büyük beğeni kazanmıştır;

“Salonun arka planında, Türk endüstrisinin sürekli yükselişini simgeleyen 5 metre yüksekliğinde sembolik bir heykel yer almaktadır. Bu heykel, Türk endüstrisinin temel unsurlarını temsil eden yuvarlak çarklı teşhir bölmeleri ile dikkat çekmektedir ve hem estetik hem de teknik açıdan başarılı bir tasarım örneği olarak değerlendirilmektedir. Heykelin yükselme hissi, dalgalı fon perdesinin hareketiyle güçlendirilmiştir. Söz konusu düzenleme, modern sanatın yalnızca lüks ve maliyet gerektiren bir ifade biçimi olmadığını; aksine sadelik ve düşünce doğruluğunu temel alan bir sanat anlayışını temsil ettiğinin etkileyici bir örneğini sunmaktadır.” (Arkitekt, 1935-7-8 (201)).

Bu sergide Türk Endüstrisi Pavyonunun yanı sıra, ressam Arif Dino tarafından tasarlanan Süngercilik Pavyonu (Şekil 3.28), ekonomik açıdan en sade ve estetik açıdan en başarılı pavyonlar arasında değerlendirilmiştir (Arkitekt, 1935-7-8 (201)).

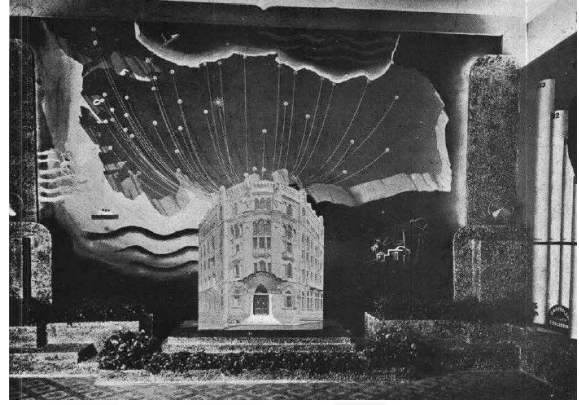


Şekil 3.27. Türk Endüstrisi Pavyonu, Galatasaray Lisesi 7. Yerli Mallar Sergisi, 1933 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935 Sayı: 1935-7-8 (55-56) S. 201-202).

Şekil 3.28. Süngercilik Pavyonu, Galatasaray Lisesi 7. Yerli Mallar Sergisi, 1933 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935 Sayı: 1935-7-8 (55-56) S. 201-202).

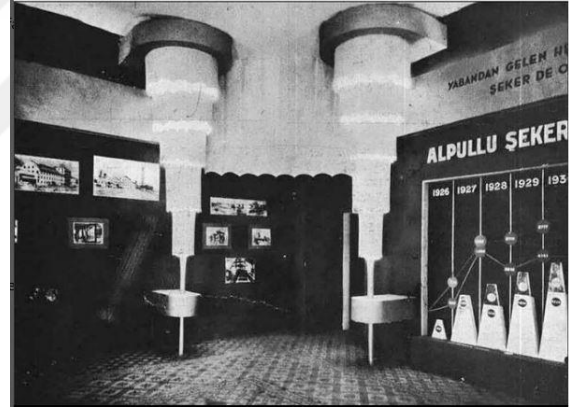
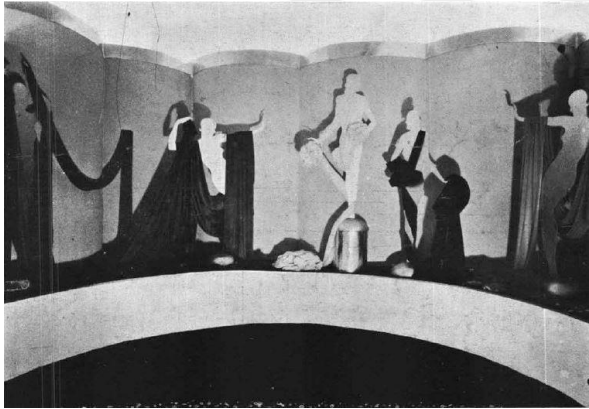
Galatasaray Lisesi’nde düzenlenen en önemli etkinliklerden biri de 1934 yılındaki İş Bankası’nın “10. Yıl Sergisi” olmuştur. Bu sergide İş Bankası’nın çalışmalarını resim, tablo, maket ve grafikler ile gösteren panolar ve sergileme elemanları kullanılmıştır (Şekil 3.29) (Şekil 3.30). Sergide bankacılık, sigorta ve tasarruf için ayrı bölümlerin yer almasının yanı sıra Şeker Fabrikaları, İpekiş (Şekil 3.31), Yüniş, Camiş, Ormaniş, Kömüriş ve Türkiş gibi kuruluşlara özel pavyonlar yer almıştır. Serginin dekorasyonunu yapan Selahattin Refik’in özgün çalışmaları büyük bir beğeni ile karşılanmıştır (Akçura, 2009:76-77). Özellikle de Art Deco akımının etkisinde yapılan Alpullu Şeker Fabrikası pavyonu (Şekil 3.32) büyük ilgi

çekmiştir. Pavyonda, tavandan kademe kademe küçülerek inen silindir biçimli bir aydınlatma elemanı yer almaktadır. Bu aydınlatma elemanının geometrik formuyla *Art Deco* özelliklerini yansıttığı görülmektedir.



Şekil 3.29. Selahattin Refik (Sırmalı) tarafından İş Bankası Sergisi için tasarlanan Alpulu Şeker Fabrikası pavyonu, 1934 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1934 Sayı: 1934-07 (43) S. 203-205).

Şekil 3.30. Alpulu Şeker Fabrikası pavyonu, İş Bankası maketi, 1934 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1934 Sayı: 1934-07 (43) S. 203-205).



Şekil 3.31. Alpulu Şeker Fabrikası pavyonu, kumaş sergileme bölümü 1934 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1934 Sayı: 1934-07 (43) S. 203-205).

Şekil 3.32. Alpulu Şeker Fabrikası pavyonu, 1934 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1934 Sayı: 1934-07 (43) S. 203-205).

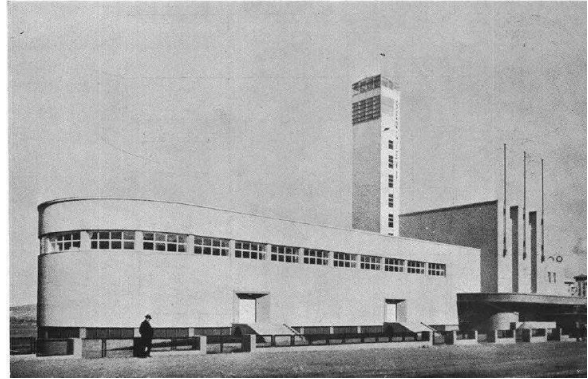
Selahattin Refik, serginin her bölümü için birbirinden farklı renklerde koyu bir fon kullanmıştır. Örneğin Alpulu Şeker Fabrikası bölümünde koyu mavi fon üzerine fotoğraf ve yazılar yer almaktadır. Yine *Art Deco* akımının özelliklerine uyan bir şekilde; Bankacılık bölümü kolanlarında gümüş renk kullanırken, İpekiş bölümünde kumaşları sergileyen mankenler üzerinde altın rengini kullanmıştır. Bunun yanı sıra bölümleri birbirine bağlayan koridorlar da koyu renkli bir kumaş ile kaplanmıştır. İsmail Hakkı Oygur'ın *Arkitekt*

Dergisi'ne yazdığı yazıda belirttiği gibi; “bölümler tezat renklerle birbiriyle uyum ve bütünlük oluşturan bir kompozisyon içerisinde ele alınmıştır. Ayrıca sergide tavandan gizli bir aydınlatma sistemi kullanılmasıyla günün modern sanat anlayışına uyum sağlanmıştır.” (Oygar, 1934). Oygar’a göre bu sergi, tasarımlarının ‘panayıra’ benzediği zamanlar için; *“sergileme anlayışını değiştirecek bir katkı sağlamıştır ve sergi düzenleme işleri ancak mimar ve tasarımcılara bırakıldığı takdirde modern ve güzel olabilir.”* (Tosun ve Özsu, 2014:222). Bu dönemde bir kurumun açacağı sergiyi tasarlamak için bir tasarımcıyla görüşmüş olması çok yaygın değildir. Bu bağlamda, İş Bankası’nın 10. Yıl Sergisi’nin gerçek anlamda ilk modern sergi örneklerinden olduğu söylenebilir.

Yerli malı kullanmanın, tasarruf etmenin ön plana çıktığı bu yıllarda Türk ürünleri ve sanat eserlerinin tanıtılabilmesi için Ankara’da bir “Sergi Evi” açılmak istenmiş ve 1933 yılında Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından bir yarışma düzenlenmiştir. Modern Türkiye’yi temsil eden projesiyle, yarışmayı kazanan Şevki Balmumcu olmuştur (Akçura, 2009:125). Mimarlık anlayışı, ‘yeni’ ve ‘eski’ arasındaki ikilik üzerine şekillendiği bu dönemde Balmumcu’nun ‘yeni’ arayışı, dönemin Türkiye’deki mimarlık pratiğine çağdaş bir yaklaşım getirmiştir (Altan, 2011:867). Aslanoğlu’na göre, *“Sergi Evi’nin uluslararası modern üsluptaki geometrik yalınlığı, yapının içinde ve dışında ilk göze çarpan özelliğidir. Giriş saçağının yuvarlatılmış köşesiyle uzun yatay kütlesi, ana kütle ve girişin köşelerinin yuvarlatılması, kütlelerin üstte bitimini belirleyen bordürler dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.”* (Şekil 3.33) (Şekil 3.34) (Aslanoğlu, 1980). Sergi Evi, kurumsallaşmış sergicilik faaliyetlerinin devamını sağlamasına destek olmuş; hem mimari tasarımının sadeliği hem de işlevselliğiyle modernleşme sürecinin halka aktarılmasında kritik bir rol oynamıştır.

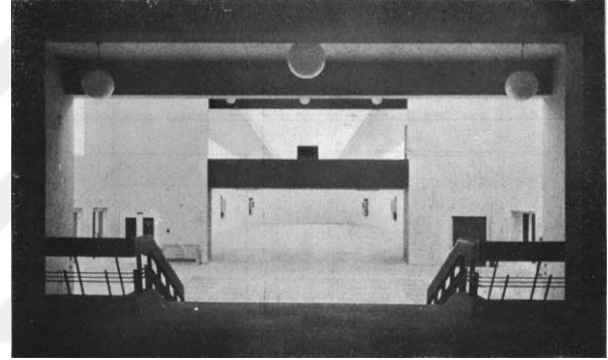
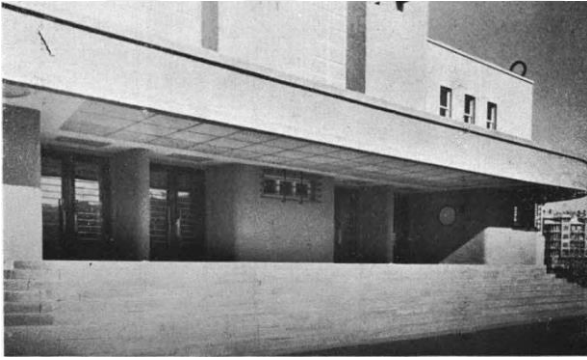


Şekil 3.33. Ankara Sergi Evi, Şevki Balmumcu, 1934 (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).



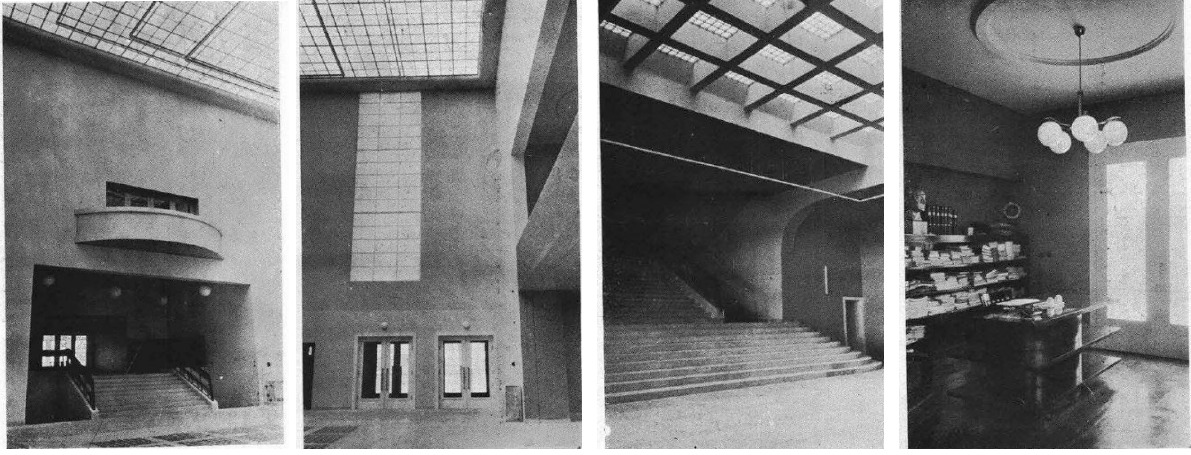
Şekil 3.34. Ankara Sergi Evi, Şevki Balmumcu, 1934 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935, Sayı: 1935-04 (52) s. 99).

Ankara Sergi Evi, yalın hatlara sahip ve süslemelerden arındırılmış modern bir tasarıma sahiptir (Şekil 3.35) (Şekil 3.36) (Şekil 3.37) (Şekil 3.38) (Şekil 3.39) (Şekil 3.40). Bozdoğan’a göre, “uzun gövdesindeki yatay şerit pencereler ve yuvarlak uçlarıyla bacaya benzeyen betonarme kulesi, büyük bir gemiyi andırmaktadır. 1934’te yapımı tamamlanan bu bina, Kemalizmin ilerlemeci ideallerini simgeleyen en önemli kamu mekânlarından biri olmuştur.” (Bozdoğan, 2002:169). Ayrıca yapıda bulunan merdiven kulesi, dönemin modernist üslubunda sıkça görülmektedir. Yapının tasarımında fonksiyonellik ön plandadır; sergi alanları, ziyaretçilerin rahatça gezip eserleri inceleyebilecekleri şekilde dairesel formda düzenlenmiştir. Modern mimarinin kullanıcı dostu ve işlevsel olma özelliklerini taşıyan yapı, dönemin yeni inşaat teknikleri ve malzemeleri kullanılarak inşa edilmiştir. Bu da modernliğin teknik ve teknolojik yeniliklerle ilişkilendirilmesini sağlamıştır.



Şekil 3.35. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; ana giriş (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935, Sayı: 1935-04 (52) s.105-106).

Şekil 3.36. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; hol (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935, Sayı: 1935-04 (52) s.105-106).



Şekil 3.37. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; lokanta girişi (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935, Sayı: 1935-04 (52) s.105-106).

Şekil 3.38. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; hol (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935, Sayı: 1935-04 (52) s.105-106).

Şekil 3.39. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; hol (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935, Sayı: 1935-04 (52) s.105-106).

Şekil 3.40. Ankara Sergi Evi iç mekan görselleri; çalışma odası (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1935, Sayı: 1935-04 (52) s.105-106).

29 Ekim 1934 tarihinde, bir Sanayi Sergisi ile açılan yapı; sadece bir sergi alanı değil, aynı zamanda kültürel eğitim merkezi olarak hizmet vermiştir. Sergi Evi 1940'lı yıllara dek, başta yerli malları olmak üzere sanayi, kömür, ziraat, sanat, turizm ve sağlık gibi çeşitli temalarda sergilere ev sahipliği yapmış; modern Türk sanatının ve ulusal kimliğin modern bir çerçevede ifade edilmesini sağlamıştır (Şekil 3.41) (Şekil 3.42) (Şekil 3.43) (Şekil 3.44) (Şekil 3.45) (Şekil 3.46). Modern mimarisi ve işleviyle gelenekselden moderne geçişi simgeleyen yapı, dönemin basınında geniş yer bulmuş ve toplumu modern sanat ve kültürle buluşturmanın önemli bir temsili olarak tanıtılmıştır.



Şekil 3.41. Atatürk, Ankara Sergi Evi'nde Yerli Malları Sergisi'ni gezerken, 1934. (Kaynak: URL-21).



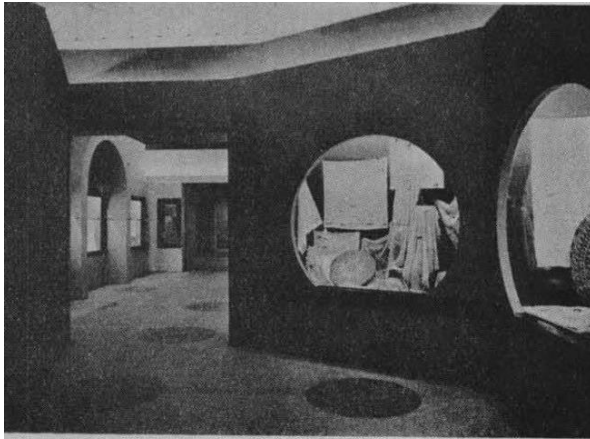
Şekil 3.42. Ankara Sergi Evi, ana salonda bir sergi düzeni (Kaynak: URL-21).



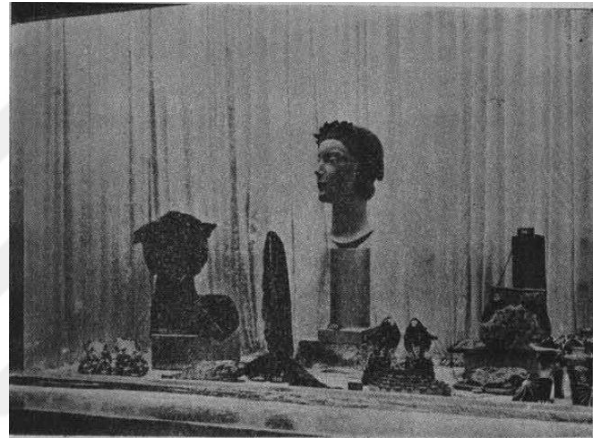
Şekil 3.43. Ankara Sergi Evi, ana salonda bir sergi, 1934. (Kaynak: Altan, 2011:872).



Şekil 3.44. Sergi Evinde Kömür Sergisi, 1937 (Kaynak: Altan, 2011:863).



Şekil 3.45. Ankara Sergi Evi, El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi, El İşleri Pavyonu, 1936 (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1936 Sayı: 1936-10-11 (70-71) S. 312).



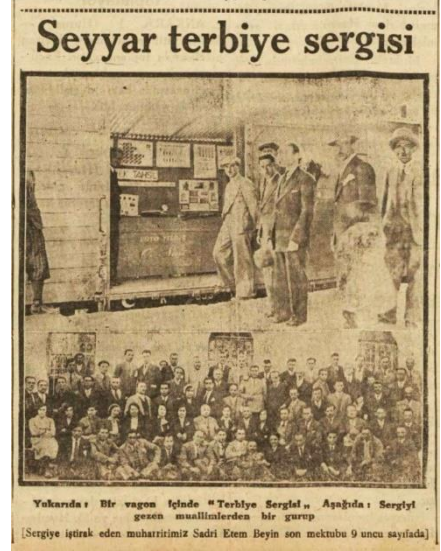
Şekil 3.46. Ankara Sergi Evi, El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi, Kadın Şapkaları Pavyonu, 1936 (Ortak Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1936 Sayı: 1936-10-11 (70-71) S. 312).

Ankara Sergi Evi, Cumhuriyetin sanat ve kültür politikaları doğrultusunda halkın sanata erişimini kolaylaştırmak ve modernleşme sürecine katkıda bulunmak amacıyla inşa edilmiştir. Elvan Altan'a göre;

“Müzeler ve sergi alanları aracılığıyla halkın eğitilmesi, devletin yaygın uygulamalarından biridir. Sergiler, kolektif ritüeller olarak hem mesaj üreticileriyle alıcıları birbirine bağlamayı hem de ulus-inşa sürecine katkıda bulunmayı hedefler. Bu bağlamda sergiler, halkı ulusal kültürün aktif taşıyıcıları ve uygulayıcıları haline getirmek için bireylerin devletin kabul edilebilir normları ve biçimleri açısından kendilerini eğitmelerini amaçlar. Aynı zamanda iktidarın mesajlarını topluma benimsetme ve yayma aracı olarak da önemli bir işlev üstlenir.” (Altan, 2011:861).

Bu dönemde seyyar (gezici) sergiler de modernleşme ve halkı eğitmek için bir araç olarak kullanılmıştır. 21 Nisan-4 Haziran 1933 tarihleri arasında Ankara ile Samsun arasında 1002 km yol kat eden ve modern eğitimi tanıtmayı amaçlayan “Seyyar Terbiye Treni” bir seyyar sergi olarak düzenlenmiştir (Şekil 3.47). Cumhuriyet’in 10. yılına armağan edilen bu proje, sinema, müzik, sağlık, bilim ve sosyal alanlar gibi modernleşme unsurlarını vagonlarında taşımıştır (Şekil 3.48) (Şekil 3.49) (Şekil 3.50) (Şekil 3.51). Maarif Vekâleti (Milli Eğitim Bakanlığı) tarafından hazırlanan bu trenin daha önceden TCDD tarafından 1927 yılında Avrupa’da özel olarak yaptırdığı bilinmektedir. (Kaynak: URL-22). Bu trenin, 1926 yılında Cumhuriyet’i dünyaya tanıtmaya amacıyla düzenlenen Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi’nin hemen ardından yapılması dikkat çekicidir.

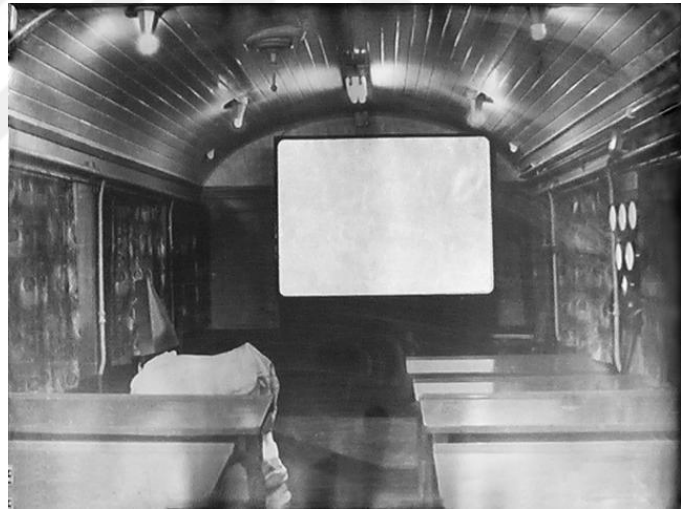
Seyyar Terbiye Treni, Ankara’dan yola çıkıp Kırıkkale, Kayseri, Sivas ve Amasya gibi ana duraklarda toplam 15 istasyona uğramıştır. Altı kişilik bir ekip istasyonlarda konferanslar düzenleyip modern eğitim araç-gereçlerini tanıtmıştır. Bu ekipte Celal Bey, Reşat Şemsettin, İsmail Hakkı Tonguç, Hayrullah Bey, Ferit Oğuz Bayır ve gazeteci Sadri Etem yer almıştır. 45 gün süren etkinlikte 10.000’den fazla ziyaretçi ağırlanmıştır. Konferanslar sayesinde öğretmenlerin eğitim faaliyetleri zenginleşirken halk da eğitim ve sağlık konusunda bilinçlendirilmiştir. Ayrıca yolculuk boyunca yaklaşık 10.000 kitap ücretsiz olarak dağıtılmıştır. Seyyar Terbiye Treni’nin vagonları farklı içeriklere göre düzenlenmiştir. Birinci vagonda Cumhuriyet’in kazanımları, eğitim materyalleri ve grafikler sergilenmiştir. İkinci vagonda sağlık levhaları ve öğrenci faaliyetleri yer alırken, üçüncü vagon dersane, Atatürk bölümü ve çeşitli kurumların kitap koleksiyonlarına ayrılmıştır. (Şencan, 2024:630/634). Seyyar Terbiye Treni, Cumhuriyet’in modernleşme hedeflerini Anadolu’ya taşımada önemli bir temsil aracı olmuştur. Bu tür girişimler, halkın eğitime ve modernleşme sürecine doğrudan katılımını sağlamıştır.



Şekil 3.47. T.C. Maarif Vekâleti Seyyar Terbiye Sergisi afişi, 1933 (Kaynak: Altan, 2011:865).

Şekil 3.48. Sağlık Vagonunda bulunan Vitamin Tablosu ve bir Vagon, Demiryolları Dergisi (Kaynak: Şencan, 2024:641).

Şekil 3.49. Seyyar Terbiye Sergisi Eğitim Vagonu ve Sergiyi Gezen Öğretmenler Vakit Gazetesi, 2 Haziran 1933 (Kaynak: Şencan, 2024:644).



Şekil 3.50. Kırıkkale İstasyonu Cumhuriyet, 23 Nisan 1933 (Kaynak: Şencan, 2024:636).

Şekil 3.51. Eğitim Vagonu (Kaynak: URL-22).

Sergicilik faaliyetleri ekonomik koşulların iyileştirilmesine hizmet etmekle birlikte, Cumhuriyet'in propaganda araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Devlet teşebbüslerine ait modern stantlar ve dönemin sanatçıları tarafından tasarlanan medya unsurları bu durumu net bir şekilde göstermektedir. Bu bağlamda yerli malları sergileri, sadece sergilenen ürünleriyle değil, tasarım tarihine katkı sağlayan bütüncül ortamıyla önem taşımıştır. Modern Türkiye'de

yerli ve milli ekonomi oluşturma politikasında büyük öneme sahip olan Sümerbank, tarihçesine göre;

“1933’te Atatürk tarafından kurulmuş; 1938’de Kamu İktisadi Devlet Teşekkülü haline getirilmiştir. Daha önce Devlet Sanayi Ofisi tarafından işletilen; Feshane Fabrikası, Basmahane Fabrikası, Hereke Fabrikası, Beykoz Fabrikası, Sümerbank’a devredilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye’nin sanayileşme girişiminin ürünü olan birçok şirkete ortak olunarak kendi faaliyet alanı dışında kalan sanayileşme çabalarına destek sağlandığı görülmektedir. Bu çerçevede Sümerbank, sanayi planları ile kendisine verilen görev gereği; pamuklu dokuma, yünlü dokuma, deri ve ayakkabı, kimya, toprak ve seramik, kâğıt ve demir-çelik sanayii sektörlerinde birçok üretim tesisini faaliyete geçirerek her yöreye ekonomik ve sosyal fayda sağlamıştır.” (Sümerbank Tarihçesi; URL-23).

Erken Cumhuriyet döneminde yerli malların kullanımını teşvik etmek amacıyla Sümerbank’a ait propaganda afişleri sıkça kullanılmıştır (Şekil 3.52) (Şekil 3.53) (Şekil 3.54)



Şekil 3.52. Beykoz Kundura Reklam Afişi, Son Posta gazetesi (Kaynak: URL-24).

Şekil 3.53. Sümerbank yerli malı kullanımına teşvik, reklam afişi (Kaynak: URL-25).

Şekil 3.54. Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi'nde yayınlanan reklam afişi, İhap Hulusi tasarımı (Kaynak: URL-26).

Sümerbank, uzman personel, modern teknoloji ve kaliteli hammaddelerle halkın bütçesine uygun, dayanıklı ve estetik ürünler üretmiştir. Fabrikalarında kadın çalışanların yer almasına özen göstermiştir (Şekil 3.55). 1933-1934 yıllarında, bankaya bağlı Defterdar, Hereke, Bakırköy ve Beykoz fabrikalarının ürünlerini halka ulaştırmak amacıyla “Yerli Mallar Pazarı” kurulmuş, 1936 yılında Ankara, İstanbul, İzmir, Samsun ve Mersin’de satış

mağazaları açılmıştır (Şekil 3.56). 1934'te “Sümerbank Yerli Mallar Pazarları Müdürlüğü”, 1938’de ise “Sümerbank Yerli Mallar Pazarları Müessesesi” olarak yeniden yapılandırılan bu kurum, 1949’da faaliyetlerini sonlandırmıştır (Polatoğlu, 2021). Sümerbank, Devlet Planlama Teşkilatı tarafından belirlenen görevler doğrultusunda kalkınma planları ve yıllık programlar çerçevesinde çeşitli faaliyetler gerçekleştirmiştir. Bu kapsamda yurt genelinde yeni tesislerin kurulması, mevcut kapasitenin artırılması, genişleme, yeniden yapılanma ve modernizasyon çalışmaları, bakım ve yenileme işlemleri, araştırma-geliştirme faaliyetleri, eğitim, pazarlama ve bankacılık hizmetleri gibi alanlarda faaliyet göstermiştir. Erken Cumhuriyet döneminde sanayileşme sürecinde önemli bir rol üstlenen modern Türkiye’nin temel üretim birimlerinin Sümerbank tarafından hayata geçirildiği görülmektedir.



Şekil 3.55. Sümerbank Ereğli Bez Fabrikası, Konya, 1937 (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).

Şekil 3.56. Sümerbank “Yerli Mallar Pazarları” Beyoğlu Mağazası, İstanbul (Kaynak: Docomomo Türkiye Arşivi).

Beykoz Kundura, Osmanlı İmparatorluğu'na uzanan 200 yılı aşkın köklü geçmişiyle dikkat çeken önemli bir endüstriyel miras alanıdır. Tarihsel sürecine bakıldığında; İmparatorluk döneminde deri ve kâğıt üretim tesislerinin yer aldığı bu alan, Cumhuriyet'in ilanının ardından modernleşme hamleleri doğrultusunda dönüştürülerek, 1933-1999 yılları arasında “Sümerbank Beykoz Deri ve Kundura Fabrikası” adıyla faaliyet göstermiştir. Sümerbank çatısı altındaki Beykoz Kundura, yalnızca bir üretim merkezi olmanın ötesinde, kreş, sinema, lokal, sağlık ocağı ve kütüphane gibi sosyal ve kültürel donatılara sahip, yaklaşık üç bin kişilik bir nüfusu barındıran kapsamlı bir yaşam alanı niteliği kazanmıştır (Beykoz Kundura Tarihçesi; URL-27). Bu bağlamda Beykoz Kundura, Erken Cumhuriyet dönemi sanayileşme ve toplumsal modernleşme pratiklerinin somut bir yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Erken Cumhuriyet döneminde, fuar, sergi ve pavyonlar, dekorasyon ve iç mimarlık mesleğinin kamusal alanda modern beğeniye şekillendirmesi için bir araç olmuş, bu mesleği elit bir sınıfın tekelinden çıkararak daha geniş toplumsal bir zemine taşımıştır (Ü. Gülmez ve Görgül, 2015:253). Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarında, savaş sonrası ekonomik ve toplumsal koşullar içinde, Batılılaşmayı “modern ev” ve “çağdaş mobilya” anlayışıyla teşvik eden yazılı ve görsel basın, toplumun yalnızca dar bir elit kesiminde karşılık bulabilmiştir (Ü. Gülmez ve Görgül, 2015:247). Buna karşın, iç mimarlık mesleği, halkın gündelik yaşamında etkili olmasa da sergi, pavyon ve fuar tasarımları aracılığıyla bir uygulama alanı edinmiş; modernleşme ve estetik anlayışının kamuya tanıtılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda, kamusal alanda sergilenen iç mekan tasarımlarının, modernleşme sürecinin iç mimari anlamda öncüsü olduğu ve mesleğin toplumsal bir kimlik kazanmasına zemin hazırladığı söylenebilir.

3.2. Modernleşme Sürecinin Uluslararası Ölçekte Temsil Edilmesi

19. yüzyılın ikinci yarısında Sanayi Devrimi'nin etkisiyle evrensel sergiler ön plana çıkmıştır. Bu evrensel sergiler dünya genelinde bilim, sanayi, tarım ve teknoloji alanlarındaki gelişmeleri tanıtmak; artan üretime pazar ve hammadde sağlamak gibi amaçlar taşımıştır. Çelik'e göre (1992) bu sergiler, endüstrileşmenin hızlanması ve kapitalist ekonominin dünya çapında genişlemesiyle yakından ilişkilidir. Emperyalizm ve sömürgecilik ise bu büyümeye önemli katkı sağlamış; Batı dışı toplumları bir pazar, hammadde kaynağı ve işgücü deposu haline getirmiştir. Evrensel sergiler, endüstriyel ve teknolojik başarıları sergilemenin yanı sıra farklı kültürleri Batı şehirlerine taşımış, pavyonlarda bu kültürleri temsilen eserler sergilemiştir. Sergi yapıları, mimarinin deneyimsel gücünü kullanarak izleyicilere temsil edilen toplumlar hakkında hızlı ve etkileyici bir izlenim sunmuştur. Bu etkinlikler, Batı'nın hem ekonomik hem de kültürel egemenlik arayışının önemli bir yansıması olmuştur (Çelik, 1992:2). Diğer taraftan, evrensel sergiler Batı dışı toplumlar için sadece birer sömürgeci vitrin olmaktan öte, aynı zamanda Batı'nın bilim, teknoloji ve sanayi alanındaki birikiminden faydalanma fırsatı sunmuştur. Nitekim Göle'nin (2004) araştırmasında bahsettiği gibi, modernleşme tüm toplumlarda aynı anda ve aynı şekilde gerçekleşmemektedir.

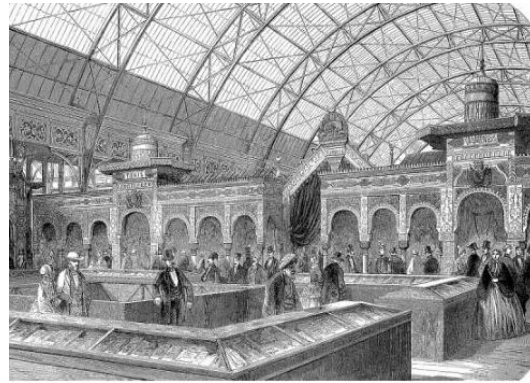
Bu sergiler aracılığıyla Batı dışı toplumlar yeni üretim teknikleri, tarımsal yenilikler ve teknolojik ilerlemelerle tanışarak kendi modernleşme süreçlerine katkı sağlayacak bilgi ve deneyimlere erişim imkanı bulmuştur. Sergilerde gözlemlenen sanayi ve mimari yenilikler, Batı dışı toplumların gelişim hedeflerinde yol gösterici olmuştur. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu gibi ülkeler, bu sergilerden elde ettikleri ilhamla sanayi tesisleri kurma, eğitim reformları yapma ve teknik eleman yetiştirme çabalarına hız vermiştir.

Osmanlı İmparatorluğu, uluslararası alandaki bu gelişmelere ayak uydurmaya çalışarak evrensel sergilerde kendini göstermek istemiş ve pek çok sergiye katılım sağlamıştır. *1851 Londra Sergisi* (Şekil 3.57) (Şekil 3.58) (Şekil 3.59), *1855 Paris Sergisi* (Şekil 3.60) ve *1862 Londra Sergisi* Osmanlı'nın katıldığı ilk evrensel sergilerdendir (Akçura, 2009:20). Bu sergiler Osmanlı'nın özellikle ziraat ve sanat alanında kendini uluslararası alanda tanıtmayı sağlamış; sergide yer alan diğer ülkeler ile dostluğunu pekiştirmiştir.



Şekil 3.57. Crystal Palace'ta 1851 Londra Sergisi'nin açılış törenini gösteren Henry Courtney Selous çizimi tablo. Tabloda Osmanlı temsilcisi Zohrab Efendi (sağ baştaki fesli kişi) görülmektedir (Kaynak: URL-28).

Şekil 3.58. 1851 Londra Sergisi, Crystal Palace, Hyde Park (Kaynak: URL-29).



Şekil 3.59. 1851 Londra Sergisi'nde Türk (solda) ve Yunan pavyonu, Crystal Palace (Kaynak: URL-30).

Şekil 3.60. 1855 Paris Sergisi'nde Türk (arkada) ve Tunus pavyonu (Kaynak: URL-31).

Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ilk evrensel sergi olarak bilinen “*The Great Exhibition of the Works of All Nations*” [*Bütün Ulusların Üretimlerinin Büyük Sergisi*], 1851 yılında Londra Hyde Park'ta, Joseph Paxton tarafından tasarlanan “*Crystal Palace*” adlı yapıda düzenlenmiştir (Sparke, 2008:115). Dönemin modern iç mekanın kamusal yönünü yansıtan yapı, aynı zamanda ilk modern sergi olma özelliği taşıyan bu etkinliğe ev sahipliği yapmıştır. Crystal Palace'ın içeriye maksimum miktarda ışık girmesi gereken seralardan ilham alan tasarımı, yeni bina teknolojileriyle elde edilen hafif, havadar ve nötr formları sayesinde, modern iç mekanın estetik ve işlevselliğini yansıtmıştır. Bu yapıda, cam ve demir yenilikçi bir şekilde bir arada kullanılmasıyla, geniş açık planlı iç mekanlar oluşmuş, sergilenen ürünleri ön plana çıkaran bir vitrin işlevi görmüştür. Sergilenen ürünler satın alınamasa da açık planlı iç mekânlar, içlerinde yer alan nesnelerin vurgulanması kolaylaşmıştır. Bu bağlamda serginin, hem teknolojik ilerlemeleri hem de tüketim arzusunu artırmaya yönelik bir stratejiye sahip olduğu söylenebilir.

Uluslararası alanda tanınmaya başlayan Osmanlı, daha sonra 1867 Paris Sergisi (Şekil 3.61) (Şekil 3.62), 1873 Viyana Sergisi (Şekil 3.63), 1889 Paris Sergisi (Şekil 3.64), 1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi (Şekil 3.65) (Şekil 3.66) ve 1900 Paris Sergisi (Şekil 3.67) gibi pek çok evrensel sergiye katılmıştır (Akçura, 2009, s.32). Örneğin; tüketiciye yönelik ayakkabıların üretildiği Beykoz Kundurasında üretilen askeri kundura, çizme, koşum takımları daha önceki bir Paris Fuarı'nda sergilenmiş, 1877'de ise Uluslararası Viyana Fuarı'nda Beykoz kunduraları altın madalya kazanmıştır (Küçükerman, 1989:129). Bu bağlamda, bu tür uluslararası katılımlar, Osmanlı'nın ekonomik, kültürel ve sanatsal üretimlerini tanıtmaya ve küresel arenada saygınlık kazanma sürecine önemli katkılar sağlamıştır.



Şekil 3.61. 1867 Paris Sergisi'nde Türk kafesi, divan ve sofa (Kaynak: Çelik, 1992:21).



Şekil 3.62. 1867 Paris Sergisi'nde Boğaziçi köşkünün iç mekanı (Kaynak: Akçura, 2009:34).



Şekil 3.63. 1873 Viyana Sersisi'nde Hazine-i Hassa (Kaynak: Akçura, 2009:37).



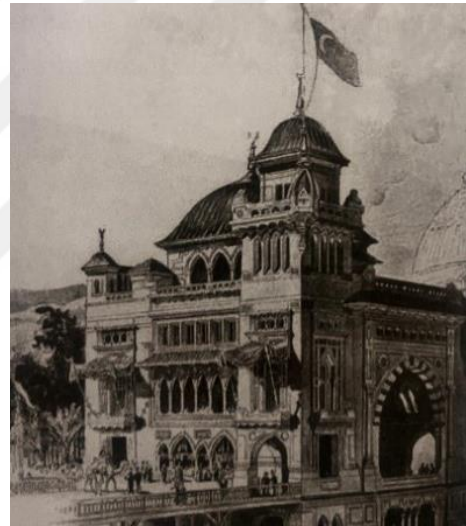
Şekil 3.64. 1889 Paris Sergisi'nde Osmanlı Tütün Pavyonu (Kaynak: Akçura, 2009:39).



Şekil 3.65. 1893 Chicago Sergisi'nde Türk Köyü'nün girişi (Kaynak: Akçura, 2009:40).



Şekil 3.66. 1893 Chicago Sergisi'nde Türk Pazarı (Kaynak: Akçura, 2009:41).



Şekil 3.67. 1900 Paris Sergisi, Türk Pavyonu (Kaynak: Akçura, 2009:42).

Katılınan evrensel fuarlarda Osmanlı panayırlarında olduğu gibi küçük tiyatro gösterileri düzenlenmiş ve bu gösterilerde Osmanlı'yı temsil eden kadınlar da rol almıştır. (Şekil 3.68) (Şekil 3.69) (Tarihin Ruhu, B:34). Osmanlı döneminde katılınan evrensel fuarlarda kadınların da rol alması dikkat çekicidir.

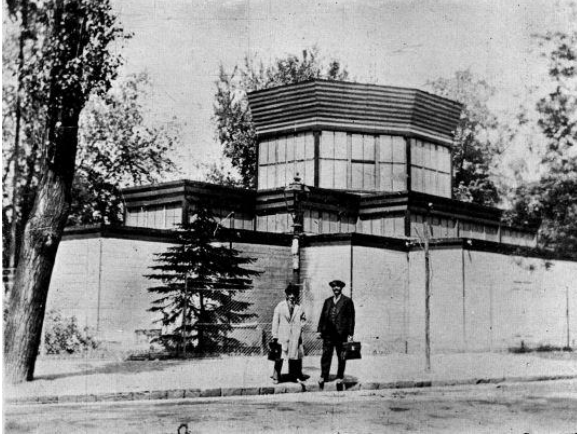


Şekil 3.68. 1800’lü yılların sonunda, uluslararası bir fuarda Türk Pazarı (Kaynak: Tarihın Ruhu, B:34).

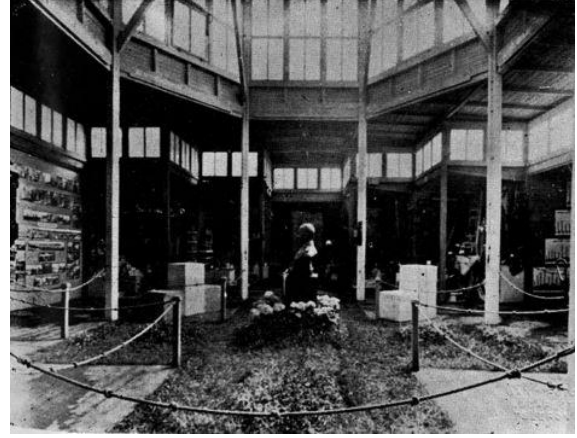


Şekil 3.69. 1800’lü yılların sonunda, uluslararası bir fuarda tiyatro gösterisi (Kaynak: Tarihın Ruhu, B:34).

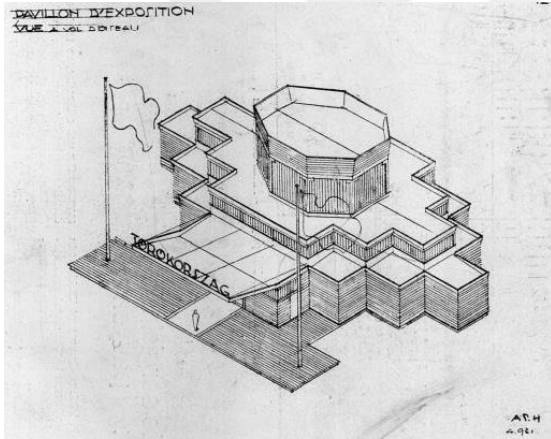
Osmanlı İmparatorluğu zamanında başlamış olan uluslararası sergi ve fuarlara katılma alışkanlığı, Erken Cumhuriyet döneminde artarak devam etmiş; bu dönemde Türkiye çeşitli uluslararası fuar ve sergilere katılarak modernleşme sürecini uluslararası alanda temsil etmiştir. Özellikle de 1934 yılında Türkofis’in kurulmasıyla yurtdışındaki fuarlara katılım artmıştır. “1931 *Budapeşte Fuarı* ve 1939 *New York Dünya Sergisi*” Türkiye Cumhuriyeti’nin 1930’lu yıllarda katıldığı en önemli evrensel etkinliklerdendir. Bu etkinliklerin yanı sıra *Milano*, *Paris*, *Selanik*, *Basel*, *Brüksel* ve *Breslav* gibi sergilere de katılım sağlamışlardır. 1931 yılında Macaristan’ın Ankara’da açılan “*Ziraat Teknik Sergisi*”ne katılmasına karşılık, Türkiye’nin de Budapeşte sergisine katılması kararlaştırılmıştır. Bu sergi için 1929 yılında kurulan “*Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti*” görevlendirilmiştir (Akçura, 2009:102). Budapeşte Fuarı için hazırlanacak olan Türk Pavyonu (Şekil 3.70) (Şekil 3.71) (Şekil 3.72) (Şekil 3.73) için ise dönemin modern mimarlarından Sedad Hakkı (Eldem) görevlendirilmiştir. Ziyaretçilerin ilgisini çeken ve Fuardan tam not alan bu Pavyon, modern Türk mimarisinin örneklerini sergilediği için mimari anlamda ayrıca önem taşımaktadır.



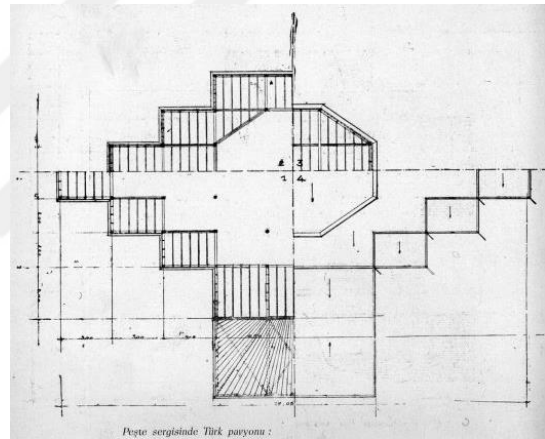
Şekil 3.70. 1935 Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, mimar Sedad Hakkı Eldem (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1931, Sayı: 1931-6, s. 187-192).



Şekil 3.71. 1935 Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, iç mekan (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1931, Sayı: 1931-6, s. 187-192).



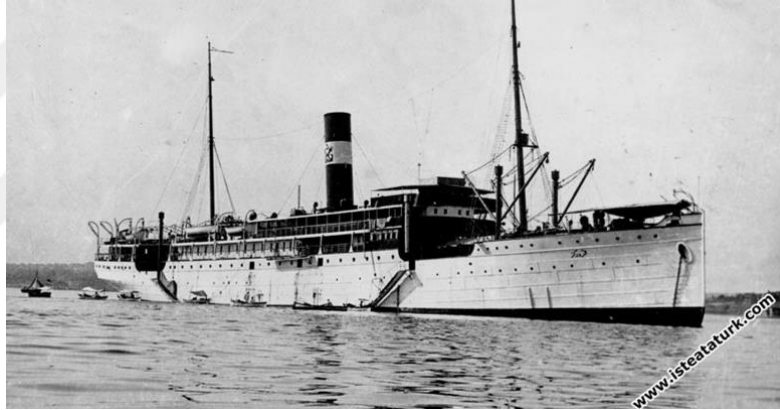
Şekil 3.72. 1935 Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, eskiz (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1931, Sayı: 1931-6, s. 187-192).



Şekil 3.73. 1935 Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, plan (Kaynak: Arkitekt, Cilt: 1931, Sayı: 1931-6, s. 187-192).

Sedad Hakkı (Eldem) tasarımı Pavyon, merkezi bir salon çevresine yerleştirilmiş çeşitli stantlar, bürolar ve depolardan oluşmaktadır. Salonun ortasında bir çiçeklik ve Cumhurbaşkanı'nın büstü yer almaktadır. Binanın ön cephesinde, biri giriş, diğeri çıkış için olmak üzere iki giriş kapısı, bir saçak altına konumlandırılmıştır. Ziyaretçiler sağ taraftaki girişten pavyona girer, salon içindeki stantların önünden geçerek sol taraftaki çıkış kapısından dışarı çıkarlar. Stantlar, eşyanın iki taraftan da görülebilmesini sağlamak amacıyla köşegen şekilde yerleştirilmiştir (Arkitekt, 1931-6 (187-192)). Sedad Hakkı (Eldem), *Arkitekt* dergisine Türk Pavyonu hakkında yazdığı metinde yapının genel mimari özelliklerini anlatırken dönemin tasarım ve uygulama süreçlerine dair önemli bilgiler sunmuş; inşaat ve düzenleme süreçlerinde yaşanan zorluklara da dikkat çekmiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye, uluslararası sergi ve fuarlara katılmanın yanı sıra, kendisi de yeni Türk devletinin uluslararası arenada yerini sağlamlaştırma amacını taşıyan çeşitli etkinlikler düzenlemiştir. Bu etkinlikler arasında hem uluslararası fuarlar hem de belirli temalara odaklanan sergiler bulunmaktadır. 1926 yılında Karadeniz Vapurunda düzenlenen ve Barselona, Amsterdam, Kopenhag ve Londra gibi şehirleri ziyaret eden ‘Seyyar Sergi’ bu çabaların önemli bir örneğidir (Şekil 3.74) (Şekil 3.75). Sergide Türkiye'nin doğal kaynakları, ürünleri, mimari başarıları ve kurumsal gelişmeleri Avrupalı izleyicilere tanıtılarak, “ulusal ve kutsal bir görev” üstlenilmiştir (Altan, 2011:863). Karadeniz Vapuru projesinin amacı genç Türkiye Cumhuriyeti’ndeki reformları ve modernleşme hareketlerini tüm dünyaya göstermektir. Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil etmek için Vapurda görev alan modern kadınlar balolara ve ziyafetlere katılmış, kız öğrenciler ise sergide tercümanlık yapmıştır (Şekil 3.76) (Şekil 3.77). Bu bağlamda kadınların modernizmin temsilinde bir propaganda niteliği taşıdığı söylenebilir.



Şekil 3.74. Karadeniz Vapuru logosu ve afişi, Fransızca basım (Kaynak: Altan, 2011:865).

Şekil 3.75. Karadeniz Vapuru, 1926 (Kaynak: URL-32).

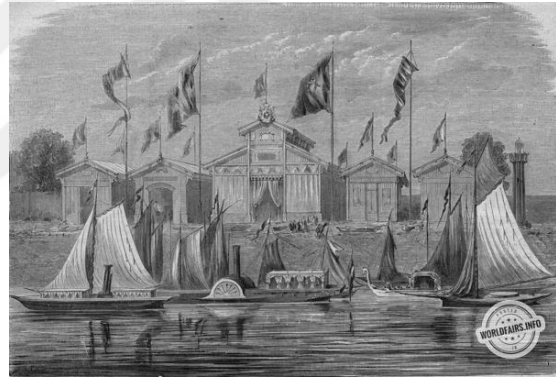


Şekil 3.76. Vapurda dans eden Türk kadınlar, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 3.77. Modern Türk kadınları, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Karadeniz Vapuru, 1926'daki seyyar sergisiyle Avrupa'da dikkat çekmiş ve öncü bir girişim olarak kayda geçmiş; Türkiye özelinde ilk olup daha sonra pek çok seyyar/yüzer sergiye örnek teşkil etmiştir. Bu örneklerin yanı sıra dünyada daha önceden yapılmış olan yüzen sergi örnekleri de bulunmaktadır. Dünyada seyyar sergi olarak kullanılan ilk gemi etkinliği Fransa tarafından 1867 Paris Dünya Sergisi kapsamında organize edilen ve sergilenen ürünleri başka limanlara taşıyan gemi etkinlikleri olarak kabul edilir (Şekil 3.78). 'Exposition Universelle' olarak adlandırılan serginin dikkat çeken unsurlarından biri, yüzen sergilerin yer aldığı gemilerin Seine Nehri'nde sergilenmesidir (Şekil 3.79) (URL-33). Üzerine bir köprü inşa edilen Seine Nehri'nde her ülkeye ait özel kayık, sandal ve sal konulmuştur (Tekdemir, 2013:4). Bu gemiler, ülkelerin denizcilik, sanayi, tarım ve kültürel ürünlerini sergilemek için hareketli ve dikkat çekici platformlar olarak kullanılmıştır. Bu dönemde denizcilik ve donanma başarılarının sergilenmesi, yalnızca teknolojik yetkinliklerin bir göstergesi değil, aynı zamanda ülkelerin küresel sahnede güç ve prestij arayışının sembolik bir ifadesi olarak dikkat çekmiştir.

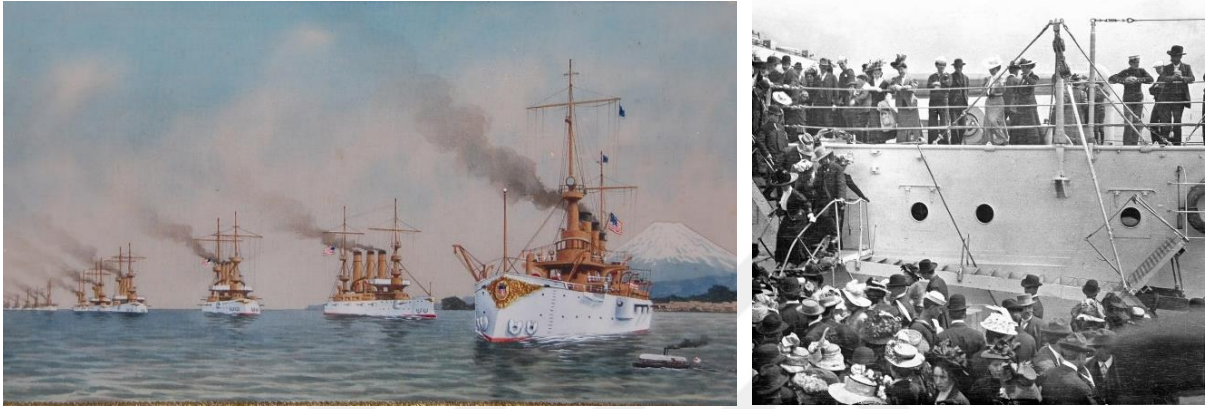


Şekil 3.78. Exposition Universelle, Champ de Mars, Seine Nehri üzerindeki gemi ve tekneler, Paris, 1867 (Kaynak: URL-34).

Şekil 3.79. Exposition Universelle, Regatta Pavilion, Seine Nehri, Paris, 1867 (Kaynak: URL-33).

Yüzen veya seyyar sergiler bağlamında tarihsel açıdan dikkat çeken ve resmi bir örnek olarak Amerikan Donanması'nın "Great White Fleet" (Büyük Beyaz Filo) seferi gösterilebilir. ABD Başkanı Theodore Roosevelt'in emriyle 16 Aralık 1907 ile 22 Şubat 1909 tarihleri arasında gerçekleştirilen bu küresel seyir, 16 modern savaş gemisinden oluşan filoyu içermektedir (Şekil 3.80). Gemilerin barış zamanına özgü beyaz renkle boyanmış olmaları nedeniyle bu filo "Great White Fleet" olarak adlandırılmıştır (URL-35). Söz konusu sefer kapsamında filo, yaklaşık 43.000 mil yol kat ederek 6 kıtada 20 limanı ziyaret etmiştir (Şekil 3.81). Bu etkinlik yalnızca ABD'nin deniz gücünü ve teknolojik

kabiliyetlerini sergilemekle kalmamış, aynı zamanda Amerikan ticaret ürünlerinin uluslararası pazarlara tanıtıldığı önemli bir diplomatik girişim olarak dikkat çekmiştir. Seyahat, ABD'nin küresel bir deniz gücü olarak konumunu pekiştirme amacını da taşımıştır (URL-36). Benzer bir biçimde, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme sürecinin simgesel bir göstergesi olan Karadeniz Vapuru da 1926 yılında seyyar sergi işleviyle gerçekleştirdiği seyahat öncesinde beyaz renge boyanmıştır. Bu uygulama Vapurun 'barış'ı temsil ettiğini göstermektedir.



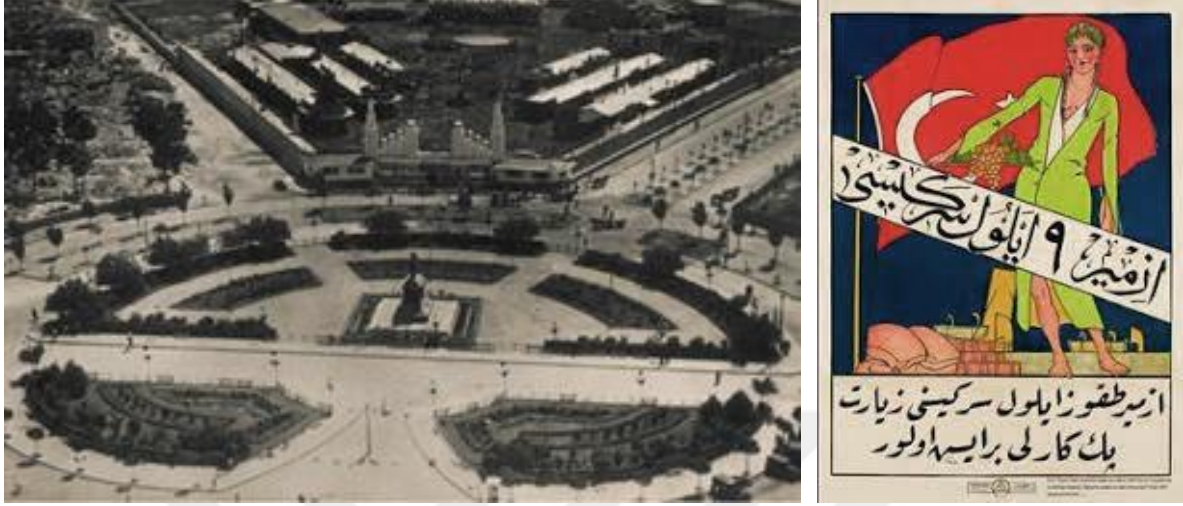
Şekil 3.80. Büyük Beyaz Filonun gemileri, 1907-1909 (Kaynak: URL-37).

Şekil 3.81. Büyük Beyaz Filo'da yer alan bir gemi ve ziyaretçiler 1907-1909 (Kaynak: URL-38).

Gerek müzeler gerekse yurt içi ve yurt dışındaki diğer sergileme faaliyetleri incelendiğinde, sergileme fikrinin devlet politikalarının önemli bir parçası haline geldiği görülmektedir (Altan, 2011:864). Bu etkinlikler, hem yeni kurulan Türk devletinde ulusal birliği pekiştirmek hem de Türkiye'nin uluslararası sahnedeki varlığını güçlendirmek için bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin en önemli evrensel girişimlerinden biri "İzmir Enternasyonal Fuarı"dır. 17 Şubat 2023'te, İzmir'de fuarcılığın temelleri Atatürk'ün açılışını yaptığı Birinci İktisat Kongresi ve kongre kapsamında düzenlenen Yerli Malları Sergisi ile atılmıştır (Ü. Gülmez ve Görgül, 2015:254). "İzmir İktisat Kongresi", 1927 yılında isim değiştirilerek, Mithatpaşa Sanat Enstitüsü'nde "9 Eylül Sergisi" olan yeni ismiyle yerli ve yabancı ziyaretçileri ağırlamış ve bu gelenekselleşerek her yıl düzenlenmeye başlanmıştır (Şekil 3.82). 1927 yılında düzenlenen ilk 9 Eylül Sergisi'ne 195 yerli firma ile İngiltere, ABD, Sovyetler Birliği, Almanya, Polonya, İtalya, Fransa, İsviçre ve Macaristan'dan toplam 72 firma katılmıştır. Bu firmaların yanı sıra, 71 adet resmi ya da yarı resmi kurum katılım sağlamıştır. Sergi, 21 günde 80 bini aşkın ziyaretçiyi ağırlamıştır.

(Akçura, 2009:83). Bu serginin afişinde elinde üzüm olan bir genç kız kullanılarak (Şekil 3.83) ‘gençlik, güzellik ve yerli malı kullanımı’ vurgusu yapıldığı görülmektedir. Daha sonraki senelerde büyüyen Sergi, “9 Eylül Panayırı” adıyla anılmaya başlamıştır.



Şekil 3.82. 9 Eylül Sergisi, İzmir, 1927 (Kaynak: Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Şekil 3.83. 9 Eylül Sergisi, Afişi, 1927 (Kaynak: URL-39)

Bozdağan, “*Modernizm ve Ulusun İnşası*” kitabında 9 Eylül Sergisi geleneğinin, “*İzmir Enternasyonal Fuarı*” adı altında 1933 yılında kurumsallaştığı ve uluslararası alanda daha çok önem kazandığından bahsetmektedir. 1936’da çıkan büyük İzmir yangınıyla yok olan fuar alanı, dönemin İzmir Belediye başkanı olan Behçet Uz’un büyük çabaları sonucunda milli bir etkinlik meydanına dönüştürülerek “*Kültürpark*” adını almış (Şekil 3.84) ve parkın açılışı *İzmir Enternasyonal Fuarı* ile yapılmıştır (Şekil 3.85), (Bozdoğan, 2002:171-172). Türk modernizmini simgelemek amacıyla tasarlanan sergi pavyonları, Kültürpark Meydanı’nın oluştururken, Kültürpark sadece fuar etkinliklerine ev sahipliği yapmakla kalmamış, aynı zamanda kültürel faaliyetlerle zenginleşerek İzmir halkının fuar dönemi dışında da kullanımına açık bir alan haline gelmiştir. Cumhuriyet idealleri doğrultusunda gençlerin spor yapmasını teşvik eden ve sağlıklı bir nesil yetiştirilmesine katkı sağlamayı amaçlayan bu mekân, modernleşme çabalarının somut bir örneğini oluşturmuştur (Ü. Gülmez ve Görgül, 2015:255). Bu dönemde, sadece Ankara değil, İzmir gibi birçok şehir de modern Türkiye’yi temsil etme gayreti içinde olduğu görülmektedir.



Şekil 3.84. İzmir Enternasyonal Fuarı, Kültürpark, 1936 (Kaynak Arkitekt 1936-10-11 (70-71)).

Şekil 3.85. İzmir Enternasyonal Fuarı, Kültürpark açılışı, 1936 (Kaynak: URL-40).

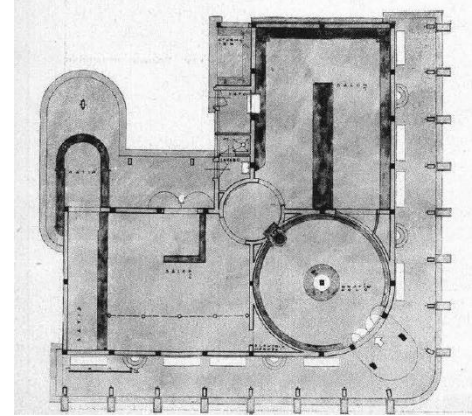
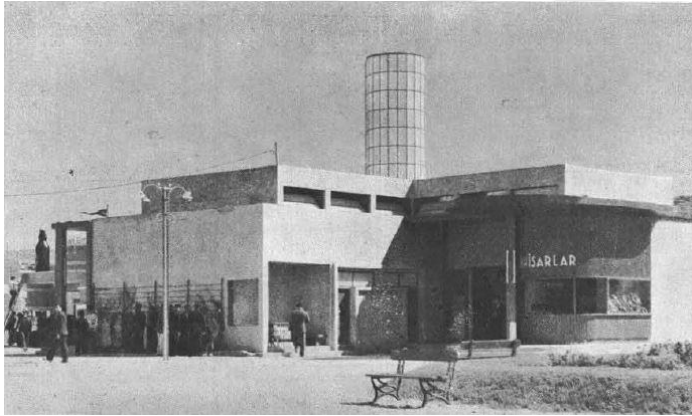
1936 yılında *Arkitekt* dergisinde yayınlanan ve Kültürpark'ı anlatan bir metne göre (Arkitekt, 1936-10-11 (70-71)); parka girdikten sonra 70 metre genişliğinde ve 300 metre uzunluğunda bir yol bulunmaktadır. Bu yolun ilk 120 metresi beton bir meydan olarak düzenlenmiştir. Geri kalan kısmı ise yeşillikler ve çiçeklerle süslenmiş, ince beyaz çakıl taşlarıyla döşenmiş park yolları şeklinde devam etmektedir. Beton meydanın sonunda 7 metre yüksekliğinde parkın küçük anıtı yer almaktadır. Geceleri gizli aydınlatmasıyla bir ışık kulesi gibi yükselen sütunlar, Kültürpark'ın tarihini özetleyen yazılar içermektedir. Yolun sonunda büyük bir meydan; meydanın ortasında büyük bir havuz (Şekil 3.86) ve meydanın sonunda Fuar Gazinosu (Şekil 3.87) bulunmaktadır. Gazino, betonarme olarak inşa edilmiştir ve üstü teras olan tek katlı bir yapıdır.



Şekil 3.86. İzmir Enternasyonal Fuarı, Mısır, Yunanistan ve Sovyetler Birliğinden gelen ziyaretçiler, 1936 (Kaynak: URL-41).

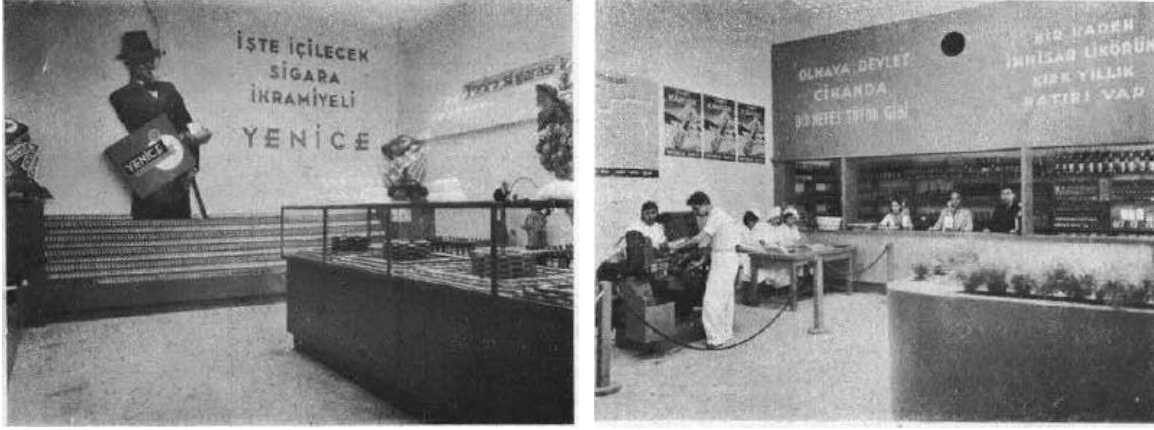
Şekil 3.87. İzmir Enternasyonal Fuarı, İzmir Vilayeti Pavyonu ve Fuar Gazinosu, 1936 (Kaynak: URL-42).

Kültürpark'ta, fuar komitesinin inşa ettirdiği 200 pavyon bulunmaktadır. Pavyonlar 4 m. derinlikte, 5 m. uzunlukta, 3,25 m. yüksekliktedir. Her dizide pavyonlar arka arkaya gelmekte ve muhtelif pavyon dizileri birbirinden 10'ar metrelik yollarla ayrılmaktadır. Zaman ve bütçe kısıtlamaları nedeniyle bu pavyonlar ahşap olarak inşa edilmiştir. Çatıları kiremitle kaplanmıştır. İskelet halinde teslim edilen pavyonlar, sergiciler tarafından genellikle kontrplak ve plastik dekorasyonlarla tamamlanmıştır. Plana göre, gelecek yıllar için kalıcı bir sergi binası projesi hazırlanacak ve her yıl bir kısmı inşa edilerek birkaç yıl içinde tamamlanacaktır. Fuar komisyonunun inşa ettirdiği pavyonlardan sonra, bağımsız ve özel olarak inşa edilen pavyonlar gelmektedir. Bağımsız ve geçici olarak ahşap ve kontrplak malzemelerle 10 pavyon yapılmıştır. Kalıcı pavyonlar ise taş, tuğla gibi malzemelerle veya betonarme olarak inşa edilmiştir. Kalıcı pavyonlar arasında Rus, Sümerbank, İnhisarlar, Devlet Demiryolları, Trakya, Kızılay, Havagazı, Şeker ve Cam, Telefon, Şaşal gibi pavyonlar yer almıştır (Arkitekt, 1936-10-11 (70-71)). Örneğin, 1936 yılında Emin Necip (Uzman) tarafından yapılan İnhisarlar Pavyonu (Şekil 3.88) (Şekil 3.89) (Şekil 3.90) (Şekil 3.91) incelendiğinde planlanma şekli, mimari yapısı ve iç mekan tasarımının oldukça modern çizgilere sahip olduğu görülmektedir. Yapıdaki dairesel formlar sergi alanlarını dolaşmayı kolaylaştırmaktadır.



Şekil 3.88. İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, Emin Necip (Uzman), 1936 (Kaynak: (Arkitekt, 1936-10-11 (70-71), s. 286-288).

Şekil 3.89. İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, plan (Kaynak: (Arkitekt, 1936-10-11 (70-71), s. 286-288).



Şekil 3.90. İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, sergi alanı (Kaynak: (Arkitekt, 1936-10-11 (70-71), s. 286-288).

Şekil 3.91. İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, büfe (Kaynak: (Arkitekt, 1936-10-11 (70-71), s. 286-288).

Arkitekt dergisinden alınan bilgiye göre (Arkitekt, 1936-10-11 (70-71)), İnhisarlar Pavyonu, kalıcı ve geçici olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Kalıcı bölüm, betonarme bir iskelet, tuğla dolgu ve tesisattan oluşmaktadır. Geçici bölüm ise kontrplaktan inşa edilmiş olup, tüm iki ön cepheyi çerçeveleyen kolonad, satış alanı, çıkış saçağı, yerden 13 metre yüksekliğe sahip bir cam kule içermektedir. Her üç salon, gün ışığını ve gece aydınlatmasını camlı bir tavandan almaktadır. Pencereleden giren hava, yatay bir akış sağlayarak salonlarda ısınan havanın yükselmesine neden olmakta; yükselen hava, camlı tavanda bırakılan ve aynı zamanda bir tavan motifi oluşturan deliklerden geçerek bu akışa karışmaktadır. Bu sistem sayesinde pavyon içerisinde sürekli bir serinlik sağlanmıştır. Zemin, mozaik olup iç kısım kireç, dış kısım mermer tozu ve çimentodan oluşan serpmme sıva ile kaplanmıştır. İç mekan ahşap kısımlar kırmızı yağlı boya ile boyanmış, duvarlar ise krem renktedir. Dış mekan ahşap kısımlar (kolonlar, satış çıkıntıları, saçaklar) kırmızı, duvarlar ise gümüş yaldızlıdır. Sergilenen tek el ürünlerinin yanı sıra içeride bir otomat, sinema ve sigara üretimini gösteren makineler bulunmaktadır. Geceleri kolonadın içi ve cam kule aydınlatılmaktadır. Ziyaretçinin hiçbir engelle karşılaşmadan pavyonu gezebileceği ve çıktıktan sonra dinlenebileceği gölgeli bir oturma alanı yapılmıştır.

1936 yılında Fuar'ın ışıklandırma projesi için bir yarışma düzenlenmiş ve kazanan mimarı Vedat Ar olmuştur. Fuarın aydınlatması, yeni teknolojilerle ilişkilendirilerek geleceğe dair umutları yeşertmesi ve gelişimi simgelemesi açısından büyük önem taşımıştır. Tüm Fuar alanı ve pavyonların aydınlatma tasarımlarına büyük özen gösterilmiş, basılı

medyada Fuar ve pavyonların gece görüntülerine sıkça yer verilmiştir (Ü. Gülmez & Görgül, 2015, s.270). Bu yıla ait 6. İzmir Enternasyonal Fuarı'nda, aydınlatmanın ön plana çıktığı pavyon yapılarından biri de Sümerbank Pavyonu'dur (Şekil 3.92) (Şekil 3.93). “Tasarımı mimar Seyfi Arkan tarafından yapılan pavyonun hafif iç bükey kavisli cephesi, bu kavisi takip eden kolonad üzerinde yükselmektedir.” (Bozdoğan, 2002, s.173). Yapıya eklenen aydınlatma tasarımı sayesinde bu cephenin formu daha belirgin hale gelmiştir. Sümerbank Pavyonu'nun iç mekanında yerli kumaşların sergilendiği bir teşhir alanı bulunmaktadır (Şekil 3.94) (Şekil 3.95).



Şekil 3.92. İzmir Enternasyonal Fuarı, Sümerbank Pavyonu, Seyfi Arkan 1936 (Kaynak:URL-43).



Şekil 3.93. Sümerbank Pavyonu, gece görünüşü, 1936 (Kaynak: Arkitekt, 1936-10-11 (70-71), s. 290).



Şekil 3.94. Sümerbank Pavyonu, kumaş sergileme alanı, 1936 (Salt Araştırma Arşivi).



Şekil 3.95. Sümerbank Pavyonu, kumaş sergileme alanı, 1936 (Salt Araştırma Arşivi).

1936 İzmir Enternasyonal Fuarı'ndaki diğer pavyonlar da İnhisarlar Pavyonu ve Sümerbank Pavyonu'nda olduğu gibi dönemin modern çizgilerine sahip mimari özellikler taşımaktadır (Şekil 3.96) (Şekil 3.97). Bu yapılara İş Bankası Pavyonu, Etibank Pavyonu, Trakya Pavyonu, Turyağ Pavyonu, Gripin Pavyonu, İstanbul ve Deri İşleri Pavyonu, Mısır Pavyonu ve Ankara Birası Pavyonu örnek verilebilir. Çizer (1936), yazısında; Eti Bank

Pavyonu'nun özgün iç mekan tasarımı ve yaratıcı yaklaşımlarıyla dikkat çektiğinden bahsetmektedir. Özellikle Türk madenlerini tanıtmayı hedefleyen grafikler, haritalar ve örneklerle ziyaretçilerin bilgilendirilmesi amacıyla titizlikle düzenlenmiş bir sergileme anlayışı benimsenmiştir (Arkitekt, 1936-10-11 (70-71), s. 289). Bu yapılar arasında Trakya Pavyonu ve Turyağ Pavyonu'nun *Art Deco* mimari akımının etkisi altında olduğu görülmektedir (Şekil 3.98) (Şekil 3.99). Trakya Pavyonu dairesel formda olmanın yanı sıra sert dinamik çizgilere sahipken, Turyağ Pavyonu daha kütleli bir formda olup tipik *Art Deco* çizgileri taşımaktadır. Bu iki yapı da makine çağı estetiğini çağrıştırmaktadır.



Şekil 3.96. İzmir Enternasyonal Fuarı, Gripin, Trakya ve İş Bankası Pavyonları, 1936 (Kaynak: URL-44).



Şekil 3.97. İzmir Enternasyonal Fuarı, Ankara Birası ve Sümerbank Pavyonları (Kaynak: Akçura, 2009:89).



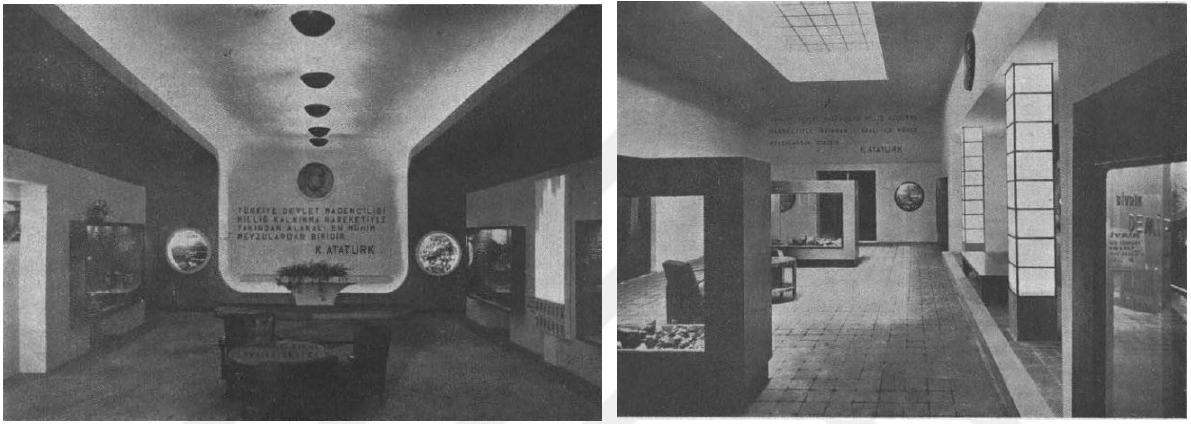
Şekil 3.98. İzmir Enternasyonal Fuarı, Trakya Pavyonu, Süleyman Ferit Eczanesi, 1936 (Kaynak: URL-45).



Şekil 3.99. İzmir Enternasyonal Fuarı, Turyağ Pavyonu, Mühendis Aziz, 1936 (Kaynak: Arkitekt, 1936-10-11 (70-71), s.290).

İzmir Enternasyonal Fuarı'nın 1938 yılı örneklerinden Etibank Pavyonu'na ait görseller (Şekil 3.100) (Şekil 3.101) incelendiğinde, dekorasyon işini üstlenen İsmail Hakkı (Oygar)'ın, Cumhuriyet ideallerini yansıtan aydınlatma tasarımlarına önem verdiği görülmektedir. Tavan yüzeylerini yıkayan gizli aydınlatmalar ve ışık havuzlarıyla sade ama

etkileyici bir atmosfer yaratmış, dönemin eleştirilen “malzeme yığma” anlayışının ötesine geçmiştir. Oygar, sergilenecek ürünler için özel sergileme elemanları tasarlayarak, dekor üretiminin ötesinde, kurumsal kimliği yansıtan bir mekansal atmosfer oluşturmuş ve iç mimarlık mesleğinin başarılı bir örneğini sunmuştur (Ü. Gülmez ve Görgül, 2015:267-269). Fuarda yer alan pavyon yapıları; mimari ve iç mimari özellikleri, yeni malzeme ve teknolojilerin kullanımı ile yerli ürünlerin sergilenmesi üzerinden Modern Türkiye’yi uluslararası alanda en iyi şekilde temsil etmeyi amaçlamıştır. Tasarımlar, her geçen yıl yenilenerek daha modern formlara kavuşmuş ve bu hedef doğrultusunda sürekli gelişim göstermiştir.



Şekil 3.100. İzmir Enternasyonal Fuarı, Etibank Pavyonu iç mekan, İsmail Hakkı Oygar, 1938 (Kaynak: (Arkitekt, 1938-10-11 (94-95), s. 300).

Şekil 3.101. İzmir Enternasyonal Fuarı, Etibank Pavyonu iç mekan, İsmail Hakkı Oygar, 1938 (Kaynak: (Arkitekt, 1938-10-11 (94-95), s. 300).

İzmir Enternasyonal Fuarı, her yıl yaz sonunda şehrin merkezinde düzenlenerek ekonomik faaliyetlerin önemli bir itici gücü olmasının yanı sıra kentsel yaşam için de önemli bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Batı ve bölge ülkeleri, Türkiye pazarındaki ticari çıkarlarını genişletmek için bu etkinliği stratejik bir fırsat olarak değerlendirmiştir. Benzer şekilde, yerli üreticiler de ürünlerini tanıtmak ve ihracat faaliyetlerini artırmak amacıyla fuarı önemli bir platform olarak kullanmıştır. 1930'larda İzmir Fuarı, Orta Avrupa'daki benzer etkinliklerle rekabet eden bir konuma ulaşmıştır. (Cana ve Zelef, 2014:206) İzmir Enternasyonal Fuarı, Türkiye'nin uluslararası temsili açısından önemli bir platformdur. Bu fuar, ülkenin ticari ve kültürel gücünü tanıtarak küresel prestijini artırır, diğer ülkelerle ekonomik iş birliklerini güçlendirmiştir. 1930'larda Orta Avrupa'daki etkinliklerle rekabet edebilecek seviyeye gelmesi, Türkiye'nin uluslararası alandaki etkisini gösterirken, kültürel

unsurlar da yumuşak güç stratejilerinin bir parçası olarak tanıtılmıştır. Böylece, Türkiye'nin modernleşme çabalarını ve küresel entegrasyonunu pekiştiren bir rol oynamıştır.

1936'da Kültürpark'a taşınan İzmir Fuarı, hem topluma hem de tasarımcılara yön veren yenilikçi bir platform haline gelmiştir. Teknoloji, tasarım ve malzeme alanındaki yenilikler, fuarın uluslararası atmosferiyle serbestçe denenmiş ve özgün uygulamalar ortaya çıkmıştır. Fuar, ekonomik ve sosyo-kültürel cazibesiyle diğer sergi ve fuarlarla rekabeti teşvik ederek toplumsal beğenin modernleşmesine katkı sağlamıştır (Ü. Gülmez ve Görgül, 2015:280-281). Bu bağlamda, İzmir Fuarı, sadece genç Cumhuriyet'in ekonomik ve sosyo-kültürel gelişiminde önemli bir rol oynamakla kalmamış, aynı zamanda iç mimarlık mesleğinin doğuşu ve kimliğinin oluşumunda da belirleyici bir etken olmuştur. Fuar, iç mekan tasarımında yenilikçi yaklaşımların sergilendiği bir alan olarak, mesleğin evriminde kritik bir dönün noktası oluşturmıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'deki modernleşmenin dış dünyaya temsil edilmesi, sergi ve fuarlar, *La Turquie Kemaliste* ve *Cumhuriyet* gazetesinin Fransızca versiyonu olan *La République* gibi süreli yayınlar ve filmler aracılığıyla önemli ölçüde desteklenmiştir. Bu araçlar, Türkiye'nin modernleşme sürecini ve Cumhuriyet'in başarılarını uluslararası kamuoyuna tanıtmak için stratejik olarak kullanılmıştır.

Cumhuriyet gazetesi, Mustafa Kemal Atatürk'ün gazeteci Yunus Nadi'den Cumhuriyeti temsil edecek bir gazete istemesi üzerine çıkarılmıştır. Yunus Nadi, 7 Mayıs 1924 tarihinde ilk kez basılan gazeteyi okuyuculara şöyle sunmuştur; “*Cumhuriyet, memlekete mal olmuş bir fıkirdir. Gazetenin amacı ise onu temsil etmek ve korumak, bilimsel ve demokratik bir savunucusu olmaktır.*” 1925 yılında ise Türkiye'nin modernleşme sürecini ve Cumhuriyet devrimlerini Batı'ya tanıtmak amacıyla bu gazetenin Fransızca baskısı düzenlenerek “*La République*” ismiyle yayımlanmıştır (Şekil 3.102) (Şekil 3.103) (Yüzyılın Tanığı: Cumhuriyet, 2024:20). Gazetenin içeriğinde genellikle Türkiye'nin kültürel, ekonomik ve siyasi gelişmelerine dair haberler, Atatürk reformlarının detayları ve Cumhuriyet'in başarılarına vurgu yapan makaleler yer almıştır. Ayrıca dönemin Batılılaşma hamlelerini destekleyen fotoğraflar ve illüstrasyonlar da kullanılarak görsel bir anlatım sağlanmıştır. *La République*, sadece bir gazete olmanın ötesinde Türkiye'nin dış dünyaya ‘medeni bir ulus’ imajını sunan önemli bir propaganda aracı olarak değerlendirilebilir. Bu yayın aracı, aynı zamanda dönemin diplomatik girişimlerini de destekleyen bir mecra olmuştur.

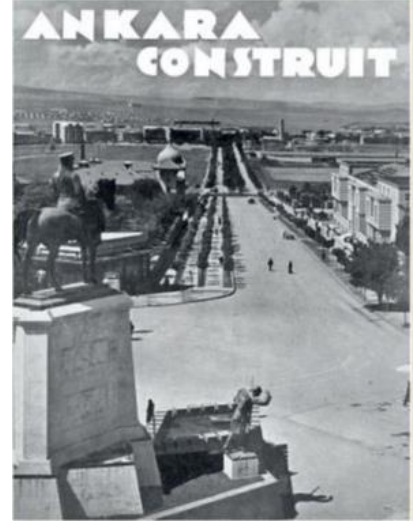
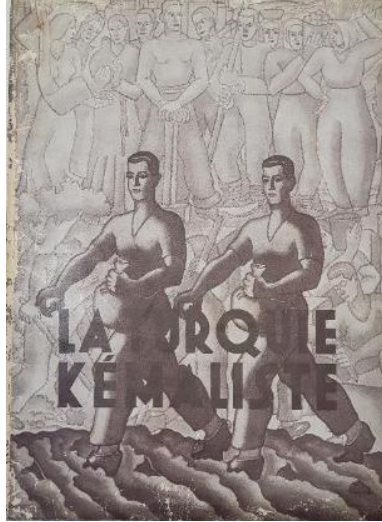
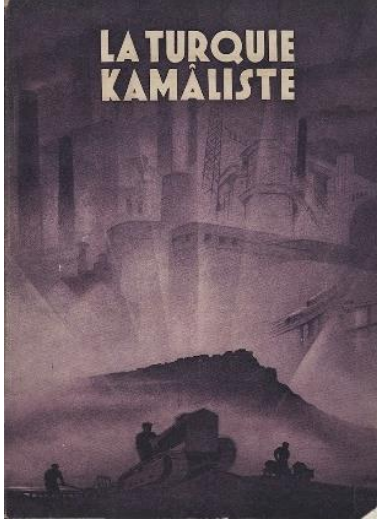


Şekil 3.102. La République gazete sayfası. 01.07.1927 (Kaynak: Yüzyılın Tanığı: Cumhuriyet, 2024:21).



Şekil 3.103. La République gazete sayfası 15.04.1932 (Kaynak: URL-46).

La Turquie Kemaliste, 1934 ve 1949 yılları arasında “*Türkiye Cumhuriyeti Matbuat Umum Müdürlüğü*” tarafından çıkarılan uluslararası bir tanıtım propagandası dergisidir. Atatürk ve Vedat Nedim Tör öncülüğünde Fransızca dilinde yazılan dergi, 3 ayda bir yayınlanmak üzere toplamda 49 sayı çıkarmıştır. Türkiye’nin Batılılaşma projelerin dünya kamuoyuna göstermek derginin ana hedefi olmuştur. *La Turquie Kemaliste*, Türkiye’nin modern eğitim sistemi, kadın hakları, ekonomi, sanayi ve kültürel gelişmelerini kapsamlı makaleler ve görsellerle tanıtmıştır. Böylelikle Türkiye’nin modernleşme sürecinin dış dünyada doğru anlaşılmasını sağlamak ve ülkenin uluslararası imajını olumlu yönde şekillendirmek için önemli bir propaganda aracı olmuştur. Yazar kadrosunda Falih Rıfkı Atay, Burhan Belge ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi sabit yazarların yanında zaman zaman mimarlar, arkeologlar, devlet adamları, iş adamları ve tüccarlar gibi pek çok farklı disiplinden yerli ve yabancı isimler yer almıştır (URL-47). *La Turquie Kemaliste*’nin kapak resimlerinde, sanayiye simgeleyen fabrika bacaları, yüksek binalar, çiftçiler ve tarımsal üretim gibi konular yer almıştır. 1939 yılından sonra ise dergi kapağında Atatürk’e ait bir büstün resmi yer almıştır (Şekil 3.104) (Şekil 3.105) (Şekil 3.106).

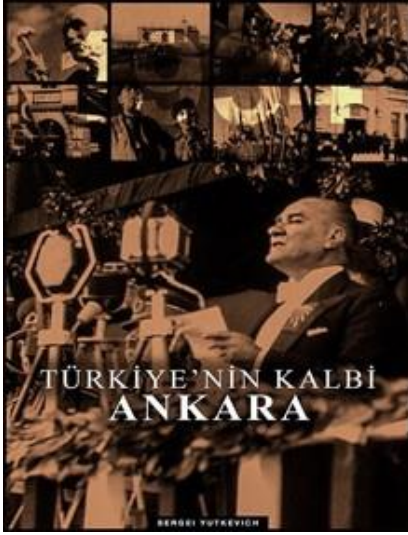


Şekil 3.104. 1935 yılı *La Turquie Kemaliste* dergi kapağı (Kaynak: URL-48).

Şekil 3.105. 1938 yılı *La Turquie Kemaliste* dergi kapağı (Kaynak: URL-48).

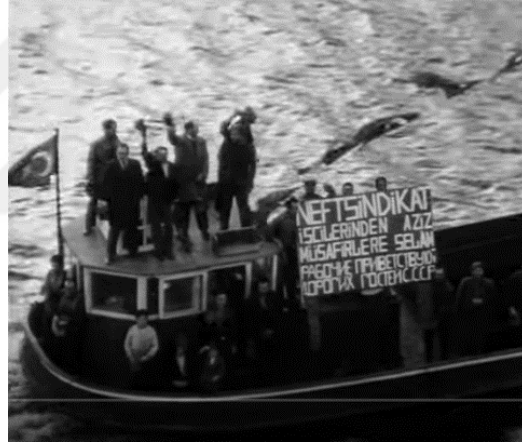
Şekil 3.106. Ulus Meydanı, “*Ankara Construit*” *La Turquie Kemaliste* n:18, 1937 (Kaynak: URL-49).

Erken Cumhuriyet döneminde, Türkiye’nin modernleşme sürecini belgeleyen ve bu süreci yücelten çeşitli tanıtım filmleri ve belgeseller çekilmiştir. Bu film ve belgeseller; eğitim, sağlık, sanayi ve altyapı alanlarında yapılan reformları ve yenilikleri konu almıştır. Bu filmler, uluslararası festivallerde ve özel gösterimlerde sunulurken, Türkiye’nin modernleşme çabalarının ve Atatürk reformlarının etkilerini dünya kamuoyuna göstermiştir. 1934 yılında Cumhuriyet’in kuruluşunun 10. yıldönümü olması sebebiyle Atatürk’ün ricası üzerine bir belgesel filmi çekilmesi planlanmıştır (Türkiye’nin Kalbi Ankara Belgeseli). Bunun üzerine alanında başarılı yönetmen Sergei Yutkevi ve senarist Lev Arnstam Rusya’dan Türkiye’ye çağırılmıştır. “*Türkiye’nin Kalbi Ankara*” isimli bu belgesel (Şekil 3.107), başkent Ankara’yı ve onun Türkiye Cumhuriyeti modernleşmesindeki rolünü dünya kamuoyuna tanıtmayı amaçlamıştır (Şekil 3.108). Ayrıca, Türkiye ve Sovyetler Birliği arasındaki dayanışma ve dostluk pekiştirilmiştir (Şekil 3.109) (Şekil 3.110).



Şekil 3.107. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” film afişi, yönetmen Sergei Yutkevi ve senarist Lev Arnstam, 1934 (Kaynak: URL-50).

Şekil 3.108. “Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden bir sahne: Atatürk, Cumhuriyet’in 10. yıl kutlamalarına katılmak üzere TBMM’den çıkarken, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).



Şekil 3.109. Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden bir sahne: SSCB hükümet heyeti İstanbul’a gelirken (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Şekil 3.110. Türkiye'nin Kalbi Ankara” filminden bir sahne: SSCB hükümet heyeti İstanbul’da karşılanırken (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

“Türkiye'nin Kalbi Ankara” adlı 65 dakikalık belgesel film, Kurtuluş Savaşı sonrasında Türkiye Cumhuriyeti’nin kalkınma ve yeniden yapılanma sürecini, Ankara özelinde ele almaktadır. Film, Türkiye'nin başkentinin Ankara'ya taşınmasının stratejik ve sembolik önemini vurgularken, Ankara’nın bir bozkır kasabasından modern bir başkente dönüşümünü ‘eski’ (Şekil 3.111) (Şekil 3.112) ile ‘yeni’ (Şekil 3.113) (Şekil 3.114) tezatlığıyla etkileyici bir biçimde gözler önüne sermektedir.



Şekil 3.111. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: Eski Ankara evleri 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Şekil 3.112. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: Eski Ankara’da ulaşım, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).



Şekil 3.113. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: Yeni Ankara evleri, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Şekil 3.114. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: Yeni Ankara’da ulaşım, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Tarım, sanayi ve eğitim alanlarında gerçekleştirilen reformlar ile modernleşme çabaları, belgeselin ana temalarını oluştururken; kadınların sosyal hayattaki rolü, laiklik ve eğitim reformları gibi Cumhuriyetin temel ilkeleri de ön plana çıkarılmaktadır (Şekil 3.115) (Şekil 3.116) (Şekil 3.117) (Şekil 3.118) (Şekil 3.119) (Şekil 3.120). Bu yapım, Cumhuriyetin modernleşme çabalarını uluslararası bir bakış açısıyla ele alan değerli bir eser olarak kabul edilmektedir. Hem Türkiye’nin modernleşme sürecine dair tarihî bir belge niteliği taşımakta hem de erken Cumhuriyet döneminin sanatsal bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Modern Türkiye’nin uluslararası alandaki temsilinde önemli bir örnek teşkil eden film, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin dünyaya tanıtılması amacıyla hazırlanmış bir propaganda eseri olarak da değerlendirilebilir.



Şekil 3.115. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: kadınların sosyal hayattaki rolü 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Şekil 3.116. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: kız çocuklarının törende görev alması, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Şekil 3.117. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: Cumhuriyetin 10. Yıl kutlamaları, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).



Şekil 3.118. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: İsmet Paşa Kız Enstitüsünde spor yapan öğrenciler, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Şekil 3.119. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: eğitim alanlarında gerçekleştirilen reformlar, Siyasal Bilimler Fakültesi, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Şekil 3.120. “*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” filminden sahneler: eğitim alanlarında gerçekleştirilen reformlar, Musiki Muallim Mektebi, 1934 (Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara Belgeseli).

Uluslararası etkinlikler, fuarlar, yayınlar ve tanıtım filmleri, Türkiye'nin modernleşme ve kalkınma alanlarındaki başarılarını küresel ölçekte tanıtarak, Batı dünyasıyla entegrasyonunu kolaylaştırmış ve ülkenin uluslararası prestijini artırmıştır. İzmir Enternasyonal Fuarı, yalnızca Türkiye'nin ekonomik, teknolojik ve kültürel gelişimini sergilemekle kalmamış, aynı zamanda mimar, dekoratör ve mühendislerin iş birliği içinde çalıştığı bir platform olarak modernleşme sürecinin somut bir yansımasını sunmuştur. Böylece meslekler arası etkileşimi teşvik etmiş, fuar alanındaki yenilikçi tasarımlar ise hem yerli hem de yabancı ziyaretçilerin ilgisini çekmiştir. Sonuç olarak tüm bu temsiliyet çalışmaları, Türkiye'nin modernleşme çabalarını gözler önüne seren, ülkenin ekonomik ve teknolojik ilerlemesini hem yurt içinde hem de uluslararası alanda temsil eden önemli birer proje olmuştur.

4. BİR TEMSİL MEKANI OLARAK KARADENİZ VAPURU SEYYAR SERGİSİ VE İÇ MEKAN ANALİZİ

Atatürk'ün liderliğinde gerçekleştirilen reformlar ve projeler, Türkiye'nin yalnızca iç modernleşmesini değil, aynı zamanda uluslararası algısını değiştirmeyi ve Batı'ya Türkiye'nin modern bir ulus olarak yer aldığını göstermeyi amaçlamıştır. Atatürk, 1925 yılında yeni modern Türkiye Cumhuriyeti'ni tüm dünyaya tanıtmak amacıyla uluslararası düzeyde bir sergi projesinin hazırlanmasını istemiştir. Hükümet yetkilileri böyle büyük çaplı bir serginin çok masraflı olacağını dile getirmiş ve bu projeyi ertelemişlerdir (Meydan, 2014:18). İlk etapta Türkiye Cumhuriyeti'nin tanıtımını sağlamak amacıyla ülke sınırları içinde uluslararası bir ticaret sergisi düzenlenmesi planlanmışsa da bu girişimin hem yüksek maliyetli olması hem de Avrupa'dan yeterli sayıda ziyaretçi çekip çekemeyeceğine dair belirsizlikler, söz konusu planın hayata geçirilmesinden vazgeçilmesine neden olmuştur (Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006). Dönemin ekonomik koşulları göz önünde bulundurulduğunda, bu projenin kabul edilmesi oldukça zordur.

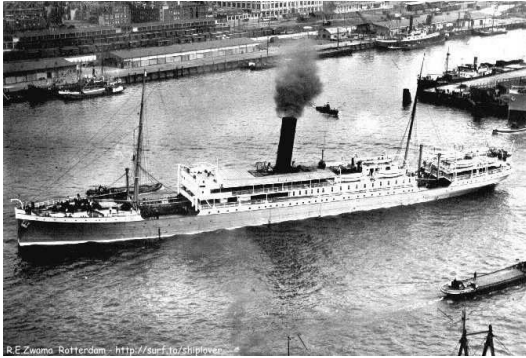
1926 yılında '*uluslararası sergi*' fikri tekrar gündeme gelmiş ve dönemin Ticaret Bakanı Ali Cenani (Hanep), bu işi kolaylaştıracak ve uygulanmasını sağlayacak daha cazip bir fikir sunmuştur: "*Uluslararası bir seyyar sergi düzenlenmesi*". Seyyar sergi düzenleme fikrini ortaya atan Ticaret Bakanı Ali Cenani Bey, bu projeyle ilgili şu sözleri ile getirmiştir (Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006):

"Bendeniz düşünüyorum ki Seyri-i Sefain'den bir vapur alalım. Mesela Karadeniz Vapurunu düşündüm. Bunun içinde 130 yatak vardır. Tüccarlarımızdan 130 kişiyi alabilir. Ambarlarında elektrik tertibatı yaparak meşher [sergi] haline koyabiliriz. Bütün mahsulâtımızı ve masnuatımızı [sanat eserleri] bu vapurda sergi halinde gösterebiliriz." (Ali Cenani Bey, 1926).

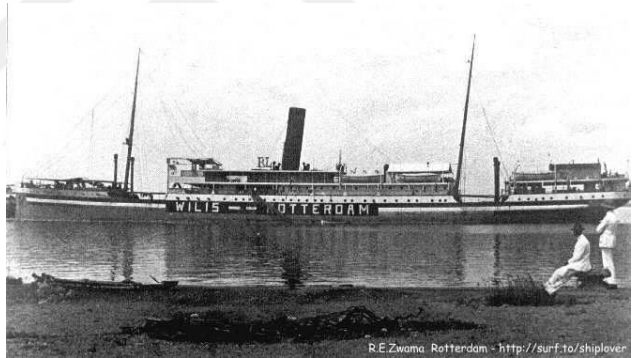
1926 yılında gündeme gelen "*Seyyar Sergi*" projesi, TBMM'de ve basında gereksiz ve masraflı olarak görülüp büyük tartışmalara sebep olsa da Atatürk'ün desteğiyle mecliste kabul edilmiştir (Bozoğlu ve Karakaş, 2024:99-100). TBMM'den 100 bin TL bütçe ayrılmış, bunun yanı sıra İstanbul Ticaret Odası 500 bin TL destek sağlamıştır (Meydan, 2014:21). Bu kapsamda, büyük bir '*uluslararası sergi*' düzenlenmesi fikrinin TBMM'nin gündemine

ilk kez 1925 yılında Ticaret Bakanlığı ile ilgili bütçe planlaması sırasında geldiği, 1926 yılında ise bu fikrin “*Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi*” olarak şekillendiği görülmektedir.

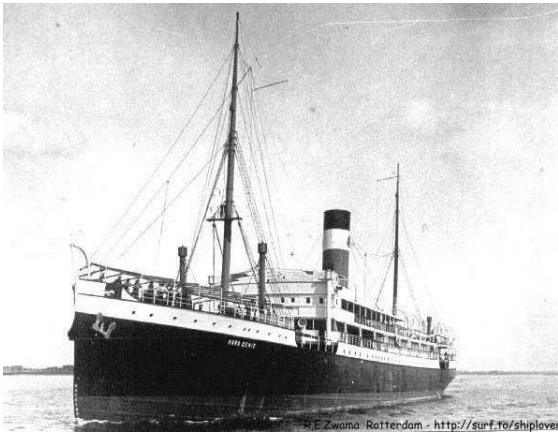
Karadeniz Vapuru ismi değiştirilmeden önce, 1905’te Hollanda’da Scheelde Nehri’nin girişinde yer alan Vlissingen Tersanesi’nde yolcu ve yük gemisi olarak “S.S. *Wilis*” (Şekil 4.1) (Şekil 4.2) adıyla inşa edilmiştir. 4.765 gros ton ağırlığında olan Vapurun uzunluğu 120 metre, genişliği 14 metredir. 3.600 beygir gücünde bir makineye sahip olan Vapur, tek pervanelidir ve saatte 12 mil yol yapabilmektedir (Erdem, 2019:43). S.S. *Wilis*, 1924 yılında 4.200 İngiliz poundu karşılığında Hollanda’dan satın alınarak ismi “S.S. *Karadeniz*” (Şekil 4.3) (Şekil 4.4) olarak değiştirilmiş ve Seyr-i Sefain bünyesinde hizmet vermeye başlamıştır (Bozoğlu ve Karakaş, 2024:100). Bu dönemde Seyr-i Sefain bünyesinde *Gülcemal*, *Cumhuriyet*, *Ankara* ve *Akdeniz* gibi birinci sınıf pek çok gemi bulunmaktadır (Tutel, 1997:185). Bu gemiler arasından Karadeniz Vapuru teknik koşulları, menzili, hız ve manevra kabiliyeti, coğrafi koşullara uygunluğu, güvenliliği, konforu ve konaklama kapasitesi açısından Seyyar Sergi için en uygun gemi olarak seçilmiştir.



Şekil 4.1. S.S. Wilis, Rotterdam, 1905-1914 (Kaynak: URL-51).



Şekil 4.2. S.S. Wilis, 1914-1918 (Kaynak: URL-51).



Şekil 4.3. Karadeniz Vapuru, 1924 (Kaynak: URL-51).



Şekil 4.4. Karadeniz Vapuru, İnebolu, 1925-1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

4.1. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi Hazırlık Süreci

Seyyar Sergi hazırlıkları, 1926 yılında Ticaret Bakanlığı'nın resmi çağrısıyla başlamıştır. Mart ayında Haliç Tersanesi'ne götürülen Karadeniz Vapuru (Şekil 4.5) (Şekil 4.6), burada bir sergi vapuru olma yolunda hazırlanmaya başlamıştır (Bozoğlu ve Karakaş, 2024:100). Vapurun sergi halini alabilmesi için 3 ay boyunca tadilat ve tamirata yapılacaktır (Gürsu, 1935, 2018:20). Vapurun, önceden yük ve yolcu taşımacılığı amacıyla kullanıldığı göz önüne alındığında, sergi alanı olarak yeniden işlevlendirilmesi karmaşık bir süreç olup, belirli bir hazırlık ve uyarlama süresi gerektirmiştir.

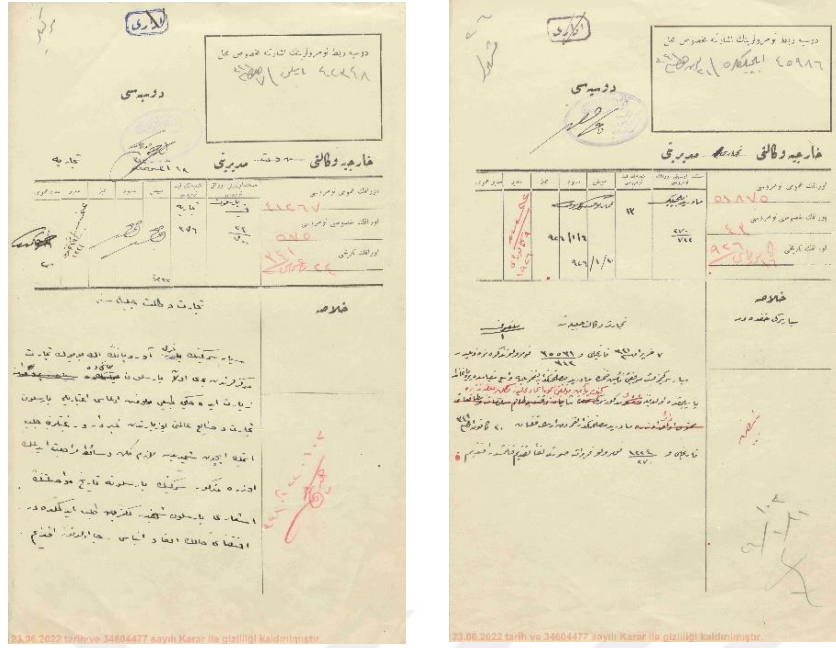


Şekil 4.5. Karadeniz Vapuru, 1926 (Kaynak: URL-52).



Şekil 4.6. Karadeniz Vapuru, 1926 (Kaynak: URL-53).

Devlet Arşivlerinden edinilen 24 Ağustos 1925 tarihli bir belgeye göre (Şekil 4.7), Seyyar Sergi projesinin resmi olarak kesinleşmemesine rağmen, 2025 yılından itibaren hazırlık sürecine dair konuşulmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Bu yazıda, Seyyar Serginin Batı Avrupa'nın en büyük ticaret merkezlerinden biri olan Barselona'yı da ziyaret edecek olması doğal bulunduğundan, Barselona ticaret ve sanayi çevrelerinin bu ziyaretten haberdar edilmesi ve ilgilerinin çekilmesi için şimdiden gerekli girişimlerde bulunulması gerektiği söylenmiştir. Bu bağlamda, söz konusu serginin Barselona'ya varış tarihinin bildirilmesi Barselona Başkonsolosluğu tarafından talep edilmektedir. Bu bağlamda, tanıtım ve propaganda çalışmalarının aslında 2025 yılından itibaren başladığı söylenebilir. 16 Ocak 1926 tarihli bir diğer belgede ise (Şekil 4.8). Seyyar Serginin başarılı olmasını desteklemek amacıyla Madrid Büyükelçiliği tarafından geniş çapta tanıtım çalışmaları yapıldığı ve önlemler alındığı belirtilmiştir.



Şekil 4.7. Barcelona Başkonsolosluğu'nun Karadeniz Vapurunun Barcelona Limanına varış tarihini bildirmesi talebini içeren 24 Ağustos 1925 tarih ve 41267/575 sayılı resmî belge (Çeviri: Yunus Yiğit) (Kaynak: Devlet Arşivi).

Şekil 4.8. Madrid Büyükelçiliği'nin Seyyar Sergi için hazırlıklara başladığını bildiren 16 Ocak 1926 tarih ve 51875/43 sayılı resmî belge (Çeviri: Yunus Yiğit) (Kaynak: Devlet Arşivi).

15 Mart 1926 tarihinde Madrid Büyükelçiliği'nin T.C. Dış İşleri Bakanlığı'na göndermiş olduğu resmî dilekçede (Şekil 4.9) Seyyar Serginin Mayıs ayı sonunda İstanbul'dan ayrılarak Barcelona'ya doğrudan geleceği öğrenildiğinden ve bu serginin başarıya ulaşmasının, yurtdışında görevli tüm dış işleri memurları için önemli bir görev olduğundan bahsetmektedir. Bu bağlamda bazı konular hakkında izin ve önerilere başvurulmuştur:

- Ziyafet ve Temsil Meselesi

"Barcelona'da askeri ve sivil yetkililer, gazete sahipleri, önemli fabrikatörler ve tüccarlar gibi ileri gelenlerin yanı sıra ailelerinin davet edileceği çay ve akşam yemekleri düzenlenmesi gerekmektedir. Ancak bu toplantılarda İspanyolca konuşabilme yeteneğine sahip kimsenin bulunmaması büyük bir sorun teşkil etmektedir. Başkonsolosluk görevlileri İspanyolca bilmediği gibi, sergi heyetinde de bu dili bilen biri bulunmamaktadır. Barcelona'da yaşayan bir vatandaşımıza bu görevi devretmek ise serginin itibarını zedeleyebilir ve hepimizi mahcup duruma düşürebilir. Bu nedenle Barcelona'ya iki gün önce gitmeme izin verilmesi faydalı olacaktır. İspanyolca bilgin ve şehri yakından tanımam bu konuda yardımcı olabilir."

- Kadın Misafirlerin Daveti

“Ziyafetlere kadınların da davet edilmesi zorunludur. Kadın misafirler olmadan etkinlikler sönük geçmekte ve sergide alışveriş azalmaktadır. Heyette mevki sahibi bir kadının bulunması gerekmektedir. Acaba eşimin de benimle Barselona'ya gitmesi uygun olur mu?”

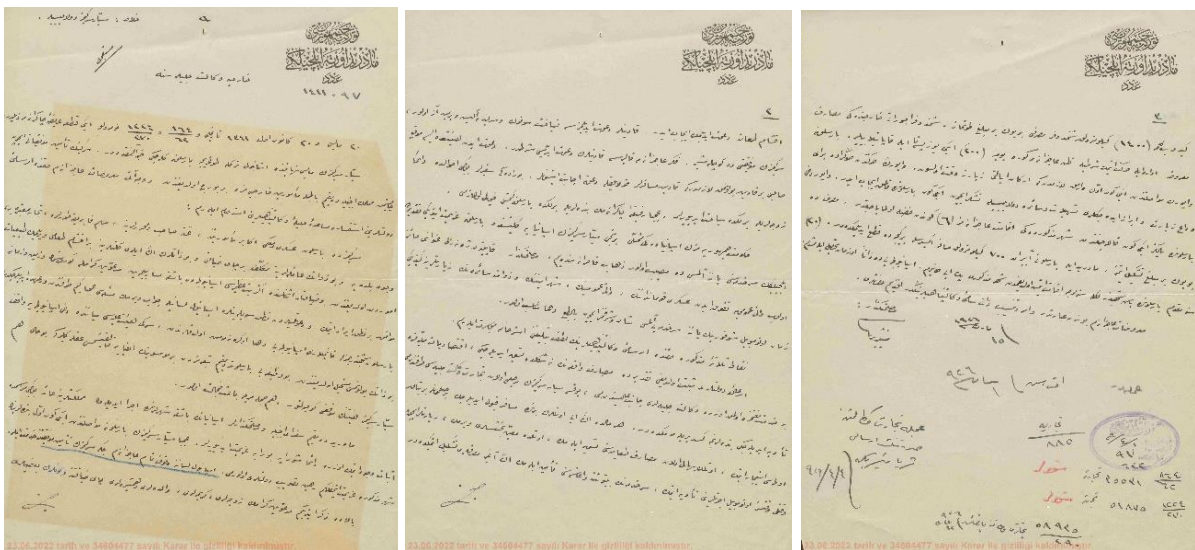
- Protokol ve Taşıma Düzenlemeleri

“Barselona'daki askeri ve sivil yetkililerin ziyaretleri sırasında araç düzenlemelerinin protokole uygun şekilde yapılması şerefimiz açısından önemlidir. Elçilik görevlilerinin yanlarında baş hizmetlilerini bulundurmaları daha uygun olacaktır.”

- Masrafların Karşılanması

“Barselona seyahatinin masrafları konusunda tereddütler bulunmaktadır. Bu masraflar Ticaret Bakanlığı tarafından mı yoksa doğrudan elçilik bütçesinden mi karşılanacaktır? En büyük masraflar otel konaklaması, yemek, bahşişler ve araç ücretleridir. Barselona'da en fazla altı gün kalmamız öngörülmektedir ve masrafların günlük 200 pesetayı geçmeyeceği tahmin edilmektedir. Barselona'nın coğrafi ve kültürel şartlarına aşina olmam ve İspanyolca bilgin bu görevde faydalı olabilir. Saygılarımla arz ederim.”

Bu belgede Seyyar Serginin Barselona ziyaretinin planlanması, bu süreçte İspanyolca bilen bir temsilcinin bulunması gerekliliği, davetlerin protokol kurallarına uygun organize edilmesi ve kadın misafirlerin önemine vurgu yapılmaktadır. Ayrıca seyahatin masrafları ve organizasyon düzenlemeleri hakkında öneri ve izin talebi dile getirilmiştir.



Şekil 4.9. Madrid Büyükelçiliği'nin Seyyar Sergi için hazırlık süreci, 15 Mart 1926 tarih ve 1411/97 sayılı resmî belge (Çeviri: Yunus Yiğit) (Kaynak: Devlet Arşivi).

Karadeniz Vapuru ile ilgili ilk sergi ve seyahat talimatnamesi “*Ticaret Vekaletince Tertip Edilen Seyyar Sergi-1341*” başlıklı kitapçık kapağı ile 1925 yılında basılmıştır (Şekil 4.10). Bu kitapçıkta şöyle yazmaktadır:

“Türk mahsulat ve mamulâtı ile Avrupa'ya taşımacılık amacıyla hizmete giren Vapur, İstanbul'dan kalkarak ilgili limanlara ulaşır. Türk milletinin kalkınmasına ve dışa açılmasına büyük katkılar sağlayacak olan bu girişim, ticaret ve ulaşımında önemli bir rol oynamaktadır. İstanbul'dan hareket eden bu Vapurun organizasyonu, ‘Seyr-i Sefain İdaresi’ tarafından yürütülmekte olup, tüm ilgililere duyurulur.”

Bu talimatnamenin 24 maddesi vardır; “Hareket Günleri, Yük ve Yolcu, Yetkililer, Bilet Alımı, Fiyatlar ve Ücretlendirme, Hizmetler, Duraklar, Süre, Teslimat ve Kabul İşlemleri, Bagaj ve Eşyalar, Ücret ve İadeler, Duraklama ve İniş Noktaları, Hizmetler ve İmkanlar, Genel Kurallar, Talepler ve Şikayetler, Organizasyon ve Düzen, Seyr-i Sefain İmkanları, Yük ve Mamuller, Resmi İşlemler, Hizmet Süresi, Ekstra Hizmetler, Kayıt ve Sigorta, Seyahat Süresi, Dinlenme Alanları”. Ayrıca taşınacak ürünlere ait bir liste hazırlanmıştır; “Gıda Maddeleri, Tarım Ürünleri, Tahıllar ve Yağlar, Tekstil Ürünleri, Hediyelik Eşyalar” vb.

Kitapçığın arka kapağında Türk Millet Meclisi fotoğrafının altında “*Muhterem Tüccarlar ve Sanayiciler, Sizlere iş birliği yaparak ticaretin gelişmesine katkıda bulunma fırsatı sunuyoruz. Seyr-i Sefain İdaresi, Türk milletinin refahı ve ticari faaliyetlerin artırılması için sizlere her türlü desteği sağlamaktadır.*” yazmaktadır. Devamında ise “*Ticaret, ilerleme ve başarı için birlikte çalışalım!*” sloganı yer almaktadır.



Şekil 4.10. Karadeniz Vapuru Sergi ve Seyahat talimatnamesi, 1925, Ahmed İhsan ve Şürekası matbaası (Çeviri: Yunus Yiğit) (Kaynak: Devlet Arşivi).

Karadeniz Vapuruna ait ayrıntılı program ve talimatlar, son haliyle “1926 Senesi Mayıs Nihayetinde Avrupa'nın 21 Büyük Şehrine Uğramak Üzere İstanbul'dan Hareket Edecek Olan Seyyar Sergi Talimat ve Programı”⁶ isminde bir kitapçık ile yayımlanmıştır (Şekil 4.11). Bu kitapçıkta Seyyar Sergi ile ilgili oldukça kapsamlı bilgilere yer verilmiştir. 1925 senesinde yayımlanan kitapçığın gelişmiş hali olan bu kitapçıkta da benzer şekilde; “Seyyar Serginin Hareket Tarihi, Uğrayacağı Limanlar, Nakliye, Komisyon, Antrepo ve Sigorta, Eşyanın Teslim Tarihi ve Teslim Şekli, Teşhir ve Düzenleme Masrafları, Serginin Şekli, Bölümleri ve Satış, Numune Satışları, Tüccarların Seyahati, Yemek, Broşür ve

⁶1926 Senesi Mayıs Nihayetinde Avrupa'nın 21 Büyük Şehrine Uğramak Üzere İstanbul'dan Hareket Edecek Olan Seyyar Sergi Talimat ve Programı, (1926). İstanbul, Hilal Matbaası.

Katalog, Asayiş, Tercümanlar ve Ticari İlişkiler, Gümrük, Orkestra, Ziyafetler ve Törenler” gibi maddeler yer almaktadır. 21 maddeden oluşan bu kitapçık, öncekinden farklı olarak, kitapçığın kapağına Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi’nin logosu basılmıştır.



Şekil 4.11. 1926 Senesi Mayıs Nihayetinde Avrupa'nın 21 Büyük Şehrine Ugramak Üzere İstanbul'dan Hareket Edecek Olan Seyyar Sergi Talimat ve Programı, Hilal matbaası, 1926 (Kaynak: URL-54).

4.1.1. Sergi komisyonu ve katılımcılarının belirlenmesi

Seyyar Sergi hazırlıklarını yürütmek için başlangıçta Seyr-i Sefain İdaresi bünyesinde bir komisyon kurulmuştur. Ancak, üyelerin Seyr-i Sefain İdaresi'ndeki diğer görevleri nedeniyle bu sürece tam zamanlı katılamayacaklarının anlaşılması üzerine, hazırlıkların İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası'na bağlı “*Beynelmilel Sergiler Panayırı Komisyonu*” tarafından üstlenilmesine karar verilmiştir. Komisyon, serginin önemini göz önünde bulundurarak, yalnızca Seyyar Sergi'nin düzenlenmesi ve hazırlanmasıyla ilgilenecek 7 kişilik bir “*Düzenleme Komisyonu*” oluşturmuştur. Ayrıca, sergiyle birlikte seyahat ederek gemide görev yapacak bir “*Heyet-i Tertibiye*” [Tertip Heyeti] kurulmasına da karar verilmiştir (Şekil 4.12). Bu heyette İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası'ndan 5 kişi ile birlikte şu isimler yer almıştır: “*Heyet Başkanı olarak Ziraat Bankası Eski Müdür Muavini Raufi Bey, Seyr-i Sefain Müdürü Umumisi Sadullah Bey, İstanbul Ticaret Mıntıkası Müdürü Muhsin Bey, İstanbul Sanayi Müdürü İbrahim Bey ve Ticaret-i Bahriye Müdür Muavini Müfit Bey.*” (Erdem, 2019:23-24). Bu komisyonun daha çok iktisadi ve idari alanda önemli kişilerden oluşturulduğu görülmektedir.



Şekil 4.12. Seyyar Sergi Düzenleme Heyeti Karadeniz Vapurunun güvertesinde, 1926 (Kaynak: Akçura, 2009:191).

Vapurun hareketi sırasında görev almak için ise 5 kişilik yeni bir “*Sergi Komisyonu*” olmasına karar verilmiştir. Bu Komisyon, seyahat esnasında serginin düzeni ve intizamından sorumludur. Bu kişiler; Ticaret Vekâletinden Ticaret-i Hariciye Müdürü Halil Mithat Bey, İstanbul Maden Müdürü Kenan Bey, Sigortalar Komiseri Baha Bey, İstanbul Ticaret Odasından İstihbarat Müdürü Galip Bahtiyar Bey ve Sergiler ve Panayırlar Şubesi Müdürü Celal Esat (Arseven)’dir. Gazete reklamlarından Sergi Komisyonu’nun faaliyetlerini Sultanhamamı’ndaki İkinci Vakıf Hanı’nda yürüttüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca Erdem’in 7 Nisan 1926 tarihli *Akşam* gazetesinden edindiği verilere göre (Erdem, 2019:24-25), geminin merkezinde yer alan “*Düzenleme Heyeti*”nin yanı sıra seyahat boyunca başka birimler de görev alacaktır (Tablo 4.1):

Birim	Üyeler
Kalem	Başkâtip, kâtip, mütercim, mukayyit, dosya memuru, eşya müdürü ve eşya kâtibi
Muhasebe İdaresi	Muhasebeci ve muhasebe kâtibi
Neşriyat Bölümü	Neşriyat müdürü, matbuat mümessili (basın temsilcisi), film ve fotoğraf memuru
İnzibat Heyeti	Kaptan, neşriyat müdürü, misafirlerden biri, tüccarlardan biri
Teşrifat Kısmı	Teşrifat müdürü, üç teşrifat memuru, teşrifat kaptanı
İdare	İdare müdürü, iskan ve iaşe memuru, berber, çamaşırcı, kolacı ve ütücü
Sergi Kısmı	Sergi müdürü, numune kısmı baş memuru, sekiz sergi memuru, bir sergi tercümanı, dekoratör, muhasebe kısmı baş memuru, iki muhasebe tercümanı, dört bekçi

Tablo 4.1. Karadeniz Vapurunda seyahat süresince görev alan bazı birimler.

Seyyar Sergi'nin katılımcıları sıradan kişiler olmamıştır. Özenle seçilen tüccarların yanı sıra Cumhuriyeti en iyi şekilde temsil edecek sanatçılar, mimarlar, gazeteciler, edebiyatçılar, siyasetçiler ve denizciler bulunmaktadır (Şekil 4.13) (Meydan, 2014:26). Vapurda görev alacak tüm katılımcılara özel, üzerinde Seyyar Serginin logosu bulunan kimlik kartı basılmıştır (Şekil 4.14) (Şekil 4.15). Sergi Düzenleme Heyeti Başkanı olarak seçilen Refi (Bayar) Bey, daha sonradan 3. Cumhurbaşkanı olacak olan Celal Bayar'ın oğlu idi ve eşi Zekiye Hanım ile beraber katılmıştı. Milli Eğitimi temsilen bulunmakta olan Mevrure (Gönenç) Hanım ise daha sonra Türkiye'nin ilk kadın milletvekili olacaktı. İstanbul Ticaret Odasına bağlı Sergiler ve Panayırılar Şubesi Müdürü Celal Esat (Arseven), aynı zamanda sanat tarihçisi ve ressamdı. İlk Türk kadın gazetecisi olup Resimli Gazete muhabiri olarak gemi kadrosuna katılan Bediâ Celâl (Arseven) ise Celal Esat (Arseven)'in kızıydı. Gazeteci olarak katılanlar arasında Vakit Gazetesi yazarlarından Vala Nurettin (Vâ-Nû) de vardı. Anadolu Ajansı'nın kurucularından Şair Kemalettin (Kamu) ise sonradan milletvekili olacak diğer bir katılımcıydı.



Şekil 4.13. Karadeniz Vapuru katılımcılarından bazıları (Kaynak: Yener, 2023:186).

Vapur'un sanatçı katılımcıları arasında ilk kadın heykeltıraşlardan Nermin (Farukî) Hanım da bulunmaktaydı. Ayrıca vapurun mimarlarından Naci (Meltem) Bey de seyahate listedeydi. Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) Mektebi öğrencileri ile seyahat sergi boyunca tercümanları yapacak olan Robert Kolejinden seçilen kız öğrenciler de Türk aydınlanmasını temsil eden isimler arasındaydı. Protokol Müdiresi Seniha/Samiye Hanım, öğretmen İclal Hanım ve Vapura Belçika'dan Le Havre'a gelip katılacak olan öğretmen Belkıs (Çürüksulu) Hanım da bulunmaktaydı (Şencan, 2020:67). Sergiye katılacak olan isimler seçilirken kadın

katılımcılara özellikle yer verilmiştir. Sergiye katılacak olan isimler seçilirken, modern Türkiye’yi temsilen kadın katılımcılara özellikle yer verilmiştir. Kadınların sanat, eğitim ve protokol gibi farklı alanlarda temsil edilmeleri, Cumhuriyet’in toplumsal cinsiyet eşitliğine ve modernleşme sürecine verdiği önemin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu katılım, Türkiye’nin modern yüzünü uluslararası alanda sergilemeyi amaçlayan bir bilinçli tercih olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 4.14 Zekiye Hanım’a verilen hüviyet (kimlik) varakası (Seyyar Sergi ile seyahat edecek yetkililer için hazırlanmıştır), 1926 (Kaynak: Muhtelif Müzayede).



Şekil 4.15. Nermin Faruki Hanım’a verilen hüviyet (kimlik) varakası, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Sergiye katılacak önemli idari, siyasi ve askeri alanda tanınan diğer isimler ise şunlardı (Şencan, 2020:67); “İstanbul Liman İşletmesi Genel Müdürü ve Sergi Komiseri Rauf Manyasî (Bay Raufî) ile eşi Luhika Hanım, İstanbul Ticaret Odası'ndan İstihbarat Müdürü Galip Bahtiyar (Göker), Gaziantep Vekili Remzi Bey, Posta müdürü Kenan Bey, Ziraat uzmanı Mahmut Celâl Bey, şirketler komiseri Baha Bey, Dış Ticaret temsilcisi Halil Mithat

Bey, Demiryolları temsilcisi Eşref Bey, Coğrafya Encümen Başkanı General Pertev (Demirhan) Pasa ile Sanayi-i Nefise mektebine okuyan kızları ve Seyfettin (Çürüksulu) Paşa". Sergiye katılacak olan ticari isimler ise; "Tekel temsilcisi Semih Bey, Hasan Ecza Deposu Sahibi Hasan Bey, Millî Mücadeleye katkılarıyla tanınan Özbekler Tekkesi Seyhi Atâ Efendi, ünlü tatlıcı Ali Muhittin (Hacıbekir), Mahmut Baler (Bal Mahmut) ve eşi Seniha Hanım" olarak belirlenmiştir.

Geminin süvarisi olarak titizliği, otoritesi ve denizcilik tecrübesiyle tanınan Lütfi Kaptan atanmıştır. İkinci kaptan Süreyya Gürsu, üçüncü kaptan Asım Alniak ve dördüncü kaptan Vedat Karaaslan ile birlikte oluşturulan bu ekip (Şekil 4.16), nitelikleriyle dikkat çekmiştir (Tutel, 1998:31). Türk denizciliğinin en tanınmış isimlerinden biri olan Lütfi Kaptan (Şekil 4.17), asil duruşu, ince ruhu ve dengeli yaklaşımıyla öne çıkmıştır. Hem savaş zabiti hem de tüccar kaptan olarak görev yapmış, zorlayıcı deniz seferlerini soğukkanlılığı ve deneyimi sayesinde başarıyla tamamlamıştır. Atlantik Okyanusu'nda Türk bayrağını dalgalandıran ilk kaptan olarak bilinen Lütfi Kaptan, sergi vapuruyla Baltık Denizi'nde de Türk bayrağını ilk kez dalgalandırmıştır (Şencan, 2020:68). Seyr-i Sefain'in önde gelen süvarilerinden biri olarak askerî kökeniyle bilinen ve "Topuz" lakabıyla anılan Lütfi Kaptan, Trablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya Savaşları'nda uzun yıllar boyunca görev yapmış, Çanakkale Savaşları sırasında ise Basra torpidosunun süvariliğini üstlenmiştir (Tutel, 1998:34). Lütfi Kaptan, liderlik vasıfları, cesareti ve ulusal kimliği temsil etme konusundaki başarısıyla Türk denizcilik tarihinde önemli bir figür olmuştur. Zorlukları aşma konusundaki kararlılığı ve sakin tavrı, dönemin ruhunu yansıtan bir liderlik modeli sunmaktadır. Onun liderlik anlayışı hem denizcilik alanında hem de Türk modernleşmesinin temsili olacak bu projede dönemin ruhunu yansıtan önemli bir model teşkil etmiştir.

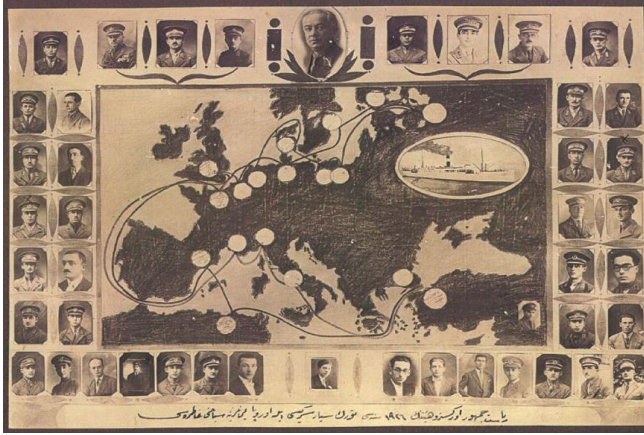


Şekil 4.16. Karadeniz Vapuru mürettebatı ile Lütfi Kaptan, 1926 (Kaynak: URL-55).



Şekil 4.17. Lütfi Kaptan (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Riyaset-i Cumhur Orkestrası (Şekil 4.18), sergi boyunca 47 kişilik tam kadrosuyla gemide yerini alacak, her limanda uğranılan ülkenin marşını çalacak, klasik eserleri seslendirecek, Türk musikisini tanıtacak, ziyaret edilen şehirlerde ve gemide konserler verecekti. Verilen ziyafet ve balolarda çalmak da orkestranın görevleri arasındaydı. Bu dönemde orkestranın şefi İstiklal Marşımızın bestecisi ve Musiki Müesseseleri Müdürü Osman Zeki (Üngör) idi (Şekil 4.19). Orkestrada başka tanınmış isimler de yer alıyordu. Şair Orhan Veli Kanık'ın müzisyen babası usta klarnetçi Mehmet Veli (Kanık) ve öğrencisi İhsan (Künçer) de orkestrada çalmaktaydı. Diğer sanatçılar arasında Halil (Onayman), Enver (Kapelman), İhsan Mazhar (Alanson), Nuri (Kan), Sedat (Ediz) ve Mustafa (Özgür) gibi önemli isimler yer alıyordu (Cumhuriyet Gazetesi, Kültür, 12.01.2006:14). Riyaset-i Cumhur Orkestrası, modern görünümüyle ve usta musikisiyle genç Cumhuriyet'i en iyi şekilde temsil edecekti. Her uğranılan ülkede milli marşlarını çalarak ziyaretçilerin karşılanması, ülkeler arası dostluk ilişkilerini güçlendirmek açısından önemliydi.



Şekil 4.18. Riyaset-i Cumhur Orkestrası heyetinin 1926 senesi Türk Seyyar Sergisi ile Avrupa limanlarına seyahati hatırası (Kaynak: CSO tarihçesi, URL-56).

Şekil 4.19. Riyaset-i Cumhur Orkestra şefi Osman Zeki Üngör (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Geminin kadrosunda genel olarak bakılacak olursa; bir adet süvari, bir adet ikinci kaptan, üç adet üçüncü kaptan, yedi adet mülazım kaptan, bir adet doktor, iki adet telsiz memuru olmak üzere 15 güverte zabiti ve 7 makine zabiti iştirak ettirilmiştir. Bunların dışında 103 tane de güverte çalışanı bulunmaktadır. Riyaset-i Cumhur Orkestrasından 47 kişi, Sergi Tertip Heyeti ve memurlar 95 kişi, iâşe işlerinden 18 kişi ile beraber toplam 285 yolcu bulunmaktadır (Gürsu, 1935, 2018:21). Bu kadro Genç Cumhuriyetin aydınlık yüzünü tüm Avrupa'ya göstermek üzere görevlendirilmiştir.

4.1.2. Sergilenecek olan ürünlerin belirlenmesi

Sergide sergilenecek ürünlerin tespit edilmesi için Sergi Düzenleme Heyeti, Anadolu'yu 7 bölgeye ayırarak her bölgeye birer görevli göndermiştir (Erdem, 2019:36). Ürünlerin doğru tespit edilmesi, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin tanıtımı ve ekonomik özgürlüğünün göstermek için oldukça önemliydi. Bu ürünler aynı zamanda arz-talep ilişkisi için de değerli veriler sunacaktı.

Devlet Arşivlerinden edinilen 16 Şubat 1926 tarihli bir belgeye göre (Şekil 4.20) Seyyar Sergi'nin yola çıkmasından en az 4 ay öncesinde tanıtım faaliyetlerinin başladığı bilgisine ulaşılmıştır. Barselona Başkonsolosluğu'ndan T.C. Ticaret Bakanlığına gönderilen resmi yazıda; Seyyar Sergi ile ilgili uygun yöntemlerle tanıtım faaliyetlerine devam edildiği ve sergide hangi tür eşyaların sergileneceğine ilişkin birçok ticarethane tarafından bilgi talep edildiği bildirilmiştir. Söz konusu serginin hareketinden ve ziyaret edeceği limanlara varışından önce sergilenecek eşya listesinin başkonsolosluklara gönderilmek üzere bir an önce temin edilmesi rica edilmiştir. Ayrıca sergiyi ziyaret edenlere görevlilerce kolaylık sağlanması için gerekli girişimlerde bulunulması amacıyla elçilik ve başkonsolosluklara bilgilendirme yapılmıştır.

Şekil 4.20. Barselona Başkonsolosluğu'nun Seyyar Sergide teşhir edilecek ürün listesinin gönderilmesi talebini içeren 16 Şubat 1926 tarih ve 54434-133 sayılı resmî belge (Çeviri: Yunus Yiğit) (Kaynak: Devlet Arşivi).

“1926 Senesi Mayıs Nihayetinde Avrupa'nın 21 Büyük Şehrine Uğramak Üzere İstanbul'dan Hareket Edecek Olan Seyyar Sergi Talimat ve Programı” isimindeki kitapçıkta, Seyyar Sergide yer alacak ürünler son haliyle şu şekilde belirlenmiştir (Erdem, 2019:39) (Tablo 4.2):

Ürün Grubu	Ürünler
Maden ve taşlar	Altın, gümüş, krom, kömür, cıva, manganez, kükürt, zımpara, simli kurşun, bakır, amyant, Eskişehir lüle taşı, Hacı Bektaş taşı, siyah kehribar, tuz, kil
Deva (tıbbi ilaçlar)	Keten tohumu, mazi, ıhlamur, hatmi, cehri, kitre, afyon, haşhaş, kendir, kenevir, gelincik, yapağı, adaçayı, anason, çam sakızı, ağaç sakızı, katran, üzerlik, çörek otu, salep
Tütün Ürünleri	İşlenmiş ve işlenmemiş tütünler, nargile, tömbeki
Kuruyemişler	Dut kurusu, kuru vişne, kuru üzüm, kuru incir, ceviz, fındık, badem, kestane, kuru kahve
Konserve ve diğer gıdalar	Konserveler, zeytin, zeytinyağı, susam, susam yağı,
Reçel ve şekerlemeler	Reçel, bal, pekmez, pekmez sucuğu, pestil, pekmez sucuğu, bulama, tahin helvası, şekerlemeler
Balıklar	Havyar, balık yumurtası
Araç-gereçler	Tarım araç-gereçleri, sanayi araç-gereçleri, inşaat malzemeleri, ısıtma ürünleri, sıhhi eşyalar, dişçilik aletleri
Sanat ürünleri	Resim, tablo, mimari, heykel, hat, çini, nakış
Musiki	Müzik enstrümanları, musiki eserleri ve notaları
Milli mensucat (yerli kumaş ve dokuma) ürünleri	İşlemeli ve örme Türk halıları, pamuk, yün, tiftik, ipek, Bursa kumaşları, Kastamonu bezleri, deriler, kürkler, postlar
Ziynet eşyaları	Takılar, tespihler
Süs eşyaları	El işi porselenler, aynalar, biblolar, oyuncaklar, saat ve saatçilik
Hububat	Arpa, buğday, pirinç, yulaf, kuş yemi
Baklagiller	Nohut, fasulye, bezelye, börülce, bakla
Meyve ve Sebzeler	Bamya, balkabağı
İtiryat	Kolonya, gül yağı, kekik yağı, muhtelif yağlar, sabun, mum
Mefruşat (ev tekstili) ürünleri	Döşeme, perde, nevresim
Zanaat ürünleri	Mobilyalar, ahşap ürünleri, hasır mamulâtı, sepetçilik, boya işleri
Ayakkabı ve aksesuarlar	Beykoz kundura ayakkabıları, aksesuarlar

Tablo 4.2. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisinde yer alacak ürünler.

4.1.3. Sergi logosunun belirlenmesi

Seyyar Sergi Komisyonu, bir taraftan Karadeniz Vapurundaki çalışmalarını sürdürürken diğer taraftan da sergiyi temsil edecek bir amblem arayışına girmiştir. Bu amblem sergiyi simgeleyecektir ve kataloglarda broşürlerde, pullarda kısacası serginin tüm basılı ürünlerinin üzerinde yer alacağından özel bir öneme sahiptir. Sergi, Avrupa limanlarını dolaşacağı için hem Türkiye’den bazı işaretler taşıyacak hem de Avrupa’ya hitap edecek bir amblem olmasının daha iyi olacağı düşünüldüğünden Yunan mitolojisinden *Hermes*’in de yer aldığı bir amblem (Şekil 4.21) tasarlanmış ve hatıra pulları oluşturulmuştur. Bu amblemin tasarımı ünlü Ressam Namık (İsmail)’e (Şekil 4.22) aittir. Yunan mitolojisindeki ticaret ve haber tanrısı olan *Hermes*, gökte, yerde, dağda ve denizde yol alabilen kusursuz bir kurye olarak bilinmektedir. Akıllılık kavramıyla da ilişkilendirilen *Hermes*’in simgeleri ise ulak asası, kanatlı çizme/sandalet ve geniş kenarlıklı şapkasıdır. Arka fonda Türk Bayrağı ve İstanbul’daki çeşitli camilerin minarelerin yer almakta, ön tarafta ise *Hermes* elinde büyük asası yerine Seyr-i Sefain’in amblemiyle İstanbul’dan uzaklaşan Karadeniz Vapurunu göstermektedir (Erdem, 2019:32-33).

Bu amblem, Türkiye’nin ilk halkla ilişkiler çalışmasının logosu olma özelliği taşımaktadır (Bozoğlu ve Karakaş, 2024:101). Bu bağlamda, Karadeniz Vapuru sergisinin amblemi, erken Cumhuriyet dönemi modernleşme projelerinin bir yansıması olarak, kültürel kimlik ile uluslararası iletişim arasındaki dengeyi kurma çabalarının önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu tasarım, aynı zamanda dönemin sanatsal ve diplomatik stratejilerinin bir ürünü olarak incelenebilir.



Şekil 4.21. Karadeniz Vapuru logosu, Namık İsmail, 1926 (Kaynak: URL-57).



Şekil 4.22. Namık İsmail resim atölyesinde (Kaynak: URL-58).

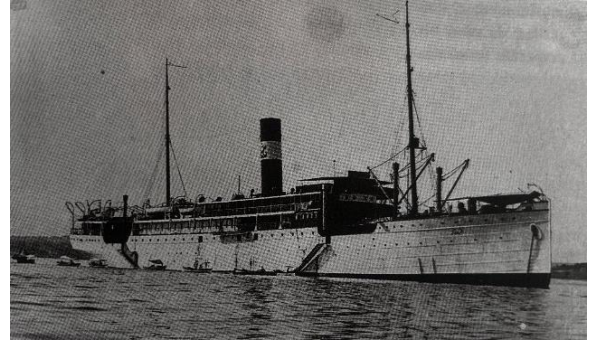
3 aylık tadilat sürecinde olan Karadeniz Vapuru ile ilgili, *Vakit* gazetesinde yer alan “*Seyyar Sergi Dün Havuzdan Çıktı*” isimli haberde (Vakit, 30 Mayıs 1926:3022), şöyle yazıyordu; “*Tadilat işlemlerinin ardından Karadeniz Vapuru havuzdan çıkarılarak Unkapanı Köprüsü yanındaki şamandıraya bağlanmıştır.*” (Erdem, 2019:52). Bu durumda 29 Mayıs 1926 tarihinde havuzdan çıkmıştır. 7 Haziran tarihinde ise hazırlıkları tamamlanan Karadeniz Vapuru, Haliç’ten ayrılarak, Haydarpaşa önüne gelmiş ve burada son boyama işlemleri yapılmıştır (Şencan, 2020:57). Bir süre burada bekledikten sonra Galata Rıhtımına demirlemiştir (Çakmak ve Gözcü, 2023:345-346). Karadeniz Vapuru artık seyahate hazırdır.

4.2. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi Seyahat Süreci

Karadeniz Vapuru, 12 Haziran 1926 tarihinde saat 19.30-20.00 arası Galata rıhtımından hareket etmiş ve Haydarpaşa’da demirlemiştir (Şekil 4.23). Vapur, 13 Haziran sabahı saat 03:30’da Haydarpaşa’dan ayrılmıştır (Şekil 4.24). Sergiyi uğurlamak için yüzlerce kişi toplanmış, Vapur gözden kayboluncaya kadar mendiller sallanmış ve limandaki tüm gemiler düdük çalarak sergiyi selamlamıştır. Vapur, 13 Haziran sabahı saat 06:30’da Mudanya’ya ulaşmıştır (Şencan, 2020:58). 3 aylık hazırlık sürecini tamamlayan Vapurun, Mudanya’da Atatürk’ün huzuruna çıktıktan sonra seyahate başlaması planlanmıştır.



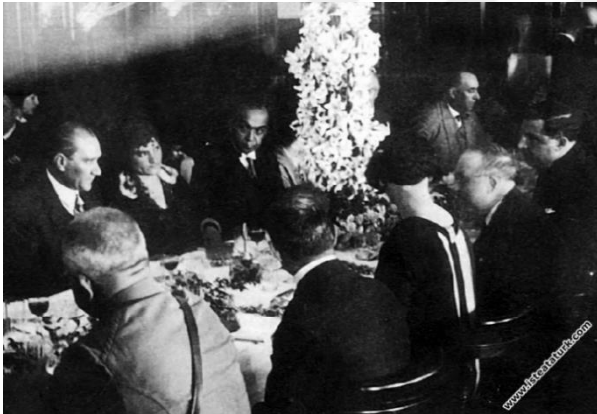
Şekil 4.23. Karadeniz Vapuru, Tophane Rıhtımı, 12 Haziran 1926 (Kaynak: URL-59).



Şekil 4.24. Karadeniz Vapuru ilerliyor, 1926 (Kaynak: Tutel, 1997:175).

4.2.1. Atatürk'ün Karadeniz Vapurunu ziyaret etmesi

Karadeniz Vapuru Mudanya'ya ulaştığında, Atatürk sergiyi gezmek üzere *Söğütlü Yatı* ile Vapura gelmiştir. Atatürk, öğle yemeğini Vapurun yemek salonunda yemiştir (Gürsu, 1935, 2018:24). Bu yemek, Türk mutfağının Avrupalılara sunulmasından önce Atatürk'e ikram edilmesi bakımından ayrıca anlam taşımaktadır. Yemekte, Atatürk'e Ali Cenani Bey ve eşi, Protokol Müdiresi Samiye Hanım ile yolculardan bazıları eşlik etmiştir (Şekil 4.25). Yemekten sonra Atatürk, Seyyar Sergi hazırlıklarını büyük bir dikkat ve merakla incelemiştir. Hazırlanan salonları gezerken, hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmamış; sergilenen ürünler, uğranılacak limanlar, etkinlikler ve törenler hakkında ayrıntılı bilgi almıştır (Şekil 4.26). Ayrıca, limanlarda konuk edilecek misafirlere yapılacak ikramlar üzerine de bilgi edinmiştir (Meydan, 2014:30). Riyaset-i Cumhur Orkestrası da bu ziyaret boyunca hünelerini sergilemiştir (Arseven, 1928, 2008:17). Bu ziyaret, Karadeniz Vapuru için bir ilk sınav niteliğinde olmuştur. Atatürk'ün hazırlıkları detaylı bir şekilde incelemesi, Vapurun hem iç düzenlemelerinin hem de seyahat boyunca temsil edeceği modern Türkiye imajının önemini ortaya koymuştur. Bu süreç, yalnızca teknik değerlendirme değil, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme hedeflerindeki ciddiyetin bir yansımasıdır.



Şekil 4.25. Atatürk, Karadeniz Vapurunda öğle yemeğinde (Kaynak: URL-55).



Şekil 4.26. Atatürk ile Karadeniz Vapuru Sergi Heyeti, Mudanya, 13 Haziran 1926 (Kaynak: T.C. Genelkurmay Başkanlığı; Fotoğraflarla Atatürk, 2015:127-129).

Karadeniz Vapuru, Bandırma'ya doğru hareket ettiğinde, Bandırma limanında *Gülnehal Vapuru* ve Bandırma halkı tarafından karşılanmıştır. Bu sırada Bandırma'dan gelen özel bir heyet, Karadeniz Vapuruna binerek sergiyi gezmiş ve tebriklerini iletmiştir. (Gürsu, 1935, 2018:24). Atatürk, Seyyar Sergi'nin hazırlıklarından son derece memnun kalmıştır.

Vapurun güvertesinde içtiği kahve ile bu başarıyı kutlamış (Şekil 4.27); emek verenleri yüreklendirmiş, akşama doğru Vapurun tüm yolcu ve personeline “*iyi yolculuklar ve başarılar*” dileyerek Bandırma’da Vapura veda etmiştir (Şekil 4.28) (Meydan, 2014:31). Atatürk’ün takdirine dair, Cumhuriyet gazetesindeki 14 Haziran 1926 tarihli ve “*Gazi Paşa Seyyar Sergi için Pek Güzel Demişlerdir*” isimli haberde (Şencan, 2020:78) şöyle geçmektedir:

“Paşa yolda tertip heyeti ile birlikte sergiyi gezdi. Gezerken sergiyi çok beğendiğini sözleriyle dile getirdi. Bilhassa İş Bankası şubelerine ayrılan kısımdan çok memnun olduğunu ifade etti. Sonra yukarı kata teşrif buyurdu ve orada sergi hakkında memnuniyetlerini yazıyla ifade ederek serginin defterine şu notları yazdı: ‘Sergi başarıya ulaşmış bir eserdir. Bende gayet iyi intibalar uyandırdı. Teşhir tarzı çok iyidir. Tertip edenleri takdir ve tebrik ederim.’ (Gazi Mustafa Kemal, 1926).



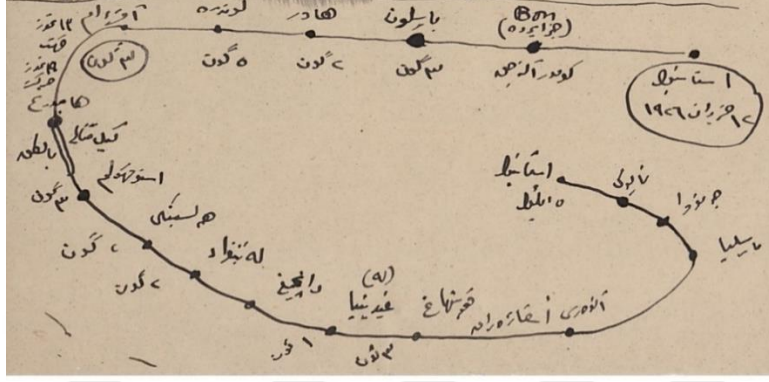
Şekil 4.27. Atatürk’ün Karadeniz Vapuru ziyareti, 13 Haziran 1926, Mudanya (Kaynak: T.C. Genelkurmay Başkanlığı; Fotoğraflarla Atatürk, 2015:127-129).

Şekil 4.28. Atatürk’ün Karadeniz Vapurundan inişi, 13 Haziran 1926, Bandırma (Kaynak: T.C. Genelkurmay Başkanlığı; Fotoğraflarla Atatürk, 2015:127-129).

4.2.2. Karadeniz Vapurunun güzergâhı ve uğradığı limanlar

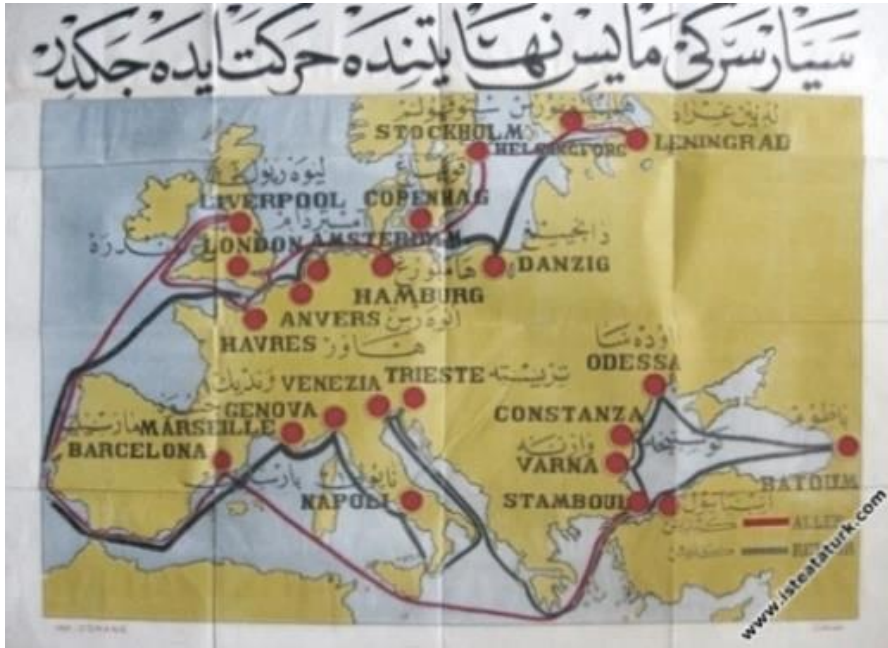
Atatürk’ün ve heyetin sergiyi baştan sona gezmesi, projenin yerel halk ve yetkililer üzerindeki etkisini de gözler önüne sermiştir. Gemi ekibi aldığı güzel yorumlarla büyük bir motivasyon ve heyecanla Avrupa seyahatini gerçekleştirmek üzere yola çıkmıştır. Geminin ikinci kaptanı olan Süreyya Gürsu’nun eskizinin yer aldığı bir belgeye göre (Şekil 4.29) Seyyar Sergi’nin güzergahı ve uğradığı limanlara ait notlar şu şekildedir;

“İstanbul (12 Haziran 1926), Bone (Cezayir'de) güverte alınacak, Barselona (3 gün), Le Havre (2 gün), Londra (5 gün), Amsterdam (13 Temmuz hareket, 3 gün, (15 Temmuz hareket), Hamburg (?), Baltık-Stokholm (3 gün), Helsinki (2 gün), Leningrad (2 gün), Danzig(?), Gydnia (1 gün), Kopenhag, (?), Anvers, Marsilya, Cenova, Napoli, İstanbul (5 Eylül).”



Şekil 4.29. Süreyya Gürsu'nun Karadeniz Vapuru seyahat güzergâhına ait bir eskizi (Çeviri: Yunus Yiğit) (Kaynak: İstanbul Ansiklopedisi).

Karadeniz Vapuru seyahat rotasını gösteren başka bir haritada (Şekil 4.30) ise gidiş yolunda uğranılacak limanlar (Bone, Barselona, Le Havre, Londra, Amsterdam, Hamburg, Stockholm ve Helsinki) haritada kırmızı; dönüş yolunda uğranılacak limanlar (Leningrad, Danzig, Gydnia, Kopenhag, Anvers, Marsilya, Genova ve Napoli) ise siyah çizgi ile belirtilmiştir.



Şekil 4.30. Karadeniz Vapuru seyahat rotasına ait bir harita (Kaynak: URL-55).

Karadeniz Vapurunun 13 Haziran 1926 tarihinde Bandırma'dan hareket ettikten sonra uğradığı limanlar ve tahmini olarak ziyaretçi sayısı şu şekilde derlenebilir (Tablo 4.3):

Tarih	Konum	Ziyaretçi Sayısı (Tahmini)
17.6.1926	Bone (Annab), Cezayir	
20.6.1926	Barselona, İspanya	11.000
30.6.1926	Le Havre, Fransa	10.000
4.7.1926	Londra, İngiltere	25.000
11.7.1926	Amsterdam, Holanda	5.000
16.7.1926	Hamburg, Almanya	
21.7.1926	Stockholm, İsveç	7.500
25.7.1926	Helsinki, Finlandiya	10.000
29.7.1926	Leningrad/Petersburg, Rusya	9.000
1.8.1926	Danzig, Polonya	
3.8.1926	Gydnia, Polonya	
5.8.1926	Kopenhag, Danimarka	
10.8.1926	Anvers, Belçika	1.500
21.8.1926	Marsilya, Fransa	1.500
24.8.1926	Genova, İtalya	1.000
27.8.1926	Napoli, İtalya	2.000

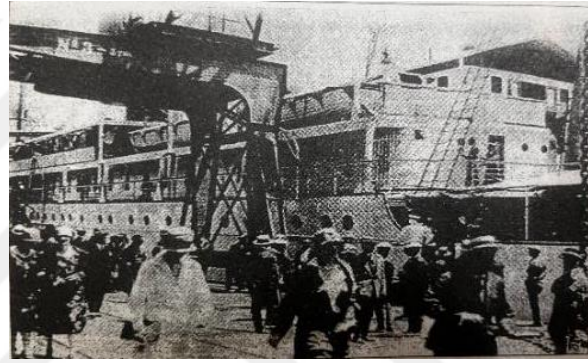
Tablo 4.3. Karadeniz Vapurunun uğradığı limanlar ve tahmini ziyaretçi sayısı.

Karadeniz Vapurunun uğradığı limanlarda, öncelikli olarak vali, belediye başkanı, konsoloslar, ticaret odası temsilcileri ve askeri birimlerin önde gelen isimleri gemiye çıkarak Vapur heyetine “*hoş geldiniz*” diyordu. Vapurda Türk sancağının yanı sıra ziyaretin gerçekleştiği ülkenin bandıralarıyla donatılıyor, ülkenin milli marşı çalınarak konuklar karşılanıyordu (Şekil 4.31) (Şekil 4.32). Üst güvertede gerçekleştirilen tanışma töreninin ardından, ziyaretçiler gemiyi gezme fırsatı buluyordu (Gürsu, 1935, 2018:32). Sergiyi gezmeye gelen halk ise rıhtıma sıra halinde diziliyordu. Giriş ve çıkıştaki düzenlilik belediye memurlarının kontrolüyle sağlanıyordu (Gürsu, 1935, 2018:33). Vapur için Bone Limanı'ndan kömür aldıktan sonra, ilk durak Barselona Limanı (Şekil 4.33) (Şekil 4.34) olmuş ve İspanyol halkı Seyyar Sergiyi büyük coşkuyla karşılamıştır.



Şekil 4.31. Karadeniz Vapuru Avrupa limanlarından birinde coşkuyla karşılanırken, 1926 (Kaynak: URL-55).

Şekil 4.32. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisini ziyaret için gelenlerin oluşturduğu kalabalık, 1926 (Kaynak: URL-55).



Şekil 4.33. Barselona’da Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisini ziyarete gelenler, İspanya, 1926 (Kaynak: Akçura, 2009:188).

Şekil 4.34. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi, Barselona Limanı’nda, İspanya, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:27).

Vapurun ikinci kaptanı Süreyya Gürsu’nun deneyimlerine göre; uğranılan limanlarda ticari faaliyetlerde öne geçen limanlar Londra/İngiltere, Hamburg/Almanya ve Anvers/Belçika olmuştur (Gürsu, 1935, 2018:263). Londra’da Seyyar Sergi için ayarlanan limanın ücra köşede kalan sönük bir yerde olduğunu ve ziyaretçilerin sandallar ile Vapura ulaşım sağlayabildiğini (Şekil 4.35) (Şekil 4.36) (Şekil 4.37) (Şekil 4.38) gören Vapur halkı hayal kırıklığına uğramıştır. Buna rağmen Sergiyi pek çok katılımcı ziyaret etmiştir. Ayrıca İngiltere hükümeti, sinemalarda gösterilen “*Times Nehrinde İstanbul Pazarı başladı*” adı altında bir haber yayınlamıştır (Şekil 4.39) (Şekil 4.40) (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006). Böylece Seyyar Sergi’nin reklam kampanyasına katkı sağlamasıyla, Vaporda moraller biraz da olsa düzelmiştir.



Şekil 4.35. Londra’da Vapura giriş yapan ziyaretçiler, İngiltere, 1926 (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Şekil 4.36. Londra’da Vapura giriş yapan ziyaretçiler, İngiltere, 1926 (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 4.37. Londra’da Vapura sandallar ile gelen ziyaretçiler, İngiltere (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Şekil 4.38. Karadeniz Vapuru’nun Londra’da verdiği ziyafete bir vapur ile gelen bankacılar. (Bu görselde 3 tane İngiliz lordu bulunmaktadır.) (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).



Şekil 4.39. Londra’da sinemalarda gösterilen “Times Nehrinde İstanbul Pazarı başladı” haberi, İngiltere, 1926 (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Şekil 4.40. Londra’da sinemalarda gösterilen “Times Nehrinde İstanbul Pazarı başladı” haberi, İngiltere, 1926 (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Londra'dan sonra Hamburg'a uğrayan Seyyar Sergi, burada çok özenli bir şekilde karşılanmıştır. Kırmızı ve beyaz bayraklarla donatılmış ve süslenmiş limanı görünce Vapur'un neşesi artmıştır (Şekil 4.41) (Şekil 4.42) (Şekil 4.43) (Şekil 4.44) (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006). Vapurun karşılanma şeklinin ülkeden ülkeye, hatta limandan limana değişiklik gösterdiği dikkat çekmektedir.



Şekil 4.41. Hamburg'da kırmızı beyaz kumaşlarla süslenen liman, Almanya, 1926 (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 4.42. Hamburg'da kırmızı beyaz kumaşlarla süslenen liman, Almanya, 1926 (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 4.43. Hamburg Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyaret etmek için bekleyenler, Almanya, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).



Şekil 4.44. Riyaset-i Cumhur Orkestrası müzisyenlerinin bir bölümü Karadeniz Vapurunun güvertesinde, Hamburg Limanı, Almanya, 1926 (Kaynak: Popüler Tarih Dergisi; Tutel, 2006:47).

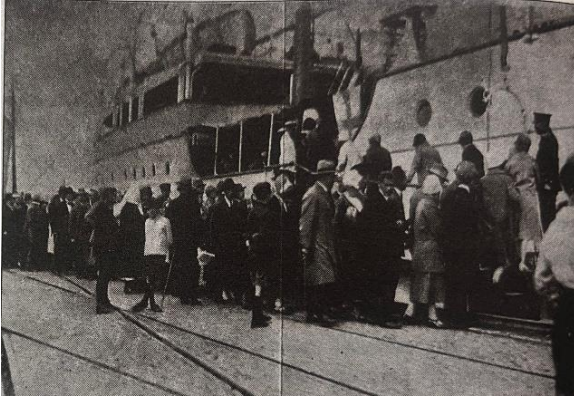
Dönüş yolu üzerinde dost ülke Sovyet Rusya'ya da uğrayan Vapur, burada büyük bir ilgi görmüştür (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006). Seyyar Sergi Vapuru, Leningrad Limanı'nda büyük bir izdiham ile karşılaşmıştır (Şekil 4.45) (Şekil 4.46). Ülkede sıkıyönetim olmasına rağmen halkın gösterdiği katılım etkileyicidir.



Şekil 4.45. Leningrad Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyarette gelenler, Petersburg/Rusya, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:150).

Şekil 4.46. Leningrad Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyarette gelen halkın izdihamı, Petersburg/Rusya, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:151).

Süreyya Gürsu'ya göre; uğranılan bu limanlar arasında manzarasının güzelliğiyle, halkın asil karakteriyle birinciliği Stockholm/İsveç (Şekil 4.47) kazanmıştır. Temizlik ve zarafet ile Kopenhag/Danimarka öndeyken, halkın gösterdiği candan ilgi ve alakayla Helsinki/Finlandiya (Şekil 4.48) ile Gdynia/Polonya öndedir. Danzig/Polonya ise en sönük olarak geçen liman olmuştur (Gürsu, 1935, 2018:263). Polonya'nın bir şehrinde büyük bir ilgi ile karşılanırken, başka bir şehrinin durgun geçmesi şaşırtıcı olmuştur.



Şekil 4.47. Stockholm Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyarette gelenler, İsveç, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:128). **Şekil 4.48.** Helsinki Limanı'nda Seyyar Sergiyi ziyarette gelenler, Finlandiya, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:140).

4.2.3. Ticari, diplomatik ve sosyal ilişkilerin gelişmesi

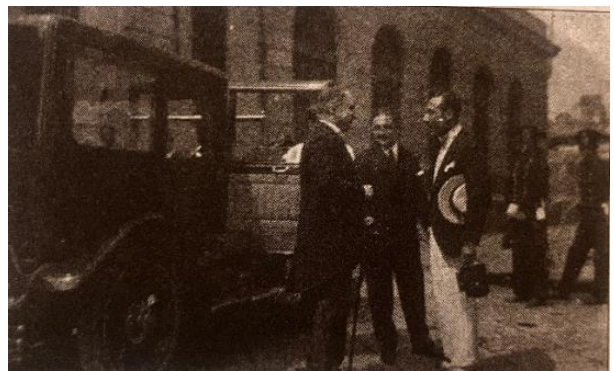
Gürsu'nun anılarında bahsettiği üzere, 6 Ağustos 1926 günü, Kopenhag'da Vapuru gezmeye gelenler arasında dış işleri bakanı Fon Molteke de vardır. Gemide bir saatten fazla

zaman geçiren Bakan, Numune dairesindeki hububat, madenler ve ahşap kısımlarını birer birer incelemiştir. Bu gezinin sonunda Serginin düzenini çok beğendiğini dile getirmiştir. Ayrıca üst güvertede uzun süre vakit geçirmiş ve fotoğraf çekilmiştir (Şekil 4.49) (Gürsu, 1935, 2018:182). Helsinki’de Vapuru ziyarete gelen Finlandiya dış işleri bakanı Eemil Nestor Setälä de Seyyar Sergiyi ziyaret etmeye gelen yüksek rütbeli devlet görevlilerinden bir diğeri olmuştur (Şekil 4.50) (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006). Ayrıca ziyaret edilen ülkelerde Türk konsoloslukları da Seyyar Sergiye ilgi göstermiş, ellerinde hediyelerle gelmiştir (Şekil 4.51) (Şekil 4.52). Tüm bu örneklerle bakıldığında Seyyar Sergi’nin, diplomatik ilişkilerin gelişmesine de katkısı olduğu söylenebilir.



Şekil 4.49. Kopenhag Limanı’nda Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisini ziyarete gelen ve aralarında dış işleri bakanı Fon Molteke’nin de bulunduğu yetkili bir grup, Danimarka, 6 Ağustos 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Şekil 4.50. Finlandiya dış işleri bakanı Eemil Nestor Setälä gemiyi ziyaret ederken, 1926 (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 4.51. Anvers’teki Türk konsolosluğu ile çekilen bir fotoğraf (Vapura hediye edilen bir çiçek buketi görülmektedir), 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935:202).

Şekil 4.52. Roma büyükelçimiz Suad Davaz, Napoli’de Seyyar Sergi ile ilgilenirken, İtalya, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935:265).

Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi, farklı sosyal gruplar arasında diplomatik, sanatsal ve kültürel bağlar kurarak bir etkileşim platformu oluşturmuş ve uluslararası ilişkilerde yeni bir sosyal bağlam inşa etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin diğer ülkeler ile olan diplomatik ilişkilerin yanı sıra ülkeler arası dostluk ilişkisini de güçlendirmiştir (Şekil 4.53) (Şekil 4.54) (Şekil 4.55).



Şekil 4.53. Lütfi Kaptan ziyaretçiler ile birlikte Karadeniz Vapurunun güvertesinde, İskandinav limanlarından birinde, 1926 (Kaynak: Popüler Tarih Dergisi; Tutel, 2006, s.37).

Şekil 4.54. Karadeniz Vapuru güvertesinde fotoğraf çektiren yolcular, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).



Şekil 4.55. Finlandiya’da yaşayan Müslümanlar ile Karadeniz Vapurunun en üst güvertesinde çekilen bir fotoğraf, Helsinki, Finlandiya, 1926 (Kaynak: Gürsu,1935, 2018:137).

Gürsu’nun (1935) anılarına geçtiği üzere; Vapurda akşamüstü saatlerinde geminin güvertesi adeta bir müzik salonuna dönüşür, ziyaretçilere özenle hazırlanmış büfelerden ikram yapılırdı. Katılımcıların yüzlerinde geminin mükemmeliyetini yansıtan memnuniyet

ifadeleri görülürdü. Ziyafet ve balo etkinliklerinde gemi, baca, direk ve bordalarını aydınlatan elektrik ışıklarıyla süslenir, böylece etkileyici bir silüet oluşturulurdu (Gürsu, 1935, 2018:127). Elektrik lambaları yalnızca gemiyi değil, iskeleyi de aydınlatacak şekilde düzenlenirdi. Orkestra için özel bir alan ayrılır, güvertenin beyaz yüzeyine yerleştirilen masalar teşrifat heyeti tarafından düzenlenir ve zengin bir açık büfe geniş bir alana yayılırdı (Şekil 4.56). Üst güverte sancaklarla süslenir, samimi bir atmosferde danslar gerçekleştirilirdi (Şekil 4.57) (Gürsu, 1935, 2018:53/64). Bu etkinlikler, yalnızca bir eğlence ortamı sunmakla kalmayıp, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin modernleşme ve Batılılaşma anlayışını yansıtan önemli bir kültürel temsil alanı olarak değerlendirilebilir. Gemide düzenlenen bu tür sosyal ritüeller ve özellikle de etkinliklere katılan kadınların modern imajı, dönemin toplumsal dönüşümünü ve yeni yaşam biçimini gözler önüne seren etkileyici bir sahne oluşturmuştur.

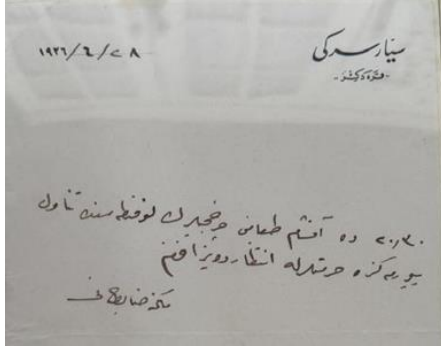


Şekil 4.56. Londra'da Karadeniz Vapurunda verilen bir ziyafette aralarında Celal Esat Arseven'in de bulunduğu (en solda) bir masa, İngiltere, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:73).



Şekil 4.57. Le Havre'de Karadeniz Vapurunda verilen bir baloda dans anı, Fransa, 1926 (Kaynak: URL-55).

Seyyar Sergide her etkinlik belirli kurallar çerçevesinde gerçekleşmiştir. Vapurda verilecek ziyafet ve balolarda, ilgili makamlara davetiye (Şekil 4.58) gönderilmiş, Vapura gelen ziyaretçiler ise bir giriş kartı (Şekil 4.59) ile içeri girebilmiştir.



Şekil 4.58. Barselona’da 28 Haziran 1926 tarihi saat 20:30’da Karadeniz Vapurunda verilecek bir ziyafet için yazılmış olan davetiyesi (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Şekil 4.59. Marsilya Limanında Seyyar Sergiyi ziyaret edecek ziyaretçiler için hazırlanmış giriş kartı, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Galatasaray Kürek Takımı kurucularından olup Fransa’da çalışmakta olan Kamil Ethem Bey (Şekil 4.60), Seyyar Serginin düzenleneceğini duyunca, 25 Mayıs 1926 tarihinde Seyyar Sergi başkanı Raufi Bey’e etkinliğe katılmak istediğini belirten bir mektup yazmıştır (Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi). Kabul gören Ethem Bey, bunun üzerine Marsilya Limanı’ndan Vapura geçmiş bu önemli temsilin bir parçası olmuş, katılımcılar ile dostluk ilişkilerini güçlendirmiştir. Seyahat boyunca uğranılan diğer limanlardan kendisine mektuplar ve kartpostallar gönderilmiştir (Şekil 4.61).



Şekil 4.60. Galatasaray Kürek Takımı kurucularından Kamil Ethem Beye ait bir fotoğraf, Sergi afişinin önünde, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Şekil 4.61. Kamil Ethem Bey’e, Altona damgası ile Hamburg’dan postaya verilen kart, Marsilya limanının Karadeniz Vapurunu ziyaret ettiği sırada teslim edilmiştir. Bu posta kartı, “Exposition Flottante Turque” adresi ile gönderilmiştir. 16 Ağustos 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Karadeniz Vapuru, Batıda beklenmedik bir şaşkınlık yaratmıştır. Gemide oryantal unsurların sergileneceği yönündeki beklentilerin aksine, Cumhurbaşkanlığı Senfoni

Orkestrası 47 sanatçıdan oluşan kadrosuyla düzenlenen balolara eşlik etmiş; modern bir sanat anlayışıyla sahne almıştır (Şekil 4.62). *Sanayi-i Nefise Mektebi* öğrencileri, hazırladıkları resim, heykel ve seramiklerle sergi alanını zenginleştirmiş, salonlarda ise ünlü ressam İbrahim Çallı'nın tabloları ziyaretçilere sunulmuştur. Her standa, üç dil bilen öğrenciler rehberlik ederek ziyaretçilere profesyonel bir deneyim yaşatmıştır (Şekil 4.63). Bu yolculuk yalnızca bir ticaret misyonu değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in diplomatik gücünün ve modernleşme vizyonunun somut bir ifadesi olmuştur (Bozoğlu ve Karakaş, 2024:99-100). Karadeniz Vapuru, modernlik açısından bakıldığında, Cumhuriyet'in sanatsal ve kültürel üretimle ilerlemeyi hedefleyen, gelenekselden kopuşu temsil eden bir vitrin işlevi görmüştür. Sergilenen eserler, düzenlenen etkinlikler ve oluşturulan sosyal bağlar, modern birey ve toplum anlayışının dönemin Batı dünyasına güçlü bir şekilde yansıtılmasını sağlamıştır. Modernleşme yalnızca teknik veya sanatsal bir olgu değil, aynı zamanda bireyler ve toplumlar arasında yeni bir sosyal düzen kurma çabasıdır. Bu bağlamda Karadeniz Vapuru, bu çabaların somutlaştığı bir model niteliği taşımaktadır.

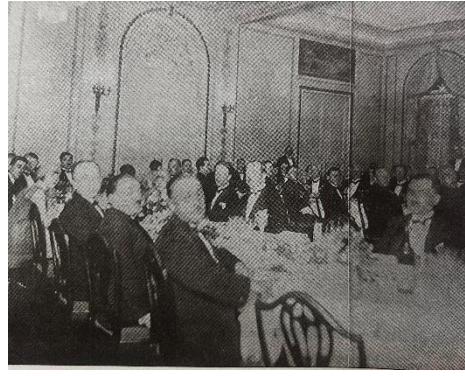


Şekil 4.62. Riyaset-i Cumhur Orkestrası Vapurda bir müzik dinletisinde, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 4.63. Londra'da gelen ziyaretçilere Robert koleji öğrencileri tarafından Hacıbekir lokumu ve sigara ikram edilirken, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Karadeniz Vapuru katılımcıları sadece gemide ziyafet ve balo düzenlemekle sınırlı kalmamış, ayrıca uğranılan çoğu şehirdeki davetlere katılmıştır (Şekil 4.64) (Şekil 4.65) (Şekil 4.66) (Şekil 4.67). Böylece kılık kıyafetleriyle, yabancı dil yetenekleriyle ve dans yetenekleriyle modern Türkiye'yi en iyi şekilde temsil etmişlerdir.



Şekil 4.64. Karadeniz Vapurunda Türkiye'yi Avrupa'ya tanıtmakla görevli memurlar, Barselona, İspanya, 1926 (Kaynak: Meydan, 2014:40).

Şekil 4.65. Hamburg Belediye dairesinde Seyyar Sergi için verilen ziyafetten bir köşe, Almanya, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:94).



Şekil 4.66. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi için düzenlenen bir davet, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Şekil 4.67. Gdynia'da Seyyar Sergi için düzenlenen bir davet, Polonya, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Uğranılan şehirlerde Riyaset-i Cumhur Orkestrası tarafından halka konserler verilmiştir (Şekil 4.68) (Şekil 4.69). Böylelikle genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ünü, büyük halk kitlelerine ulaşmıştır. Bu konserler modernizmi temsil eden sağlam bir propaganda niteliği taşımaktadır.



Şekil 4.68. Stockholm'de Karadeniz Vapurunu gezmek ve musiki heyetini dinlemek için bekleyen ziyaretçiler, İsveç, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Şekil 4.69. Londra'nın Merkez Parkı'nda Riyaset-i Cumhur Orkestrası konseri, İngiltere, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

4.2.4. Propaganda faaliyetleri ve modern kadın vurgusu

Genç Türkiye Cumhuriyeti'ni tanıtmaya sürecinde, 'modern kadın' vurgusu gemi seyahati boyunca ön planda tutulmuştur. Özellikle balo, davet ve yemek gibi etkinliklerde, tüm yolcular her zaman modern ve şık bir görünüm sergileyerek Türkiye'yi en iyi şekilde temsil etmişlerdir (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006). Satış bölümlerinde görev yapan kadınların modern ve görgülü duruşları, birden fazla Avrupa dilini konuşabilmeleriyle birleşerek ziyaretçiler üzerinde son derece olumlu izlenimler bırakmıştır (Şekil 4.70) (Şekil 4.71). Geminin içinde çarşaf ve peçe örtülü Türk kadınlarıyla karşılaşmayı bekleyen Avrupalılar, karşılarında modern Türk kadınlarını gördüklerinde hayranlıklarını gizleyememişlerdir (Gürsu, 1935, 2018:38). Bu durum, Cumhuriyet ideallerinin sadece söylemde kalmayıp, günlük yaşama ve uluslararası temsile de başarıyla yansıdığını göstermektedir. Karadeniz Vapuru, Türk modernleşmesinin somut bir örneği olarak, modern Türk kadını imgesini güçlendiren bir platform işlevi görmüştür.



Şekil 4.70. Karadeniz Vapurunda aralarında Pertev Paşanın kızı Nevin Hanım'ın da bulunduğu kız öğrenciler, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Şekil 4.71. Karadeniz Vapurunda modern kadınlar, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Şencan'ın araştırmasında yer alan *The Sunday Post* isimli İngiliz gazetesindeki 11 Temmuz 1926 tarihli “*Shingled Turkish Ladies*”⁷ başlıklı yazıda, Karadeniz Vapuru ile gelen ve kısa saçlarıyla dikkat çeken çok sayıda zarif Türk kadınına vurgu yapılmaktadır. Bu kadınlar, Vapurda sergilenen Türk ipeği ve diğer özel ürünlerin tanıtımını da üstlenmiştir. Saçları kısa kesilmiş ve kabartılmış olan kadınların büyük bir kısmı iyi eğitilmiş olup, modern iş yaşamında aktif roller üstlenmiştir (Şencan, 2020:134). Yabancı basın, Türk kadınının geçirdiği dönüşümü fark etmiş ve modern Türkiye'yi kadın üzerinden gözlemlemiştir. Burada dikkat çekilmesi gereken önemli bir nokta, Vapurun Londra'ya ulaştığı sırada kılık kıyafet devriminin henüz hayata geçirilmemiş olmasıdır. Buna rağmen, kadınların değişim sürecine çoktan adım attığı görülmektedir.

Fransa'da ve diğer birçok ülkede basınında da Karadeniz Vapuruna yer verilmiştir. Örneğin; “*La Dépêche Constantine*” (Şekil 4.72) “*Petit Matin Quotidien Politique d'Information*” (Şekil 4.73) isimli Fransız gazetelerinde Vapurun Cezayir'in Bone Limanına uğramasından şöyle bahsedilmiştir;

“18 Haziran'da, Türk bayrağı taşıyan Karadeniz Vapuru, İstanbul'dan gelerek Bone Limanı'na ulaştı. Gemi, bir sergi olarak tasarlanmış ve Türk ürünleriyle dolu. 8.000 ton taşıma kapasitesine sahip bu devasa gemi, dünya turuna çıkıyor. Gemide, Türk Coğrafya Derneği Başkanı General Pertev Paşa dahil olmak üzere 200 turist yer alıyor.

⁷ “*Shingled Turkish Ladies*” ifadesi, Türkçeye “bob tarzı kesilmiş saçlara sahip Türk hanımları” veya daha kısa bir şekilde “kısa saçlı Türk hanımları” olarak geçmektedir. Shingled, genellikle 1920'lerde popüler olan kısa, katlı saç kesimini ifade eder.

Gemi, Bone'dan sonra Barselona, Le Havre, Londra, Amsterdam, Hamburg, İskandinav ülkeleri, Rusya ve Finlandiya'ya uğrayacak. Dönüşte ise Marsilya, Cenova, Napoli, Trieste ve İstanbul'a geri dönecek. Bone'da turistler ve mürettebat şehir ve Hippo harabelerini ziyaret etti. Özellikle, Avrupalı tarzda giyinen Türk turistler yerel halkın ilgisini çekti, çünkü erkekler fes giymiyor, kadınlar ise başörtüsü taşıymıyordu.”



Şekil 4.72. “La Dépêche Constantine” isimli Fransız gazetesinde 19 Haziran 1926 tarihinde çıkan “Une Exposition Flottante Turquie” başlıklı haber (Çeviri: Deniz Efe Heper) (Kaynak: Gallica Fransız Arşivi).

Şekil 4.73. “Petit Matin Quotidien Politique d'Information” isimli Fransız gazetesinde 21 Haziran 1926 tarihinde çıkan “Exposition Flottante Turquie” başlıklı haber (Çeviri: Deniz Efe Heper) (Kaynak: Gallica Fransız Arşivi).

Karadeniz Vapuru, programda yer almamasına rağmen kömür almak amacıyla Bone Limanına uğrası basında büyük yankı uyandırmıştır. Bu ziyaret sırasında, Cezayir halkı özellikle Türk kadınlarının giyim tarzına büyük bir tepki göstermiştir. Türk imajının evrimi ve özellikle kadın personelin çağdaş giyim tarzı, yerel Arap halkı tarafından şaşkınlıkla karşılanmıştır. Bu konuyla ilgili Arseven, seyahat anılarında şöyle bahsetmiştir: “Maaş almak için tahsil şubelerine toplanan eyyam ve eramil kalkışmasıyla etrafımızı saran genç, ihtiyar, çoluk, çocuk bir sürü halkın nazarları, hep içimizde yüzü açık jüpü kısa Türk hanımlarına saplanıp kalmış, ‘Türk! Türk’ diye yarı nefret ve yarı hayretle temaşaya dalmışlardı. Onlar bize, biz onlara acıyorduk.” (Arseven, 1928, 2008:22). Bu durum, Türk kadınlarının modernleşme ve Batılılaşma sürecinin sembolü olarak kullanıldığını göstermektedir. Karadeniz Vapurunun Bone Limanı'na yaptığı ziyaret sırasında yaşanan

tepkiler, kadınların yalnızca bireysel kimlikleriyle değil, aynı zamanda dönemin siyasi ve ideolojik dönüşümünün birer temsilcisi olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Özellikle Arseven'in seyahat anılarında yer alan ifadeler, Türk kadınlarının çağdaş kıyafetleriyle bölge halkı tarafından bir şaşkınlık ve nefret karışımı duyguyla izlenmesini vurgularken, bu durumun kültürel bir karşılaşma ve propaganda niteliği taşıdığını da ima etmektedir.

Cumhuriyet'in modernleşme projesinde kadınlar, hem içeride hem de dışarıda "yeni Türkiye'nin yüzü" olarak sunulmuştur. Karadeniz Vapurunun ziyaret ettiği limanlarda, modern kıyafetleri ve özgürlükçü görünümleriyle yerel halk üzerinde bıraktıkları etki, Türkiye'nin modernleşme vizyonunun görünür hale getirilmesine hizmet etmiştir. Bu bağlamda kadınlar, yeni rejimin Batılı değerlere uyum sağlama çabasında birer propaganda aracı olarak konumlanmıştır. Yerel halkın şaşkınlığı ve tepkisi, hem bu dönüşümün etkisini hem de geleneksel ile modern arasındaki çatışmayı açıkça gözler önüne sermektedir.

Karadeniz Vapurunda sergilenen yerli ürünler, özellikle kilimler, ipek kumaşlar ve giysiler, yabancı ziyaretçiler tarafından büyük ilgi görmüştür (Şekil 4.74) (Şekil 4.75) (Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006). Sergi Gemisi yalnızca Türkiye'nin ürünlerini tanıtmakla kalmamış, aynı zamanda Avrupa'nın teknik gelişmelerini takip ederek ticaret yaşamına dair önemli çıkarımlar sunmuştur (Gürsu, 1935, 2018:261). Seferin temel amacı olan ticari ve ekonomik faydalar dikkat çekici sonuçlar doğurmuştur. Limanlarda kısa süreli ziyaretler nedeniyle ticari faaliyetler sınırlı kalsa da alıcıların talepleri ve ticari hareketler titizlikle incelenmiş; hazırlanan raporlarla bu veriler kayıt altına alınmıştır. Özellikle Avrupa pazarına sevk edilecek malların standardizasyonu, kalite kontrolleri ve hilesiz, teknik standartlara uygun ambalajlama konuları öne çıkmıştır. Süreyya Gürsu'ya göre, bu süreçte ticaret odası çalışanlarının faaliyetleri de takdire şayan olmuştur (Gürsu, 1935, 2018:267). Gemide satılan ürünlerin toplam gelirleri, sefer masraflarını karşılamasa da hangi malların hangi bölgelerde talep gördüğüne dair değerli veriler elde edilmiştir. Alıcılarla doğrudan iletişim kurularak ticari ilişkileri güçlendirmesi de seferin önemli kazanımlarından olmuştur (Gürsu, 1935, 2018:268). Ticari ve iktisadi hedeflerle yapılan bu sefer, aynı zamanda Türkiye'nin üretim potansiyelini uluslararası arenada tanıtarak modernleşme yolundaki ilerlemelere katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda Karadeniz Vapuru, dönemin modernleşme çabalarını ekonomik ve kültürel bir boyutta somutlaştıran önemli bir temsil mekanı olmuştur.

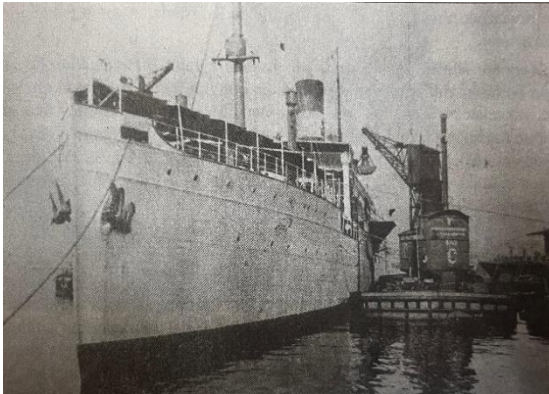


Şekil 4.74. Karadeniz Vapurunda Türk kilimi tanıtımı, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

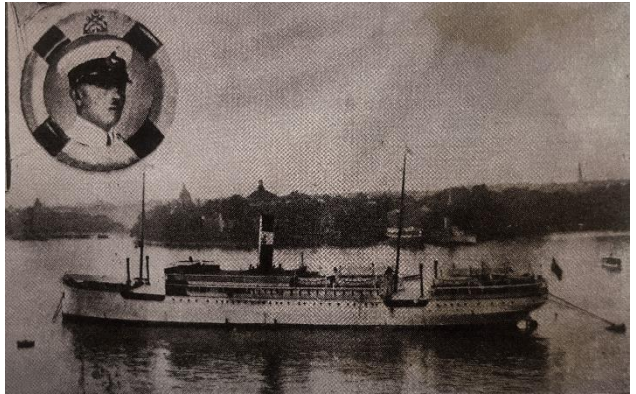


Şekil 4.75. Karadeniz Vapurunda ipek kumaş tanıtımı, 1926 (Kaynak: Karadeniz Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Üç ay süren bu sefer, denizciler için denizcilik alanındaki yenilikleri yakından gözlemleme ve deneyimleme açısından son derece değerli olmuştur (Gürsu, 1935, 2018:266). Seferin Avrupa şehirlerinde bıraktığı olumlu izlenimler ve hatıralar oldukça derin ve kapsamlıdır. Türk sancağı, daha önce görülmediği uzak bölgelerde başarıyla dalgalanmış; temiz ve düzenli bir gemiyle dostane mürettebat, her limanda sıcak bir karşılamayla ağırlanmıştır (Şekil 4.76) (Şekil 4.77). Bu süreçte, Türkler hakkında ön yargılar taşıyan bazı Avrupalılar, kendilerine benzeyen ve iletişim kurabilecekleri çağdaş insanlarla karşılaşarak bu yanlış algılarını hızla değiştirmiştir. (Gürsu, 1935, 2018:267). Sergi Gemisi, sadece ticari kazanımlarıyla değil, Türkiye'nin modernleşme vizyonunu ve Cumhuriyet'in erken dönemine özgü pragmatik ve vizyoner yaklaşımlarını temsil eden bir kültürel etkileşim platformu olarak da önemli bir rol üstlenmiştir.



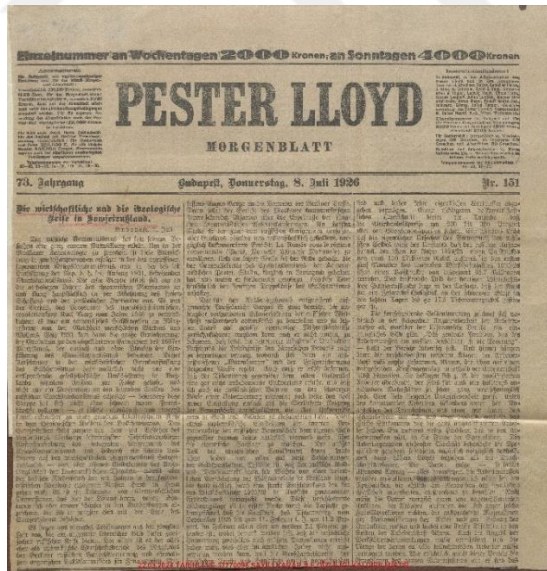
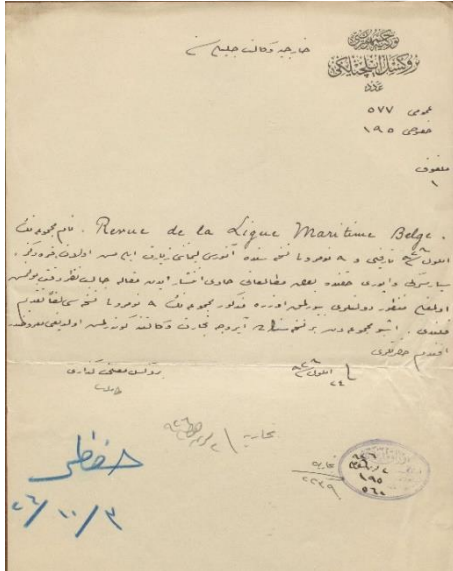
Şekil 4.76. Karadeniz Vapuru, Amsterdam rıhtımında kömür alırken, Hollanda, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:83).



Şekil 4.77. Lutfi Kaptan ve Karadeniz Vapuru, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935).

Karadeniz Vapuru ile ilgili haberler, sergi öncesi ve sergi süresince olduğu gibi sergi sona erdikten sonra da yabancı basında yer bulmaya devam etmiştir. Devlet Arşivleri'nden elde edilen bir belgeye göre, 24 Eylül 1926 tarihinde Brüksel Büyükelçiliği tarafından Dışişleri Bakanlığı'na gönderilen bir yazıda (Şekil 4.78) önemli bir bilgiye yer verilmiştir. Yazıda, Belçika'nın "*Revue de la Ligue Maritime Belge*" adlı denizcilik dergisinin Eylül 1926 tarihli ve 9 numaralı sayısında Anvers Limanı'nı ziyaret eden Karadeniz Seyyar Sergi Vapuru hakkında dikkat çekici değerlendirmelerin bulunduğu bir makalenin yayımlandığı belirtilmiştir. Söz konusu derginin ilgili sayısı, yüksek makamların incelemesine sunulmak üzere yazıya eklenmiş olup, ayrıca bir nüshasının Ticaret Bakanlığı'na da iletiliği ifade edilmiştir. Bu bağlamda, Karadeniz Vapurunun yabancı basındaki yankı uyandırdığı görülmektedir.

Başka bir belgede ise, Macaristan gazetesi olan '*Pester Llyod*'da e çıkan haber (Şekil 4.79) ile ilgili yazışmalar yer almaktadır. Gazete sayfası anlaşılır olmadığı için Türkçeye çevrilememiştir. Fakat Karadeniz Vapurunun Macaristan'a uğramamış olmasına rağmen haber değeri olarak görülerek gazetede yer verilmesi ilginçtir.



Şekil 4.78. Brüksel Büyükelçiliği'nin "*Revue de la Ligue Maritime Belge*" dergisinde Karadeniz Vapuru ile ilgili bir makalenin yayımlandığını 24 Eylül 1926 tarihli ve 577/195 sayılı resmi yazıyla bildirilmesi (Çeviri: Yunus Yiğit) (Kaynak: Devlet Arşivi).

Şekil 4.79. "*Pester Llyod*" isimli Macaristan gazetesinde 8 Temmuz 1926 tarihinde Karadeniz Vapuru ile ilgili çıkan haber (Kaynak: Devlet Arşivi).

Sergi gemisinin sağladığı ticari ve ekonomik faydalardan öte, uluslararası alanda tanınma sürecine katkıları özellikle vurgulanmalıdır. Geminin farklı limanlarda, hatta Kuzey'in en uzak noktalarında dahi Türk inkılabının başarılı sonuçlarının bir örneği olarak karşılanması, bu iddiayı destekler niteliktedir. Geminin genel yapısı, dekorları ve temsil ettiği seçkin şahsiyetleri, Türk kimliğini tüm canlılığıyla başarıyla yansıtmıştır. Bu nedenle, Sergi Seferi'nin sağladığı ulusal faydaları yalnızca maddi ölçütlerle değerlendirmek mümkün değildir. Her şeyden önce, somut ve hareketli bir eser olarak, Avrupa'nın farklı ülkelerinde ciddiye ve ağırlıklılıkla dolaşmış; milli kültür, kalkınma ve varlık etkili bir şekilde tanıtılmıştır (Akçura, 2009:192). Sonuç olarak, Karadeniz Vapuru, ticari işlevlerinin ötesinde, Cumhuriyet'in modernleşme sürecinde bir temsil mekanı olarak ulusal kimliğin ve ekonomik bağımsızlığın uluslararası alanda vurgulanmasına olanak tanımıştır. Bu bağlamda, geminin seferi, Türkiye'nin üretim gücünü ve modernleşme çabalarını destekleyen oldukça önemli bir girişimdir. Sergi heyeti başkanı olan Celal Esat (Arseven), milli sanatın ve kültürel değerlere sahip çıkmanın önemini 1928 yılında kaleme aldığı anılarında şu sözleri ile dile getirmiştir:

“Sanat üslupları her memlekette başka bir çehre almıştır. Bu itibarla klasik üslupların bile milli şekilleri vardır. Her millet eşyasına, mensucatına, tezyinatına kendi ruhundaki bedii şekli vermiştir. Milliyetlerini kaybetmemek ve cihan karşısında bir kitle teşkil etmek isteyen kavimler, bu numuneleri her zaman gözleri önünde bulundurmak ve onlardan ilham almak zaruretindedirler. Bir ordu için bayrak neyse, bir millet için de hars ve milli müze odur.” (Arseven, 1928, 2008:54).

Bu bağlamda, Karadeniz Vapuru yalnızca ticari bir girişimden ibaret olmayıp, ulusal kimliğin ve kültürel değerlerin uluslararası alanda temsil edilmesinde önemli bir sembol haline gelmiştir. Hem modernleşme çabalarının hem de milli sanat ve kültürün sergilendiği bu sefer, Türkiye'nin bağımsızlık ve ilerleme ideallerini somutlaştırarak, uluslararası alanda güçlü bir imaj oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. Sergi, Cumhuriyet'in sadece ekonomik başarılarını değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel dönüşümünü de görünür kılmıştır.

Vapur'un ikinci kaptanı Süreyya Gürsu, seyahat boyunca aldığı notlarda Karadeniz Vapurunun 1926 yılındaki Seyyar Sergi görevini ayrıntılı şekilde anlatmıştır. İstanbul Ansiklopedisi'nden elde edilen bir belgede (Şekil 4.80) Gürsu (1935), Vapur'un Ticaret Bakanlığı'nın girişimiyle Haliç'te üç aylık bir çalışmayla sergi gemisine dönüştürüldüğünü ve limanların ziyaret edildiğini belirtmiştir. Notlarında geminin iç düzenlemeleri, teşhir ve

karşılanmıştır. (Yener, 2023:182). Karadeniz Vapuru, sergi seferinden sonra bir müddet İstanbul-Batum seferlerinde kullanılmıştır. Daha sonra uzun yıllar tamir yerlerinde beklemiştir. “*Vapur, yaklaşık 19 yıllık bir hizmetten sonra hurda olarak İtalyanlara satılmış ve Napoli’de parçalara ayrılmıştır.*” (Yener, 2023:185). Karadeniz Vapuru Seyyar Sergi Projesi, Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşme idealinin somut bir sembolü olarak, ekonomik, sosyal ve kültürel dönüşümün bütüncül bir yansımasını sunmuştur. Ancak, böylesine derin bir tarihsel ve simgesel değere sahip bir yapının korunamaması ve yok edilmesi, ulusal hafızamız ve kültürel mirasımız adına telafisi zor bir kayıptır.

4.3. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi Tasarım Süreci ve İç Mekan Analizi

Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde, modernleşme süreci boyunca mimarlığın yanı sıra iç mekân tasarımı ile mobilya tasarımı, modernleşme ve Batılılaşma ideolojilerinin somutlaşması adına önemli bir rol oynamıştır. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte, yeni kurulan devletin ulusal kimlik inşası sürecinde, mimarlık ve iç mekân tasarımı sadece estetik bir dönüşümü değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir değişimi de simgelemiştir. Bu dönemde, Batı ile olan etkileşimler ve Batılı yaşam tarzının benimsenmesi, iç mekân düzenlemelerinde kendini belirgin bir şekilde göstermiştir. İç mekân, medeniyeti simgeleyen önemli bir unsur olarak, bireylerin günlük yaşamlarında modernleşmeyi deneyimlemeleri için bir araç haline gelmiştir. Dolayısıyla, iç mekân tasarımı, Cumhuriyet ideallerinin halk tarafından benimsenmesi ve içselleştirilmesi açısından kritik bir rol üstlenmiştir. Karadeniz Vapuru, gerek modern Türkiye’yi en iyi şekilde tanıtmak amacıyla, yeniden işlevlendirilmiş bir mekan olması yönüyle; gerek alışılmışın dışında bir sergileme alanı tasarlanma ihtiyacına sahip olmasıyla Erken Cumhuriyet dönemini temsil eden son derece önemli bir mekandır.

1926 yılında gerçekleştirilecek olan Seyyar Serginin organizasyon süreci, projenin ekonomik ve kültürel hedefleri doğrultusunda titizlikle planlanmıştır. Serginin düzenlenmesinden sorumlu olan ‘*Tertip Heyeti*’nin başında Raufi Bey bulunmakta olup, hazırlıkların Haziran ayının ilk haftasında tamamlanması öngörülmüştür. Belirlenen takvime göre, vapurun 7 Haziran’da hareket etmeye hazır hale gelmesi planlanmıştır (Çakmak ve Gözcü, 2023:345). Fakat bu tarih daha sonra 12 Haziran olarak değişmiştir.

Karadeniz Vapurunun Seyyar Sergiye dönüştürülmesi için yapılacak olan tadilat çalışmalarına yönelik olarak kapalı zarf usulüyle ihaleye çıkılmış ve bu ihaleyi Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık bölümünü birincilikle bitiren Mimar Asım (Kömürcüoğlu) (Şekil 4.81) kazanmıştır. Mimar Naci (Meltem) (Şekil 4.82) ise vapurun bir diğer mimarı olarak çalışmıştır. Vapurda yer alacak olan İş Bankası şubesi inşası için de Selahattin Refik (Sırmalı) (Şekil 4.83) seçilmiştir (Erdem, 2019:46-47). Bu projenin, dönemin en beğenilen mobilyacılarından olan Selahattin Refik için iyi bir referans olduğu söylenebilir. Ankara’da yer alan İş Bankası ve Ziraat Bankası Genel Müdürlük binaları ile diğer bankaların mobilyacısı olarak da tercih edilen isim Selahattin Refik olmuştur.



Şekil 4.81. Mimar Asım (Kömürcüoğlu) (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Şekil 4.82. Naci (Meltem) Bey (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Şekil 4.83. Selahattin Refik (Sırmalı) (Kaynak: TRT 2).

4.3.1. İlk Tadilatlar

Karadeniz Vapuru, 1 Nisan tarihinde bakım ve onarım amacıyla Haliç Tersanesi’ne çekilmiştir. Seyyar Sergiye ev sahipliği yapacak olan 4.731 grostonluk bu gemi, Seyr-i Sefain İdaresi’ne bağlı mühendisler tarafından detaylı bir bakım sürecine tabi tutulmuştur (Çakmak ve Gözcü, 2023:345-346). Daha önceden yolcu ve yük gemisi olarak kullanılan Vapur’un ambarları, mimarlar tarafından yeniden işlevlendirilerek sergi ve satış mekanı olarak tasarlanmış ve tadilata girmiştir.

Yerli ürünlerin sergileneceği ve satışa sunulacağı bir seyyar sergi olmak üzere hazırlık sürecine giren Vapur, 3 ay boyunca tersanede kalmıştır (Şencan, 2020:50). Geminin sefer kabiliyetini arttırmak için her tarafı elden geçirilmiştir. Makine dairesi ve onarıma girmiş, su tankları temizlenmiş ve kazan boruları yenilenmiştir. Vapur’un üst güvertesi de tadilata

girmiştir. Bordaların her tarafı çekiçlenerek iki kat beyaza boyanmıştır. Vapurun iç mekanları da tertemiz boyanmıştır (Gürsu, 1935, 2018:21). Geminin dış dünyayla bağlantısını sağlamak amacıyla bir balkon tertibatı eklenmiştir (Bozkurt, 2019:1105). “Kamaralar gözden geçirilip yenilenmiş ve Vapur son derece çağdaş bir fuar alanına dönüştürülmüştür.” (Meydan, 2014 :22). Dış cephesi siyah olan Karadeniz Vapuru, Haliç Tersanesi’nde tadilatla olduğu sırada beyaza boyanmıştır (Şekil 4.84) (Erdem, 2019, s.52). Vapur’un beyaza boyanma fikrinin Atatürk’ün isteği üzerine gerçekleştirildiği söylenmektedir (Bozoğlu ve Karakaş, 2024:99-100). Böylelikle modern Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil eden Vapur, Cumhuriyet’in aydınlık yüzünün ve barışın bir simgesi haline gelmiştir. Vapur’un beyaza boyanması “Great White Fleet Exhibition” isimli projede ABD’nin donanma gemilerini beyaza boyamasını anımsatmaktadır (bknz. Şekil 3.80).



Şekil 4.84. Karadeniz Vapuru beyaza boyanırken, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Resimli Perşembe gazetesinde yayınlanan habere göre (Şekil 4.85) ilkbaharda, Lütfi Kaptan ile Kaptan Sadul Abdalbaki, Haliç Tersanesi’ndeki Karadeniz Vapurunda düzenleme işlemlerinin devam ettiği sırada Vapur’u ziyaret etmişlerdir. Gerekli incelemelerde bulunarak tadilatları onaylamışlardır. Karadeniz Vapurunun Avrupa’daki diğer önemli vapurlar kadar muntazam olduğunu belirtmişlerdir.



Şekil 4.85. Resimli Perşembe gazetesi, 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

4.3.2. Tesisat Kurulumu

Tertip Heyeti Başkanı Raufi Bey, Karadeniz Vapurunun tadilatı sırasında elektrik tesisatına özellikle önem verilmesini sağlamıştır. Çeşitli kurumlardan görüş almış, tesisat planları talep etmiş ve bu planlar doğrultusunda Seyyar Sergi Vapuruna uygun elektrik tesisatı gereksinimlerini tespit etmiştir (Erdem, 2019:48). Bunun neticesinde, gemide içeriye ve dışarıya olmak üzere kapsamlı bir elektrik tesisatı döşenmiş; koridorlar, sergileme alanları ve vitrin içleri özel elektrik hatlarıyla ışıklandırılmıştır. Bu aydınlatmalar için geminin yan hatları ile baca direklerine ayrı bir dinamo⁸ hazırlanmıştır (Gürsu, 1935, 2018:21). Karadeniz Vapurunun yük ve yolcu taşıma işlevinden çıkarılarak Seyyar Sergi olarak ülkeyi tanıtmaya görevine hazırlanması, geminin yeni işlevine özgü ihtiyaçları beraberinde getirdiği görülmektedir.

Geminin önemli katılımcılarından olan Arseven (1928), kaleme aldığı Seyyar Sergi anılarında Cezayir'e vardıkları sırada gemiyi şöyle tasvir etmiştir; *“Pırıl pırıl ziyadar bir gerdanlığa benzeyen elektrik lambalarıyla kendi beyaz tenine haleler yapan geminin etrafında sandallar, kayıklar, motorlar peyda oldu.”*. Vapur'un aydınlatma tasarımına bu

⁸ Mekanik gücü elektrik gücüne çeviren aygıt.

kadar önem verilmesi, uğranılan limanlarda Seyyar Sergi'nin daha çekici ve davetkâr görünmesini sağlamıştır.

Sergi teşrif bölümlerinde ürünlerin üzerini lokal olarak aydınlatması için yerleştirilmiş özel aydınlatma elemanları görülmektedir. Sanayi Nefise tabloların asıldığı alanda (Şekil 4.86) farklı, halıların sergilendiği alanda (Şekil 4.87) farklı konumlandırılmış aydınlatma elemanlarının yerleşiminin ihtiyaca yönelik olarak belirlendiği dikkat çekmektedir.



Şekil 4.86. Karadeniz Vapuru Satış Dairesi: Sanayi Nefise teşhir alanı Atatürk büstü, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Şekil 4.87. Karadeniz Vapuru sergi alanı: halılar, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Geminin tesisat çalışmalarına Anadolu Demiryolları da destek vermiştir (Şencan, 2020:54). Ayrıca bir fırın ve buz üretim tesisi kurulumu için Seyr-i Sefain İdaresi'ne başvurulmuştur. İletişim amacıyla gemiye “*Beyoğlu 980*” koduyla bir telefon hattı eklenmiştir (Bozkurt, 2019:1105). Seyyar Sergi hazırlıkları için yurdun dört bir yanından çalışmalar yapıldığı görülmektedir.

4.3.3. Mekansal Organizasyon

Karadeniz Vapuruna ait 21 maddeden oluşan “*1926 Senesi Mayıs Nihayetinde Avrupa'nın 21 Büyük Şehrine Uğramak Üzere İstanbul'dan Hareket Edecek Olan Seyyar Sergi Talimât ve Programı*” (Erdem, 2019:26-30) içerisinde yer alan 8, 10 ve 11. maddelerinde Vapur'un iç mekanına ve mekansal organizasyonuna ait bazı bilgilere ulaşmak mümkündür;

Madde 8: “Sergide sergilenecek eşyanın durumu, sergilenmesi, düzenlenmesi Sergi Komisyonuna ait olduğundan seyahat süresince bu işlemler için tüccarlar ücret ödemeyeceklerdir. Eşyanın sırası, düzenli bir şekilde tasnifi, sergilenmesi gibi teknik konular Sergi Komisyonunun görevleri arasındadır.”

Madde 10-11: “Sergi iki bölümden oluşmaktadır. Biri Numuneler Bölümü, diğeri Satış Bölümü. Numuneler Bölümünde gerek gemide bulunacak tüccarların gerekse vekillik yoluyla eşya gönderecek tüccarların eşyaları yer alabilir. Bu numunelik eşyaların bir kısmı sergi sırasında satılmayacak olup, sergi sonunda sahipleri tarafından tayin edecekleri fiyatlar üzerinden satılabileceklerdir. Satış Bölümü’ndeki mallar sahipleri, vekilleri ya da banka aracılığıyla satılacaktır. Milli ürünlerden/malzemelerden yapılması koşuluyla küçük, zarif kutu ve paketler içerisinde incir, üzüm, kuruyemiş, şekerleme, şeker ve her çeşit tatlı, konserveler, sigara, tütün, ipekli dokumalar, el işleri gibi eşyaları satabilirler. Bu ürünlerin üzerinde ismi, tanınırlığını vurgulayan şöhreti, adresi ve yapıldığı yeri gösterir milli etiketler bulunmalıdır.”

Seyyar Sergi Komisyonu'nun faaliyetleri, beş kişilik bir “Kalem Teşkilatı” tarafından yürütülmüştür. İlk aşamada, vapurda sergilenmek üzere Ticaret Odası'na iletilen eşyaların sınıflandırılması ve özel defterlere kaydedilmesi amacıyla bir ambar organizasyonu oluşturulmuş ve bu eşyalar sistematik bir şekilde kataloglanmıştır. Serginin tanıtımı için, harita formatında, beş dilde hazırlanan duvar ilanlarının yanı sıra, resimli ve renkli olarak yine beş dilde toplam otuz bin adet büyük boy duvar ilanı basılmıştır. Bu tanıtım çalışmalarında Seyyar Sergi için hazırlanan logo kullanılmıştır. Ayrıca, Seyyar Sergi için oluşturulan “Talimatname ve Program” dört farklı dile çevrilmiş ve bu program, tüccarlara ile vapurun uğrayacağı limanlardaki sefaret ve konsolosluklara dağıtılmıştır (Akçura, 2009:186-187). Bu broşürlerde, Seyyar Sergi'nin ziyaret edeceği limanlar ve öngörülen seyahat takvimi detaylandırılmıştır. Bunun yanı sıra, Seyyar Sergi'nin farklı bölümleri ve her bölümde sergilenecek olan eşyalar şu şekilde belirtilmiştir (Tablo 4.4):

	Sıra	Ürün
Birinci Kısım	1	Madenler ve taşlar
	2	Tahtalar (ahşaplar)
	3	Pamuk, yün, tiftik, ipek vb.
	4	Yumurta, balık, havyar vb.
	5	Hububat, meyveler, kuru konserve, vb.
	6	Baharat ve boyalar
İkinci Kısım	1	Porselen ve aynalar
	2	Mobilya, mutfak eşyası, kamış ve sepet işleri
	3	Ayakkabılar vb.
	4	Mensucat (dokuma ürünü), işlemeli ve örme halılar
	5	Erkek ve kadın elbiselerine ait eşyalar (aksesuarlar)
	6	Hayvani ve nebati mamulat, meşrubat, tatlı, şeker ve reçeller
	7	Sabun, mum vb.
	8	Sinai-i Nefise (güzel sanatlar), tablo vb.
	9	Tütün
	10	Resim, heykeltıraş, hat, çini
	11	Musiki aletleri
	12	Zanaat işleri

Tablo 4.4. Seyyar Sergi'nin bölümlerine göre sergilenecek ürünler.

Ufuk Erdem'in "Türkiye Cumhuriyeti Kendini Tanıtıyor Yüzer Sergi Avrupa'da" adlı kitabında (Erdem, 2019:49-50) dönemin süreli yayınlarından elde ettiği verilere göre;

"Karadeniz Hazırlanıyor", Milliyet, 30 Mart, 1926: Vapurun arka tarafındaki ambar kısmı tamir ve yenileme işleminden geçirilerek beyaz yağlı boyayla renklendirme yapılmış, bu bölüme elektrik tesisatı çekilmiştir. Vapurdaki bu arka ambar bölümü, serginin numune kısmı olarak düşünülmüştür. Bu alanda şark üslubundan güzel çini süslemeleri yapılmış, güverteden eşyanın konulduğu ambar kısmına inebilmek için geniş bir merdiven yapılarak ortadan ikiye ayrılması planlanmıştır. Bu merdivenlerin bir tarafı sergiyi ziyaret etmek isteyenler için iniş diğer tarafı da sergiyi ziyaretini tamamlayanlar için çıkış olarak hizmet verecektir. Bu merdiven ile inilen kısım; tarım, sanayi, orman ürünleri, madenler, halıcılık şubeleri ile küçük sanat eserleri şeklinde düzenlenmiştir. Sergilenecek eşyaların korunması için müzelerdeki camekânlar tarzında zarif ve özel alanlar ayrılmıştır. Ayrıca sanat eserleri kısmında yetenekli ressam ve heykeltıraşların ürünleri sergilenmesi planlanmıştır.

"Seyyar Sergide Ne Var Ne Yok?", Cumhuriyet, 15 Mayıs 1926, s.725: Vapurun baş tarafındaki ambar bölümü ise satış kısmı için ayrılmıştır. Bu alanda Tütün İnhisar

İdaresi, Hereke fabrikası, çini fabrikası, kehribarcılar esnafı, Esirgeme Derneği ve Şekerci Hacıbekir Müessesesi gibi hususi alanlar bulunacaktır. Ayrıca bu alanda Türk pullarından oluşan zengin bir koleksiyonun yer alması ve İş Bankasına ait şubeye de bu kısımda yer verilmesi planlanmıştır. Tüccara ait mallar da baş kısımda yer alan ambara konulacak ve bu alanda sergileme yapılacaktır.

Sergi alanları kendi içinde de belli kısımlara bölünmüştür. Örneğin, bir bölümde sanayi ürünleri, madenler, ormancılık, halıcılık gibi çeşitli sektörlerle ayrılmış alanların yanı sıra küçük bir “Sanayi-i Nefise” kısmı oluşturulmuştur. Diğer bir bölümde ise ziraat ürünlere yer verilmiş; bu kapsamda tütün, pamuk, tiftik, yapağı, fındık ve afyon gibi tarımsal ürünler ile bunların mamulleri sergilenmiştir (Şencan, 2020:50-51). Sergi dâhilinde Tekel İdaresi ve İş Bankası Seyyar şubesi için de ayrı bölümler tahsis edilmiştir. Bu kapsamda sergi alanlarının, farklı tematik bölümlere ayrılarak düzenlendiği görülmektedir.

Eski Karadeniz Vapurunun yük ambarlarının Satış ve Numune Daireleri olarak yeniden işlevlendirilmesinin yanı sıra; Vapurun sigara salonu da istihbarat bürosu olarak ayarlanmıştır. Ayrıca kış bahçesine Devlet Demiryolları’nın reklamları konulmuştur (Gürsu, 1935, 2018:20). Vapuru, ‘deniz ortasında teraşı bir saraya benzeten Arseven (1928), gemideki arka ambarın yanında bir meydan bulunduğundan ve Lütfü Kaptanın odasının, geminin en üst katında, küçük karanlık bir oda olduğundan (Şekil 4.88) bahsetmiştir (Arseven, 1928, 2008:18;24;30). Ayrıca Vapur hakkında bazı betimlemelerde bulunmuştur:

“Geminin baş tarafında halat kangalları, zift kokan ipler, yeni boyalı vinçler, sımsıkı bağlanmış tenteler vardı ve kazanları dolduran buharlar bacadan çıkıyordu. Makine dairesinin pırıl pırıl parlayan demir ve bakırları vardı. Makinenin büyük pistonları yükselip alçalıyordu; yardımcı makineler süratle dönüyordu. Beyaz ceketli kamarotlar yemek salonunun masalarını düzenliyor, koridorlardaki çantaları kamaralara yerleştiriyor ve ara sıra güverteden rıhtımı izliyorlardı. Vapurun üzerinde bir Türk bayrağı vardı. Vapurun başında direkler, bacalar, vinçler ve halatlar bulunuyordu” (Şekil 4.89) (Arseven, 1928, 2008:16;27).



Şekil 4.88. Karadeniz Vapuru arka kısım, Hamburg Limanı, 1926 (Kaynak: URL-53).

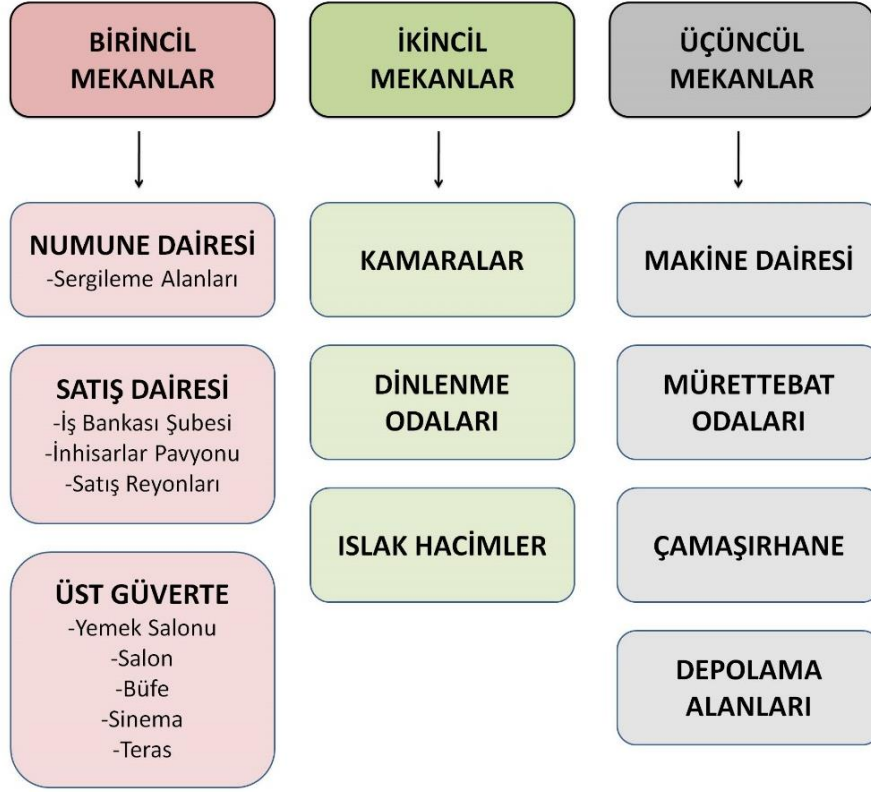


Şekil 4.89. Karadeniz Vapuru baş kısım, Bandırma, 13 Haziran 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Le Figaro isimli Fransız gazetesinde çalışan bir gazeteci, Seyyar Sergiyi Marsilya durağında gezmiş ve 12 Temmuz 1926 tarihli yazısında (Şencan, 2020:129) deneyimlerini paylaşmıştır:

“Sergi salonuna döndürülen eski bir alana merdivenle iniliyordu. Işıklandırma çok güzeldi. Her standın önünden geçerken, ziyaretçiler o ürünler hakkında bilgi alıyordu. Türk dekorasyonları ve doğu stili mobilyalar göze çarpıyordu. Pamuk, tiftik, tütün, madenler ve afyon özel olarak sergileniyordu. Vapurun ön kısmı ise satış alanı olarak düzenlenmişti. Bu tür bir sergi dünyada ilkler arasındaydı. Bu bağımsızlığını almak için olağanüstü çaba sarf eden bir ulusu tanıtmanın en güzel yoluydu.”

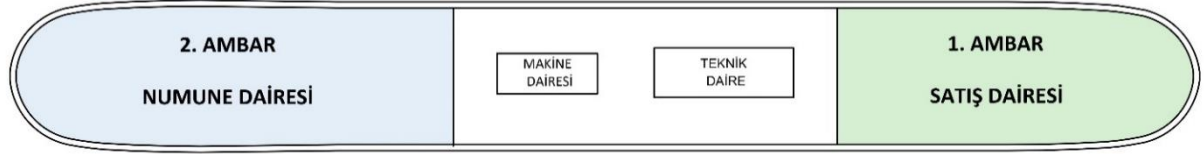
Gemi ve yatların iç mekan tasarımı yapılırken öncelikle aktif ve pasif yaşam alanları belirlenir. En çok kullanılan mekanlar ulaşımı daha kolay yerlerde konumlanırken, makine dairesi gibi az kullanılan mekanlar daha izole yerlerde bulunur. Bu mekanlar önemine göre birincil, ikincil, üçüncül gibi sınıflara ayrılabilir ve böylece mekansal organizasyona yön verir. Tüm bu verilere bakıldığında, Karadeniz Vapurunun Seyyar Sergi için düzenlenen birincil mekanları; Numune Dairesi ve Satış Dairesi (İş Bankası Şubesi, İnhisarlar Pavyonu ve diğer pavyonlar) ile Üst Güverte (Yemek Salonu, Salon, Büfe, Sinema ve Teras) olarak belirlenebilir. İkincil mekan olarak ise kamaralar, ıslak hacimler ve diğer dinlenme alanları yer alacaktır. Üçüncül mekan olarak mürettebat kabinleri, makine daireleri, çamaşırhane ve depolama alanları gösterilebilir (Şekil 4.90).



Şekil 4.90. Karadeniz Vapuru Mekansal Organizasyon Şeması.

• Numune ve Satış Daireleri

Seyyar Sergi hazırlıkları sırasında ürünlerin sergilenmesi ve satışına yönelik iki ana bölüm ile bu bölümlere bağlı pavyonlar oluşturulması kararlaştırılmıştır (Bozkurt, 2019:1105). Bu hazırlıktan *Seyyar Sergi Düzenleme Komisyonu* sorumlu tutulmuştur (Şencan, 2020:50). “Satış Dairesi” ve “Numune Dairesi” olarak adlandırılan bu iki ana bölümün tasarımı Mimar Asım (Kömürcüoğlu) tarafından yapılmıştır (Akçura, 2009:189). Baş taraftaki (geminin baş kısmı) 1 numaralı ambar, “Satış Dairesi” olarak; Vapurun arka tarafında (geminin kış kısmı) bulunan 2 numaralı ambar ise “Numune Dairesi” olarak sergi salonu olarak yeniden tasarlanmıştır (Bozoğlu ve Karakaş, 2024:103). Ambarlar, yolcu gemilerinin en alt katında yer alır. Bu sebeple Numune ve Satış Daireleri Karadeniz Vapurunun en alt katındadır (Şekil 4.91). Numune Dairesindeki ürünler sadece sergileme ve tanıtım amaçlı kullanılırken, Satış Dairesindeki ürünlerin satın alınabilir olması, mekan tasarımında farklı ihtiyaçlar doğuracağından bu iki bölümün birbirinden ayrılması gerekmiştir. Aksi halde ziyaretçilerin kafası karışabilir ve reyonlar önünde yığılmalar gerçekleşebilirdi.



Şekil 4.91. Karadeniz Vapuru Numune ve Satış Dairesi yerleşimi.

Daha önceden tanıtım amacıyla hazırlanan Seyyar Sergi'nin farklı bölümleri ve her bölümde sergilenecek olan eşyaların belirtildiği broşürün üzerinde, geminin tasarım süreci ilerleyip mekan organizasyonu tamamlandıkça ortaya şöyle bir tablo çıkmıştır (Tablo 4.5):

Numune Dairesi (2. Ambar - Arka Kısım)	Satış Dairesi (1. Ambar - Baş Kısım)
Beykoz Ayakkabı Fabrikası ürünleri	İş Bankası şubesi
Bursa ve Hereke kumaşları	İnhisarlar İdaresi tütün ürünleri
Ankara Tiftik keçisinin doldurulmuş örneği	Kütahya çinileri
Pamuk, yün, tiftik, ipek vb.	Türk halıları
Madenler, taşlar ve diğer hammaddeler	Türk kumaşları
Ahşap ve Deri Mamulleri	Hacı Bekir lokum ve şekerlemeleri
Tıbbi İlaçlar	Kehribar ve kıymetli taşlarla yapılmış tespih ve takılar
Hububat (tahıl ürünleri)	Kuyumculuk sanatları
Baharat	Yerli bezler, el dokumaları ve işlemler
Meyve-sebze	Sanayi-i Nefise meşheri (teşhir yeri)
Kuru konserveler	Antika eşyalar
Tütün ürünleri	

Tablo 4.5. Satış Dairesi ve Numune Dairesinde yer alan ürünler/pavyonlar.

Numune Dairesindeki teşhir alanlarının önünde, ziyaretçileri yönlendirici ve sınırları tanımlayıcı kadife kordon ve pirinç bölücü elemanlar bulunmaktadır (Şekil 4.92) (Şekil 4.93). Ayrıca dokunulmaması ve tozlanmaması gereken ürünler cam vitrinlere yerleştirilmiştir.



Şekil 4.92. Karadeniz Vapuru “Numune Dairesi” sergi alanı: kumaşlar, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).



Şekil 4.93. Karadeniz Vapuru “Numune Dairesi” sergi alanı: kürkler, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Satış Dairesindeki Pavyonlar daha dükkân tipi yapılmıştır. Kütahya çinileri ve hediyelik eşyaları satıldığı pavyon, Selçuklu ve Osmanlı tipi motifler bulunan kemerli yapısıyla dikkat çekmektedir (Şekil 4.94). Kehribar tesbihlerin satışının gerçekleştiği bir bölümde ise Osmanlı süslemeleri görülmektedir (Şekil 4.95).



Şekil 4.94. Karadeniz Vapuru “Satış Dairesi” Kütahya çinileri ve hediyelik eşyalar, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).



Şekil 4.95. Karadeniz Vapuru “Satış Dairesi” kehribar tesbih, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Sergide ürünlerin teşhirine ayrılan bölümlerin hazırlıkları hareket tarihinden önce tamamlanmış olmasına rağmen, satış şubesindeki eşyaların tasnif ve düzenlemeleri daha geç tamamlanmıştır (Çakmak ve Gözcü, 2023:345-346). Bunun sebebi Satış Dairesinde İnhisarlar Pavyonu ve İş Bankası Şubesi gibi hazırlık süreci daha çok zaman alacak olan daha detaylı mekanlar bulunması olabilir.

-İnhisarlar Pavyonu:

Karadeniz Vapurunun Numune Dairesinde, Tütün İnhisar Dairesi'ne özel bir alan tahsis edilmiş ve bu alan için özel camekânlar yerleştirilmiştir (Şekil 4.96) (Şekil 4.97). Söz konusu camekânların konumları, İnhisar İdaresi Genel Müdürü Seyfettin Bey'in Vapuru bizzat ziyaret ederek yaptığı incelemeler sonucunda belirlenmiştir (Erdem, 2019:49). Ayrıca Vapurun Satış Dairesinde de özel bir yer ayrılmış ve burada Türkiye tütünlerine ve imalatına ait mükemmel bir koleksiyon teşhir edilmiştir (Şencan, 2020:50-51). Bu pavyonda, tavan ve duvardaki Osmanlı ve Selçuklu bezemeleri dikkat çekmektedir.



Şekil 4.96. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: İnhisarlar Pavyonu, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018).

Şekil 4.97. Karadeniz Vapuru Satış Dairesi: İnhisarlar Pavyonu, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

-İş Bankası Şubesi

Seyyar Sergi talimatında yer aldığı üzere, Vapurdaki ticari faaliyetlerin yönetilmesi için Ziraat Bankası ve İş Bankası'na ait yerler planlanmış, ancak sonrasında sadece İş Bankası şubesinin kurulmasına karar verilmiştir. (Bozkurt, 2019:1105). Vapurda yer alacak İş Bankası Şubesi için 'Satış Dairesi'nde özel bir yer tahsis edilmiş, bankanın gişeleri renkli elektrik ampulleriyle süslenmiştir (Şencan, 2020:58). 'Satış Dairesi' ürünlerinin parasal işlemlerinin yapılacağı İş Bankası gişeleri, Selahattin Refik (Sırmalı) Müessesesi tarafından özenle yapılmıştır. Mekandaki mukarnaslı kolon başı süslemeleri, tasarımın "Birinci Milli Üslup" etkisinde olduğunu göstermektedir (Şekil 4.98) (Şekil 4.99). Burada koyu ceviz ahşap malzeme ve koyu renkli desenli duvar kağıdı kullanılmıştır. Bölücü eleman olarak kullanılmış olan korkuluklarda ise Osmanlı motiflerine rastlanmaktadır. Bu mekanda işlevsellikten ziyade estetik daha ön planda tutulmuş; gösterişli bir banka şubesi tasarlanmıştır.



Şekil 4.98. Karadeniz Vapuru İş Bankası seyyar şubesi, Selahattin Refik (Sırmalı),1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Şekil 4.99. Karadeniz Vapuru İş Bankası seyyar şubesi, Selahattin Refik (Sırmalı),1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Ankara’da Ulus meydanında bulunan ve 2019 yılında açılmış olan Türkiye İş Bankası İktisadi Bağımsızlık Müzesi’nden alınan bilgiye göre, Karadeniz Vapurunda yer alan İş Bankası Seyyar Şubesi (Şekil 4.100) şu işlemleri gerçekleştirecekti:

- Sergide sahibi bulunmayan malların vekâleten satılması,
- Sergiden İstanbul, Ankara, İzmir ve Bursa üzerine çek işlemlerinin gerçekleştirilmesi ve Türkiye’nin bütün şehirlerine havale kabul edilmesi,
- İstanbul’dan hareket etmeden şubede cari hesap açtıran tüccar ve yolculara seyahat boyunca hizmet verilmesi,
- İmkânlar ölçüsünde para değiştirilmesi.

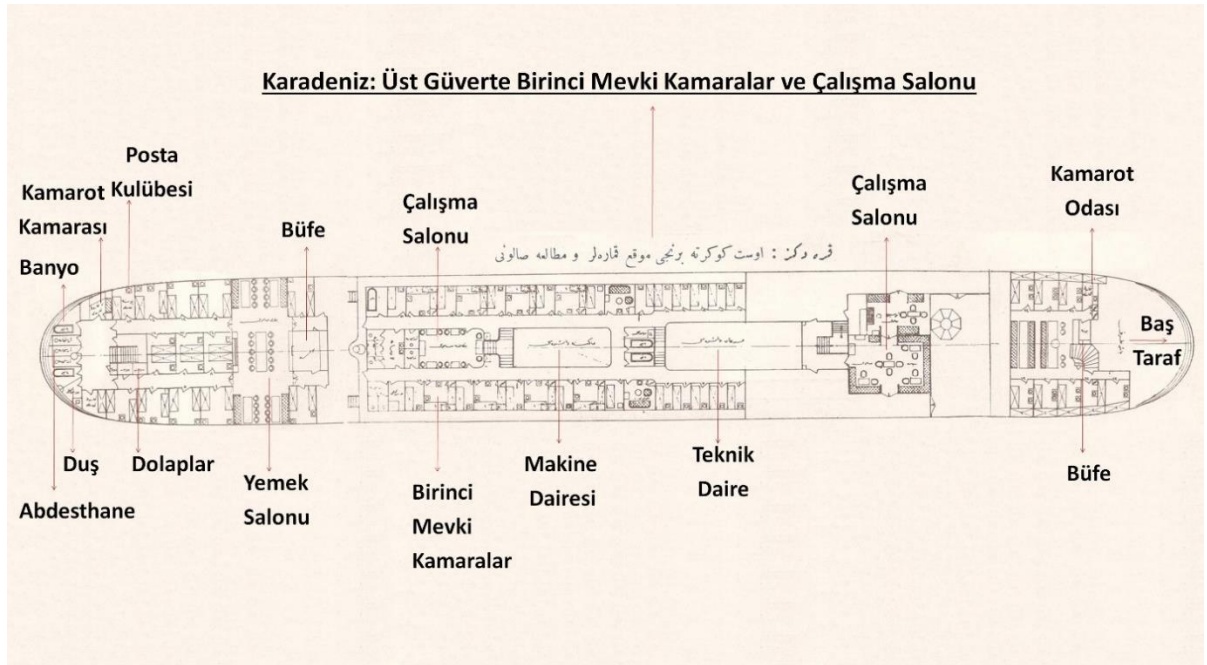


Şekil 4.100. Karadeniz Vapuru İş Bankası seyyar şubesi, 1926 (Kaynak: Türkiye İş Bankası İktisadi Bağımsızlık Müzesi, 2024).

2020 yılında yayınlanan “Türkiye İş Bankası’nın 96. Yıl reklam filmi” gösteriminde de vurgulandığı gibi; Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi’nde yer alan İş Bankası Şubesi, aynı zamanda ekonomik bağımsızlığın ilan edildiğini anlatan bir sembol rolündedir.

• Üst Güverte

Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli’nin yönetmeni Soner Sevgili’nin tarafımıza ilettiği olduğu Karadeniz Vapuruna ait eski bir çizimin (Şekil 4.101) incelenmesi sonucunda, bu çizimin Karadeniz Vapurunun Üst Güvertesine ait bir plan olduğu tespit edilmiştir. Osmanlıcadan çevrilen planın üzerinde “*Karadeniz: Üst Güverte Birinci Mevki Kamaralar ve Çalışma Salonu*” yazmaktadır. Üst Güverte, Seyyar Sergi süresince etkinliklerin konser ve ziyafetlerin yapıldığı bölümdür. Bu durumda, planda “*Yemek Salonu*” olarak belirtilen bölüm dışında “*Çalışma Salonu*” olarak gösterilen yerler de etkinlik ve dinlenme alanı olarak kullanılmış olabilir. Geminin baş kısmına yakın yer alan Büfe’nin yanındaki yaşam alanı, Seyyar Sergi talimatnamesinde bahsi geçen “Büfe ve Sinema” maddesindeki “Sinema” alanı olarak kullanılmış olabilir. Planda görülen “Makine Dairesi”nin her katta aynı hizada konumlandırıldığı düşünülünce, Seyyar Sergi’nin mekansal organizasyonu ve sirkülasyon konularındaki araştırmalarda faydalı olmuştur.



Şekil 4.101. Karadeniz Vapuru eski üst güverte planı: birinci mevki kamaralar ve çalışma salonu (Çeviri: Yunus Yiğit) (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Karadeniz Vapurunda, yemek salonlarına özellikle önem verilmiş, katılımcıların sayısı dikkate alınarak özel yemek salonları ve büfeler yapılmış ayrıca sergiye katılacak protokol için bir Teşrifat Müdüriyeti kurulması kararlaştırılmıştır (Erdem, 2019:48). Protokol Müdiresi olarak Samiye Hanım seçilmiştir (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006). Gemide personel dahil toplam üç ayrı mevkide yemek salonu yer almıştır (Gürsu, 1935, 2018:38). Böylece Seyyar Sergiyi ziyarete gelen üst düzey misafirler, gemide verilen ziyafetler sırasında en iyi koşullarda ağırlanmıştır (Şekil 4.102). Atatürk, Seyyar Sergiyi Mudanya’da ziyarete geldiğinde Protokol eşliğinde birinci mevkii salonda ağırlanmıştır. Bu sırada çekilen bir fotoğrafta Atatürk’ün oturduğu masaya özel süslemelerin yapıldığı görülmektedir (Şekil 4.103).



Şekil 4.102. Karadeniz Vapurunda verilen bir ziyafet, Londra, 1926 (Kaynak: Akçura, 2009:190).

Şekil 4.103. Protokol Müdiresi Samiye Hanım, Atatürk, Ali Cenani Bey ve eşi Karadeniz Vapurunun yemek salonunda öğle yemeğinde, 1926 (Kaynak: T.C. Genelkurmay Başkanlığı; Fotoğraflarla Atatürk, 2015:127).

Sergi için hazırlık sürecindeyken, 18 Mart 1926 tarihli *Servet-i Fünun* dergisindeki bir haberde, Karadeniz Vapuruna ait yemek salonunun fotoğrafları yayınlanmıştır (Şekil 4.104). Bu bağlamda, Vapurun iç mekan düzenlemelerinin bir propaganda aracı olarak kullanılmakta olduğu söylenebilir.



Şekil 4.104. Karadeniz Vapuru yemek salonuna ait bir haber (Kaynak: Servet-i Fünun Dergisi, 18 Mart 1926).

Salt Araştırma Arşivinden bulunan Seyr-i Sefain'e ait olup, hangi Vapura ait olduğu belli olmayan bazı fotoğrafların (Şekil 4.105) (Şekil 4.106) (Şekil 4.107) (Şekil 4.108), Şekil 4.104'teki Karadeniz Vapuruna ait fotoğraflar ile örtüştüğü görülmektedir. Bu sebeple arşivden bulunan fotoğrafların Karadeniz Vapuruna ait olduğu düşünülmektedir. Yemek salonuna ait bu fotoğraflarda ahşap kaplamalı duvarlar ve masaların arasından geçen taşıyıcılar dikkat çekmektedir. Duvardaki malzemelerle uyumlu ahşap sandalyelerin oturma kısmında koyu renk deri kullanılmış, bu detay mekanda görülen deri koltuklarla bir bütünlük sağlamıştır. Masalarda ise sade ama şık beyaz örtüler ve mendiller tercih edilmiştir.



Şekil 4.105. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).

Şekil 4.106. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).



Şekil 4.107. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).



Şekil 4.108. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).

Vapurda düzenlenen balo ve konser gibi etkinlikler, çoğunlukla üst güvertenin salon ve terasında gerçekleştirilmiştir. Bu etkinliklerde caz müziği için özel bir bölüm ayrılmış olup, ikram hizmetleri seyyar bir büfe aracılığıyla sağlanmıştır (Şencan, 2020:91). Seyyar Sergi'ye çıkılmadan önce, serginin bir eğlence etkinliği değil, yerine getirilmesi gereken milli ve kutsal bir görev olduğu vurgulanmış olsa da gemide her akşam beşten yediye kadar bir konser verilmesi ve geceleri on ile on bir arasında özel caz müziği çalınması kararlaştırılmıştır. Konser sırasında, üst güvertede yalnızca iki yan tarafta oturulması, müzik grubunun sahnesine geçilmemesi ve yüksek sesle konuşulmaması talep edilmiştir (Akçura, 2009:186-187). Bu etkinlikler, katılımcıların sadece yabancılara temsilen değil, kendi aralarında da sosyalleşmelerine ve kaynaşmalarına olanak tanımıştır. Ayrıca bu etkinlikler seyahatin ilk günlerinde özellikle dans ve müzik konusunda prova görevi görmüştür. Vapurda gerçekleştirilen bir balo etkinliğine ait görüntülerde, salonun özel olarak aydınlatıldığı ve beyaz alçı bezemeleriyle süslenen sütunların etrafının botanik bitkilerle çevrildiği görülmektedir (Şekil 4.109) (Şekil 4.110).



Şekil 4.109. Vapurda düzenlenen bir balo anı, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 4.110. Vapurda düzenlenen bir balo anı, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Daha önceden bahsedildiği üzere *Salt Araştırma* Arşivinden bulunan Seyr-i Sefain'e ait olup, hangi Vapur'a ait olduğu belli olmayan bazı fotoğrafların (Şekil 4.111) (Şekil 4.112) *Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeselinde* görülen balo anındaki mekan ile benzerliği dikkat çekmektedir.

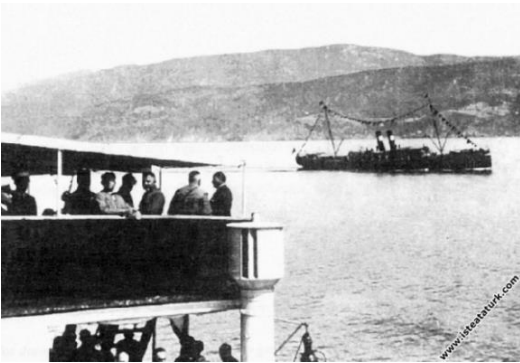


Şekil 4.111. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).



Şekil 4.112. Karadeniz Vapuru Yemek Salonu (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).

Süreyya Gürsu'nun anılarından alınan bilgiye göre; Vapur Londra'da demirli bulunduğu sırada, üst güvertede (Şekil 4.113) (Şekil 4.114) yaklaşık üç yüz davetlinin katılımıyla bir çay ziyafeti düzenlenmiştir. Bu etkinlik kapsamında, orkestra için özel bir alan tahsis edilmiştir. Bu sırada bembeyaz olan vapurun elektrik tesisatı, merdivenleri etkileyici bir şekilde aydınlatılmıştır. Ayrıca vapurda, törenler için kullanılan özel bir merasim merdiveni de yer almaktadır. (Şencan, 2020:96). Üst güverte ayrıca, uğranılan limanları karşılama amaçlı gerçekleştirilen konserlerde de kullanılmıştır. Arseven (1928), kömür almak üzere uğranılan Cezayir'deki bir anısında orkestradan şöyle bahsetmiştir; “Gemi, aldığı hızla bir yelkenli gibi süzülerek limanın ağzından girerken, üst güvertedeki orkestra *Santiago marşını* çalıyordu.” Vapur'un üst güvertesinin Seyyar Sergide gerçekleştirilen sosyal aktiviteler için büyük önem taşıdığı görülmektedir.



Şekil 4.113. Karadeniz Vapuru üst güverte teras, 1926 (Kaynak: URL-55).



Şekil 4.114. Karadeniz Vapuru üst güverte teras, 1926 (Kaynak: Gürsu, 1935, 2018:201).

Üst Güvertede ayrıca kapalı balkon tipi yaşam alanları da bulunmaktadır (Şekil 4.115). *Salt Araştırma* Arşivinden bulunan Seyr-i Sefain'e ait olup, hangi Vapur'a ait olduğu belli olmayan bir fotoğrafın (Şekil 4.116) *Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeselinde* görülen mekan ile benzerliği dikkat çekmektedir. Bu mekanlarda kullanılan özel hasır sandalyeler aynı olup Karadeniz Vapurunun Numune Dairesinde de kullanıldığı görülmektedir (bknz. Şekil 4.126). Bu sebeple arşivden bulunan fotoğrafın Karadeniz Vapuruna ait olduğu düşünülmektedir. Bu mekanda kullanılan, sandalyeler, beyaz masa örtüler, Türk kilimleri ve egzotik bitkiler; Vapur'un gene tasarımıyla uyumlu görülmektedir.



Şekil 4.115. Karadeniz Vapuru üst güverte yaşam alanı, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 4.116. Karadeniz Vapuru üst güverte yaşam alanı, 1926 (Kaynak: Salt Araştırma Arşivi).

“1926 Senesi Mayıs Nihayetinde Avrupa'nın 21 Büyük Şehrine Uğramak Üzere İstanbul'dan Hareket Edecek Olan Seyyar Sergi Talimât ve Programı” kitapçığında (Erdem, 2019:26-30) yer alan 20. maddede şöyle geçmektedir;

Madde 20: “Gemide Cumhurbaşkanlığı Orkestrası, büfe ve sinema bulunacaktır. Tüccardan arzu edenler kendi ürünlerinin reklamlarını göstermek için film yaptırabilirler. Bu filmler konusunda Sergi Komisyonuna müracaat edilmelidir.”

Karadeniz Vapurunda tüccarların kendi ürettikleri ürünleri tanıtabilecekleri bir sinema alanı oluşturulmuştur. (Şencan, 2020:56). İstanbul'un etkileyici manzaralarını, tarihi yapıtlarını, okullarını ve bazı hayır kurumlarını tanıtan 20 metrelik bir film hazırlanmış ve vapurda film çekimi ile film gösterimlerinden sorumlu bir görevli atanmıştır (Akçura, 2009:186-187). Bu, aynı zamanda Seyyar Sergi kapsamında gerçekleştirilen tanıtım ve propaganda faaliyetlerine dair bir girişimdir. Üst güvertede yer alan büfede ise, tüm seyahat boyunca düzenlenen etkinliklerde katılımcılara ve ziyaretçilere servis yapılmıştır (Şekil

4.117). Vapurdaki tüm çalışanlarda olduğu gibi mutfak ve servis personelinin de özenli, şık ve modern giyimi dikkat çekmektedir (Şekil 4.118).



Şekil 4.117. Karadeniz Vapuru, üst güverte, büfe, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

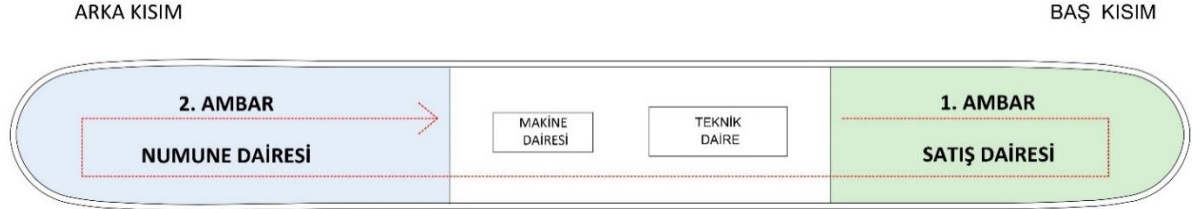
Şekil 4.118. Karadeniz Vapuru mutfak ve servis personeli 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Sonuç olarak, Vapur'un çeşitli bölümleri farklı işlevlere ayrılmıştır: karşılama alanı (güverte), sergi alanları (Numune Dairesi ve pavyonlar), satış alanları (Satış Dairesi, İş Bankası Şubesi, İnhisarlar Pavyonu), eğlence ve dinlenme alanı (üst güverte, orkestra bölümü, kış bahçesi, büfe ve sinema) ve yemek bölümü. Bu çok katmanlı düzen, ziyaretçilere hem sosyalleşme hem de kültürel deneyim imkânı sunmaktadır. Vapurun mekânsal organizasyonu aşamalı, tematik ve görsel olarak etkileyici bir akış sunmakta, hem sanatsal hem de ulusal kimliği vurgulayan bir anlatı oluşturmaktadır.

4.3.4. Sirkülasyon

Seyyar Sergiyi ziyaret eden halk, belediye memurlarının kontrolü altında rıhtımda sıraya dizilerek vapurun arka kısmındaki (kış kısmı) iskeleden gemiye giriş yapıyordu. Ziyaretçiler önce Numune Dairesi'ni gezdikten sonra makine koridorunu takip ederek geminin ön kısmındaki (baş kısmı) Satış Dairesi'ne ulaşıyor ve baş iskeleden çıkış yapıyordu (Şekil 4.119). Önceden belirlenen bu düzen sayesinde, kalabalık muntazam bir şekilde yönlendirilerek izdihamın önüne geçiliyor ve sergi etkin bir biçimde gezilebiliyordu (Gürsu, 1935, 2018:33). İniş ve çıkış yerleri ile koridorları ayrı ayrıydı. Ayrıca ziyaretçiler, kendilerine dağıtılan broşürlerdeki numaralı açıklamalar ile serginin her yerini anlayarak

dolaşabiliyordu (Gürsu, 1935, 2018:37). Ambarların geminin en alt katında olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ziyaretçilerin üst güvertede karşılandıktan hemen sonra merdiven ile 3 kat (tahmini olarak) aşağı indiği düşünülmektedir.



Şekil 4.119. Karadeniz Vapuru sirkülasyon şeması.

Barselona Limanı'ndaki görsellerde (Şekil 4.120) (Şekil 4.121) Vapur'un, rıhtıma paralel şekilde durduğu görülmektedir. Böylece geminin arka kısmından giriş ve ön kısmından çıkış işlemleri kolaylıkla sağlanabilmekte, giriş ve çıkış yapan ziyaretçiler karşılaşmamaktadır.



Şekil 4.120. Karadeniz Vapuru, Barselona Limanı, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).



Şekil 4.121. Karadeniz Vapuru, Barselona Limanı, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Celal Esat, anılarını yazdığı kitabında, Vapurun iki tarafında gerektiğinde inip kalkabilen beyaz merdivenler ve kendini şamandıraya bağlayan halatları olduğundan bahsetmiştir (Arseven, 1928, 2008:23). Ziyaretçiler Vapura girerken bu merdivenleri kullanmıştır (Şekil 4.122) (Şekil 4.123).



Şekil 4.122. Karadeniz Vapuru, dolaşım alanı, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Şekil 4.123. Vapurun kenarında yer alan gerektiğinde inip kalkabilen beyaz merdivenler (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

15 Mayıs 1926 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin ilk sayfasında yer alan “*Seyyar Sergide Ne Var Ne Yok?*” başlıklı yazıda Vapura yeni olarak geniş merdiven inşa edildiği yazılmıştır. Bu geniş beyaz merdivenden geminin ambar kısmına iniliyordu. Merdiven, inen ve çıkanların çarpışmayacağı şekilde ikiye ayrılarak düzenlenmiş; bir tarafı sergiyi gezmeyi tamamlayıp Vapur’dan ayrılacak kişilere, diğer tarafı sergiyi gezmek için yeni giriş yapanlara ayrılmıştır (Şencan, 2020:50-51). Gürsu’nun anılarında bahsettiği üzere, ziyaretçilerin ilk olarak Numune Dairesi ve ardından makine koridorunu takiben ikinci olarak Satış Dairesi’ni gezip, Satış Dairesi’nden çıkış yaptığı göz önünde bulunulduğunda; asıl çıkış kısmının bu merdiven olmadığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, Numune Dairesine inen bu merdivenin giriş ve çıkış sağlayan iki kolunun bulunması, merdivenin acil durumlarda kullanılabilecek bir çıkış işlevi gördüğünü göstermektedir. Ayrıca Numune Daire’sini dolaşıp Satış Dairesi’ne bakmadan çıkmak isteyen ziyaretçiler de bu merdiveni kullanabilecektir. Ayrıca Numune Dairesine ait fotoğraflarda iki farklı merdiven olduğu görülmektedir (Şekil 4.124) (Şekil 4.125).



Şekil 4.124. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi ve merdiven, 1926 Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Şekil 4.125. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: enstrümanlar ve merdiven, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Meydan (2014), kitabında Süreyya Gürsu'nun anılarından bahsettiği bir bölümde 21 Ağustos 1926 tarihinden Marsilya'ya yanaşan Karadeniz Vapurundan şöyle bahsetmiştir;

“...Bembeyaz ve yüksek güverteli, renk renk yüzlerce bayrakla süslenmiş, tek bacalı, yaklaşık 5 bin grostonluk gemi limana yanaşıyor. Rihtımdaki Fransızlar, gemiye ve geminin çeşitli yerlerine asılmış olan bayrağa bakıyorlar (...) Fransızlar gemiye çıkmaya başlıyor. Bir subay onları sergi salonuna götürüyor. Bir kış bahçesi ile kalabalık bir orkestranın çaldığı salonu geçerek sergi bölümüne gelen ziyaretçiler, hayranlıktan konuşamaz bir şekilde sergilenen eşyalara bakıyorlar. Türk mavisini sırlı Kütahya çinileri; bin bir nakış ve renkli Osmanlı, Yörük, Selçuklu ve Acem halıları; gül, tarçın ve sakız kokulu Hacı Bekir lokumları; yeşim, yakut, firuze gibi değerli taşlarla süslenmiş, tamamıyla elle yapılmış çeşmi bülbül, laleden, gülabdan gibi cam ürünleri...” (Meydan, 2014:5-36).

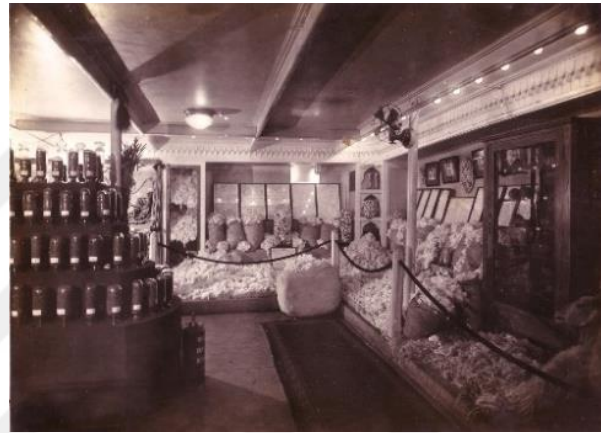
Yolcuların gemiye kabulü ve yönlendirilmesi belirli bir düzen içinde gerçekleşmektedir. Ziyaretçiler Sergiye giriş kartı alıp, güvertede karşılandıktan sonra bir görevli eşliğinde sergi alanına yani Numune Dairesi'ne yani aşağı kata inen merdivenlere yönlendirildiği anlaşılmaktadır. Buraya ulaşmadan önce kış bahçesi ve orkestranın bulunduğu salon gibi mekânlarından geçilmesi, mekânsal deneyimi zenginleştirmekte ve sergiye ulaşmadan önce bir hazırlık süreci sunmaktadır.

4.3.5. Sergileme elemanları

Karadeniz Vapurunda serginin gerçekleştirildiği ambar olan Numune Dairesi oldukça görkemli bir şekilde düzenlenmiştir. Sergilenen ürünler, aydınlatılmış cam vitrinlerde teşhir edilmiştir (Yener, 2023:31-32). Bu vitrinlerinin, sergilenecek ürüne özel olarak tasarlandığı görülmektedir. Örneğin antikalar, gıdalar, kumaşlar, kürkler ve ayakkabılar için her biri formlarda ve ölçülerde özel sergileme elemanları tasarlanmıştır (Şekil 4.126) (Şekil 4.127). Vitrinlerin yanı sıra kimi ürün duvara asılmış kimi ürün yere konmuştur. Aralarda bitki ve kilim gibi dekoratif elemanlara da yer verilmiştir.

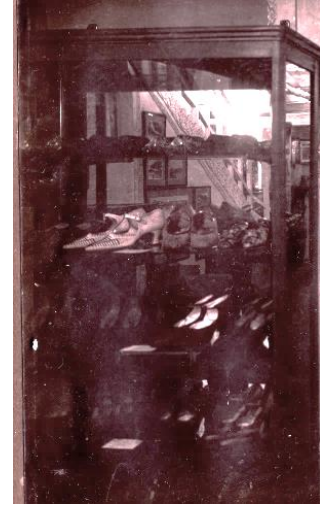


Şekil 4.126. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: kabak vitrini, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).



Şekil 4.127. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: pamuk ve hububat sergilenmesi, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Teşhir edilen eşyaların tezyinat kısmı camlı masalarla ve vitrinlerle muhafaza edilerek tozlanmasına ve kirlenmesine izin verilmemiştir (Gürsu, 1935, 2018:37). Ürünleri sergilemek için vitrin tarzında camekânların yanı sıra, Güzel sanatlar kısmında tablolar ve biblolar için özel sergileme alanları yapılmıştır. Madenler kısmında maden kömürü, levha taşı ve bakır gibi sanayi ve maden ürünleri ise ayrı bir şekilde teşhir edilmiştir (Şencan, 2020:50-51). Örneğin antika ve süs eşyalarının sergilenmesinde yatay formda vitrinler tercih edilirken, Beykoz Kundura'ya ait ayakkabılar için dikey formda bir vitrin tercih edilmiştir (Şekil 4.128) (Şekil 4.129). Şekil 4.128'de arkada görülen çokgen formlu bir sergileme elemanı dikkat çekmektedir. Bu tasarımda da diğer vitrinlerde olduğu gibi ahşap ve cam kullanılmıştır. Kumaş ve halı gibi ürünler için genellikle ayrı bir sergileme elemanı tasarlanmamış, bu ürünler duvara asılarak ve belirli yerlere tutturularak sergilenmiştir (bknz. Şekil 4.92 ve 4.93). Bu sergileme yöntemi geleneksel Osmanlı/Türk panayırlarını ve çarşılarını anımsatmaktadır. Bu bağlamda modernlikten uzak görülebilir.



Şekil 4.128. Karadeniz Vapuru, sergileme elemanı camekanlı vitrinler, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Şekil 4.129. Karadeniz Vapuru “Numune Dairesi” sergi camekanı: Beykoz Kundura, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Seyyar Sergide sergilenen ürünler arasında en dikkat çekici olanlardan biri, siyah ve kahverengi tonlarında sergilenen tiftik keçisi postları olmuştur. Anadolu’ya özgü bu hayvanların, ardı ardına yaşanan savaşlar nedeniyle sayılarında önemli bir azalma yaşanmış olup, yeniden yetiştirilmelerine büyük önem atfedilmiştir. Ayrıca, tiftik keçisi postları ülkenin ihracatında da kayda değer bir yer tutmaktadır (Çakmak ve Gözcü, 2023:345-346). Vapur’da doldurulmuş tiftik keçisinin sergilenmesi ziyaretçilerin büyük ilgisini çekmiş (Şekil 4.130), bu sergileme şekli basında da adından söz ettirmiştir (Şekil 4.131).



Şekil 4.130. Karadeniz Vapuru sergi alanında doldurulmuş tiftik keçisi ile çekilen fotoğraf, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Şekil 4.131. Vapuru’nun yola çıkacağını yazan haberin altında, aralarında doldurulmuş tiftik keçisinin de olduğu sergileme alanlarından görüntüler yer almaktadır (Kaynak: 12 Haziran 1926 tarihli Resimli Gazete).

Halı pavyonu için (bknz: Şekil 4.87) Kayseri'den bir halı dokuma tezgâhı ile iki kadın işçi getirilmiş ve bu kişiler için vapur içinde özel bir alan tahsis edilmiştir. Bu düzenleme ile uğranılacak limanlarda halıların uygulamalı olarak dokunması ve dokuma sürelerine ilişkin ayrıntılı bilgilerin ziyaretçilere aktarılması amaçlanmıştır. Buna ek olarak, kehribar ustaları da vapurda uygun bir alanda tezgâh kurarak çalışacak ve üretim süreçlerini sergileyerek ziyaretçilere hizmet sunması kararlaştırılmıştır (Erdem, 2019:49). Sergi alanındaki bazı ürünlerin uygulamalı bir şekilde tanıtılması etkili bir sergileme yöntemi olmakla birlikte propaganda niteliği taşımaktadır.

4.3.6. Tasarım üslubu

Vapurda yer alacak olan İş Bankası Şubesi inşası için Selahattin Refik (Sırmalı)'dan buranın '*Türk*' üslubu ile tasarlanması istenmiştir (Erdem, 2019:46-47). Bu dönemde bahsedilen '*Türk*' üslubu, "*Birinci Milli Üslup*" bir diğer adıyla "*Birinci Ulusal Mimarlık*" akımıdır. Karadeniz Vapurunun planlandığı 1925 yılında, "*Uluslararası Üslup*" etkileri yavaş yavaş görülmeye başlamış olsa da henüz oturmamıştır. Bu dönemde '*eski*' ve '*yeni*' ya da '*geleneksel*' ve '*modern*' arasındaki karmaşa devam etmektedir.

15 Mayıs 1926 tarihli Cumhuriyet Gazetesinin ilk sayfasında yer alan "*Seyyar Sergide Ne Var Ne Yok?*" başlıklı yazıda da Vapur'un iç mekan süslemelerinin '*Şark*' [*Doğu*] kültürünü yansıtacak şekilde yapıldığı yazmıştır. Vapur'un güvertesi ipekli halılarla döşenmiş olup, ayrıca '*Şark*' kültüründe tasarlanmış bir Şark salonu da inşa edilmiştir (Şencan, 2020:50-54). Vapurdaki sergi alanlarından bir olan hat sanatları bölümünün de '*Şark*' üslubu ile tasarlandığı görülmektedir (Şekil 4.132). Bu bölümde ayrıca zeminde, duvarda ve tavanda Türk halıları sergilenmiştir. Bu halılar, duvarda asılı olan hat sanatıyla bir bütünlük oluşturmuştur.



Şekil 4.132. Kamil Ethem Beyin, Marsilya limanında Karadeniz Vapurunu ziyareti. Fotoğrafta Karadeniz Vapuru hat sanatları sergi alanı görülmektedir. 16 Ağustos 1926 (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Sergileme alanlarında kimi yerlerde bölücü eleman olarak kemer formunda elemanlar tasarlanmıştır. Özellikle de çini ve seramiklerin sergilendiği alanlarda kullanıldığı incelenmiştir (Şekil 4.133) (Şekil 4.134). Bu bölücü elemanlardaki süslemeler Osmanlı motiflerini anımsatmasıyla “*Milli Üslup*” özelliği göstermektedir. Serginin süslemesinde kullanmak üzere İstanbul saraylarından alınan çini vazolar da (Çakmak ve Gözcü, 2023:345-346) bu etkiyi destekler niteliktedir. Vapur’un diğer pirinç bölücü elemanları (bknz. Şekil 4.122) ve merdiven korkuluklarında (bknz. Şekil 4.128) da kemer formunda izlere rastlanmaktadır. Bu tasarım unsurları Ziraat Bankası Genel Müdürlük binasındaki Osmanlı/Selçuklu bezemeleriyle yapılan tasarım elemanlarını anımsatmaktadır (bknz. Şekil 2.4).



Şekil 4.133. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi antika ve çini kısmı 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).



Şekil 4.134. Karadeniz Vapuru Satış Dairesi hediyelik eşyalar, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Satış Dairesi’ndeki İnhisarlar Tütün İdaresi’ne ait pavyonunda tavanda görünen beyaz alçı oymaları ile yapılan süslemeler (Şekil 4.135), “tezyinat sanatı” (göz alıcı süsler, bezekler) olarak bilinmektedir ve “Milli Üslup”ta sıkça kullanılan bir uygulamadır. Aynı şekilde pek çok alanda duvar ve tavan arasında tezyinat yapılmıştır (Şekil 4.136).



Şekil 4.135. Karadeniz Vapuru sergi alanı: tütünler, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Şekil 4.136. Karadeniz Vapuru sergi alanı: Sanayi Nefise tablolar, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Çakmak ve Gözcü’nün araştırmasına (2023) göre *Cumhuriyet* gazetesinde Seyyar Sergi’nin sunumuna yönelik eleştirel ifadeler yer verilmiştir. Gazete, Sergi’nin ‘Şark’ üslubunda tasarlanmasının, Batı dünyasında kökleşmiş olan ‘Oryantalist’ bakış açısını güçlendirmekten öteye geçemeyeceğini ifade etmiştir. Ayrıca geçmişin keyif ve eğlence unsurlarını simgeleyen nargilenin sergide yer almasının anlamlandırılmadığına dikkat çekmiştir. Seyyar Sergi’nin genel düzeni ve sergilenen eserlerle ilgili gazetede bazı ifadeler şu şekildeydi (Çakmak ve Gözcü, 2023:349-350):

“Hakiki Vaziyet Nedir?-Cumhuriyet, 13 Haziran 1926, s.2.: Ormancılığa, zahireye ve tütün ile pamuk kesimine mahsus meşher [teşhir yeri] iyidir. Ziraat müzesi müdürü Nihad Bey’in yaptığı sebze ve meyve şekillerini gösteren alçıdan mulajlar ile kabak ve kavun numuneleri de güzeldir. Fakat ticari bir kıymetten ziyade sanayi nefiseye ait bedi’ güzellikleri vardır. Ahmed Cevdet Bey Ticarethanesi’nin saraçlığa ait muamelatı, tiftik keçileri modelleri, fındık, üzüm ve incir numuneleri, Antalya’nın meyve ve sebze konserveleri de iyidir. Hacı Bektaş ve Kırşehir ve Eskişehir taşları güzel olmakla beraber, birer oyuncak manzarası arz etmektedir. Hereke kumaşları ve Bursa ipeklileri ile Rize hapishanesinde mısır sapından yapılan koltuk ve sandalyeler serginin heyeti umumiyesine zengin bir cazibe vermektedir.”

Karadeniz Vapurunun tasarım üslubu, “*Birinci Milli Mimari Üslup*” etkisinde şekillenmiştir. Dolayısıyla, vapurun iç mekânlarında ve genel tasarımında, geleneksel Osmanlı/Selçuklu süsleme motiflerinin ve biçimsel detaylarının güçlü bir şekilde varlığını koruduğu görülmektedir. Aynı zamanda bu tasarımın, Cumhuriyet’in erken döneminde ulusal kimliği yansıtan bir temsil mekanı yaratma çabasını da desteklediği söylenebilir. Karadeniz Vapuru, yeni modern üslupların henüz tam anlamıyla benimsenmediği, geçiş dönemi mimarisinin bir örneği olarak değerlendirilebilir ve bu bağlamda, tasarımsal anlamda ‘*eski*’ ve ‘*yeni*’ arasındaki denge arayışını yansıtmaktadır.

4.3.7. Dekorasyon

Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi’nin dekorasyonu ‘*Türk oryantalizmi*’ tarzında yapılmıştır (Bozkurt, 2019:1105). Vapur’un zeminini ve merdivenleri kırmızı halılar ile kaplanmış; eşyalar ise kadife kordonlarla belirli alanlara ayrılarak düzenlenmiştir. Bu geçitler pirinç kolonlar ile ayrılmıştır (Yener, 2023:31-32). Özel elektrik lambalarıyla lokal ve genel aydınlatmalar sağlanmıştır. Ayrıca, duvarda büyük hayvanların figürlerini betimleyen modeller, bazı portreler ve İstanbul’daki liman hazırlık faaliyetlerini gösteren bir yağlı boya tablo yerleştirilmiştir. Çeşitli noktalara farklı tablolar ve değerli vazolar konulmuştur (Şencan, 2020:58). Yatay ve dikey çizgisel tasarımdan oluşan alçı şeritli tavan tasarımı sayesinde yönlendirici bir dil oluşturulmuştur (Şekil 4.137).



Şekil 4.137. Karadeniz Vapuru sergi alanı: geyik, 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Gemide devam eden hazırlıklara ilişkin olarak araştırmacı Çakmak ve Gözcü'nün (Çakmak ve Gözcü, 2023:345-346) dönemin süreli yayınlarından elde ettiği veriye göre;

“Cumhuriyet, 10 Haziran 1926: Serginin zemini ile merdivenleri halılar ile tefriş [döşeme] edilmiş ve meşherde [teşhir yeri] tertib edilen eşyalar kadife kordonlar ile tefrik [ayırarak] edilerek elektrik lambalarıyla tezyin [donatmak] edilmiştir. Bilhassa satış kesiminde bulunan İş Bankasına ait gişelerde renkli elektrik ampulleriyle çok bedi eşi benzeri olmayan] bir şekilde mütezeyyin [süslenen] işleri yapılmıştır. Duvarlara ayrıca mücessem[cisimli] hayvanat şekillerini gösteren modeller ve bazı portreler ile İstanbul Limanı'ndaki faaliyeti gösteren yağlı boya nefis bir tablo vaz' [konulma] edilmiştir... Meşherin muhtelif cihetlerine vaz' edilen bazı biblolar ve kıymetli vazolar serginin heyeti umumiyesine zarif ve zengin bir cazibe vermiştir. Eşyaların üzerine dört lisan üzerine matbu ufak ve zarif kartlar ve etiketler vaz' edilmiştir.”

Sergi salonları ve ziyaretçilere servis yapılacak alanların dekorasyonu, zarif ve dikkat çekici bir estetik anlayışıyla tasarlanmış; reyonlar ise ince kültürel referanslarla yorumlanarak özenle düzenlenmiştir (Bozoğlu ve Karakaş, 2024:100). Tavanlar alçı oymalar ile süslenmiş, duvarlar ülkenin önde gelen sanatçılarından yaptığı eserlerle doldurulmuştur. Dönemin ünlü ressamlarından olan İbrahim Çallı'nın yaptığı Mustafa Kemal'e ait yağlı boya tablosu da bu eserlerden biridir (Şekil 4.138). Boş kalan yerler palmye saksılarıyla süslenmiştir (Şekil 4.139) (Yener, 2023:31-32). Süreyya Gürsu, anılarında (Gürsu, 1935, 2018:37) Vapur'un dekorasyonu ile ilgili şöyle betimlemelerde bulunmuştur:

“Linolyom (keten yağı ile işlenmiş bez) olan zemin, yol halıları ile örtülüdür. Geçitler kadife ve pirinç kolonlarla ayrılmıştır. Vitrinlerden bol ziya fışkırır. Boş yerleri dolduran palmye saksılarının konuluşunda bile bir zevk ve incelik vardır. En göze çarpan yerlerden birinde geniş ve süslü bir çerçeve içerisinde Atatürk'ün yağlı boya tablosu yer almaktadır. Her ziyaretçi bu tabloya hayran gözlerle bakmaktadır.”

Palmye bitkisi ve diğer egzotik bitkiler bu dönemde iç mekanlarda, özellikle de kamu alanlarında ve restoranlarda sıkça kullanılmaktadır.



Şekil 4.138. Karadeniz Vapuru Numune Dairesi: süs eşyaları bölümü (Arkada İbrahim Çallı'nın Karadeniz Vapuru için yaptığı Atatürk Portesi görülmektedir.), 1926 (Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).

Şekil 4.139. Sergi alanında palmye süslemeleri, 1926 (Kaynak: Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, 2006).

Karadeniz Vapuru bayraklarla donatılmış, Serginin logosu, tüm evraklara, yemek menülerine, zarflara ve hatıra pullarına bastırılmıştır (Şekil 4.140) (Şekil 4.141) (Şekil 4.142) (Meydan, 2014:25). Her bir ürünün yanına, üretildikleri yerleri gösteren haritalar eklenmiştir, ürünlerin üzerinde dört dilde bilgi veren etiketler yapıştırılmıştır. Ayrıca ürünlerle ilgili çeşitli bilgileri içeren ufak ve zarif kartlar konulmuştur. Salonlar, Sanayi-i Nefise mektebi öğrencilerinin yaptıkları heykel, resim ve seramiklerle süslenmiştir (Yener, 2023:33). Tüm bu çalışmalar Seyyar Sergi'nin temsili açısından etkili bir kimlik oluşturmasında etkili olmuştur.

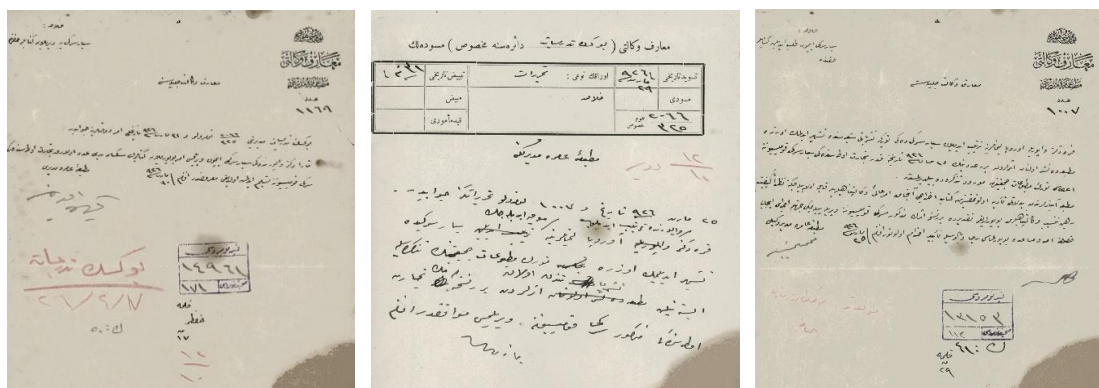


Şekil 4.140. Seyyar Sergi antetli ve Sergi vinyeti kullanılmış siyah renkteki Sergi damgası ile İstanbul'a gönderilmiş bir zarf (Kaynak: Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi).

Şekil 4.141. Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi hatıra pulu, 1926 (Kaynak: Phebus Müzayede).

Şekil 4.142. S.S. Karadeniz "Exposition Flottante" Sergi damgası (Kaynak: Muhtelif Müzayede).

Seyyar Sergi, Türkiye Cumhuriyeti'nin tanıtımına yönelik önemli bir kültürel sorumluluk üstlenmiş; bu amaç doğrultusunda kamu ve özel sektör kuruluşları arasında koordinasyon sağlanarak ülkenin farklı yönlerini tanıtan kitap ve broşürler hazırlanmıştır. Serginin Tertip Heyeti Başkanı Raufi Bey, Türkiye'nin anayasası, tarımsal gelişmeleri, bankacılık, kooperatifçilik, sigortacılık, madencilik, limanlar ve ekonomik teşekküller gibi çeşitli alanlarını ele alan kapsamlı bir kitap kaleme almıştır. Ayrıca, Maarif Nezareti tarafından Matbaa-i Amire Müdüriyetinden temin edilen 87 kitap, Mart ayında Ticaret Odası bünyesinde kurulan Sergi Komisyonu'na teslim edilerek, serginin “*Türkiye Neşriyatı*” [yayıncılık faaliyetleri] bölümünde sergilenmek üzere düzenlenmiştir (Bozkurt, 2019:1105). Devlet Arşivinde Seyyar Sergi için 87 adet kitabın, Ticaret Odasındaki Sergi Komisyonuna teslim edildiğine dair belgeler bulunmaktadır (Şekil 143). Sergi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel, ekonomik ve sosyal yönlerini tanıtmayı hedeflediği için, iç mekan tasarımlarında bu temaları yansıtan öğeler tercih edilmiş olduğu görülmektedir.



144

Seyyar Sergiye, Türkiye'nin ormanları, madenleri, kömür yatakları ve tütün bölgelerine ait büyük boyutlu duvar haritaları hazırlanarak eklenmiştir. Ayrıca, sergide sergilenecek çeşitli ürünler için uzman personele yer verilmesi amacıyla *Ziraat Müzesi* müdürünün katılımı sağlanmış; orman, maden, tütün ve halı bölümlerine ait her bir alanda bir uzmanın sergiye dahil edilmesi ve yapılacak başvurulara gerekli bilgileri sunması temin edilmiştir (Akçura, 2009:186-187). Bu bağlamda Seyyar Sergi hazırlıklarında her alanda işin uzmanında profesyonel destek alındığı görülmektedir.

Karadeniz Vapurunun ikinci kaptanı olan Süreyya Gürsu, kaleme aldığı anılarında Sergi Heyeti'nin, Numune ve Satış dairelerini büyük bir özenle düzenleyip kontrol ettiğinden bahsetmiştir. Ona göre Sergi'nin düzenlenmesi ve dekorasyonu, bir Avrupalının estetik beklentilerini karşılayabilecek kadar titizlikle hazırlanmış, oldukça mükemmel bir şekilde tasarlanmıştır. Sergi alanlarının geminin ambarlarında organize edildiği belirtilince, akıllara genellikle karanlık, basık ve hijyenik olmayan mekânlar gelebileceğini; ancak Seyyar Sergi'nin önyargıları tamamen boşa çıkaracak şekilde, geminin en lüks bölümlerinden bile daha zarif ve etkileyici bir biçimde düzenlendiğinden bahsetmektedir (Gürsu, 1935, 2018:37). Karadeniz Vapurunun iç mekan tasarımı her ne kadar geleneksel mimari üslubun etkisinden tam olarak çıkamamış olsa da sergi alanlarının dekorasyonunda kullanılan renk, desen ve düzenleme biçimlerinin, kullanılan tekniklerin dönemin modernleşme çabaları ve estetik anlayışını yansıttığı söylenebilir. Bu tasarımlar, Batılılaşma sürecinin mimari ve dekoratif tercihlere olan etkisini ortaya koyarken, Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaşlaşma hedefleri doğrultusunda Batılı ülkelerle rekabet edebilir bir imaj oluşturma çabasını da desteklemektedir. Bu bağlamda, sergi alanlarının dekorasyonuna gösterilen özen, yalnızca görsel bir etki yaratmayı değil, aynı zamanda bir diplomatik ve kültürel temsil işlevi görmeyi amaçlamıştır.

5. SONUÇ

Erken Cumhuriyet Dönemi, Türkiye'nin modernleşme yolculuğunda köklü değişimlere sahne olmuş, mimarlıktan toplumsal yaşam biçimlerine kadar geniş bir yelpazede dönüşümler yaşanmıştır. Bu dönemi anlamak, modern Türkiye'nin kimliğini ve dinamiklerini kavramak açısından büyük önem taşımaktadır. Çalışmanın odaklandığı Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi, bu tarihsel dönemin mekansal temsillerinden biri olarak dikkat çekmekte ve Cumhuriyet'in modernleşme vizyonunun etkileyici bir yansımasını sunmaktadır.

Erken Cumhuriyet döneminde modernite ile mimarlık arasındaki ilişki, sadece estetik bir kaygıyla değil, aynı zamanda ideolojik ve toplumsal dönüşümü tetikleyen bir sürecin parçası olarak değerlendirilmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile bir ulus inşa etme çabası, geleneksel Osmanlı motifleriyle Batı'nın teknik bilgisini ve modern planlama anlayışını sentezleyen “Birinci Ulusal Mimari Üslup” ile belirginleşmiştir. Karadeniz Vapurunun tasarımı ve iç mekan düzenlemeleri de bu sentezi yansıtarak, dönemin ideolojik iklimine uygun bir temsil mekânı haline gelmiştir.

Karadeniz Vapuru Seyyar Sergisi, Cumhuriyet'in modernleşme hedeflerini tanıtmak ve yaymak amacıyla tasarlanmış önemli bir projedir. Bu gemi, sadece bir sergi platformu olmanın ötesinde, yeni Türkiye'nin ekonomik, kültürel ve toplumsal yüzünü Batı'ya sunan hareketli bir vitrin işlevi görmüştür. Sergi kapsamında düzenlenen sosyal etkinlikler, sergilenen sanatsal ve ticari ürünler ile gemi tasarımında benimsenen detaylar, modernleşme ile gelenek arasındaki dengeyi kurma çabasını gözler önüne sermiştir.

Seyyar Sergi'nin tasarımında sergi alanlarının aydınlatma elemanlarından dekorasyonuna kadar her detayın titizlikle planlanması, bu gemiyi geleneksel bir deniz aracından çıkararak modern bir temsil mekanına dönüştürmüştür. Numune Dairesi ve Satış Daireleri gibi mekanların ayrı düzenlenmesi, fonksiyonel bir sergileme anlayışını öne çıkarırken; Osmanlı ve Selçuklu etkilerini barındıran süslemeler de modernite ile gelenek arasındaki ikilemi vurgulamıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde modernleşme projesinin merkezinde yer alan modern kadın figürü, Karadeniz Vapurunun seyahatleri boyunca öne çıkmış ve bir propaganda aracı

olarak kullanılmıştır. Balo ve davetlerdeki şık giyim tarzları, modern ve çağdaş kadın imajının temsilini sağlarken; bu imaj, yabancı ziyaretçiler üzerinde büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Kadınların birden fazla yabancı dil konuşabilmeleri ve modern duruşları, Cumhuriyet'in sosyal ve kültürel dönüşümdeki kararlılığını gösteren önemli bir sembol olmuştur.

Karadeniz Vapurunun sergi gemisi olarak yeniden tasarımı ve dönüşümü, Erken Cumhuriyet döneminin mimari ve tasarım anlayışının önemli bir örneğidir. Elektrik tesisatı, sergileme elemanları ve tematik mekanların organizasyonu gibi detaylar, geminin hem estetik hem de işlevsellik açısından başarılı bir tasarım olarak değerlendirilmesine katkı sağlamıştır. Bu tasarımlar, modern Türkiye'nin Batı'yla rekabet edebilecek bir imaj oluşturma çabasını destekler nitelikte olmuştur.

Sonuç olarak, Karadeniz Vapuru sadece bir sergi aracı değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in modernleşme vizyonunu somutlaştıran bir mekan olarak önem kazanmıştır. Bu çalışma, Erken Cumhuriyet döneminin mimarlık, tasarım ve temsiliyet pratiklerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Vapurun tasarımında yer alan geleneksel ve modern unsurların sentezi, dönemin ulusal kimlik inşa sürecine ışık tutmuş; Cumhuriyet'in yeni dönemdeki vizyonunu gösterme konusundaki başarılı bir örneğini oluşturmuştur.

Marshall Berman'ın modernitenin ikinci evresine dair görüşlerinde belirttiği gibi, modernite tarihsel süreç boyunca hem evrensel hem de yerel bağlamlarda farklılaşarak çok boyutlu bir olgu haline gelmiştir. Bu karmaşık süreç, modernleşmenin yalnızca yüzeysel bir değişim olmadığını, aynı zamanda toplumun derinliklerine işleyen ve köklü bir dönüşümü zorunlu kıldığını ortaya koymaktadır. Berman'ın savunduğu bu evreye geri dönmek, Türkiye'nin kendi modernleşme köklerini yeniden keşfetmesine ve geçmiş ile bugün arasında güçlü bir bağ kurmasına olanak tanıyabilir. Bu bağlamda, Erken Cumhuriyet döneminin dinamikleri incelendiğinde, günümüz modern insanının yaşamında sandığından daha fazla derinlik olduğu görülebilir ve geçmişten beslenen daha sağlam bir modernite anlayışı geliştirilebilir.

KAYNAKLAR

- Akçura, G. (2009). *Türkiye sergicilik ve fuarcılık tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Alpagut, L. (2010). Atatürk Orman Çiftliği'nde Ernst Egli'nin izleri: planlama, bira fabrikası, konutlar ve 'geleneksel' bir hamam. *METU JFA*, 2010/2 (27:2) 239-264. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2010.2.13>
- Alpagut, L. (2010). Modernleşme projesinin temsilinde önemli bir yapı: İsviçreli mimar Ernst Arnold Egli ve Ankara Siyasal Bilgiler Okulu. *Alternatif Politika*, Cilt. 2, Sayı. 2, 126-150, Ekim 2010.
- Altan, E. (2011). The Exhibition House in Ankara: building (up) the 'national' and the 'modern.' *The Journal of Architecture*, 16(6), 855–884. <https://doi.org/10.1080/13602365.2011.636992>
- Altan, E. ve İmamoğlu, B. (2010). *Cumhuriyet'in mekânları zamanları insanları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Altan, E. ve Zelef, M. H. (2010). Erken cumhuriyet döneminde yerli mimar ve yabancı rakipleri. *Tol (Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Dergisi)*, 70-76.
- Arseven, C. E. (2008). *Seyyar sergi ile seyahat intibaları*. (N. A. Özalp, Derl.). İstanbul: Kitabevi Yayınları. (Yayın yılı: 2008).
- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken cumhuriyet dönemi mimarlığı 1923-1938*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Aydoğan, T. (2023). *Orhan Veli'nin Ankara'daki izleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S.37-38.
- Başarır, M. ve Zorlu, Y. (2022). Seyyar Sergi Karadeniz Vapuru'nun (1926) dönem gazetelerinde sunumu ve tanıtım turunun halkla ilişkiler açısından incelenmesi. *Erciyes İletişim Dergisi*, E-Issn: 2667-5811 | Issn: 1308-3198.
- Batur, A. (1984). Cumhuriyet döneminde Türk mimarlığı. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 5, İstanbul: İletişim Yayınları.

Berman, M. (2004). *Katı olan herşey buharlaşıyor: modernite deneyimi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Bozdoğan, S. ve Kasaba, R. (1998). *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 55.

Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve ulusun inşası: erken cumhuriyet Türkiye’sinde mimari kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bozkurt, C. (2019). Türkiye Cumhuriyeti’nin bir propaganda ve tanıtım hamlesi: 1926 seyyar sergi ve Avrupa seyahati. *Belleten*, 83(298), 1097-1130. <https://doi.org/10.37879/Belleten.2019.1097>

Bozoğlu, A. ve Karakaş G. (2024). *Atatürk’ün gemileri*. Ankara: Yeni Deniz Mecmuası Yayınları. S. 97-112.

Cengizkan, A. ve Cengizkan N. M. (2020). *Bir şehir kurmak: Ankara 1923-1933*. Vehbi Koç Vakfı, VEKAM Yayın No:52.

Çakmak, F. ve Gözcü A. (2023). Cumhuriyet’in kendini Batı’ya tanıtmaya projesi: Seyyar Sergi’nin Türk ve dünya kamuoyundaki yansımaları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Xxııı/46 (2023-Bahar/Spring), S. 339-370.

Çelik, Z. (1992) “*Displaying the orient: architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*” Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Çeviker, T. (2010). *Karikatürkiye, “karikatürlerle Cumhuriyet tarihi” 1923-2008*. NTV Yayınları, S. 94.

Eldem, S. H. (1939). 1939 New York sergisinde Türk pavyon projesi. *Arkitekt Dergisi*, 1939 a/1939-07-08 (103-104), S. 153-155.

Eldem, S. H. (1939). Milli mimari meselesi. *Arkitekt Dergisi*, 1939b/ 09-10, S. 220-223.

Erdem, U. (2019). *Türkiye Cumhuriyeti Kendini Tanıtıyor Yüzer Sergi Avrupa’da*. İstanbul: Hiperlink Yayınevi.

Etem, M. (1931). *Sergi ve panayır: sergi ve panayırcılığın iktisadiyatta ehemmiyeti ve panayır ve sergi bürolarının idare ve işletmesi*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Fırat, N. İ. (1998). Ankara’da cumhuriyet dönemi mimarisinden iki örnek: Etnoğrafya Müzesi ve eski Türk Ocağı merkez binası. Ankara: *T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/2188*, Sanat Eserleri Dizisi/203, S.1-13.

Göle, N. (2004). Batı dışı modernlik: Kavram üzerine. In U. Kocabaşoğlu (Ed.), *Modernleşme ve Batıcılık* (pp. 56-67). İletişim Yayınları.

Gürsu, S. (1935). *Atatürk’ün sergi vapuru*. (P. Ayhan, Derl.). İstanbul: İleri Yayınları. (Yayın yılı: 2018).

Hazar, N. (1986), Umum müdürlük binaları, *T.C. Ziraat Bankası 1863-1983*, Ankara.

İstanbul Ticaret Odası (İTO). (1977). *Uluslararası Fuarlar ve Türkiye*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.

Kaya, E. ve Eti Proto, M. (2016). Erken cumhuriyet döneminde süreli yayınlarda mobilya (asri evin modern mobilyaları). *Aydın Sanat*, 2(3) 65-73.

Koraltürk, M. (2017). “Milli” Ekonomi ve İzmir İktisat Kongresi, *İktisat ve Toplum*, 76, 39-42.

Küçükerman, Ö. (1989). *Geleneksel Türk dericilik sanayi ve Beykoz fabrikası*. Ankara: Sümerbank Genel Müdürlüğü Yayını.

Küçükerman, Ö. (1998). *Geleneksel mekan kimliğinden yeni mobilya düşüncesine geçiş*. Tombak 21, 3-13.

Küçükerman, Ö. (1998). *Mobilya kavramında yaşanan değişimler ve sanayi-i nefise mektebi*. Tombak, 22, 3-13.

Küçükerman, Ö. (1998). *Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye’ye mobilya tasarımının Değişimi* Tombak, 23, 3-10.

Metel, R. (1966). *Atatürk ve donanma*. T. C. Deniz Basımevi.

Meydan, S. (2014). *Akl-ı Kemal cilt 5: Atatürk’ün akıllı projeleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 17-45.

Özgen, L. (2007). *Bir Ulus Kendini Tanıtıyor*. İstanbul: Skylife.

Ödekan, A. (1997). *Türkiye tarihi-4: çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Özkan, G. (2021). Erken dönem kamu diplomasi ve halkla ilişkiler örneği olarak seyyar sergi Karadeniz vapuru. *Atatürk ve iletişim medya, İletişim ve Toplumsal Dönüşüm*, Akademisyen Yayınevi. 15-30. <https://doi.org/10.37609/Akya.15>

Polatoğlu, M. G. (2021). Türkiye'nin kalkınmasında Sümerbank ve etkinliği (1933-1987). *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 37, 261-306. <https://doi.org/10.33419/aamd.101>

Saban, F. D. (2019), Cumhuriyet dönemi mimarlığı: Giulio Mongeri'nin Anadolu'daki izleri: Ziraat Bankası şube binaları, *Mimarlık*, 405, 73-77.

Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet dönemi Türk mimarisi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Sözen, M., Tapan M. (1973). *50 yılın Türk mimarisi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Sparke, P. (2008). *The modern interior*. Reaktion Books.

Şahin, P. (2023). Erken Cumhuriyet dönemi dergilerinde kadın imajı ve modern konut ilişkisi üzerine bir inceleme. *BAUNSOBED* 26(49-1), 1-15.

Şencan, E. (2020). *Genç Cumhuriyet Karadeniz vapurunda*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.

Şencan, E. (2024). Cumhuriyetin 10. yılına armağan projesi: Seyyar Terbiye Treni. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(31), 630-648.

Şumnu, U. (2013). *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya*. Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları.

T.C. Genelkurmay Başkanlığı (2015). *Fotoğraflarla Atatürk*. Genelkurmay Personel Başkanlığı/Askerî Tarih ve Stratejik Etüt (ATASE) Daire Başkanlığı Yayınları.

Tekdemir, A. (2013). 1867 Paris Sergisi ve Sultan Abdülaziz'in sergiyi ziyareti. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(6), 1-19.

TMMOB Mimarlar Odası Ankara (2013). *“Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası kompleksi tescil öneri raporu”*, 08.01.2013. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Kent İzleme Merkezi.

Turan, G. ve Ödekan, A. (2009). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yerli malı kavramı ve İstanbul yerli malı sergileri. *ITU Journal Series B: Social Sciences*, 6(2), 15–26.

Tutel, E. (1998). *Gemiler... Süvariler... İskeleler...*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tutel, E. (1997). *Seyr-i Sefain öncesi ve sonrası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tutel, E. (2006), Gemideki orkestra. *Popüler Tarih*, 72.

Tosun, Ç. B. ve Özsu, A. C. (2014). Cumhuriyet döneminin Art Deco mobilya tasarımları: Selahattin Refik Sırmalı ve Atatürk'ün çalışma odası. *Ankara araştırmaları dergisi*. 2014; 2(2), 216-235. <https://doi.org/10.5505/Jas.2014.80299>

Uçan, L. (2006), Karadeniz gemisindeki Türk seyyar sergisi için basında ne yazıldı? *Popüler Tarih*, 72, 42-43.

Ünsal Gülmez N. ve Görgül, E. (2015). İç mimarlık mesleğinin gerçekleşme mecralarından biri olarak Kültürpark ve İzmir fuarı. İstanbul: *İletişim Yayınları*.

Yavuz, Y. & Özkan, S., (2007). *Modern Türk mimarlığı, ulusal bir ifade bulmak: birinci ulusal üslup*. 53-69.

Yener, M. (2023). *Mustafa Kemal'le yolculuk*. İstanbul: Doğan Yayınları.

Zelef, M. H., (2005). Representations of turkish national identity in architecture world fair pavilions. *OAH (Organization Of American Historians) World's Fair Symposium*, San-Francisco, Costa Rica.

Zelef, M. H., (2007). *Dünya fuarları: geçmişteki gelecek, mimarlık ve expo*. Mimarlar Odası İzmir Şubesi Yayınları.

Zelef, M. H., (2014). Eastern in the west, western in the east: deliberate and ambivalent facets of the identity of early republican Turkey abroad. *New Perspectives on Turkey*, 50, 93-144.

Kataloglar

Kansu, I. (2024). “Yüzyılın tanığı: Cumhuriyet”. Cumhuriyet gazetesinin 100. yıl sergi kataloğu, *Çankaya Belediyesi*. ISBN 978 625 98669 5 6.

Ticaret Vekaletince Tertip Edilen Seyyar Sergi-1341 (1925). Ahmed İhsan ve Şürekası Matbaası.

1926 senesi mayıs nihayetinde Avrupa'nın 21 büyük şehrine uğramak üzere İstanbul'dan hareket edecek olan Seyyar Sergi talimât ve programı, (1926). İstanbul: Hilal Matbaası.

Arşivler

Gallica Arşivi.

Güneş Ali Hiçdurmaz Arşivi.

Devlet Arşivi.

Docomomo Arşivi.

İstanbul Ticaret Odası/İstanbul Ticaret Gazetesi Arşivi.

SALT Araştırma Arşivi.

Soner Sevgili Arşivi.

Türkiye İş Bankası Arşivi.

Sürelî Yayınlar

Yerli: Akşam, Arkitekt, Cumhuriyet, Deniz Mecmuası, Dermiryolları Mecmuası, Milliyet, Hâkimiyet-i Milliye, La République, La Turquie Kemaliste, Muhit, Popüler Tarih, Resimli Ay, Servet-i Fünûn, Vakıf, Yedigün.

Yabancı: La Dépêche algérienne, La Dépêche Constantine, Le Figaro, Le Journal, L’Echo, Pester Llyod, Petit Matin Quotidien Politique d'Information, The Sunday Post.

Belgesel ve Filmler

Karadeniz: Seyri Türkiye Belgeseli, (2006). Yönetmen: Soner Sevgili. Yapımcı: Gülay Orhan. Netherlands Culture Fund ve Garanti Bankası katkıları ile.

Tarihin Ruhu Belgeseli, Sergi Evi, Bölüm 34, TRT 2.

Türkiye'nin Kalbi Ankara Filmi, (1934). Yönetmenler: Sergei Yutkevi ve Lev Arnstam.

Türkiye İş Bankası 96. Yıl Reklam Filmi, (2020).

Web Kaynakları

URL-1: <https://tarihkurdu.net/eski-ankara-fotograflari-1985den-gunumuze.html#> (Erişim Tarihi: 09.03.2024)

URL-2: <https://www.ego.gov.tr/tr/fotogaleri/resimler/1028/ankara-nostalji-fotograflari> (Erişim Tarihi: 11.03.2024)

URL-3: <https://www.ziraatbank.com.tr/tr/bankamiz/kultur-sanat/ziraat-bankasi-muzesi> (Erişim Tarihi: 09.03.2024)

URL-4: https://www.sayistay.gov.tr/files/1254_Binalar.pdf#page=41 (Erişim Tarihi: 09.03.2024)

URL-5: https://eskiankara.imo.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=16439&tipi=2&sube=3 (Erişim Tarihi: 11.03.2024)

URL-6: <https://eksiseyler.com/turkiye-cumhuriyetinin-urettigi-ilk-bira-ankara-birasi> (Erişim Tarihi: 17.03.2024)

URL-7: <https://www.cnnturk.com/yasam/diger/turk-siyasetine-ait-unutulmaz-afisler> (Erişim Tarihi: 19.03.2024)

URL-8:

https://www.researchgate.net/publication/49595968_Bruno_Taut_and_the_Program_for_the_Protection_of_Monuments_in_Turkey_1937-38_Three_Case_Studies_Ankara_Edirne_and_Bursa/figures (Erişim Tarihi: 21.03.2024)

URL-9: <https://tayyarevecihi.com/vecihi-hurkus/basinda-vecihi-hurkus/> (Erişim Tarihi: 17.03.2024)

URL-10: <https://www.nadirkitap.com/7-gun-dergisi-sayi-22-9-agustos-1933-kapak-kalamis-hava-istasyonu-dergi23416061.html> (Erişim Tarihi: 21.03.2024)

URL-11: <https://kentvedemiryolu.com/osmanlidan-cumhuriyete-bir-demiryolu-gezisi/> (Erişim Tarihi: 22.03.2024)

URL-12: <https://www.bitmezat.com/urun/9414633/yedigun-dergisi-havaci-pilot-sabiha-gokcen-kapak-1937> (Erişim Tarihi: 05.04.2024)

URL-13: <https://www.bitmezat.com/en/product/1928397/yedigun-30-haziran-1937-cilt-9-no-225-sene-5> (Erişim Tarihi: 05.04.2024)

URL-14: <https://www.nadirkitap.com/7-gun-haftalik-mecmua-22-subat-1938-no-259-milli-bir-aforoz-huseyin-cahit-yalcin-kalp-idmani-ibrahim-alaettin-halide-edip-sahibi-sedat-simavi-dergi23473200.html> (Erişim Tarihi: 02.04.2024)

URL-15: <https://www.tustav.org/sureli-yayinlar-arsivi/muhit/> (Erişim Tarihi: 28.03.2024)

URL-16: [muhit-02-Teşrinisani-1928.pdf](#) (Erişim Tarihi: 28.03.2024)

URL-17: [muhit-05-Mart-1929.pdf](#) (Erişim Tarihi: 09.04.2024)

URL-18: [muhit-04-şubat-1929.pdf](#) (Erişim Tarihi: 19.04.2024)

URL-19: <https://www.nadirkitap.com/iktisat-ve-tasarruf-birinci-tesrin-1932-no-11-turk-guzeli-cihan-guzeli-oldu-milli-iktisat-ve-tasarruf-cemiyeti-dergi21865328.html> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)

URL-20: <https://100sene100nesne.com/vitrin/> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)

URL-21: <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1934/11/10/Ataturk-Ankara-Sergi-Evinde-Yerli-Mallari-Sergisini-gezerken-10111934/2> (Erişim Tarihi: 08.04.2024)

URL-22: <https://kentvedemiryolu.com/bir-sosyal-sorumluluk-projesi-ve-tcdd/> (Erişim Tarihi: 11.03.2024)

URL-23: <https://sumerholding.gov.tr/tarihce.aspx> (Erişim Tarihi: 11.03.2024)

URL-24: <https://onedio.com/haber/gunumuzde-dizi-ve-filmlerin-cekildigi-beykoz-kundura-nin-tarihine-bir-goz-atalim-1102242> (Erişim Tarihi: 21.03.2024)

URL-25: <https://www.denizlimedya.net/vakanuvis-yazdi-simdi-reklamlar-webhane/> (Erişim Tarihi: 21.03.2024)

URL-26: <https://www.peramezat.com/urun/ihap-hulusi---koylu-ve-sehirli-vatandas-aradigin-her-kumasi-sumerbankin> (Erişim Tarihi: 22.03.2024)

URL-27: <https://beykozkundura.com/tarihce/> (Erişim Tarihi: 02.04.2024)

URL-28: <https://collections.vam.ac.uk/item/O8820/the-opening-of-the-great-oil-painting-selous-henry-courtney/> (Erişim Tarihi: 16.09.2024)

URL-29: <http://www.archexpo.fr/en/timelinr/the-great-exhibition-at-crystal-palace-1851/> (Erişim Tarihi: 16.11.2024)

URL-30: <https://www.history.org.uk/publications/resource/10448/the-great-exhibition-of-1851-teaching-a-significa> (Erişim Tarihi: 23.12.2024)

URL-31: <https://www.mediastorehouse.com/imagebroker/international-exposition-1855-40476182.html> (Erişim Tarihi: 23.12.2024)

URL-32: <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1926/6/13/Karadeniz-Vapuruyla-Bandirmaya-gelisi-13061926/5> (Erişim Tarihi: 14.12.2024)

URL-33: https://en.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=3&pavillon_id=3594 (Erişim Tarihi: 17.01.2025)

URL-34: <https://structurae.net/en/structures/exposition-universelle-1867> (Erişim Tarihi: 17.01.2025)

URL-35: <https://www.history.navy.mil/research/histories/ship-histories/the-great-white-fleet.html?utm> (Erişim Tarihi: 16.01.2025)

URL-36: <https://www.theodorerooseveltcenter.org/Learn-About-TR/TR-Encyclopedia/War-and-Military-Affairs/Great%20White%20Fleet?utm> (Erişim Tarihi: 16.08.2024)

URL-37: <https://navalwarcollegemuseum.blogspot.com/2010/12/artifact-spotlight-silk-banner-from.html> (Erişim Tarihi: 16.01.2025)

URL-38: <https://pauldorpat.com/2016/04/23/seattle-now-then-the-great-white-fleet-1908/> (Erişim Tarihi: 16.01.2025)

URL-39:

https://mithatpasaeml.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/35/01/163971/dosyalar/2018_05/17155039_25NisanC807ar1.pdf (Erişim Tarihi: 18.01.2025)

URL-40: <https://e-kemeralti.com/izmir-fuari/> (Erişim Tarihi: 27.08.2024)

URL-41: <https://izmirkemeralti.wordpress.com/2015/02/25/izmir-enternasyonal-fuari-kulturpark/> (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

URL-42: <https://bitmezat.com/urun/5530307/izmir-fuar-izmir-vilayeti-pavyonu-ve-gazino> (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

URL-43: <https://gezimanya.com/Yazilar/izmirde-fuar-zamani> (Erişim Tarihi: 22.07.2024)

URL-44: <https://www.bitmezat.com/urun/4440840/izmir-fuari-trakya-gripin-vs-pavyonlar> (Erişim Tarihi: 22.07.2024)

URL-45: <https://phebusmuzayede.com/9928-izmir-fuari-trakya-pavyonu-suleyman-ferit-eczanesi.html> (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

URL-46: <https://www.modamuzayede.com/en/product/2537312/gazete-la-republique-cumhuriyet-gazetesi-fransizca-baskisi-15-nisan-1932-tarihli> (Erişim Tarihi: 17.06.2024)

URL-47: https://tr.wikipedia.org/wiki/La_Turquie_Kemaliste (Erişim Tarihi: 12.04.2024)

URL-48: <https://shoptr4.kaiopoli.com/category?name=la%20turquie%20kemaliste> (Erişim Tarihi: 17.06.2024)

URL-49: https://jag.journalagent.com/jas/pdfs/JAS_5_1_27_72.pdf (Erişim Tarihi: 14.05.2024) (Erişim Tarihi: 18.05.2024)

URL-50: <https://www.beinconnect.com.tr/film/turkiyenin-kalbi-ankara> (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

URL-51: <https://www.zwama.de/shiplover/wilis.htm> (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

URL-52: <https://denizkartali.com/murat-koralturk-ile-deniz-tarihine-yolculuk/karadeniz-vapuru/> (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

URL-53: https://www.kitantik.com/product/1926-Erken-Cumhuriyet-Donemi-Meshur-Karadeniz-Vapuru-Gemisi-Seyyar-Sergi-DenizcilikSergi-Tarihi-Nr-41_1br9qfwm10ly7vh1ihg (Erişim Tarihi: 21.11.2024)

URL-54: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/karadeniz-vapuru-1926/> (Erişim Tarihi: 21.11.2024)

URL-55: <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1926/6/13/Karadeniz-Vapuruyla-Bandirmaya-gelisi-13061926/5> (Erişim Tarihi: 20.11.2024)

URL-56: <https://cso.ktb.gov.tr/TR-326527/tarihce.html> (Erişim Tarihi: 13.02.2024)

URL-57: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/karadeniz-vapuru-1926/> (Erişim Tarihi: 02.02.2024)

URL-58: <https://www.antikalar.com/namik-ismail> (Erişim Tarihi: 12.02.2024)

URL-59: <https://www.webtekno.com/ataturk-turkiye-avrupa-tanitma-projesi-karadeniz-vapuru-h129523.html> (Erişim Tarihi: 08.02.2024)

EKLER

EK 1: Karadeniz Vapuru Hacivat ve Karagöz Karikatürü



Ek-1. Karadeniz Vapuru ile ilgili bir karikatür (Kaynak: Çeviker, T., 2010).

EK 2: Karadeniz Vapuru Akbaba Dergisi Karikatürü



Ek-2. Karadeniz Vapuru ile ilgili bir karikatür, Akbaba dergisi, 13 Haziran 1926
(Kaynak: Soner Sevgili Arşivi).