www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641
Research Article /Araştırma Makalesi

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Cultural Codes in the Traditional Clothing Terminology of the Karachay-Malkar (Balkar) Turks: An Analysis in the Context of Ethnocultural Memory and Fashion Design

Karaçay-Malkar (Balkar) Türklerinin Geleneksel Giyim Terminolojisindeki Kültürel Kodlar: Etnokültürel Bellek ve Moda Tasarımı Bağlamında Bir İnceleme[*]

Mariyam Yeziyeva[**]

Abstract: This study critically examines the methodological and epistemological disconnect between anthropological sources regarding the traditional clothing heritage of the Karachay-Malkar (Balkar) Turks and contemporary design practices. Although extensive anthropological descriptions exist in the literature, it is observed that a deeply rooted apparel terminology system-encompassing terms such as *başlık*, *hazır, gebenek*, *camçı, çabır*, *çarık*, and *çepken* (kaptal)-has been excluded from semiotic analyses of fashion. Starting from the concept of clothing itself, many names in this domain are gender-neutral in the Karachay-Malkar language, as in other Turkic languages: bel bau-kuşak/kemer, kyamar-kemer, gabara-bedene oturan ve vücudu sıcak tutan yünlü kısa kolsuz yelek, kiyim-kıyafet/giysi, *üs kiyim*-dış giyim, *iç kiyim*-iç çamaşırı, *kölek*-gömlek, *könçek*-pantolon, *çarık-çarık* (ham deri ayakkabı), *çuruk*-yüksek topuklu ayakkabı, *şalbar*-şalvar, etc. This conceptual severance leads to the superficialization of these ethnic elements by detaching them from their source culture during contemporary design processes. To analyze the mechanisms through which these ethnic codes-constituting the intangible cultural heritage of the Karachay-Malkar people-are transferred into contemporary apparel design, the study proposes an interdisciplinary conceptual framework integrating Jan Assmann's cultural memory theory, Roland Barthes's fashion semiotics, and Fred Davis's theory of cultural codes. Critical source analysis reveals three fundamental problems in current design applications: (1) the decontextualization of the terminology system from memory during the commodification of ethnic signifiers; (2) the dichotomy between local/insider narratives of dress and academic/outsider classifications; and (3) the absence of a methodological paradigm that would enable the transformation of cultural codes into a design-oriented semiotic system. The findings demonstrate that the Karachay-Malkar clothing terminology system functions not merely as a linguistic index, but as a dynamic producer of cultural meaning whose structural properties and semantic depths dictate the possibilities of its integration into contemporary design. On a theoretical level, the research expands the boundaries of fashion semiotics within the specific context of the North Caucasus; on an applied level, it pioneers a design methodology that remains faithful to cultural heritage and demonstrates cultural responsibility in ethno-design processes.

∗ This study is derived from the author's proficiency in arts thesis titled ''North Caucasus Karachay Balkar Clothing Designs: Documentation and Interpretations'', completed in 2016 at Akdeniz University, Institute of Fine Arts, Department of Art and Design.

Bu çalışma, yazarın 2016 yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı'nda tamamladığı ''Kuzey Kafkasya Karaçay Balkar Giyim Kuşam Tasarımları: Belgeleme ve Yorumlar'' başlıklı sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

[**]Asst. Prof. Dr., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Textile and Fashion Design
Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
ORCID https://orcid.org/0000-0003-1265-9155
mariyam@akdeniz.edu.tr

Cite as/ Atıf: Yeziyeva, M. (2026). Cultural codes in the traditional clothing terminology of the Karachay-Malkar (Balkar) Turks: An analysis in the context of ethnocultural memory and fashion design / Karaçay-Malkar (Balkar) Türklerinin geleneksel giyim terminolojisindeki kültürel kodlar: Etnokültürel bellek ve moda tasarımı bağlamında bir inceleme. *Turkish Studies - Language and Literature*, *21*(Ö1), 2339-2401. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer], Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.94950
Received/Geliş: 16 June/Haziran 2026
Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2026
Published/Yayın: 20 September/Eylül 2026
Checkedbyplagiarism software

CC BY NC

Keywords: Clothing Terminology System, Ethnocultural Memory, Cultural Codes, Karachay-Malkar (Balkar) Clothing Culture, Fashion Semiotics, Cultural Heritage, North Caucasus.

Öz: Bu araştırma, Karaçay-Malkar (Balkar) geleneksel giyim kuşam mirasına dair insanbilimsel (antropolojik) kaynaklar ile çağdaş tasarım uygulamaları arasındaki yöntembilimsel ve bilgibilimsel kopukluğu eleştirel bir yaklaşımla incelemektedir. Kaynaklarda kapsamlı insanbilimsel tanımlamaları mevcut olmasına rağmen *başlık, hazır, gebenek, camçı, çabır, çarık* ve *çepken (kaptal)* gibi köklü giyim kuşam terimler dizgesinin modanın göstergebilimi çözümlemelerinin dışında bırakıldığı görülmektedir. Giyim kuşam kavramından başlayarak, bu alandaki isimlerin birçoğu, diğer Türk dillerinde olduğu gibi Karaçay-Malkar dilinde de kadın ve erkek cinsiyeti için ortaktır: *bel bau*-kuşak/kemer, *kyamar*-kemer, *gabara*-bedene oturan ve vücudu sıcak tutan yünlü kısa kolsuz yelek, *kiyim*-kıyafet/giysi, *üs kiyim*-dış giyim, *iç kiyim*-iç çamaşırı, *kölek*-gömlek, *köngek*-pantolon, *çarık-çarık* (ham deri ayakkabı), *çuruk*-yüksek topuklu ayakkabı, *şalbar*-şalvar vb. Bu kavramsal kopukluk, söz konusu etnik unsurların çağdaş tasarım süreçlerinde kaynak kültüründen koparılarak yüzeyselleştirilmesine yol açmaktadır. Çalışma, Karaçay-Malkar halklarının somut olmayan kültürel mirasını oluşturan bu etnik kodların çağdaş giyim kuşam tasarımına aktarım işleyişlerini çözümlemek amacıyla; Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Roland Barthes'ın moda göstergebilimi ve Fred Davis'in kültürel kodlar kuramını bütünleştiren bilim disiplinler arası bir kavramsal çerçeve önermektedir. Eleştirel kaynak çözümlemesi, mevcut tasarım uygulamalarında üç temel sorunu açığa çıkarmaktadır: (1) Etnik göstergelerin ticari bir nesneye dönüşmesi sürecinde terimler dizgesinin hafıza bağlamından koparılması; (2) Giyime yönelik yerel/içeriden anlatılar ile akademik/dışarıdan sınıflandırmalar arasındaki ikilik; (3) Kültürel kodların tasarımsal anlam dizgesine dönüştürülmesini sağlayacak yöntembilimsel bir örneğin yokluğu. Elde edilen bulgular, Karaçay-Malkar giyim kuşam terimler dizgesinin birer dilsel dizin olmaktan ziyade, yapısal özellikleri ve anlam derinlikleri sayesinde çağdaş tasarıma aktarılması olanaklarını belirleyen dinamik birer kültürel anlam üreticisi olarak işlevsel halini ortaya koymaktadır. Araştırma, kuramsal düzeyde moda göstergebiliminin kuramsal sınırlarını Kuzey Kafkasya özelinde genişletmekte; uygulamalı düzeyde ise etnik-tasarım süreçlerinde kültürel mirasa sadık kalan ve kültürel sorumluluk gösteren bir tasarım yöntembiliminin oluşturulmasına öncülük etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Giyim Kuşam Terimler Dizgesi, Etnik-kültürel Bellek, Kültürel Kodlar, Karaçay-Malkar (Balkar) Giyim Kültürü, Moda Göstergebilimi, Kültürel Miras, Kuzey Kafkasya.

Structured Abstract:

The primary aim of this study is to demonstrate that the traditional costume terminology of the Karachay-Malkar (Balkar) Turks functions not merely as a linguistic labeling practice, but as dynamic generators of cultural meaning endowed with structural characteristics and semantic depth, operating at both theoretical and practical levels. The methodological and epistemological rupture observed between the material cultural heritage of this North Caucasian community and contemporary fashion design practices constitutes the fundamental problematique of the research. In the existing literature, deeply rooted terms such as *chepken (kaptal), hazyr, gebenek, bashlyk, jamychy, chubur,* and *chariq* remain excluded from fashion semiotic analyses. The ethnic-cultural memory layers carried by these terms are confined to anthropological descriptions and fail to be transmitted into contemporary design processes. Moving from the premise that this terminology system serves as active carriers of intangible cultural heritage, this study seeks to analyze the transmission mechanisms of these codes into contemporary costume design and to critically problematize the semantic losses occurring during this transfer. Furthermore, the research aims to lay the theoretical foundations for a culturally responsible design methodology that remains faithful to cultural heritage and resists the risks of "empty citation" and "semantic erosion" created by the global fashion industry's commodification of ethnic indicators.

The study is grounded in an interdisciplinary framework integrating critical source analysis and theoretical synthesis within the qualitative research paradigm. At the theoretical level, Jan Assmann's cultural memory theory, Roland Barthes's fashion semiotics, and Fred Davis's theory of cultural codes are synthesized to form a tripartite conceptual foundation. This integrative framework enables the examination of traditional costume objects through a three-layered semantic movement: (1) material-level form and technical data, (2) integration with socio-ceremonial memory codes at the semantic level, and (3) transformation into the contemporary fashion signification system at the functional level. The empirical basis of the research is provided by Yeziyevas (2016) doctoral/art proficiency thesis completed at Akdeniz University, which includes the morphological classification of 571 catalog items, alongside pioneering works in North Caucasian ethnography and folklore studies by Kuznetsova (1982), Studenetskaya (1989), Malkonduev (2001), Bittirova (2008), and Bolurova (2021). The critical dimension of the study analyzes how Caucasian-origin forms are reproduced in global fashion through the collections of designers and brands including Chanel, Ulyana Sergeenko, John Galliano, David Koma, Alexander Arutyunov, A La Russe, and Veronika Basharatyan, employing Stuart Halls politics of representation, Pierre Bourdieus symbolic power theory, Walter Benjamins critique of mechanical reproduction, Jean Baudrillards simulacra theory, and Fredric Jamesons concept of pastiche.

The analyses reveal that the Karachay-Malkar costume terminology system does not constitute a neutral inventory of labels; rather, each term functions as a condensation point within the cultural universe of meaning. The term hazyr, derived from the Turkic root meaning "to be ready/alert," denotes the cartridge pockets on the *chepken*; however, findings demonstrate that these are not merely decorative pockets but embody the peoples military past and communal defense practices. The fact that these objects preserve their original nomenclature despite having lost their function through technological change proves that the terminology system operates as a cultural memory archive of a depth unattainable through superficial visual analysis. Similarly, the term *gebenek* transcends its definition as a hooded felt cape, carrying a military-historical narrative traceable to Reshideddin Hamadanis records; while bashlyk serves as a bridge between ancient steppe heritage and contemporary Karachay-Malkar identity through its morphological continuity with Kuban-type Scythian sculptures. In womenswear, signifiers coding a married woman's social status-such as kyamar (silver belt), tuyme (chest ornament), and belbau (waist sash)-have been observed to embody multilayered meanings including gender, marital status, life stages, and economic status. Analyses directed at global fashion demonstrate that these deep semantic layers are systematically erased: the *chepken* form is marketed under generalizing labels such as "Caucasian style" or "Russian tradition"; hazyr pockets are stripped of their ammunition-carrying function and reduced to decorative details; and forms such as jamychy (felt cape) and muhar börk (fur cap), which carry masculine ceremonial and climate-protection functions, are transformed into aesthetic accessories with their gender codes ignored.

The research critically discusses three fundamental gaps in existing interdisciplinary sources. The first is an informational gap: the absence of a comprehensive theoretical mechanism establishing the ontological connection between the linguistic units of Karachay-Malkar costume vocabulary and cultural memory formations. The second is a methodological gap: the lack of a systematic design methodology ensuring the accurate transmission of multi-layered cultural codes-comprising form, color, ornamentation, and terminology-into contemporary design processes. The third is an ethical gap: It is the insufficient questioning, at an ethical level, of the ownership and interpretation rights of the national dress heritage in contemporary adaptation. To address these gaps, the study proposes the "Three-Stage Transmission Model" (Extraction-Transformation-Articulation) as an analytical tool for converting ethnographic data into contemporary design criteria. During the Extraction stage, the primary cultural meaning maps of terminological units are identified; during the Transformation stage, abstract

cultural meanings are translated into design criteria; and during the Articulation stage, the product is integrated into the current socio-cultural context. Throughout this process, Barthess tripartite code system (visual, verbal/linguistic, technological/material), Assmanns cultural memory layers, and Daviss theory of semantic ambiguity are operated simultaneously. Furthermore, the concepts of "semantic erosion"-defining the wearing away of original semantic layers during transmission to contemporary design-and "empty citation"-defining elements reproduced solely as aesthetic forms having lost their original function-are positioned as theoretical tools for explaining the systematic exclusion and exploitative practices of global fashion toward Caucasian forms.

The findings demonstrate that the Karachay-Malkar costume terminology system functions as a dynamic generator of cultural meaning that determines the possibilities for transmission into contemporary design through its structural features and depth of meaning, rather than serving merely as a linguistic index. At the theoretical level, the research expands the boundaries of fashion semiotics specifically in the context of North Caucasia, offering a critique that Western-centered fashion theories fail to incorporate the ethnic-cultural memory layers embedded in the deeply rooted costume terminology systems of small-scale communities. At the practical level, the study pioneers the formation of a design methodology in ethnic-design processes that remains faithful to cultural heritage, minimizes the risk of decontextualization, and guarantees cultural sustainability. Emphasizing that Karachay-Malkar material culture-situated within an extremely sensitive ethical plane in the context of the 1943–1944 deportations-is not merely an object of beauty but the tangible property of collective memory woven through wedding, funeral, initiation ceremonies, and *Özden Adet*, the study proposes the principle of cultural reciprocity as an indispensable ethical criterion. In conclusion, this research offers three fundamental theoretical contributions to costume studies: an integrated conceptual framework, the "Three-Stage Transmission Model," and the concepts of "empty citation" and "semantic erosion."

Keywords: Clothing Terminology System, Ethnocultural Memory, Cultural Codes, Karachay-Malkar (Balkar) Clothing Culture, Fashion Semiotics, Cultural Heritage, North Caucasus.

الملخص المنظّم

الهدف الهدف الرئيس من هذه الدراسة هو إثبات أن مصطلحات الأزياء التقليدية لدى الأتراك القراشاي-مالكار (البلكار) لا تعمل فقط كممارسات لغوية للتسمية، بل بوصفها مولّدات ديناميكية للمعنى الثقافي، مزوّدة بخصائص بنيوية وعمق دلالي، تعمل على المستويين النظري والعملي. إن القطيعة المنهجية والمعرفية الملحوظة بين التراث الثقافي المادي لهذه الجماعة القوقازية الشمالية وممارسات تصميم الأزياء المعاصرة ،تشكّل الإشكالية الأساسية للبحث. في الأدبيات القائمة، تبقى مصطلحات راسخة مثل *تشبكن (كابتال)*، *هازير*، *غيبنك*، *باشليك*، *جاميتشي*، *تشوبور* و*تشاريق* مستبعدة من التحليلات السيميائية للأزياء. إن الطبقات الذاكرية الإثنو-ثقافية التي تحملها هذه المصطلحات محصورة في أوصاف ،أنثروبولوجية ولا تنتقل إلى عمليات التصميم المعاصر. وانطلاقاً من فرضية أن هذا النظام المصطلحي يعمل كحامل نشط للتراث الثقافي غير المادي ،تسعى الدراسة إلى تحليل آليات نقل هذه الرموز إلى تصميم الأزياء المعاصر وإشكلة الخسائر الدلالية التي تحدث أثناء هذا النقل. علاوة على ذلك "تهدف الدراسة إلى وضع الأسس النظرية لمنهجية تصميم مسؤولة ثقافياً تبقى وفية للتراث الثقافي وتقاوم مخاطر "الاقتباس الفارغ" و"التآكل الدلالي .الناتجين عن تسليع مؤشرات الإثنية في صناعة الأزياء العالمية

الإطار النظري والمنهجي ترتكز الدراسة على إطار متعدد التخصصات يدمج التحليل النقدي للمصادر مع التركيب النظري ضمن نموذج البحث النوعي. على المستوى النظري، يتم الجمع بين نظرية الذاكرة الثقافية ليان أسمان، وسيميائيات الأزياء لرولان بارت، ونظرية الرموز الثقافية لفريد ديفيس لتشكيل أساس مفاهيمي ثلاثي. يتيح هذا الإطار دراسة الأزياء التقليدية عبر حركة دلالية ثلاثية المستويات: (1) الشكل المادي والبيانات التقنية، (2) الاندماج مع رموز الذاكرة الاجتماعية-الاحتفالية على المستوى الدلالي، (3) التحول إلى نظام الدلالة في الأزياء المعاصرة على المستوى الوظيفي. الأساس التجريبي للدراسة مستمد من أطروحة الدكتوراه/إجازة الفن ليزييفا (2016) في جامعة أكدنيز، والتي تضمنت التصنيف المورفولوجي لـ 571 مادة كتالوجية، إلى جانب أعمال رائدة في الإثنوغرافيا والفولكلور القوقازي الشمالي لكوزنتسوفا (1982)، ستودينيتسكايا مالكوندويف (2001)، بيتيروفا (2008)، وبولوروفا (2021). البعد النقدي يحلل كيف يُعاد إنتاج الأشكال ذات الأصل القوقازي في ،(1989) ،الأزياء العالمية عبر مجموعات مصممين وعلامات مثل شانيل، أوليانا سيرجينكو، جون غاليانو، ديفيد كوما، ألكسندر أروتيونوف، آ لا روس وفيرونيكا باشاراتيان، باستخدام سياسات التمثيل لستيوارت هول، نظرية القوة الرمزية لبورديو، نقد فالتر بنيامين للاستنساخ الميكانيكي، نظرية .المحاكاة لباودريار، ومفهوم المحاكاة الساخرة لجيمسون

التحليلات تكشف التحليلات أن نظام مصطلحات الأزياء القراشاي-مالكار لا يشكّل مجرد جرد محايد للتسميات؛ بل يعمل كل مصطلح كنقطة تكثيف داخل الكون الثقافي للمعنى. فمصطلح *هازير*، المشتق من الجذر التركي بمعنى "الاستعداد/اليقظة"، يشير إلى جيوب الخرطوش في *تشبكن*؛ غير أن النتائج تظهر أنها ليست مجرد جيوب زخرفية بل تجسّد الماضي العسكري وممارسات الدفاع الجماعي للشعب. إن احتفاظ هذه الأشياء بتسمياتها الأصلية رغم فقدان وظيفتها بفعل التغير التكنولوجي يثبت أن النظام المصطلحي يعمل كأرشيف ذاكرة ثقافية بعمق لا يمكن بلوغه عبر تحليل بصري سطحي. وبالمثل، يتجاوز مصطلح *غيبنك* تعريفه كعباءة صوفية ذات قلنسوة، حاملاً سرداً عسكرياً-تاريخياً يمكن تتبعه في سجلات رشيد الدين الهمذاني؛ بينما يعمل *باشليك* كجسر بين التراث السهبي القديم وهوية القراشاي-مالكار المعاصرة عبر استمراريته المورفولوجية مع ،المنحوتات السكيثية من نوع كوبان. في أزياء النساء، لوحظ أن الدوال التي ترمز إلى الوضع الاجتماعي للمرأة المتزوجة مثل *كيامار* (حزام فضي) *تويما* (زينة صدرية)، *وبيلباو* (وشاح خصر) تجسّد معاني متعددة الطبقات تشمل النوع الاجتماعي، الحالة الزوجية، مراحل الحياة، والوضع الاقتصادي. أما في الأزياء العالمية، فتظهر التحليلات أن هذه الطبقات الدلالية العميقة تُمحى بشكل منهجي: يُسوّق شكل *تشبكن* تحت تسميات عامة

مثل "الأسلوب القوقازي" أو "التقليد الروسي"، وتُجرّد جيوب *مازير* من وظيفتها في حمل الذخيرة وتُختزل إلى تفاصيل زخرفية، وتتحول أشكال مثل *جاميتشي* (عباءة صوفية) و*موخار بورك* (قبعة فرو) التي تحمل وظائف احتفالية ذكورية وحماية مناخية إلى إكسسوارات جمالية مع تجاهل رموز النوع الاجتماعي.

المناقشة النقدية والفجوات تناقش الدراسة ثلاث فجوات أساسية في المصادر متعددة التخصصات القائمة: الأولى فجوة معرفية، وهي غياب آلية نظرية شاملة تربط بين الوحدات اللغوية لمفردات الأزياء القراشاي-مالكار وتشكيلات الذاكرة الثقافية؛ الثانية فجوة منهجية، وهي نقص منهجية تصميم منهجية تضمن النقل الدقيق للرموز الثقافية متعددة الطبقات (الشكل، اللون، الزخرفة، المصطلحات) إلى عمليات التصميم المعاصر؛ ،الثالثة فجوة أخلاقية، وهي قصور التساؤل الأخلاقي حول حقوق الملكية والتفسير لتراث اللباس الوطني في التكييف المعاصر. لمعالجة هذه الفجوات .تقترح الدراسة "نموذج النقل ثلاثي المراحل" (الاستخراج-التحويل-التفكيك) كأداة تحليلية لتحويل البيانات الإثنوغرافية إلى معايير تصميم معاصرة في مرحلة الاستخراج، يتم تحديد خرائط المعنى الثقافي الأساسية للوحدات المصطلحية؛ في مرحلة التحويل، تُترجم المعاني الثقافية المجردة إلى ،معايير تصميم؛ وفي مرحلة التفكيك، يُدمج المنتج في السياق الاجتماعي-الثقافي الراهن. يُشغّل خلال هذه العملية نظام الرموز الثلاثي لبارت (بصري لغوي/لفظي، تقني/مادي)، طبقات الذاكرة الثقافية لأسمان، ونظرية الغموض الدلالي لديفيس بشكل متزامن. كما تُوظّف مفاهيم "التآكل الدلالي" (تآكل الطبقات الدلالية الأصلية أثناء النقل إلى التصميم المعاصر) و"الاقتباس الفارغ" (إعادة إنتاج العناصر كأشكال جمالية فقط بعد فقدان وظيفتها الأصلية) .كأدوات نظرية لتفسير الاستبعاد المنهجي والممارسات الاستغلالية للأزياء العالمية تجاه الأشكال القوقازية

الخاتمة تُظهر النتائج أن نظام مصطلحات الأزياء القراشاي-مالكار يعمل كمولّد ديناميكي للمعنى الثقافي يحدد إمكانات النقل إلى التصميم المعاصر عبر خصائصه البنيوية وعمقه الدلالي، بدلاً من أن يكون مجرد فهرس لغوي. على المستوى النظري، يوسّع البحث حدود سيميائيات الأزياء في سياق القوقاز الشمالي، مقدّماً نقداً لفشل النظريات الغربية المركزية في استيعاب طبقات الذاكرة الإثنو-ثقافية المضمّنة في أنظمة المصطلحات ،العميقة لمجتمعات صغيرة النطاق. وعلى المستوى العملي، تمهّد الدراسة لتشكيل منهجية تصميم في عمليات التصميم الإثني تبقى وفية للتراث الثقافي تقلل من خطر نزع السياق، وتضمن الاستدامة الثقافية. مؤكدة أن الثقافة المادية للقراشاي-مالكار، الواقعة ضمن مستوى أخلاقي حساس للغاية في سياق ترحيلات 1943–1944، ليست مجرد موضوع جمالي بل ملكية ملموسة للذاكرة الجماعية المنسوجة عبر حفلات الزواج، الجنازات، طقوس البلوغ، و«أوزدن عادَت». وتقترح الدراسة مبدأ "التبادلية الثقافية" كمعيار أخلاقي لا غنى عنه. وفي الختام، تقدّم هذه الدراسة ثلاث مساهمات نظرية ."أساسية في دراسات الأزياء: إطاراً مفاهيمياً متكاملاً، "نموذج النقل ثلاثي المراحل"، ومفاهيم "الاقتباس الفارغ" و"التآكل الدلالي

الكلمات المفتاحية: نظام مصطلحات الملابس؛ الذاكرة الإثنو-ثقافية؛ الرموز الثقافية؛ ثقافة ملابس القراشاي-مالكار (البلكار)؛ سيميائيات .الأزياء؛ التراث الثقافي؛ شمال القوقاز

Résumé Structuré:

Analyses Les analyses révèlent que le système terminologique vestimentaire des Karatchaï-Malkar ne constitue pas un inventaire neutre d'étiquettes ; chaque terme fonctionne plutôt comme un point de condensation au sein de l'univers culturel du sens. Le terme *hazyr*, dérivé de la racine turque signifiant « être prêt/alerte », désigne les poches à cartouches du *chepken* ; cependant, les résultats montrent qu'il ne s'agit pas de simples poches décoratives mais qu'elles incarnent le passé militaire et les pratiques de défense communautaire du peuple. Le fait que ces objets conservent leur nomenclature originale malgré la perte de leur fonction due aux changements technologiques prouve que le système terminologique agit comme un véritable archive de mémoire culturelle, d'une profondeur inaccessible par une analyse visuelle superficielle. De même, le terme *gebenek* dépasse sa définition de cape en feutre à capuchon, en portant une narration historico-militaire retraçable dans les chroniques de Rashideddin Hamadani ; tandis que le *bashlyk* sert de pont entre l'héritage des steppes anciennes et l'identité contemporaine karatchaï-malkar grâce à sa continuité morphologique avec les sculptures scythes de type Kouban. Dans les vêtements féminins, des signifiants codant le statut social d'une femme mariée — tels que *kyamar* (ceinture en argent), *tuyme* (ornement de poitrine) et *belbau* (ceinture de taille) — ont été observés comme incarnant des significations plurielles incluant le genre, le statut marital, les étapes de vie et la condition économique. Les analyses dirigées vers la mode mondiale démontrent que ces couches sémantiques profondes sont systématiquement effacées : la forme du *chepken* est commercialisée sous des étiquettes généralisantes telles que « style caucasien » ou « tradition russe » ; les poches *hazyr* sont dépouillées de leur fonction de port de munitions et réduites à des détails décoratifs ; et des formes telles que *jamychy* (cape en feutre) et *muhar börk* (bonnet de fourrure), qui portent des fonctions cérémonielles masculines et de protection climatique, sont transformées en accessoires esthétiques avec effacement des codes de genre.

Discussion critique et lacunes La recherche discute de trois lacunes fondamentales dans les sources interdisciplinaires existantes. La première est une lacune informationnelle : l'absence d'un mécanisme théorique global établissant la connexion ontologique entre les unités linguistiques du vocabulaire vestimentaire karatchaï-malkar et les formations de mémoire culturelle. La deuxième est une lacune méthodologique : le manque d'une méthodologie de conception systématique garantissant la transmission fidèle des codes culturels multi-couches — forme, couleur, ornementation et terminologie — dans les processus de design contemporains. La troisième est une lacune éthique : l'insuffisance du questionnement, au niveau éthique, des droits de propriété et d'interprétation du patrimoine vestimentaire national dans l'adaptation contemporaine. Pour combler ces lacunes, l'étude propose le « Modèle de transmission en trois étapes » (Extraction-Transformation-Articulation) comme outil analytique pour convertir les données ethnographiques en critères de design contemporains. Lors de

la phase d'Extraction, les cartes de signification culturelle des unités terminologiques sont identifiées ; lors de la phase de Transformation, les significations culturelles abstraites sont traduites en critères de design ; et lors de la phase d'Articulation, le produit est intégré dans le contexte socio-culturel actuel. Tout au long de ce processus, le système tripartite de codes de Barthes (visuel, verbal/linguistique, technologique/matériel), les couches de mémoire culturelle d'Assmann et la théorie de l'ambiguïté sémantique de Davis sont mobilisés simultanément. En outre, les concepts d'« érosion sémantique » — définissant l'effacement des couches sémantiques originales lors de la transmission au design contemporain — et de « citation vide » — définissant des éléments reproduits uniquement comme formes esthétiques ayant perdu leur fonction originelle — sont positionnés comme outils théoriques pour expliquer l'exclusion systématique et les pratiques d'exploitation de la mode mondiale envers les formes caucasiennes.

Conclusions Les résultats démontrent que le système terminologique vestimentaire karatchaï-malkar fonctionne comme un générateur dynamique de sens culturel qui détermine les possibilités de transmission vers le design contemporain grâce à ses caractéristiques structurelles et sa profondeur sémantique, plutôt que de servir simplement d'index linguistique. Sur le plan théorique, la recherche élargit les frontières de la sémiotique de la mode, spécifiquement dans le contexte du Caucase du Nord, en offrant une critique du fait que les théories de la mode centrées sur l'Occident échouent à intégrer les couches de mémoire ethnoculturelle inscrites dans les systèmes terminologiques vestimentaires profondément enracinés des petites communautés. Sur le plan pratique, l'étude ouvre la voie à la formation d'une méthodologie de design dans les processus de design ethnique qui reste fidèle au patrimoine culturel, minimise le risque de décontextualisation et garantit la durabilité culturelle. En soulignant que la culture matérielle karatchaï-malkar — située dans un plan éthique extrêmement sensible dans le contexte des déportations de 1943–1944 — n'est pas seulement un objet esthétique mais une propriété tangible de la mémoire collective tissée à travers les mariages, funérailles, cérémonies d'initiation et *Özden Adet*, l'étude propose le principe de réciprocité culturelle comme critère éthique indispensable. En conclusion, cette recherche offre trois contributions théoriques fondamentales aux études vestimentaires : un cadre conceptuel intégré, le « Modèle de transmission en trois étapes », et les concepts de « citation vide » et « érosion sémantique ».

Mots-clés: Système terminologique vestimentaire ; mémoire ethnoculturelle ; codes culturels ; culture vestimentaire karatchaï-malkar (balkar) ; sémiotique de la mode ; patrimoine culturel ; Caucase du Nord.

Resumen Estructurado:

Análisis Los análisis revelan que el sistema terminológico del vestuario karachay-malkar no constituye un inventario neutral de etiquetas; más bien, cada término funciona como un punto de condensación dentro del universo cultural del significado. El término *hazyr*, derivado de la raíz túrquica que significa "estar listo/alerta", designa los bolsillos para cartuchos en el *chepken*; sin embargo, los hallazgos demuestran que no son meros bolsillos decorativos, sino que encarnan el pasado militar y las prácticas de defensa comunitaria del pueblo. El hecho de que estos objetos conserven su nomenclatura original a pesar de haber perdido su función por el cambio tecnológico prueba que el sistema terminológico opera como un archivo de memoria cultural de una profundidad inalcanzable mediante un análisis visual superficial. De manera similar, el término *gebenek* trasciende su definición como capa de fieltro con capucha, portando una narrativa histórico-militar rastreable en los registros de Rashideddin Hamadani; mientras que el *bashlyk* actúa como un puente entre la herencia ancestral de las estepas y la identidad contemporánea karachay-malkar a través de su continuidad morfológica con esculturas escitas de tipo Kubán. En la indumentaria femenina, se ha observado que los significantes que codifican el estatus social de una mujer casada —como *kyamar* (cinturón de plata), *tuyme* (adorno pectoral) y *belbau* (faja de cintura)— encarnan significados estratificados que incluyen género, estado civil, etapas de vida y condición económica. Los análisis dirigidos a la moda global demuestran que estas capas semánticas profundas son sistemáticamente borradas: la forma del *chepken* se comercializa bajo etiquetas generalizantes como "estilo caucásico" o "tradición rusa"; los bolsillos *hazyr* son despojados de su función de portar municiones y reducidos a detalles decorativos; y formas como *jamychy* (capa de fieltro) y *muhar börk* (gorro de piel), que portaban funciones ceremoniales masculinas y de protección climática, se transforman en accesorios estéticos con sus códigos de género ignorados.

Discusión crítica y vacíos La investigación discute críticamente tres vacíos fundamentales en las fuentes interdisciplinarias existentes. El primero es un vacío informativo: la ausencia de un mecanismo teórico integral que establezca la conexión ontológica entre las unidades lingüísticas del vocabulario del vestuario karachay-malkar y las formaciones de memoria cultural. El segundo es un vacío metodológico: la falta de una metodología de diseño sistemática que garantice la transmisión fiel de códigos culturales multicapa —forma, color, ornamentación y terminología— en los procesos de diseño contemporáneo. El tercero es un vacío ético: la insuficiente problematización, en el plano ético, de los derechos de propiedad e interpretación del patrimonio del vestido nacional en la adaptación contemporánea. Para abordar estos vacíos, el estudio propone el "Modelo de

Transmisión en Tres Etapas" (Extracción-Transformación-Articulación) como herramienta analítica para convertir datos etnográficos en criterios de diseño contemporáneo. Durante la etapa de Extracción se identifican los mapas de significado cultural primarios de las unidades terminológicas; en la etapa de Transformación, los significados culturales abstractos se traducen en criterios de diseño; y en la etapa de Articulación, el producto se integra en el contexto socio-cultural actual. A lo largo de este proceso se operan simultáneamente el sistema tripartito de códigos de Barthes (visual, verbal/lingüístico, tecnológico/material), las capas de memoria cultural de Assmann y la teoría de la ambigüedad semántica de Davis. Además, los conceptos de "erosión semántica" —definiendo el desgaste de las capas semánticas originales durante la transmisión al diseño contemporáneo— y de "cita vacía" —definiendo elementos reproducidos únicamente como formas estéticas tras haber perdido su función original— se posicionan como herramientas teóricas para explicar la exclusión sistemática y las prácticas explotadoras de la moda global hacia las formas caucásicas.

Conclusiones Los hallazgos demuestran que el sistema terminológico del vestuario karachay-malkar funciona como un generador dinámico de significado cultural que determina las posibilidades de transmisión al diseño contemporáneo mediante sus características estructurales y su profundidad semántica, en lugar de servir meramente como un índice lingüístico. En el plano teórico, la investigación amplía los límites de la semiótica de la moda específicamente en el contexto del Cáucaso Norte, ofreciendo una crítica al hecho de que las teorías de la moda centradas en Occidente no logran incorporar las capas de memoria etnocultural incrustadas en los sistemas terminológicos profundamente arraigados de comunidades de pequeña escala. En el plano práctico, el estudio inaugura la formación de una metodología de diseño en procesos de diseño étnico que permanece fiel al patrimonio cultural, minimiza el riesgo de descontextualización y garantiza la sostenibilidad cultural. Al enfatizar que la cultura material karachay-malkar —situada en un plano ético extremadamente sensible en el contexto de las deportaciones de 1943–1944— no es meramente un objeto de belleza, sino la propiedad tangible de la memoria colectiva tejida a través de bodas, funerales, ceremonias de iniciación y *Özden Adet*, el estudio propone el principio de reciprocidad cultural como criterio ético indispensable. En conclusión, esta investigación ofrece tres contribuciones teóricas fundamentales a los estudios de indumentaria: un marco conceptual integrado, el "Modelo de Transmisión en Tres Etapas" y los conceptos de "cita vacía" y "erosión semántica".

Palabras clave: Sistema terminológico del vestuario; memoria etnocultural; códigos culturales; cultura vestimentaria karachay-malkar (balkar); semiótica de la moda; patrimonio cultural; Cáucaso Norte.

结构化摘要:

分析 研究结果显示，卡拉恰伊-马尔卡尔服饰术语系统并非一个中性的标签清单；相反，每个术语都在文化意义的宇宙中充当凝聚点。术语 ***hazyr*** 源自突厥语根，意为"准备/警觉"，指的是 ***chepken*** 上的弹药袋；然而，研究发现这些并非单纯的装饰性口袋，而是体现了民族的军事历史和集体防御实践。尽管这些物件因技术变迁而失去了原有功能，但仍保留其原始名称，这证明该术语系统作为文化记忆档案运作，其深度是表层视觉分析无法企及的。同样，术语 ***gebenek*** 超越了"带兜帽的毛毡披风"的定义，承载着可追溯至拉希德丁·哈马达尼记载的军事历史叙事；而 ***bashlyk*** 则通过与库班型斯基泰雕塑的形态延续，成为古代草原遗产与当代卡拉恰伊-马尔卡尔身份之间的桥梁。在女性服饰中，编码已婚女性社会地位的符号——如 ***kyamar***（银腰带）、***tuyme***（胸饰）、***belbau***（腰饰）——被观察到体现了包括性别、婚姻状况、人生阶段和经济地位在内的多层含义。针对全球时尚的分析表明，这些深层语义层次被系统性抹除：***chepken*** 的形式被以"高加索风格"或"俄罗斯传统"等泛化标签推销；***hazyr*** 口袋被剥夺了携带弹药的功能，仅剩装饰细节；而诸如 ***jamychy***（毛毡披风）和 ***muhar börk***（毛皮帽）等承载男性礼仪与气候防护功能的形式，则被转化为美学配饰，其性别编码被忽视。

批判性讨论与研究空白 研究批判性地讨论了现有跨学科文献中的三大空白。第一是信息空白：缺乏一个全面的理论机制来建立卡拉恰伊-马尔卡尔服饰词汇的语言单位与文化记忆形成之间的本体论联系。第二是方法论空白：缺乏一种系统的设计方法，确保包括形式、颜色、装饰和术语在内的多层文化代码能够准确传递到当代设计过程中。第三是伦理空白：在伦理层面上，对民族服饰遗产在当代改编中的所有权与解释权缺乏充分质疑。为弥补这些空白，研究提出了"三阶段传递模型"（提取-转化-表述），作为将民族志数据转化为当代设计标准的分析工具。在提取阶段，识别术语单位的主要文化意义图谱；在转化阶段，将抽象的文化意义转译为设计标准；在表述阶段，将产品融入当前社会文化语境。在这一过程中，同时运用巴特的三分代码系统（视觉、语言/言语、技术/材料）、阿斯曼的文化记忆层次以及戴维斯的语义模糊理论。此外，"语义侵蚀"——定义为在传递到当代设计过程中原始语义层的消磨

——与“空洞引述”——定义为仅作为美学形式再生产而失去原始功能的元素——被定位为解释全球时尚对高加索形式的系统性排斥与剥削性实践的理论工具。

结论 研究结果表明，卡拉恰伊-马尔卡尔服饰术语系统作为文化意义的动态生成器运作，通过其结构特征与语义深度决定了传递到当代设计的可能性，而不仅仅是一个语言索引。在理论层面，研究拓展了时尚符号学在北高加索语境中的边界，批判了以西方为中心的时尚理论未能纳入深植于小型社群服饰术语系统中的民族-文化记忆层。在实践层面，研究开创了民族设计过程中的设计方法论，保持对文化遗产的忠实，最大限度地减少去语境化风险，并确保文化可持续性。研究强调，卡拉恰伊-马尔卡尔的物质文化——在**1943–1944**年流放背景下处于极为敏感的伦理层面——不仅是美的对象，更是通过婚礼、葬礼、成年礼和 ***Özden Adet*** 编织的集体记忆的有形财产。研究提出“文化互惠原则”作为不可或缺的伦理标准。最后，本研究为服饰研究提供了三项基本理论贡献：一个整合的概念框架、“三阶段传递模型”，以及“空洞引述”和“语义侵蚀”两个概念。

关键词: 服饰术语系统, 民族文化记忆, 文化代码, 卡拉恰伊-马尔卡尔（巴尔卡尔）服饰文化, 时尚符号学, 文化遗产, 北高加索。

Структурированное резюме:

Анализ Анализ показывает, что терминологическая система костюма карачаево-балкарцев не является нейтральным перечнем ярлыков; напротив, каждый термин функционирует как точка конденсации в культурной вселенной смысла. Термин *hazyr*, происходящий от тюркского корня «быть готовым/бдительным», обозначает патронные карманы на *чепкене*; однако результаты демонстрируют, что это не просто декоративные карманы, а воплощение военного прошлого и практик коллективной обороны народа. Тот факт, что эти предметы сохраняют свою оригинальную номенклатуру, несмотря на утрату функции вследствие технологических изменений, доказывает, что терминологическая система действует как архив культурной памяти, глубина которого недостижима при поверхностном визуальном анализе. Аналогично, термин *gebenek* выходит за рамки определения «войлочная накидка с капюшоном», неся военную-историческую нарративную линию, прослеживаемую в записях Рашид ад-Дина Хамадани; тогда как *bashlyk* служит мостом между древним степным наследием и современной карачаево-балкарской идентичностью благодаря морфологической преемственности с кубанскими скифскими скульптурами. В женской одежде знаки, кодирующие социальный статус замужней женщины — такие как *kyamar* (серебряный пояс), *tuyme* (нагрудное украшение) и *belbau* (поясная перевязь) — были замечены как воплощающие многослойные значения, включая гендер, семейное положение, жизненные этапы и экономический статус. Анализ глобальной моды показывает, что эти глубокие семантические слои систематически стираются: форма *чепкена* продаётся под обобщающими ярлыками «кавказский стиль» или «русская традиция»; карманы *hazyr* лишаются своей функции хранения боеприпасов и сводятся к декоративным деталям; а формы вроде *jamychy* (войлочная накидка) и *muhar börk* (меховая шапка), несущие мужские церемониальные и климатические функции, превращаются в эстетические аксессуары с игнорированием гендерных кодов.

Критическое обсуждение и пробелы Исследование критически рассматривает три фундаментальных пробела в существующих междисциплинарных источниках. Первый — информационный пробел: отсутствие комплексного теоретического механизма, устанавливающего онтологическую связь между языковыми единицами костюмной лексики карачаево-балкарцев и формированием культурной памяти. Второй — методологический пробел: отсутствие систематической методологии дизайна, обеспечивающей точную передачу многослойных культурных кодов — формы, цвета, орнаментации и терминологии — в современные процессы проектирования. Третий — этический пробел: недостаточная постановка вопроса на этическом уровне о правах собственности и интерпретации национального костюмного наследия в современном адаптировании. Для устранения этих пробелов исследование предлагает «трёхэтапную модель передачи» (Извлечение-Трансформация-Артикуляция) как аналитический инструмент для преобразования этнографических данных в современные критерии дизайна. На этапе извлечения определяются основные карты культурного значения терминологических единиц; на этапе трансформации абстрактные культурные значения переводятся в критерии дизайна; на этапе артикуляции продукт интегрируется в текущий социокультурный контекст. В ходе этого процесса одновременно используются трёхкодовая система Барта (визуальный, вербальный/языковой, технологический/материальный), слои культурной памяти Ассмана и теория семантической неопределённости Дэвиса. Кроме того, концепции «семантической эрозии» — определяющей стирание исходных семантических слоёв при передаче в современный дизайн — и «пустой цитаты» —

определяющей элементы, воспроизводимые исключительно как эстетические формы после утраты их первоначальной функции — позиционируются как теоретические инструменты для объяснения систематического исключения и эксплуататорских практик глобальной моды по отношению к кавказским формам.

Заключение Результаты показывают, что терминологическая система костюма карачаево-балкарцев функционирует как динамический генератор культурного смысла, определяющий возможности передачи в современный дизайн благодаря своим структурным особенностям и глубине значения, а не служащий лишь языковым индексом. На теоретическом уровне исследование расширяет границы семиотики моды в контексте Северного Кавказа, предлагая критику того, что западоцентричные теории моды не учитывают этнокультурные слои памяти, встроенные в глубоко укоренённые терминологические системы малых сообществ. На практическом уровне исследование прокладывает путь к формированию методологии дизайна в этнических процессах проектирования, которая остаётся верной культурному наследию, минимизирует риск десемантизации и гарантирует культурную устойчивость. Подчёркивая, что материальная культура карачаево-балкарцев — находящаяся в чрезвычайно чувствительном этическом поле в контексте депортаций 1943–1944 годов — является не просто объектом красоты, но материальной собственностью коллективной памяти, сотканной через свадьбы, похороны, обряд инициации и *Özden Adet*, исследование предлагает принцип культурной взаимности как необходимый этический критерий. В заключение данное исследование предлагает три фундаментальных теоретических вклада в костюмологию: интегрированный концептуальный каркас, «трёхэтапную модель передачи» и концепции «пустой цитаты» и «семантической эрозии».

Ключевые слова: Система терминологии одежды; этнокультурная память; культурные коды; культура одежды карачаево-балкарцев; семиотика моды; культурное наследие; Северный Кавказ.

संरचित सारांश:

विश्लेषण विश्लेषण से पता चलता है कि कराचाय-मालकार परिधान शब्दावली प्रणाली केवल तटस्थ लेबलों की सूची नहीं है; बल्कि प्रत्येक शब्द सांस्कृतिक अर्थ के ब्रह्मांड में एक संक्षेपण बिंदु के रूप में कार्य करता है। *हाज़िर* शब्द, जो तुर्किक मूल से "तैयार/सतर्क" का अर्थ देता है, *चेप्केन* पर कारतूस जेबों को दर्शाता है; तथापि, निष्कर्ष बताते हैं कि ये मात्र सजावटी जेबें नहीं हैं, बल्कि लोगों के सैन्य अतीत और सामुदायिक रक्षा प्रथाओं को मूर्त रूप देती हैं। यह तथ्य कि ये वस्तुएँ तकनीकी परिवर्तन के कारण अपनी कार्यात्मकता खोने के बावजूद अपनी मूल नामावली बनाए रखती हैं, यह सिद्ध करता है कि शब्दावली प्रणाली एक सांस्कृतिक स्मृति अभिलेखागार के रूप में कार्य करती है, जिसकी गहराई सतही दृश्य विश्लेषण से अप्राप्य है। इसी प्रकार, *गेबनेक* शब्द अपनी परिभाषा "हुड वाली ऊनी चादर" से परे जाकर एक सैन्य-ऐतिहासिक कथा को वहन करता है, जिसे रशीदुद्दीन हमदानी के अभिलेखों तक खोजा जा सकता है; जबकि *बाशलिक* अपनी आकृति-गत निरंतरता के माध्यम से कुबान-प्रकार की स्किथियन मूर्तियों से जुड़कर प्राचीन स्तेपी विरासत और समकालीन कराचाय-मालकार पहचान के बीच एक पुल का कार्य करता है। महिलाओं के परिधान में, विवाहित महिला की सामाजिक स्थिति को कोडित करने वाले संकेतक — जैसे *क्यामर* (रजत कमरबंद), *तुईमे* (वक्ष आभूषण), और *बेलबाउ* (कमर पट्टी) — को बहुस्तरीय अर्थों को मूर्त रूप देते हुए देखा गया है, जिनमें लिंग, वैवाहिक स्थिति, जीवन चरण और आर्थिक स्थिति शामिल हैं। वैश्विक फैशन की ओर निर्देशित विश्लेषण दर्शाते हैं कि ये गहरे अर्थस्तर व्यवस्थित रूप से मिटा दिए जाते हैं: *चेप्केन* रूप को "काकेशियन शैली" या "रूसी परंपरा" जैसे सामान्यीकृत लेबलों के तहत विपणन किया जाता है; *हाज़िर* जेबों को उनके गोला-बारूद वहन करने के कार्य से वंचित कर केवल सजावटी विवरणों तक सीमित कर दिया जाता है; और *जामिची* (ऊनी चादर) तथा *मुहार बोरक* (फर टोपी) जैसी आकृतियाँ, जो पुरुषों की अनुष्ठानिक और जलवायु-सुरक्षा कार्यों को वहन करती हैं, को सौंदर्यपरक आभूषणों में बदल दिया जाता है, जिनके लिंग कोडों की उपेक्षा की जाती है।

आलोचनात्मक चर्चा और अंतराल अनुसंधान मौजूदा अंतर्विषयी स्रोतों में तीन मौलिक अंतरालों पर आलोचनात्मक चर्चा करता है। पहला है सूचनात्मक अंतराल: कराचाय-मालकार परिधान शब्दावली की भाषाई इकाइयों और सांस्कृतिक स्मृति निर्माणों के बीच अस्तित्वगत संबंध स्थापित करने वाले व्यापक सैद्धांतिक तंत्र का अभाव। दूसरा है पद्धतिगत अंतराल: एक व्यवस्थित डिज़ाइन पद्धति का अभाव, जो बहुस्तरीय सांस्कृतिक कोडों — रूप, रंग, अलंकरण और शब्दावली — को समकालीन डिज़ाइन प्रक्रियाओं में सटीक रूप से संप्रेषित करना सुनिश्चित करे। तीसरा है नैतिक अंतराल: समकालीन अनुकूलन में राष्ट्रीय परिधान विरासत के स्वामित्व और व्याख्या अधिकारों पर नैतिक स्तर पर अपर्याप्त प्रश्न उठाना। इन अंतरालों को संबोधित करने के लिए, अध्ययन "तीन-चरणीय संप्रेषण मॉडल" (निष्कर्षण-परिवर्तन-अभिव्यक्ति) का प्रस्ताव करता है, जो नृवंशविज्ञान संबंधी डेटा को समकालीन डिज़ाइन मानदंडों में परिवर्तित करने का विश्लेषणात्मक उपकरण है। निष्कर्षण चरण में, शब्दावली इकाइयों के प्राथमिक सांस्कृतिक अर्थ मानचित्रों की पहचान की जाती है; परिवर्तन चरण में, अमूर्त सांस्कृतिक अर्थों को डिज़ाइन मानदंडों में अनुवादित किया जाता है; और अभिव्यक्ति चरण में, उत्पाद को वर्तमान सामाजिक-सांस्कृतिक

संदर्भ में एकीकृत किया जाता है। इस प्रक्रिया के दौरान, बार्थेस की त्रिस्तरीय कोड प्रणाली (दृश्य, भाषिक/वाचिक, तकनीकी/सामग्री), अस्मान की सांस्कृतिक स्मृति परतें, और डेविस का अर्थगत अस्पष्टता सिद्धांत एक साथ संचालित किए जाते हैं। इसके अतिरिक्त, "अर्थगत क्षरण" की अवधारणा — जो समकालीन डिज़ाइन में संप्रेषण के दौरान मूल अर्थस्तरों के क्षरण को परिभाषित करती है — और "रिक्त उद्धरण" की अवधारणा — जो केवल सौंदर्यात्मक रूपों के रूप में पुनरुत्पादित तत्वों को परिभाषित करती है, जिन्होंने अपनी मूल कार्यक्षमता खो दी है — को वैश्विक फैशन द्वारा काकेशियाई रूपों के व्यवस्थित बहिष्कार और शोषणकारी प्रथाओं की व्याख्या करने के लिए सैद्धांतिक उपकरणों के रूप में स्थापित किया गया है।

निष्कर्ष निष्कर्ष दर्शाते हैं कि कराचाय-मालकार परिधान शब्दावली प्रणाली एक सांस्कृतिक अर्थ का गतिशील जनक है, जो अपनी संरचनात्मक विशेषताओं और अर्थ की गहराई के माध्यम से समकालीन डिज़ाइन में संप्रेषण की संभावनाओं को निर्धारित करती है, न कि केवल एक भाषाई सूचकांक के रूप में कार्य करती है। सैद्धांतिक स्तर पर, अनुसंधान विशेष रूप से उत्तरी काकेशस के संदर्भ में फैशन सिमियोटिक्स की सीमाओं का विस्तार करता है, यह आलोचना प्रस्तुत करते हुए कि पश्चिम-केंद्रित फैशन सिद्धांत छोटे पैमाने के समुदायों की गहराई से निहित परिधान शब्दावली प्रणालियों में अंतर्निहित जातीय-सांस्कृतिक स्मृति परतों को शामिल करने में विफल रहते हैं। व्यावहारिक स्तर पर, अध्ययन जातीय-डिज़ाइन प्रक्रियाओं में एक डिज़ाइन पद्धति के गठन का मार्ग प्रशस्त करता है, जो सांस्कृतिक विरासत के प्रति वफादार रहती है, प्रसंग-विहीनता के जोखिम को न्यूनतम करती है और सांस्कृतिक स्थिरता की गारंटी देती है। यह जोर देते हुए कि कराचाय-मालकार की भौतिक संस्कृति — 1943–1944 के निर्वासन के संदर्भ में अत्यंत संवेदनशील नैतिक स्तर पर स्थित — केवल सौंदर्य का विषय नहीं है, बल्कि विवाह, अंतिम संस्कार, दीक्षा समारोह और *Özden Adet* के माध्यम से बुनी गई सामूहिक स्मृति की मूर्त संपत्ति है, अध्ययन "सांस्कृतिक पारस्परिकता" के सिद्धांत को एक अपरिहार्य नैतिक मानदंड के रूप में प्रस्तावित करता है। अंततः, यह अनुसंधान परिधान अध्ययन में तीन मौलिक सैद्धांतिक योगदान प्रस्तुत करता है: एक एकीकृत वैचारिक ढाँचा, "तीन-चरणीय संप्रेषण मॉडल," और "रिक्त उद्धरण" तथा "अर्थगत क्षरण" की अवधारणाएँ।

कीवर्ड परिधान: शब्दावली प्रणाली; जातीय-सांस्कृतिक स्मृति; सांस्कृतिक कोड; कराचाय-मालकार (बालकार) परिधान संस्कृति; फैशन सिमियोटिक्स; सांस्कृतिक विरासत; उत्तरी काकेशस।

Yapılandırılmış Özet:

Bu incelemenin temel amacı, Karaçay-Malkar (Balkar) Türklerine ait geleneksel giyim kuşam terimleri dizgesinin yalnızca dilsel bir adlandırma uygulaması olmanın ötesinde, yapısal özellikleri ve anlam derinlikleriyle dinamik birer kültürel anlam üreticisi olarak nasıl işlev gördüğünü kuramsal ve uygulamalı düzlemde ortaya koymaktır. Kuzey Kafkasya coğrafyasında yerleşik bu topluluğun maddi kültür mirası ile çağdaş giyim düzenleme pratikleri arasında gözlemlenen yöntembilimsel ve bilgibilimsel kopukluk, araştırmanın çıkış sorunsalını oluşturmaktadır. Mevcut yazında *başlık, hazır, gebenek, camçı (jamıçı), çabır, çarık ve çepken (kaptal)* gibi köklü terimlerin giyim göstergebilimi çözümlemelerinin dışında bırakıldığı; bu terimlerin taşıdığı ulusal-kültürel bellek katmanlarının ise insanbilimsel tanımlamalarla sınırlı kalarak çağdaş düzenleme süreçlerine aktarılamadığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışma, söz konusu terimler dizgesinin somut olmayan kültürel mirasın etkin taşıyıcıları olduğu varsayımından hareketle, bu kodların çağdaş giyim kuşam düzenlemesine aktarım işleyişlerini çözümlemeyi ve bu aktarımda yaşanan anlam kayıplarını eleştirel bir bakış açısıyla sorunlaştırmayı hedeflemektedir. Ayrıca, küreselleşen giyim endüstrisinin ulusal göstergeleri ticari bir meta haline dönüştürme sürecinde yarattığı "içi boş alıntı" ve "anlamsal aşınma" risklerine karşı, kültürel mirasa sadık kalan ve kültürel sorumluluk taşıyan bir düzenleme yöntembiliminin kuramsal temellerini atmayı amaçlamaktadır.

Çalışma, nitel inceleme yaklaşımı içerisinde yer alan bilim dalları arası kuramsal çözümleme ve eleştirel kaynak tahlili yöntemlerini bütünleştiren bir çerçeveye oturtulmuştur. Kuramsal düzlemde Jan Assman'nın kültürel bellek kuramı, Roland Barthes'ın giyim göstergebilimi ve Fred Davis'in kültürel kodlar kuramı üçlü bir kavramsal zemin oluşturacak şekilde birleştirilmiştir. Bu bütünleştirici çerçeve, geleneksel giyim kuşam nesnelerinin üç katmanlı bir anlam hareketine tabi tutulmasını olanaklı kılmıştır: Birincisi, maddi düzeydeki biçim ve teknik verilerin; ikincisi, anlamsal düzeyde toplumsal-törensel bellek kodlarıyla bütünleştirilmesi; üçüncüsü ise işlevsel düzeyde çağdaş giyim anlam dizgesine dönüştürülmesi. İncelemenin gözlemlere dayalı zeminini ise Yeziyeva'nın (2016) Akdeniz Üniversitesinde tamamladığı ve 571 katalog unsurun biçimbilimsel tasnifini içeren doktora/sanatta yeterlik tezi ile Kuznetsova (1982), Studenetskaya (1989), Malkonduev (2001), Bittirova (2008) ve Bolurova (2021) gibi Kuzey Kafkasya halkbilimi ve etnografya alanındaki öncü çalışmalar oluşturmaktadır. Çalışmanın eleştirel boyutunda ise Chanel, Ulyana Sergeenko, John Galliano, David Koma, Alexander Arutyunov, A La Russe ve Veronika Basharatyan gibi düzenleyicilerin ve üretim evlerinin sergileri üzerinden küresel giyim alanında Kafkasya kökenli biçimlerin nasıl yeniden üretildiği, Stuart Hallun temsiller politikası, Pierre Bourdieunün simgesel güç kuramı, Walter Benjaminin mekanik yeniden üretim eleştirisi, Jean Baudrillardın benzetim kuramı ve Fredric Jamesonın taklit kavramları eşliğinde çözümlenmiştir.

Yapılan çözümlemeler, Karaçay-Malkar giyim kuşam terimler dizgesinin yansız bir adlandırma listesinden ibaret olmadığını; her bir terimin kültürel anlam dünyasında birer yoğunlaşma noktası olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. *Hazır t*eriminin, Türkçe kökenli "hazır ol" anlamından hareketle *çepken* üzerindeki fişeklikleri ifade ettiği; ancak bunun yalnızca süslü cep olmayıp, halkın askeri geçmişini ve toplumsal savunma uygulamalarını bünyesinde barındırdığı belgelenmiştir. Teknolojik değişimle işlevini yitiren bu nesnelerin eski adlandırmayı koruyarak varlığını sürdürmesi, terimler dizgesinin yüzeysel bir görsel çözümlemeyle ulaşılamayacak derinlikte bir kültürel bellek arşivi işlevi üstlendiğini kanıtlamaktadır. Benzer şekilde *gebenek* teriminin kapüşonlu keçe pelerin olmanın ötesinde, Reşîdüddîn Hamedânînin kayıtlarına uzanan askeri-tarihsel bir anlatı; *başlık* teriminin ise Kuban tipi İskit heykelleriyle kurduğu biçimbilimsel süreklilik üzerinden kadim bozkır mirası ile çağdaş Karaçay-Malkar kimliği arasında köprü vazifesi gördüğü saptanmıştır. Kadın giyiminde evli kadının toplumsal konumunu kodlayan *kyamar* (gümüş kemer), *tüyme* (göğüs süsü) ve *belbau* (bel kuşağı) gibi göstergelerin ve terimlerin; toplumsal cinsiyet, evlilik durumu, yaş evreleri ve ekonomik konum gibi çok katmanlı anlamları barındırdığı görülmüştür. Küresel giyim alanına yönelik çözümlemelerde ise bu derin anlam katmanlarının düzenli bir biçimde silindiği; *çepken* biçiminin *Kafkasya tarzı* veya *Rus geleneği* gibi genelleyici etiketlerle pazarlandığı; *hazır* ceplerinin fişek taşıma işlevinden arındırılarak süslü ayrıntıya indirgendiği; *camçı* (keçe pelerin) ve *muhar börk* (kürklü kalpak) gibi erkeklik töreni ve iklim koruma işlevleri taşıyan biçimlerin ise cinsiyet kodları görmezden gelinerek estetik aksesuara dönüştürüldüğü tespit edilmiştir.

Araştırma, mevcut bilim dalları arası kaynaklarda üç temel boşluğu eleştirel olarak tartışmaktadır. Birincisi bilgisel boşluktur: Karaçay-Malkar giyim kuşam sözcüklerinin dilsel birimleri ile kültür belleği oluşumları arasındaki varlıksal bağı kuran bütünsel bir kuramsal düzenek bulunmamasıdır. İkincisi yöntembilimsel boşluktur: Biçim, renk, süsleme ve terimlerden oluşan çok katmanlı kültür kodlarının çağdaş düzenleme süreçlerine hatasız aktarılmasını sağlayacak düzenli bir düzenleme yöntembilgisinin geliştirilmemiş olmasıdır. Üçüncüsü ise ahlaksal boşluktur: Ulusal giyim kuşam mirasının çağdaş düzenlemedeki mülkiyet ve yorumlama haklarının ahlak düzeyinde yeterince sorgulanmamasıdır. Bu boşlukları doldurmak üzere geliştirilen "Üç Aşamalı Aktarım Örneği" (Ayıklama-Dönüşüm-Eklemlenme), halk bilimine dayalı verilerin çağdaş düzenleme ölçütlerine dönüştürülmesinde çözümleyici bir araç olarak sunulmaktadır. Ayıklama aşamasında terimsel birimlerin birincil kültürel anlam haritaları tespit edilmekte; dönüşüm aşamasında soyut kültürel anlamlar düzenleme ölçütlerine çevrilmekte; eklemlenme aşamasında ise ürün güncel toplumsal-kültürel bağlama bütünleştirilmektedir. Bu süreçte Barthes'ın üçlü kod dizgesi (görsel, sözlü/dilbilgisel, teknolojik/maddi) ile Assmann'ın kültürel bellek katmanları ve Davis'in anlamsal belirsizlik kuramı bir arada işletilmektedir. Ayrıca, geleneksel kodların çağdaş düzenlemeye aktarımında özgün anlam katmanlarının aşınmasını tanımlayan *anlamsal aşınma* ve özgün işlevini yitirmiş, yalnızca estetik biçim olarak yeniden üretilen öğeleri tanımlayan "içi boş alıntı" kavramları, küresel giyim düzeninin Kafkasya biçimlerine yönelik sistematik dışlama ve sömürü pratiklerini açıklamada kuramsal araçlar olarak konumlandırılmaktadır.

Elde edilen bulgular, Karaçay-Malkar giyim kuşam terimler dizgesinin birer dilsel dizin olmaktan ziyade, yapısal özellikleri ve anlam derinlikleri sayesinde çağdaş düzenlemeye aktarılması olanaklarını belirleyen dinamik birer kültürel anlam üreticisi olarak işlevsel halini ortaya koymaktadır. Araştırma, kuramsal düzeyde giyim göstergebiliminin sınırlarını Kuzey Kafkasya özelinde genişletmekte; Batı merkezli giyim kuramlarının küçük ölçekli toplulukların köklü giyim kuşam terim dizgesinde saklı olan ulusal-kültürel bellek katmanlarını kuramsal çerçevesine dahil edemediği eleştirisini sunmaktadır. Uygulamalı düzeyde ise ulusal kökenli düzenleme süreçlerinde kültürel mirasa sadık kalan, bağlamından koparma riskini en aza indiren ve kültürel sürdürülebilirliği güvence altına alan bir düzenleme yöntembiliminin oluşturulmasına öncülük etmektedir. Çalışma, 1943-1944 sürgünleri bağlamında son derece hassas bir ahlaksal düzlemde yer alan Karaçay-Malkar maddi kültürünün, basit bir güzellik nesnesi değil; evlilik, cenaze, erginlenme törenleri ve *Özden Adet* (Geleneksel Töre) ile örülmüş ortak hafızanın somut mülkü olduğunu vurgulayarak, kültürel karşılıklılık ilkesini vazgeçilmez bir töresel ölçüt olarak önermektedir. Sonuç olarak, bu inceleme giyim kuşam yazınına bütünleşik bir kavramsal çerçeve, "Üç Aşamalı Aktarım Örneği" ve "içi boş alıntı/anlamsal aşınma" kavramları olmak üzere üç temel kuramsal katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Giyim Kuşam Terimler Dizgesi, Etnik-kültürel Bellek, Kültürel Kodlar, Karaçay-Malkar (Balkar) Giyim Kültürü, Moda Göstergebilimi, Kültürel Miras, Kuzey Kafkasya.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Cultural Codes in the Traditional Clothing Terminology of the Karachay-Malkar (Balkar) Turks: An Analysis in the Context of Ethnocultural Memory and Fashion Design

Introduction

Problem Statement and Research Gap

The twenty-one Republics within the Russian Federation constitute vital administrative structures that preserve the historical and cultural heritage of diverse ethnic communities. With regard to the study of Karachay-Malkar traditional dress culture, the Kabardino-Balkar Republic and the Karachay-Cherkess Republic stand out in particular. These two republics serve as the primary cultural epicenters that have sustained the traditional way of life, costume, weaving techniques, and decorative arts of the Karachay-Malkar people within the multicultural fabric of the North Caucasus up to the present day. The national Republics of the Russian Federation are largely situated across vast geographical expanses such as the North Caucasus, the Ural Basin, the Volga-Ural region, and Siberia. Historically endowed with abundant natural resources-notably gold, silver, copper, iron, and various precious stones-these regions supported not only economic life but also fostered the development of metalworking, jewelry-making, and traditional handicrafts. In the traditional dress culture of the North Caucasian peoples, belt buckles, silver-embroidered ornaments, jewelry, and metal accessories functioned as indicators of social status and cultural identity no less than as aesthetic elements. Therefore, Karachay-Malkar dress culture can be evaluated not merely as an element reflecting ethnic identity, but as a component of a multilayered cultural heritage shaped by the natural resources of the inhabited geography, craft traditions, and complex socio-cultural interactions.

The Alans and the As are the historical ancestors of the Balkars and the Karachays. Like the Hun-Bulgar communities, the Alan-As populations are ethnic descendants of the Scythian-Sarmatian tribes. While calling themselves Alans, they are also referred to as As in various written sources and have been documented in the North Caucasus since the first centuries CE. However, their primary settlement in this region began in the 4th century. During the 4th to 7th centuries, under the hegemony of the Hun-Bulgar and Khazar confederations, they did not assume a dominant political role.

It was only following the complete collapse of the Khazar Khaganate in the mid-9th century that more favorable conditions emerged for the Alans, allowing them to step onto the historical stage as the predominant power in the North Caucasus and play an active role in the international relations of Byzantium, the Caucasus, and Southern Russia (Miziev, 2010).

The foundational elements of traditional Karachay-Malkar male attire include the *chepken* (a collarless woolen coat, also known in Russian as *cherkeska*) and the beshmet (termed köylek in Karachay-Malkar) worn beneath it. These garment forms constitute an integral part of the broader military and aristocratic dress tradition across the Caucasus, featuring variations in color, length, and ornamentation that reflect the wearers age, occupation, and social standing. In the general Caucasian-type *chepken*, the lower hem is gathered at the waist and cinched with a black leather belt embellished with silver mountings; the belt buckle historically functioned as a strike-a-light (flint striker) for kindling fires (Yeziyeva, 2016). Furthermore, the indispensable accoutrements of this attire include the dagger (kama), cartridge loops (hazır) sewn onto the chest, and the hood (*başlık*), often paired with a wool/felt hat (muhar börk or kalpak). Female attire, conversely, is characterized by ornate silver belts (kyamar),

braided hair ornaments, and silver-embroidered jewelry. In Condras Encyclopedia of National Dress (2013, p. 635), the traditional dress of the Karachay-Malkar people residing in the Russian Federation is analyzed as part of this regional and ethnic diversity, highlighting both its functional adaptabilities (suitability for harsh climatic conditions, mountainous terrain, and an equestrian lifestyle) and its symbolic functions (reflecting social hierarchy and ethnic identity).

This historical and cultural background is continuously reinterpreted within contemporary textile and fashion studies. The field of contemporary textiles and fashion, while deepening its theoretical engagement with cultural heritage, increasingly adopts design approaches that highlight localized identities in response to globalized production processes and standardized consumption habits. Accordingly, traditional garment forms, motifs, materials, and craft techniques are recognized not merely as historicized cultural artifacts, but as creative resources that drive sustainable, authentic, and innovative fashion concepts (Crane, 2000; Niinimäki, 2018). Crane (2000) underscores the role of fashion in configuring social status, class, and identity, explicating how traditional dress elements acquire contemporary resonance. Similarly, Niinimäki (2018) addresses the integration of local craft traditions into the circular fashion economy as a vital dynamic for both environmental and cultural sustainability.

However, this reproduction process carries the risk of semantic distortion regarding the authentic codes of the source culture. During the transmission of traditional clothing elements into contemporary fashion designs, arbitrary interpretations by designers can lead to the alteration or loss of the intrinsic meaning of authentic objects; these items are frequently utilized for commercial purposes, sparking debates regarding the absence of fair benefit-sharing (Sadhna et al., 2025). On an interdisciplinary plane, this situation gives rise to both ethical and epistemological dilemmas. The failure to accurately position the historical depth embedded within cultural elements in contemporary design methodologies-coupled with their commercialization through reduction to mere visual aesthetics-poses a critical threat to the preservation of intangible cultural heritage. The 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage underscores that such practices jeopardize the intergenerational transmission of living traditions, emphasizing the necessity of specialized safeguarding mechanisms to protect the cultural identities of communities. Recent literature in fashion and textiles regarding cultural heritage (Sadhna et al., 2025) argues that traditional textile techniques and costume forms must be evaluated within the scope of intangible cultural heritage and governed by ethical frameworks. Nevertheless, the heavy concentration of these studies on technological and sustainability-driven processes leads to the neglect of the semantic potential inherent within terminological systems. As Eicher (1995) highlights, local terms defining dress elements encapsulate a dense informational network concerning social standing, gender roles, and ceremonial functions. In other words, each term functions as an integrated cell of cultural memory.

The aforementioned research gap underscores a persistent methodological impasse regarding the North Caucasus and, specifically, Karachay-Malkar costume culture. A review of the literature reveals a two-fold structural disconnect within the field. On the one hand, there exists a highly rich, descriptive anthropological and ethnographic corpus concerning the region. As Bittirova (2008, p. 59) emphasizes, traditional dress elements function as active knowledge fields encapsulating the historical and cultural memory networks of a people. In this regard, pioneering studies have been conducted by scholars such as Kuznetsova (1982), Studenetskaya (1989), Malkonduev (2001), and Bolurova (2021).

In her study examining Karachay-Malkar folk art, Kuznetsova (1982) asserts that traditional dress elements are not merely aesthetic objects, but concrete materializations of collective memory. Studenetskaya (1989), in her seminal work systematically classifying the attire of North Caucasian peoples from the 18th to the 20th centuries, recorded the socio-cultural functions alongside the morphological characteristics of each garment component. Malkonduev (2001) examined the material culture of the Karachay-Malkar people within an ethnic framework, emphasizing the pivotal role played by the costume terminology system in preserving historical consciousness. Furthermore, Bolurova (2021, p. 1103) demonstrated that traditional dress sharply reflects social stratifications and hierarchical structures, thereby documenting the critical risks involved in translating these codes into contemporary design.

When Karachay-Malkar sources are examined, this theoretical gap becomes clearly visible. Yeziyevas (2016) doctoral/proficiency in art dissertation completed at Akdeniz University provides a pioneering example of how this gap can be bridged on an empirical level. In the dissertation study, a morphological classification of 571 cataloged items was executed, documenting the use of each element within its respective social status, gender, age, and ceremonial contexts. This comprehensive documentation process serves as primary evidence that the terminology system functions not merely as a set of grammatical labels, but as active carriers of collective memory. For instance, Bittirova (2008, p. 61) demonstrated that the term hazır-derived from the word hazır of Turkic origin-does not merely denote the decorative pockets on the *cherkeska* (*chepken*), but rather embodies the military past and social defense practices of the people. The persistence of these objects-which have lost their physical functionality through technological evolution-while preserving their deep-rooted nomenclature proves that the terminology system operates as an archive of cultural memory with a depth unachievable through superficial visual analysis.

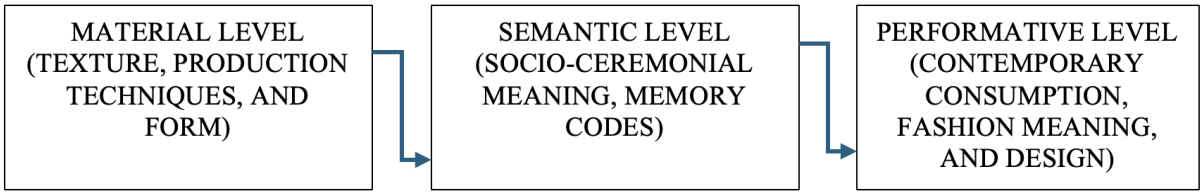
This immense written heritage has largely remained confined to a historical approach, treating terminology as static linguistic remnants or passive data indices. At the other extreme lie theoretical frameworks that conceptualize fashion as a structuralist-semiotic system, yet focus exclusively on the production-consumption cycles of the Paris-London-New York fashion axis (Barthes, 1983; Davis, 1992; Hebdige, 1979). Although Barthess (1983) structuralist work The Fashion System analyzes the linguistic codes of high fashion within a theoretical framework centered on the fashion system, it excludes the morphological and structural forms of traditional costume from its analytical focus. While Daviss (1992) analysis of cultural codes examines the reflections of American class mobility in dress with respect to social stratification, it fails to consider the memory practices regarding identity formation or the historical processes of small-scale ethnic communities within its empirical contexts. Furthermore, although Eichers (1995) studies on ethnic dress demonstrate that local terminology systems resist universal fashion categories, they do not propose a systematic model of transmission. Because these theoretical frameworks are built entirely upon Western-centric textile and consumption hegemony, they fail to integrate into their analytical scope the layers of ethno-cultural memory embedded within the deeply rooted costume terminology systems of small-scale communities such as the North Caucasus. Consequently, a structural dichotomy persists between these two disciplines in the existing literature; there is a lack of a holistic and analytical theoretical model that explains how the Karachay-Malkar costume terminology system functions not merely as a set of linguistic labels, but as active carriers of ethno-cultural memory, and how these semantic codes can be transmitted into contemporary garment design methodology without suffering a loss of cultural authenticity.

Craik (1994) defines fashion as a “cultural technology” that regulates the presentation of the body and identity. However, when this technology is adapted to the Karachay-Malkar traditional costume system, it encounters localized semantic boundaries, as pointed out by Eicher (1995). Indeed, the traditional terminology system contains deeply embedded, culture-specific meanings that cannot be directly translated into a universal design vocabulary, but rather acquire significance solely within their authentic context. This situation gives rise to a methodological dilemma: when designers become alienated from the intellectual and philosophical background of the source culture, how can they academically and artistically position Karachay-Malkar traditional costume elements without assimilating them into the melting pot of the dominant culture?

This study operates on the premise that the Karachay-Malkar costume terminology system is not a randomized naming practice, but rather constitutes a systematic cultural memory structure. This premise is further supported by the empirical findings of Yeziyevas (2016) comprehensive doctoral/proficiency in art dissertation, which documented and interpreted North Caucasian Karachay-Malkar costume designs. In this 558-page dissertation study, Yeziyeva analyzed an extensive spectrum of sources-ranging from the Nart Sagas and *Özden Adet* (a foundational text codifying the social norms of the Karachay-Malkar people) to archaeological artifacts, museum collections, and private family archives-thereby demonstrating that traditional costume elements serve not merely as aesthetic forms, but as active carriers of socio-cultural memory. Moreover, drawing upon these documentary data, the dissertation generated an original contemporary collection, effectively establishing a methodological

bridge between theoretical analysis and applied design. The transmission of this intricate structure into contemporary design can only be achieved through the articulation of a conceptual framework structured around a three-tier encoding hierarchy.

Table 1: A Three-Tiered Semantic Model in Ethno-Cultural Code Transmission



As illustrated in Table 1, the transmission of codes from traditional costume to contemporary design undergoes a three-tiered semantic progression. Morphological and technical data at the material level integrate with socio-ceremonial meanings and memory codes at the semantic level, subsequently being transformed into a contemporary fashion meaning system and design application at the functional level. On a theoretical plane, the proposed conceptual model aims to make an original contribution to the literature by expanding Western-centric fashion semiotics frameworks along the axis of the intangible cultural heritage of the North Caucasus. In terms of application, the study offers a concrete model for a culturally responsive design methodology, aiming to minimize the risk of decontextualization in ethno-design processes and to safeguard cultural sustainability.

Source Analysis

Traditional Clothing Morphology as a Semiotic Scientific System

Semiotics is the branch of science that examines the structure and operation of all sign systems utilized for communication purposes (Turkish Language Association Dictionary, 1998, p. 879). It analyzes not only textual or verbal codes, but also all visual, material, and behavioral sign systems. One of its primary domains of inquiry is clothing and its various structural configurations. Costume morphology, on the other hand, is a concept pertaining to the structure of a garment, encompassing its pattern, tailored fit, applicability in relation to bodily anatomy, utilized fabrics, and other technical specifications. Deep semantic relationships exist within the semiotic context regarding the morphology of a garment. These relationships can be articulated and evaluated both within the context of traditional attire and through the lens of contemporary fashion elements.

In his theoretical work The Fashion System, Roland Barthes (1983) asserts that dress elements-far from being random aggregations-function as a systematic chain of signs in which each component acquires meaning within a relational structure. Although Barthess methodology centers on contemporary Western fashion, it offers a robust theoretical foundation for the structural analysis of traditional clothing. According to the semiotic perspective articulated by Barthes, the written system of fashion transforms the garment from a mere material object into a social narrative that offers cultural codes by providing insights into social identity and belonging. When this theoretical framework is adapted to traditional clothing classifications, this narrative domain encompasses not only morphological/visual descriptions, but also the system of terminological concepts that embed cultural associations into collective memory.

However, the direct application of the semiotic model developed by Barthes to ethno-design processes presents certain methodological limitations. The theorist posits that the fashion system operates within a self-contained, static semantic loop isolated from functional utility. In contrast, Karachay-Malkar costume morphology operates at the very core of social life within domains of socio-cultural interaction and practical usage, while occupying the focal point of ceremonial practices. Therefore, the system of terminology used in this field, far from being an arbitrary naming process, is structured as an active carrier of cultural memory, as conceptualized by Assmann (2011).

When analyzing Karachay-Malkar dress practices through localized terminology such as *cherkeska (chepken)* or hazır, it becomes evident that these garments are not merely apparel items, but historical code carriers facilitating intergenerational transmission. As Studenetskaya (1989) underscores, the cut, ornamentation, and decorative techniques of traditional garments constitute a directly decipherable sign system that reflects the socio-cultural identity of the community to which they belong. Contemporary fashion theories, when decoding ethnic elements, frequently fall into the fallacy of decontextualizing these objects and reducing them to purely aesthetic or morphological items. Conversely, the collar and cuff ornamentations, embroidery compositions, and color preferences inherent in Karachay-Malkar attire serve-far beyond mere aesthetic concerns-as materialized signifiers of cultural memory. Evaluating a garment solely from a morphological perspective implies disregarding its semantic depth. Therefore, a holistic methodology that addresses costume culture in its entirety, positioning it as a living component of cultural memory, is essential for empirical accuracy and academic rigor.

The Relationship Between Cultural Memory and Material Culture

Cultural memory is the collective memory repository that sustains a societys past experiences, knowledge, and identity codes through processes of intergenerational transmission (Assmann, 2011). Material culture, on the other hand, is defined as the totality of concrete objects, tools, and artifacts pertaining to a societys production, consumption, and living practices (Miller, 2005). An interactive and mutually reinforcing connection exists between cultural memory and material culture. Concrete objects function as materialized forms of abstract semantic domains, whereas cultural memory maintains its intergenerational continuity through these very objects. Consequently, cultural memory acquires crucial significance for societies in terms of identity construction and the sustainability of social belonging. The cultural memory theory in its contemporary articulation was originally developed by the German Egyptologist Jan Assmann and his wife, the cultural theorist Aleida Assmann (Assmann, 2011).

Developing the “Theory of Cultural Memory” in the early 1990s, Jan Assmann (2011) posited that societies maintain their identity continuity through external memory carriers such as texts, ceremonial practices, monuments, and objects. On this theoretical plane, clothing constitutes a unique memory object by virtue of possessing both a material and a corporeal quality. While functioning as an individuals second skin, clothing simultaneously renders social and cultural boundaries visible. Although Assmanns cultural memory doctrine is primarily built upon a distinct historical plane centered on the monumental architecture, political imagination, and written codices of early civilizations, it intersects on the common ground of cultural memory with the morphological structure-encompassing pattern, cut, fabric composition, and related specifications-of the Karachay-Malkar garments that form the locus of this study.

When reading the layered skirt structure in Karachay-Malkar womenswear across the Turkic cultural geography, establishing a concrete pattern, fabric, or decorative similarity with the “Üç Etek” (three-skirt) tradition in Anatolia would be misleading; indeed, pronounced differences exist between the two geographies in terms of materials and tailoring techniques. The sole connection that can be established at this junction is the shared symbolic and cultural semantics embedded within the garments. Just as in Anatolia, this layered structure in Karachay-Malkar womens dress-complemented by a waist belt and distinguished by specialized front ornamentations-serves as a carrier of cultural memory and social standing. Rather than being mere aesthetic elements, the decorative density and design details of the garment possess a symbolic depth that encodes the wearers marital status, life stage, and social position. For instance, garments designed with greater simplicity for young maidens diverge through elaborate embroideries and weightier forms in married women. This demonstrates that layered dress forms in both cultures meet on a common ground as embodied signifiers of collective memory.

Assmanns concept of abstract memory crystallizing (objectifying) into concrete objects finds a functional counterpart in this study-not through monumental stone structures, but via traditional costume and localized clothing terminology systems operating as memory cells. This application becomes even more pronounced when concretized through Karachay-Malkar dress specimens and terminology. For example, the term *kölek* (mens shirt) extends far beyond denoting a simple upper garment; with its

tailored cut conforming to the upper body and its collar ornamentations (tuhtüy), it represents an embodied expression of masculine codes. Similarly, the term hazır functions not merely as an accessory, but as a memory carrier wherein social status and familial ties materialize. The *tüyme* (womens stomacher/chest ornament), through specialized decorative techniques on the breast portion, encapsulates cultural codes pertaining to womanhood and reproductive vitality. This terminological structure demonstrates that each costume element serves as an external memory carrier in the sense defined by Assmann (2011); for these objects constitute the tangible frameworks of individual and collective remembrance, guarantee the continuity of social identity, and function as a theoretical bridge between the past and the present.

Cultural Codes and the Representation of Identity in Fashion

In his work Fashion, Culture and Identity, Fred Davis (1992) argues that clothing operates through ambivalent and, at times, contradictory cultural codes. According to Davis, fashion is constantly positioned in a delicate balance between individualization and conformity, as well as elitism and democratization. This structural ambivalence also manifests itself in ethnic fashion and sustainable design practices. While the integration of traditional dress elements into contemporary designs can be interpreted as a form of respect for cultural heritage, it can also transform into a commercialized practice or cultural appropriation that exploits the semantic realm of the source culture (cf. Hebdige's, 1979, notion of commodification).

Bolurova (2021, p. 1103) emphasizes that compared to all other elements of material culture, the Karachay-Malkar costume system reflects social stratifications and hierarchical structures far more sharply. According to Bolurova, the garment configuration in the Karachay-Malkar dress system-composed of three core layers (undergarments, tunic/upper wear, and outerwear)-reflects socio-economic status through mechanisms of enrichment and differentiation (2021, p. 1104). The author demonstrates that this hierarchical structuring is coded particularly in womens attire through components such as the headscarf (jauluk), the layered skirt (üç etek), and the belt. For instance, the headscarf-tying style of married women diverges from that of young maidens; similarly, the fabric quality, decorative density, and layer count of the üç etek delineate the familys economic standing and the womans marital status. Analogously, in mens wear, the quantity and arrangement of the hazır (cartridge loops/chest pockets) on the *cherkeska* convey information regarding social status and military history. Consequently, this dynamic introduces the risk of either authentically preserving or completely forfeiting design semantics during the process of transmitting these cultural codes into a contemporary design methodology.

When addressing this subject through the lens of the Karachay-Malkar costume and terminology system, it becomes apparent that the term *kölek* (mens shirt) extends beyond a mere designation for upper wear; with its tailored cut conforming to the torso structure, cuff ornamentations, and neckline, it serves as an embodied expression of masculine codes. Furthermore, the belbau (waist sash/belt) is not merely a complementary accessory, but rather a memory carrier in which social status and familial ties materialize through its knotting style, decorative technique, and material composition. The *tüyme* (womens stomacher/chest ornament), through specialized decorative techniques on the breast portion, encapsulates cultural codes pertaining to womanhood, reproductive vitality, and marital status. This terminology system demonstrates that each costume element functions as an external memory carrier in the sense defined by Assmann (2011). However, in contemporary design practices, these terms and forms are frequently generalized under the blanket term *cherkeska*, the hazır details are interpreted merely as decorative pockets, and the layer count and ceremonial significance of the üç etek are disregarded. Consequently, the hierarchical and status signifiers (status codes) highlighted by Bolurova (2021, p. 1103) dissolve within the design process; the garment ceases to be a carrier of meaning and is transformed into a purely visual object of consumption.

The critical point to emphasize here is that existing ethnic fashion literature remains trapped within a descriptive surface analysis lacking theoretical depth. As Skov (2002) rightfully critiques in her study on regional designers, the global fashion field tends to appropriate forms as purely visual objects of consumption without grasping their historical and semantic background. For instance, while the hazır

details on the chest portion of the Karachay-Malkar *cherkeska* originally served the practical function of carrying gunpowder cartridges and primer tubes, contemporary designs frequently reinterpret these pockets as mere ornamentation, thereby completely erasing their semantics related to military heritage and defense practices.

This situation results in the traditional costume terminology system becoming a superficial decorative label utilized merely to impart an authentic aura to the design, rather than functioning as a structural carrier of meaning. Within the Karachay-Malkar terminology system, terms such as *kölek* (shirt) and *tüyme* (womens stomacher/chest ornament) form an intrinsic semantic network; yet, in the global fashion domain, these terms are frequently dissolved under abstract and superficial classifications such as "Caucasian style" or "Highlander forms." Although the word hazır originates from the Turkic hazır, conveying the meaning of "be ready" or "be alert," this etymological depth and the cultural memory regarding military preparedness are routinely disregarded during the design process. Consequently, the ambivalence pointed out by Davis (1992) transforms into a one-sided loss of meaning within the context of ethnic fashion: while traditional codes are transmitted into the consumption sphere under the premise of adaptation and democratization, the codes of individualization and distinction are severed from the internal order of the source culture; thus, the garment forfeits both its meaning and its authentic subject.

Identification of Research Gaps

When the existing interdisciplinary literature is subjected to a critical synthesis, three primary methodological and theoretical deficiencies are identified:

1. Epistemological / Knowledge Gap: There is a lack of a holistic theoretical framework establishing the ontological link between the linguistic units of Karachay-Malkar costume terminology and the structures of cultural memory. Existing scholarship either catalogues terms in isolation from contemporary fashion theories or conceptualizes fashion as a universal system of signification detached from its historical context.

Concrete Example: Kuznetsova (1982), in her study on Karachay-Malkar folk art, individually defines terms such as *chepken*, *kölek* (upper-body garment), kyamar (silver belt), hazır (cartridge loops), kama (dagger), and bashlyk (headpiece/hood); however, she fails to contextualize the gendered, age-related, socio-economic, and ceremonial functions embedded within these terms within a theoretical framework. For instance, the black, dark blue, or gray hues of the *chepken* represent not merely aesthetic preferences, but serve as signifiers denoting the wearers life stage (youth, maturity, old age) and social standing (Kuznetsova, 1982). Similarly, while Studenetskaya (1989) examines the dress forms of Northern Caucasian peoples within a broad geographical frame, she does not elucidate through a structuralist model the intrinsic semantic layers of Karachay-Malkar terms-such as how the kyamar (silver belt) functions not simply as an ornament, but as a symbol denoting a womans marital status and intra-familial position.

Barthes (1983), in The Fashion System, conceptualizes fashion as a system of signification (symbolic system) and posits that garment descriptions are articulated across three distinct structures: technical, symbolic, and verbal. However, because Barthes constructs this framework as a universal model abstracted from historical and ethnic contexts, it renders invisible the localized semantic layers embedded within Karachay-Malkar dress terminology. For example, at what Barthes terms the "verbal structure" level, the Karachay-Malkar term kaptal (beshmet) denotes not merely an upper-body garment; it encapsulates layers of cultural memory such as ancestral heritage, masculine honor, and hospitality. Consequently, Barthess structuralist semiotics proves insufficient to establish these ontological connections.

2. Methodological Gap: A systematic design methodology capable of ensuring the accurate and analytical transmission of multi-layered cultural codes-comprising form, color, ornamentation, and terminology embedded within Karachay-Malkar clothing morphology-into contemporary design processes has not been developed. In the absence of a theoretical framework, designers rely on intuitive approaches, leading to arbitrariness and semantic distortion in the transmission of meaning.

Concrete Example: Karachay-Malkar clothing morphology consists of at least five distinct layers of cultural codes:

Formal Semiotic Codes: An examination of traditional clothing forms reveals that structural elements not only meet climatic and ergonomic requirements but also project gender codes and geographical lifestyles. In this context, the collarless structure of the chepken, its waist-gathered skirt, and hidden fasteners, alongside the body-fitting form of the beshmet and the sleeveless design of the inner vest, directly respond to the practical needs of an equestrian culture. These typological forms, combined with the flared waistline of women's dresses, both offer functional adaptation to mountainous conditions and embody the codes of masculinity and femininity in North Caucasian society (Studenetskaya, 1989).

Chromatic Semiotic Codes: When examining the color symbolism in Karachay-Balkar folk art (Kuznetsova, 1982), it becomes evident that colors transform into signifiers that categorize social and psychological states. Indeed, within this framework-where mourning and solemnity are identified with black, purification with white, and freedom with dark blue-the preferred tones vary according to age groups. The inclination of younger generations toward vivid or light shades and burgundy chepkens to symbolize dynamism, alongside the elderly's emphasis on maturity through dark colors such as black and gray, constitutes the foundation of this chromatic construct.

Ornamental Semiotic Codes: Floral and geometric motifs on the silver kyamar (belt); engravings on the hazır (cartridge loops); and braided patterns on womens headpieces. Rather than serving purely aesthetic purposes, these ornamentations function as visual transmissions of belief systems such as fertility, protection, and lineage affiliation.

Terminological Semiotic Codes: The kama (dagger) serves not merely as a defensive weapon, but as a symbol of honor and reliability; the muhar börk (fur hat) signifies elevated social status; and womens braided hair ornaments denote marital status and intra-familial roles.

Ritualistic Semiotic Codes: Distinct types of *chepken* worn across various social occasions such as weddings, funerals, religious holidays, and hospitality rites; each of these garments performs a specific ceremonial function embedded within the semantic layers of its terminology.

When designers attempt to transmit this five-tiered semiotic system into contemporary design without a conceptual framework, it results in the *chepken* being treated merely as an isolated garment while its authentic chromatic and ceremonial semantics are ignored, or the kyamar (silver belt) being marketed solely as an "ethnic accessory," thereby stripping away its function as a signifier of female social status and marital standing. This process exemplifies a semantic breakdown resulting from the intuitive selection and transmission of symbolic layers.

3. Ethical Gap: Current academic discourse does not adequately interrogate the ethical aspects of ownership and interpretation rights surrounding ethnic textile heritage in modern design. The inclusion of traditional clothing forms and terms without deconstructing their social and ceremonial functions results in a loss of meaning that compromises cultural integrity and strips the object of its context, as emphasized by Hebdige (1979) in relation to the commodification of subcultural signs.

Concrete Example: Hebdige (1979), in Subculture: The Meaning of Style, examines the recuperation of punk style by the fashion industry, demonstrating how traditional or subcultural clothing elements lose their authentic meanings when commercialized by mainstream fashion. A parallel semantic erosion is observed in Karachay-Malkar dress culture as its material artifacts intersect with global fashion and market dynamics:

Marketing the *chepken* under generalized ethnic labels such as "Caucasian style" or "Russian tradition" erases its authentic Karachay-Malkar origin and ancestral heritage semantics.

Reproducing the *kama* (dagger) as a mere decorative accessory disregards its profound functions as a signifier of honor, trust, and social covenant.

Presenting the womens *kyamar* (silver belt) solely as "traditional jewelry" leads to the loss of symbols tied to female identity, such as marital status, intra-familial respectability, and reproductive fertility.

Designating terms like *hazır* (cartridge loops) and *bashlyk* in contemporary designs merely as "Caucasian-themed pockets" or "ethnic head accessories" erodes the military, religious, and gendered meanings embedded within these terms.

As Hebdige (1979) asserts, the re-contextualization of clothing elements by mainstream discourse violates the source communitys right of interpretation and sense of ownership over these symbols. When the Karachay-Malkar communitys right to define, utilize, and transmit its own costume terminology is bypassed, uninformed ethnic inspirations by contemporary designers verge on cultural appropriation.

To bridge the theoretical and methodological gaps identified above through robust conceptual instruments, this research proposes two fundamental concepts:

The first is the concept of "empty citation" (içi boş alıntı), which defines traditional elements that have lost their original functions and cultural codes, being reproduced strictly as aesthetic forms. This concept shares theoretical affinity with Jean Baudrillards (1994) hyperreality within his theory of simulacra and Jamesons (1991) notion of pastiche; it denotes a superficial formal transmission devoid of its authentic referent.

Jean Baudrillard (1994), in Simulacra and Simulation, posits that simulacra lacking an authentic referent replace reality itself; citing the example of Disneyland, he notes that an "authentic America" no longer exists, and that Disneyland covers this absence by generating a hyperreality. A parallel process operates within Karachay-Malkar dress elements: marketing the *chepken* as "Caucasian style"-devoid of its ancestral heritage, honor, and life-stage codes-creates a hyperreal copy without the presence of an authentic *chepken*. Jameson (1991), in Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, asserts that pastiche is a blank parody, a neutral practice of mimicry lacking critical distance, wherein past styles are reproduced without critical interrogation. The deployment of Karachay-Malkar ornamental motifs in contemporary designs merely as "ethnic patterns" mimics these forms without interrogating their underlying meanings of lineage affiliation, fertility, and protection, thereby generating an "empty citation."

The second concept is "semantic erosion," which defines the degradation of authentic semantic layers during the transmission of cultural codes into contemporary design. This process runs parallel to the loss of meaning that Assmann (2011) describes in the transition from communicative memory to cultural memory.

Assmann (2011), in Cultural Memory and Early Civilization, specifies that communicative memory relies on oral transmission among living generations, whereas cultural memory is transmitted through institutionalized, ceremonial, and mediated channels. In the shift from communicative memory to cultural memory, the absence of living witnesses results in the forfeiture of certain semantic layers, leaving behind only objectified symbols. In Karachay-Malkar dress culture, an object such as the kyamar (silver belt), when passed from grandmothers to granddaughters via communicative memory, keeps its meanings of marriage, status, and fertility actively alive; however, when this object is transferred into contemporary design simply as "traditional jewelry," the chain of communicative memory breaks, reducing the object to an objectified symbol of cultural memory. Throughout this process, the semantic layers embedded in the kyamar undergo erosion, leaving behind a purely aesthetic form. It is precisely this semantic erosion that conceptualizes the profound loss of meaning experienced by cultural codes when reproduced within contemporary design.

Theoretical Framework

The theoretical backbone of this study is constructed upon an integrative paradigm that synthesizes the conceptual tools of three distinct disciplines to address the aforementioned research gaps (Figure 1). As illustrated in Figure 2, the proposed conceptual paradigm is configured as an interdisciplinary structure uniting Barthess (1967) semiotics of fashion, Assmanns (1992) cultural

memory theory, and Daviss (1992) theory of fashion, culture, and identity. These three theoretical components function as mutually complementary layers operating on the analytical plane of the manuscript.

Table 2: Integrated Paradigm of the Interdisciplinary Theoretical Framework

CONCEPTUAL MODEL	=	SEMIOTICS OF FASHION (BARTHES)	+	CULTURAL MEMORY (ASSMANN)	+	FASHION, CULTURE, AND IDENTITY (DAVIS)

Within this integrated framework; Barthess (1967) semiotic model constitutes the first layer, providing the structural analysis of garment forms. Assmanns (1992) theory of cultural memory represents the second layer, addressing the historical and social semantic layers embedded within these forms with mnemonic depth. Daviss (1992) theory of fashion, culture, and identity serves as the third layer, analyzing the semantic ambiguity and commercialization risks experienced during the transmission of these codes into the contemporary fashion system.

Evaluating the operationalization of these three frameworks in the analysis of Karachay-Malkar costume forms and terminology system:

Barthess Semiotic Model: Utilized to analyze the structural positioning of Karachay-Malkar costume terms at the level of written system and their modes of functioning as cultural signifiers.

Assmanns Theory of Memory: It has been used to substantiate that garment forms are not static fossils, but dynamic objects that embody historical knowledge and enable intergenerational identity transmission.

Daviss Analysis of Fashion, Culture, and Identity: It has been added to the theoretical framework to balance the tensions that ethnic elements experience between commercialization and authenticity in contemporary design processes with design criteria carrying cultural responsibility against the risk of cultural appropriation (plunder).

The ethnic-design process conceptualized within the scope of the study, beyond random product development, has been centered on an interdisciplinary methodology axis based on Jan Assmanns cultural memory, Roland Barthess semiotics, and Fred Daviss doctrines of fashion, culture, and identity.

Methodological Infrastructure. Theoretical Foundations and Analytical Levels.

The integration of traditional Karachay-Malkar clothing morphology and textile terminology system into the field of contemporary fashion design cannot be addressed merely as formal imitation or visual transmission. On the contrary, this process is an interdisciplinary translation methodology that requires the analysis and subsequent recoding of the semiotic layers embodied in material culture objects. In this study, a three-stage holistic conceptual framework is proposed in order to overcome the error of formal reductionism frequently encountered in the literature and to ensure the sustainable transmission of intangible cultural heritage. Conceptual Framework Levels:

- Level 1: Cultural Memory → Mnemonic (Memory Function) (Assmann, 2011)

- Level 2: Semiotic Structure → Tripartite Code System (Barthes, 1983)

- Level 3: Contemporary Transmission → Semantic Ambiguity (Davis, 1992)

Level 1: The Mnemonic Function of the Terminology System (Cultural Memory). Within the context of the cultural memory theory conceptualized by Assmann (2011), the terminology system of Karachay-Balkar clothing is not merely a set of grammatical labels, but rather mnemonic repositories where collective memory is preserved. Every term pertaining to traditional clothing has evolved from the phase of communicative memory-which is limited to everyday interactions-into a timeless status of cultural memory through ceremonialization and materialization (Assmann, 2011).

Level 2: Semiotic Code Structure. Roland Barthess (1983) theory of the semiotics of garment offers three fundamental structural planes in the analysis of the Karachay-Malkar clothing terminology system:

- Visual Code: The directly perceived visual-material form of clothing in descriptions, photographs, or museum displays.

- Verbal/Grammatical Code: The textile terminology system and verbal narratives that surround the garment, defining its conceptual boundaries.

- Technological/Material Code: The production technique, pattern structure, material efficiency, and physical reality of the garment.

While these three levels present an organic integrity in traditional Karachay-Malkar clothing, the linguistic code (term) directly dictates the social rules of the material code (production and clothing form) (Barthes, 1983). In an intervention carried out without comprehending the dynamics of this tripartite structure, the contemporary designer faces the risk of disrupting the semantic integrity of the garment.

Level 3: Semantic Ambiguity of Cultural Codes. The analysis and translation of traditional codes into a contemporary garment form during the design process inevitably engenders semantic ambiguity, as emphasized by Davis (1992). A code that, in its historical context, serves as an indicator of ethnic belonging, gender roles, or noble status is re-signified in the contemporary global fashion market as authenticity, sustainability, or otherness (Davis, 1992). This ambiguity is not a defect or an epistemological rupture in the design process; on the contrary, it is a structural and generative tool of transformation that ensures the adaptation of cultural codes to time.

Three-Stage Transmission Model of Cultural Codes

Moving from the theoretical foundations stated above, an analytical "Three-Stage Transmission Model" has been developed to enable the transformation of folklore-based (ethnographic) data into contemporary design criteria. This model was experimentally tested in Yeziyevas (2016) doctoral/proficiency in art thesis work and verified through the transmission of 571 catalog elements into the design process:

1. Extraction: Ethnographic (Folklore-based) and Historical Data Analysis (Studenetskaya, 1989).

2. Transformation: Pattern, Form, and Material Optimization.

3. Articulation: Contemporary Design and Sustainable Market.

Extraction: In this initial stage, terminological units and their primary cultural meaning maps are identified. Methodologically, the process mandates a rigorous source criticism. In line with this, the corpus of Studenetskaya (1989), which forms the main pillar of North Caucasian clothing culture, along with the works of authorities such as Kuznetsova (1982) and Bittirova (2008), are filtered. The core maneuver here is the clarification of the boundaries between the etic perspective, which is the description of an external observer, and the emic approach, which reflects the cultures internal logic and naming.

Transformation: At this stage, the extracted abstract cultural meanings and signs are translated into tangible design criteria (silhouette, pattern structure, material properties, color palette, and textile surface texture). In terms of semiotics, a transition from the semantic level to the syntactic/morphological level is provided. Traditional felt, sewing, and embroidery techniques are adapted into the contemporary design language by combining with modern production technologies.

Articulation: The newly transformed codes are integrated into the current socio-cultural context and target audience perception. This stage prevents the design from being a mere copy of the past, making the product a functional, aesthetic, and sustainable element within the contemporary fashion system.

Analysis

Terminology as a Structured Memory Carrier: The Case of Karachay-Malkar Attire

Morphological and semiotic analyses reveal that the Karachay-Malkar terminology of attire is not merely a neutral list of designations; rather, each term functions as a focal point of condensation within the cultural realm of meaning. This state of affairs can be exemplified through material culture objects as follows:

The term hazır, derived from the Turkic root word *hazır* (ready), denotes the cylindrical chest pocket compartments of the *çepken*-locally referred to as *cherkeska* in the morphology of Karachay-Malkar (Balkar) apparel. Bittirova (2008: 61) notes that into these small compartments were inserted measured tubes made of wood, bone, or silver, which contained ready-to-use gunpowder and bullets. With the widespread adoption of rifled firearms (beşpatlar), the *hazırs* lost their functional and military utility; nevertheless, they persisted as visual markers of social status and warrior masculine identity (Studenetskaya, 1989).



Figure 1: Front and Rear View of the Traditional Mens *Cherkeska (Çepken)* Model, Featuring a V-Neck, Cartridge Pockets on the Chest, and Set-in Long Sleeves.

Figure 2: Traditional Model Mens *Cherkeska (Çepken)* Design Crafted from Off-White Gabardine Fabric with Set-in Long Sleeves (Side View).

Figure 3: Traditional Model Mens Cloak (*Camçı)* Design Crafted from Three Pieces of Off-White Felt, with Shoulders Cut in Right-Angled Triangles Resembling "Mount Elbrus."

As Yeziyeva (2016: 99) asserts, in contemporary design, the form of the hazır has been reduced to a chest pocket or a military-style ammunition pocket; its function of carrying gunpowder and bullets has been completely erased, and the code of warrior masculine identity as well as social status embodied by the cartridge belt has been transformed into an aesthetic pocket detail. This condition constitutes an example of an "empty quotation" stripped of its semantic connection.

In contemporary design, the hazır form is designated as a deconstructivist jacket or a functional vest, with the cylindrical cartridge compartments being converted into asymmetrical chest pockets. While the *hazır* on the traditional *çepken* functions as a cartridge/powder holder of warrior masculine identity and social status, in contemporary design this form is reduced to a military-chic aesthetic detail; consequently, along with the function of carrying gunpowder and bullets, the code of valor (yiğitlik) is completely emptied of its meaning.

In the context of Jan Assmanns (2011) cultural memory theory, the *hazırs* serve as "external memory objects" in which military history is materialized. By retaining their place on the ceremonial and festive *çepken*, these objects have been transformed from communicative memory into enduring cultural memory through the process of ritualization.

The term *gebenek*, which defines a hooded, seamless felt cloak, encompasses a deep military past extending beyond textile methodology. Bittirova (2008: 61) and Battsaev (1986: 94) state that in the Middle Ages, the structure of the *gebenek* was one of the vital or decisive elements in army equipment, citing the entry in Rashid al-Din Hamadanis (14th century) Jami al-tawarikh: "The entire army donned their felt kepeneks." Therefore, the *gebenek* is not merely an output of felt craftsmanship;

it is a spatial condensation of a military-historical narrative reaching back to Eurasian nomadic culture and Alanian heritage.

The term *başlık*, derived from the Turkic word *başlık* (headpiece), is a functional and ceremonial hooded cap with shoulder flaps. Bittirova (2008: 60) and Miziev (1995: 24) draw attention to the unwavering morphological similarity of this form to the headwear morphology seen in Kuban-type Scythian statues and ancient nomadic depictions in the Tian Shan mountains. This morphological continuity renders the *başlık* object a meaningful bridge stretching between contemporary Karachay-Malkar identity and ancient steppe heritage.

The term *çubur, çuba,* found in womens attire, defines a short female garment *(beşmet, kölek)* featuring a front slit and skirt hems that transform into an apron-like form. Bittirova (2008: 61) and Uarziati (1990: 115) establish that this garment bears grammatical and morphological parallels with the cıbır/cubur kuyrıt (short jacket) structure in Ossetian culture, thereby documenting a deep Caucasian ethno-cultural interaction. Within the framework of Roland Barthes's (1983) semiotics of fashion, traditional dress elements function at the code level as refined signifiers expressing individual social status and gender identity; however, this circumstance entails a fundamental methodological problem in the realm of ethno-design. Indeed, as historical forms are transposed into the contemporary fashion system, an inevitable semantic erosion occurs.

Yeziyeva (2016) documents this attrition with concrete examples in her thesis; nevertheless, within the same work, she has also produced an original contemporary collection through the conceptual transmission of traditional codes. Yeziyeva demonstrates that contemporary designers who utilize the patterns or appearances of traditional garments in a deconstructive manner sever these forms from the socio-semiotic network behind them, thereby decontextualizing them. However, in the design application dimension of the thesis, she has also developed an example of conceptual transmission that overcomes this risk. Ultimately, the resulting product transcends the boundaries of cultural ambivalence articulated by Fred Davis (1992), turning into a practice of "empty quotation" wherein cultural content is completely drained and rendered unstransmissable.

The Dichotomy of Local and Universal Description: The Problem of Translation in Design

The most fundamental methodological rupture observed in ethno-design stems from the epistemological divergence between a cultures internal narratives and universal descriptions constructed through an external academic lens. While anthropological studies freeze the terminology system of attire within its holistic cultural context, contemporary design narrative demands the universalization, abstraction, and reduction of these data into geometric forms. As emphasized by Eicher (1995), the Western-centric fashion terminology system falls short in conveying the unique morphological and ceremonial nuances of non-European and local forms of dress. This inadequacy arises because the classifications produced by Western literature are derived entirely from European costume history.

This methodological dilemma is concretely observed in the material culture data of the Karachay-Malkars. For instance, in ethnographic sources and local memory, the term *çepken* defines a traditional ceremonial dress worn by women, characterized by an open chest, fitted waist, gold-braid embroidery, and a long skirt (Studenetskaya, 1989). In contemporary design narrative, however, through a Western-centric reduction, this distinct term is relegated to the generic classification of a caftan or dress. This situation leads to a severe loss of authenticity. Indeed, in terms of pattern structure, slit details, corsetry (gövdelik) articulation, and the placement geometry of silver chest clasps, the Karachay-Malkar *çepken* is distinguished by clear technical differences from the Ossetian cuhha or the Circassian (Adyghe) womens caftans.

A similar structural issue arises in the footwear terminology system. Bittirova (2008) and Malkonduev (2001) document a highly complex and specialized nomenclature grid in the traditional Karachay-Malkar footwear system: *çaburla* (contemporary rawhide sandal/leather shoe), *çarık*la (rawhide sandal) (Appoev and Bittieva, 2020: 88), *mesle* (leather gaiters), *ışımla*/şımbau (gaiter ties/half-gaiters), *uyukla* (felt boots/valenki), and *çurukla* (leather boots). Each term dictates not merely an object, but a specific functional and socio-economic context. For example, while the *çarıqla*-made

of rawhide with a woven leather sole-constitutes technical mountaineering gear designed to prevent slipping on mountain slopes, the *çaburla* occupies a more civilian and settled domain of usage (Malkonduev, 2001). When a designer fails to grasp this terminological differentiation and employs these objects merely as visual references, decontextualization inevitably occurs.

To overcome this methodological impasse, the proposed integrative framework constructs a translation layer-an intermediate form-designed to operate between socio-cultural observational input and empirical product output. This layer necessitates that every traditional term and visual code undergo not only morphological analysis, but also transformation into technical design drawings that encompass etymological, functional-structural (pattern-cut), and ceremonial descriptions.

Cultural Codes and Design Applications: Three Strategies

An examination of applied design literature and practice reveals three fundamental methodological strategies deployed in translating traditional cultural codes into contemporary clothing:

Mimetic Reproduction Strategy: This strategy involves the literal, museum-like reproduction of historical forms, materials, and terminology systems. In the Karachay-Malkar context, it manifests as the exact copying of a male *çepken* with fully equipped silver *hazırs* on the chest, a *beşmet* with a silver-embroidered belt (*belibau*), or a conical felt hat (*kalpak*). Frequently used in stage performances and ceremonial wedding contexts (Kagiyeva, 2019), this approach is criticized on the grounds that it is detached from fashions living ecosystem and condemns the object to a museum-like frozenness (Crane, 2000). As Bolurova (2021) rightly points out, when contemporary fashion designers replace traditional heavy velvets with lightweight synthetic fabrics, and handcrafted gold-braid embroidery (sırma) with rhinestones (strass stones), they completely rupture the underlying sign system of noble dignity and prestige inherent to the attire; thus, mimesis generates an internal conceptual contradiction.

Non-Structural Abstraction Strategy: This strategy involves the free utilization of singular formal elements (appearance, form, technique) of traditional attire, completely detached from their native cultural meanings. Hebdige (1979) demonstrates that while this trajectory may serve as political rebellion within subcultures, in the commercial fashion sphere it predominantly results in "cultural appropriation/expropriation." Presenting the silhouette of the traditional *gebenek* cloak as an anonymous ethnic oversized coat on a contemporary runway-without acknowledging its underlying military and nomadic protection sign system-or reducing the *başlık* form to a decontextualized neck accessory are commercial outputs of this decontextualized strategy.

Transformative Transmission Strategy: This strategy entails the conscious reinterpretation of cultural codes while preserving their mnemonic functions and documenting their structural stages of transformation. It finds its most successful execution in the design application component of Yeziyevas (2016) thesis work. While transferring the traditional womens headpiece (*bokka*) form into contemporary design, Yeziyeva retained the objects original appearance while producing a theoretical meta-text explaining its historical-archaeological parallels with 14th–17th century Kabardian kurgan excavations and early Balkar Christian church frescoes (Bittirova, 2008: 61; Miziev, 1991: 53).

This approach makes the production of a meta-text imperative, requiring the designer to possess local depth regarding the source culture and to formulate a collection manifesto that articulates the design for the contemporary consumer.

Universal Dimensions of Interpretation: The Issue of Cultural Belonging

The question of who has the right to interpret cultural heritage objects, on what grounds, and through what methods constitutes one of the most fraught domains of debate within the sociology of fashion. Consuming the terminological and morphological codes of traditional attire without comprehending its structural function triggers the risk of post-colonial semantic oppression within the framework of Stuart Halls (1997: 15) theory of politics of representation. In the case of Karachay-Malkar material culture, this risk settles on an exceptionally sensitive ethical plane due to the tragic exile (deportation) the population endured on November 2, 1943 (Karachay Turks) and March 8, 1944 (Balkar/Malkar Turks), as well as their subsequent struggle for identity survival.

The deportation of the Karachay-Malkar people between November 2, 1943, and March 8, 1944, was not merely a physical displacement, but also a systematic destruction of cultural memory. In their study based on Kyrgyz archival documents, Adobasheva, Uslu, and Gürbüz (2026) document that most of the deportees were forced onto the journey without even proper footwear or warm clothing, enduring a struggle for survival in special settlement zones under the control of the Peoples Commissariat for Internal Affairs (NKVD). As Karaketov (2026) emphasizes, the deportation process severely disrupted the study of the Karachay-Malkar historical and cultural heritage; upon their return fourteen years later in 1956, numerous cultural heritage sites were found destroyed, and a significant portion of their intangible culture was lost. In the context of this traumatic past, traditional attire is not a simple object of aesthetic beauty; rather, it represents the concrete property of collective memory and distilled intergenerational labor, woven through marriage, betrothal, initiation ceremonies, and social norms (*Özden Adet*-traditional customary law) (Bolurova, 2021; Yeziyeva, 2016).

On the other hand, sealing off these forms from contemporary design through absolute protectionism excludes objects from living culture, condemning them to cultural isolation and oblivion. To overcome this impasse, the proposed conceptual transmission framework posits the principle of cultural reciprocity as an indispensable ethical criterion. While deriving aesthetic utility from traditional forms, the designer is simultaneously obliged to articulate the context, history, and nomenclature (terminology system) of those forms to the global fashion public. Specifically regarding Karachay-Malkar material, this ethical responsibility requires a designer who utilizes the *çepken* or *camçı (jamıçı)* form in a contemporary collection to declare to the world-from product tags to runway manifestos-the inextricable links these forms share with the Alanian heritage of the North Caucasus, early Turkic military culture, and highland social life.

"Empty Quotation" Practices in the Global Fashion Sphere: Concrete Case Studies

In order to demonstrate how the concepts of "empty quotation" and "semantic attrition"-discussed above on a theoretical plane-manifest in concrete forms within the global fashion sphere, the transfer processes of traditional Caucasian dress forms-specifically the Karachay-Malkar (Balkar) *çepken*, hazır pocket arrangements, burka (camçı), and fur caps (börk)-into contemporary design applications are examined through concrete case studies. The designers and brands addressed in this section constitute typical examples of the Non-Structural Abstraction Strategy on a global scale. Within the frameworks of Stuart Halls politics of representation and Roland Barthess theory of mythologies, the processes by which these forms are severed from their original ethno-cultural contexts and transformed into aestheticized, alienated, and commercialized signifiers will be analyzed.

The origins of the forms featured in the collections of these designers-comprising *camçı* and felt cloaks (modernized renditions of Caucasian male outerwear), forms inspired by Caucasian headwear, astrakhan furs, womens chest ornaments (*tüyme*), and sharp haute couture designs with broad-shouldered silhouettes inspired by the *hazır* cartridges on the chest of the male *çepken*-bear witness to a deep and multi-layered dialogue between the tangible material culture of the Caucasus and the global fashion domain. In this context, the study relies on visual materials compiled from the collections of Ulyana Sergeenko, Alexander Arutyunov, David Koma, Veronika Basharatyan, Chanel, John Galliano, and the A la Russe Fashion House presented below. Furthermore, to substantiate the visual relationship these forms establish with their original ethno-cultural contexts in the collections, only a limited number of drawings and photographs from M. Yeziyevas thesis are included. This selective visual choice stems from the fact that comprehensive information regarding the original contexts of the ethno-cultural forms in question is thoroughly articulated in M. Yeziyevas thesis. Consequently, researchers and readers desiring an in-depth examination of these forms in terms of material culture and usage practices may refer to the cited thesis to access a more extensive analysis.

Case Study 1: "Caucasian Exotic Elements" in A La Russe and Western Fashion Houses

The A la Russe Brand: Founded by Anastasia Romantsova in 2010, the A la Russe brand emphasizes the beauty and history of Russian culture through rich colors, classic silhouettes, and traditional patterns (Fashion We Like, n.d.). Although Caucasian motifs are encountered in the brands

collections, these motifs are presented as an integral part of Russian culture, thereby glossing over the distinctive cultural identities of the Caucasian peoples.



Figures 4-11: A LA RUSSE / Anastasia Romantsova Fall/Winter 2010/11; 2015/16; 2016/17; 2017/18; Season 2013/14; Haute Couture Collection. The reconstruction of structural elements belonging to Caucasian attire culture within the context of luxury fashion.

Case Study 2: Alexander Arutyunov-A Georgian-Armenian Designer and the Dilemma of Local Representation

Alexander Arutyunov (b. Tbilisi, Georgia) is a fashion designer of Georgian-Armenian descent who established his eponymous brand in Moscow in 2011 (Grokipedia, n.d.; Buro 24/7, 2013). Arutyunovs collections featuring Caucasian references are structured as follows:

a) 2011 "Georgian Dancers" Collection: This collection represents Arutyunovs initial approach to Caucasian themes, predating Sergeenkos 2012 *cherkeska* collection. The collection is notable for forms inspired by traditional Georgian dance costume, embroidered jackets, and the rich use of complementary accessories (Grokipedia, n.d.).

b) 2013 "Parajanov" Collection: Inspired by the visual universe of the celebrated Armenian film director Sergei Parajanov (1924–1990), this collection incorporates the mythological and folkloric imagery of the Caucasus (Buro 24/7, 2013).

Arutyunovs status constitutes an important case wherein the concept of "empty quotation" is put to the test. On one hand, by virtue of his Georgian-Armenian heritage, the designer can be considered native to Caucasian culture; on the other hand, the fact that his collections are produced in Moscow, showcased according to the rules of the international fashion domain, and adopted by the Russian elite complicates this sense of belonging. Following Arutyunovs collections, the copying of hazır (cartridge) details by numerous small workshops and brands across Moscow and the Caucasus led to the mass commercialization of the original cultural form. This process bears clear parallels to Walter Benjamins (1968) theory of mechanical reproduction: the original aura (öz) dissolves, and the form is reduced to merely a superficial stylistic code.



Figure 12-14: Alexander Arutyunov Autumn/Winter 2013-14; Spring/Summer 2014.

Case Analysis 3: "Caucasian Exotic Elements" in the Chanel Fashion Collection

Chanel "Paris-Moscou" Pre-Fall 2009 Collection: Under the creative direction of Karl Lagerfeld, Chanel explored the Paris–Moscow theme in its Pre-Fall 2009 collection (Vogue, 2008; WWD, 2008). The collection featured onion-dome heels (referencing Russian onion domes), astrakhan

fur details (alluding to the fur culture of the Caucasus and Central Asia), gold-embroidered caftan silhouettes (reflecting the Caucasian influence on the Russian elite), Cossack boots, and military fur hats (evoking the military aesthetics of Imperial Russia). Lagerfeld stated that he synthesized three distinct Russian themes in this collection: Imperial Russia (ranging from Catherine the Great to Fabergé), Constructivism, and Russian folklore (WWD, 2008). However, rather than acknowledging the distinct cultural identity of the Caucasus, this synthesis positions it as the "Other" of the Russian Empire. Caucasian forms were presented as an exotic curiosity (unconventional allure) of the Russian elite, thereby rendering the historical and cultural memory of the Caucasian peoples invisible.



Figure 15-19: Chanel. Paris-Moscou Pre-Fall 2008. Vogue Runway, December 5, 2008.

Case Analysis 4: David Koma-A Georgian-Born Designer and the Translation of the "Chokha" to London Fashion Week

Georgian-born, London-based fashion designer David Koma (Davit Komakhidze, b. 1989, Tbilisi) explicitly incorporated Caucasian references in his Autumn/Winter 2017 ready-to-wear collection (Vogue, 2017; W Magazine, 2016; 5Eleven Magazine, 2024). Although Komas previous works lacked overt references to his ethnic origins, this collection directly alluded to Georgian culture for the first time.

As the conceptual departure point for the collection, Koma cited the chokha (traditional male military attire) and the Georgian national dance, Kartuli. The designs featured the following elements: 1. Feathered llama collars and hems: A reinterpretation of the characteristic fur details of the chokha; 2. Crocheted-lined twists and acrylic grids: An abstraction of the cartridge belts worn by men in chokha; 3. Deep V-neck vest tops and slash-shouldered jackets: The translation of masculine aesthetics into feminine silhouettes; 4. Military camouflage patterns: A contemporary re-systematization of the military attire reference (Vogue, 2017).

Komas collection was evaluated by Vogue under the headline "Georgia on his mind," noting that the collection would appeal to his admirers regardless of whether they could dance the *Kartuli* (Vogue, 2017). This statement serves as one of the clearest examples of "empty citation": the original context of the cultural form (the ceremonial meaning of the *Kartuli* dance and the symbolic association of the *chokha* with masculinity and martial prowess) is entirely disregarded, reducing the form to a mere aesthetic gesture.



Figure 20-22: Vogue. (2017). David Koma Fall 2017 Ready-to-Wear Collection.

Case Analysis 5: "Caucasian Exotic Elements" in the John Galliano Fashion Collection

John Galliano Autumn/Winter 2012 Collection: In the Autumn/Winter 2012 collection (the Bill Gaytten era), John Galliano referenced historical attires through the figure of an "heiress of exclusivity" (Vogue, 2012). The collection featured equestrian jackets, capes, and Art Nouveau influences. Furthermore, in several of his collections, Galliano drew heavily on Russian, Balkan, Circassian, Central Asian, and Caucasian traditional clothing; however, these motifs were dissolved within his overarching historical eclecticism, failing to retain any specific ethno-cultural significance.



Figure 23-25: The overall theatrical and dramatic elements of John Gallianos Autumn/Winter 2010–2011 Collection provide critical data regarding an era in the early 21st-century fashion industry when the role of the "creative director" converged with the identity of an artist.

Case Analysis 6: Ulyana Sergeenko-The Translation of Caucasian Motifs into Haute Couture

Russian fashion designer Ulyana Sergeenko (b. 1981, Ust-Kamenogorsk) founded her eponymous haute couture brand in 2011. A former photographer and fashion editor (publisher), Sergeenko has developed an aesthetic vision grounded in Russian elite culture and Soviet nostalgia. Caucasian references manifest most prominently across two distinct periods in the designers collections (Vogue, 2012; WWD, 2012; Vogue, 2015).

a) Autumn/Winter 2012 Haute Couture Collection: In this collection, Sergeenko adapted the most distinctive features of the chokha (pre-arranged cartridge pockets/slots), karakul (astrakhan) outerwear silhouettes, caftan tailoring (characterized by specific collar and slit details), and stylized breast ornamentations (tuyme) into haute couture garments. Worn by Natalia Vodianova during the brands Paris debut runway show, these designs resonated widely among Russian and Hollywood elites (Vogue, 2012; WWD, 2012).



Figure 26-27: Source: Sergeenko, U. (2012). Autumn/Winter Haute Couture Collection.

b) Autumn/Winter 2015 Haute Couture Collection: Sergeenko revisited the chokha theme in 2015, this time incorporating the silhouette of the traditional felt cloak (burka / jamchi) into the

collection. This second approach further abstracted the forms from the initial collection, repositioning Caucasian references as part of an aesthetic vision centered on "Russian exotica" (Vogue, 2015).

Sergeenkos practice serves as a quintessential example of an "empty quotation" (içi boş alıntı). The relationship between the original ethno-cultural context and the recontextualized framework within the fashion industry is summarized in Table 3:



Figure 28-31: Ulyana Sergeenko Spring 2015 Couture (Spring 2015 Haute Couture).

A combination featuring a crop top with velvet details paired with high-waisted trousers.

Table 3: The Mechanics of "Empty Quotation" in Ulyana Sergeenko Collections

No	Original Ethno-Cultural Context	Recontextualized Framework in the Fashion Industry
1	*Hazır* Pockets (Cartridge Slots): Practical applicability for the warrior male to carry ammunition and ritualistic rite of passage into masculinity	Used as a decorative stitching detail; stripped of functionality
2	*Chokha (Cherkeska / Chepken):* Marker of community identity and social status; preparedness for warfare	An element of the "Russian exotica" aesthetic; nostalgia for exclusivity
3	*Jamchi (Burka):* Felt cloak of the Caucasian male; rural life, protection against climate, and ritualistic masculinity (birth, death, friendship)	Aestheticized accessory; detached from its original meaning, gender code disregarded
4	Karakul (Astrakhan): Local economy and pastoral livestock culture of the Caucasus	Used as a luxury material; geographic origins erased

In this transmission, the tradition of emulating the culture of the "Other"-which originated with 19th-century Russian officers wearing the *cherkeska (chepken)*-is reversed in the contemporary realm of postmodern fashion: Caucasian forms are now aestheticized as the "Other" by the Russian/European fashion sphere; however, the voice, history, and cultural memory of this "Other" are systematically excluded.

Case Analysis 7: Veronika Basharatyan-Designer of Balkar-Armenian Descent and the "Balkaria" Collection

Veronika Basharatyan, a fashion designer of Balkar-Armenian descent, presented her collection titled "Balkaria" at Moscow Fashion Week during the 2012–2013 season (Models.com, n.d.). By preserving the silhouette, color palette, and aesthetic codes of traditional Balkar womenswear and translating them into a contemporary fashion context, the collection can be evaluated as a design practice that contributes to the sustainability of cultural memory, rather than merely utilizing ethnic elements as decorative motifs.

Although the inclusion of Caucasian patterns and embroidery sparked debate in certain circles, Basharatyan clarified that all the embroidery and sleeve ornamentations were handcrafted by fashion designer Madina Khatsukova, who specializes in recreating Caucasian costumes. Notably, the designs worn by artist Aidan Salakhova and an authentic chest ornament (tuyme) worn by Basharatyan herself drew significant attention. It is indicated that this tuyme may have been borrowed from the Museum of the Kabardino-Balkar Republic.

Basharatyans collection can be viewed as a practice opposed to "empty quotation." This is substantiated by three key factors:

1. The use of craftsmanship and traditional techniques (Khatsukovas hand-embroidery) establishes a bridge to the original context of production;

2. Dialogue with museum artifacts (the use of an authentic tuyme) demonstrates that the collection directly engages with traditional objects;

3. The expression of Karachay-Balkar/Balkar identity-stemming from the designers own ethnic heritage-implies that the form is reproduced not through an outsiders gaze, but through an insider's lived experience.

However, the presentation of the collection at Moscow Fashion Week and its evaluation under the conventions of the international fashion field suggest that this claim to locality is ultimately subsumed within the logic of the global fashion market.



Figure 32-37: Veronika Basharatyan Spring/Summer Collection 2012/13.

Comparative Analysis: The Spectrum of "Empty Quotation"

The case analyses examined above demonstrate that "empty quotation" operates along a spectrum (Table 2). At one end of this spectrum lie practices that entirely erase the original ethno-cultural context, reducing the form to a merely aesthetic signifier (Sergeenko, Chanel, Galliano); at the other end are practices that attempt to preserve the original context through traditional techniques, local artisans, and museum artifacts (Basharatyan). However, the structural logic of the global fashion field operates as a force that pulls this entire spectrum toward "empty quotation."

Table 4: The Spectrum of "Empty Quotation" of Caucasian Forms in Global Fashion

No	Designer/Brand	Ethnic Origin	Collection(s)	Preservation of Original Context	Position Within the Global Fashion Field
1	A la Russe	Russian	Various years	None-Assimilation into Russian culture	Moscow/ London
2	Alexander Arutyunov	Georgian-Armenian	2011, 2013	Partial-Folklore reference	Moscow Fashion Week
3	Chanel	French	2009 Pre-Fall "Paris-Moscou"	None-Exoticism of the Russian Empire	Paris Pre-Fall

4	David Koma	Georgian	2017 Autumn/Winter	Partial-Personal narrative	London Fashion Week
5	John Galliano	British	2012 Autumn	None-Historical eclecticism	Paris Fashion Week
6	Ulyana Sergeenko	Russian	2012, 2015 Haute Couture	None-Complete aestheticization	Paris Haute Couture
7	Veronika Basharatyan	Balkar-Armenian	2012–2013 "Balkaria"	High-Craftsmanship, museum artifacts	Moscow Fashion Week

These case analyses demonstrate how traditional Caucasian clothing forms are systematically detached from their original ethno-cultural contexts, aestheticized, and commercialized within the global fashion field. The mechanism of "empty quotation" operates through the following dimensions:

a. De-functionalization: Loss of Aura and Simulation

The loss of the ammunition-carrying function of the hazır pockets and the erasure of the *cherkeska (chepken)* as a garment of warfare directly align with Walter Benjamin's (1968) conceptualization of the "work of art in the age of mechanical reproduction." When embedded within authentic cultural practices, original forms possess an aura-a sense of uniqueness and inviolability tied to a specific time and space. The transposition of these forms into the fashion realm constitutes a process where, in Benjaminian terms, the cult value of the object is converted into exhibition value. Through the lens of Jean Baudrillard's (1994:12) theory of simulation, these forms become hyperreal signs stripped of their original referents-namely, their functional purpose as ammunition slots or battle attire. They are transported to a plane of simulation where the signifier is severed from the signified, and the copy replaces the original.

b. Reduction from the Ritualistic to the Aesthetic: Myth and Pastiche

The reduction of the ritualistic meaning of the Kartuli dance to the visual effect of a collection can be explicated through Roland Barthes' theory of myth. According to Barthes, mythology naturalizes historical and cultural reality by turning a primary semiotic system (signifier/signified) into the signifier of a secondary mythic system. While the Kartuli dance is signified within Georgian social memory as a practice of specific ritual, gender roles, and collective memory, the fashion field reduces this signifier to an abstract signified, such as exotic movement or visual dramatization. This process also resonates with Fredric Jameson's (1991:16) concept of pastiche: Jameson emphasizes that pastiche must not be confused with parody, as the original meaning against which parody maintains a satirical distance no longer exists in pastiche. The utilization of the Kartuli dance on fashion runways is precisely pastiche in this sense; it is a fragmented aesthetic practice where superficial styles lacking original ritualistic meaning are randomly assembled.

c. Geographic and Historical Obscuration: Politics of Representation and Mythological Naturalization

The transformation of the Caucasus into a generic ethnic or exotic signifier, rather than a specific geography, history, and political experience, opens a critical reading through Stuart Hall's "politics of representation." For Hall, representations are not reflective but constitutive practices; the power that represents the "Other" simultaneously holds the right to define and limit it. The obscuration of the Caucasus as an "exotic East" within the fashion field represents, as Hall highlights, the uprooting of the represented subject from its own voice and narrative, rebuilding it through the gaze of the dominant power. This obscuration intersects once more with Barthes' theory of myth: the historical and geographical specificity of the Caucasus is reduced, through mythological naturalization, to a timeless display of ethnicity compiled from everywhere and nowhere.

d. Re-establishment of Ownership: Symbolic Power

The construction of ownership by the global fashion field and its consumers-supplanting the original proprietors of these forms (Karachay-Balkars, Circassians, Georgians, etc.)-can be most strongly linked to Pierre Bourdieu's concept of symbolic power. According to Bourdieu, symbolic power is the most effective form of power because those subjected to it fail to perceive its application, often accepting this representation as beneficial to themselves. The cultural heritage of the Caucasian peoples is reproduced through the language of the global fashion field, detached from their own voices and narratives. This reproduction renders the cultural capital of the original owners invisible while simultaneously exploiting the economic value of this capital for the global market. Bourdieu's (1991:51) concepts of cultural capital and symbolic power demonstrate how the fashion field appropriates Caucasian forms through a practice of re-nomination and re-possession.

Ultimately, these case analyses demonstrate that "empty quotation" is not merely a stylistic preference, but a structural feature of the global fashion field. On Jean Baudrillard's plane of simulation, forms stripped of Benjamin's sacred aura are assembled through Jameson's logic of pastiche and presented as natural and universal aesthetic signs via Barthes' mythological naturalization. Concurrently, Hall's politics of representation and Bourdieu's symbolic power expose how this process operates within the matrix of identity, power, and economic exploitation. The preservation and transmission of cultural codes within the traditional clothing terminology of the Karachay-Balkar Turks can only remain possible outside this field-specific logic, through local communities' active practices of keeping their own ethno-cultural memory alive.

Conclusion

Theoretical Contribution

This research provides three fundamental theoretical contributions to the literature on apparel studies and ethnic design resources:

First, an integrated and complementary conceptual framework-combining cultural memory theory (Assmann, 2011), fashion semiotics (Barthes, 1983), and the duality of cultural codes theory (Davis, 1992)-is proposed to examine the traditional Karachay-Balkar clothing terminology system on an analytical plane. This framework bridges the long-standing artificial methodological divide between anthropological/sociological descriptive accounts (Kuznetsova, 1982; Studenetskaya, 1989; Bittirova, 2008) and empirical fashion design practices.

Second, the "Three-Stage Translation Model" (Extraction–Transformation–Articulation) has been developed to structure the complex semiotic processes involved in converting intangible cultural heritage elements into contemporary garments. This model provides a universal methodological toolkit that allows for a non-structuralist and reflexive reinterpretation of cultural codes within contemporary design discourse.

Third, the conceptual tools of "semantic erosion" and "empty quotation" have been introduced to the literature to elucidate the decontextualization mechanisms driven by globalization and the commercial fashion field. These concepts enable a critical problematization of the processes of detachment, through which traditional forms are severed from their mnemonic roots and reduced to mere objects of visual ornamentation.

Practical Contribution

In terms of applied design and field applications, this study articulates a concrete methodology for a culturally-responsible design approach. Yeziyeva's (2016) thesis serves as the first empirically validated implementation of this methodology. The workflow-spanning from the morphological classification of 571 catalog elements to the creation of an original collection-demonstrates how the concept of the translation layer operates in practice.

The modular structuring of a translation layer, which acts as a bridge between the local terminology system (*chepken, gebenek, bashlyk, chubur, hazır, jamchi)* and the universal criteria of contemporary design (appearance, texture, form, pattern structure), enables designers to manage cultural codes in a conscious and nuanced manner, avoiding superficial imitations.

The proposed three-stage translation model and reflexive translation protocol (method) possess the qualities required for integration into the curricula of higher education textile and fashion design programs (including STEAM and AI-based design modules) as critical reflective and design tools.

Limitations and Directions for Future Research

This research is subject to certain methodological limitations. At this stage, the proposed integrative conceptual framework remains predominantly theoretical and morphological; thus, it requires broader empirical validation through experiential collection applications and case studies conducted by various designers working with Karachay-Balkar intangible cultural heritage. Furthermore, the analyses are primarily focused on the terminological and socio-semiotic dimensions, leaving the technical intricacies of traditional craft techniques (felting, leatherworking, traditional weaving mechanisms) regarding pattern-production dynamics for subsequent stages.

Accordingly, future research is recommended to focus on the following four key axes:

1. Experimental Design Applications: Conducting empirical design implementations and case studies to test the operational viability of the developed three-stage translation model on Karachay-Balkar material culture data.

2. Digital Ethnic-Design Archives: Developing semantically tagged digital ethnic-design archives that encompass etymological, functional, pattern-based, and ritualistic connotations, as well as visual references of the terminology system belonging to traditional clothing culture.

3. Semiotic Reception Studies: Examining the levels of semiotic reception among target audiences and global consumers regarding contemporary design products whose historical codes have been transformed through the reflexive translation protocol.

4. Ethical Design Protocols and Cultural Reciprocity: Developing international protocols for ethical design and cultural reciprocity that safeguard the rights of local communities, preventing the ethical violation of North Caucasian intangible cultural heritage elements within the global fashion field.

Endnotes

(1) The *cherkeska (chuha, choha, chukha)* is an outer garment traditional to the Caucasian peoples. Although its daily usage has virtually disappeared today, it maintains its role as ceremonial attire for weddings, festivals, and formal occasions. In the Karachay-Balkar dialect, it is referred to as *chepken*.

(2) The Alans and Ases are the ancestors of the Balkars and Karachays. Like the Hun-Bulgar groups, the Alan-Ases are ethnic descendants of the Scythian-Sarmatian populations. Known in written sources as both Alans (as they called themselves) and Ases, they are documented in the North Caucasus starting from the early centuries AD. However, their primary settlement in the region began in the 4th century. Between the 4th and 7th centuries, they played no distinct political role in the region, which was dominated by Hun-Bulgar and Khazar confederations. Only after the total collapse of the Khazar Khaganate in the mid-9th century did more favorable conditions arise for the Alans, emerging as the dominant power in the North Caucasus and playing an active role in the international relations of Byzantium, the Caucasus, and Southern Russia (I.M. Miziev, History of the Karachay-Balkar People from Ancient Times to the Accession to Russia).

(3) *Chuba*-A leather corset worn by Karachay-Balkar women.

(4) *Camçı (Jamıçı)*-Used as *jamıçı* in the Balkar dialect.

(5) *Burka* (Avar: burtina; Adyghe: kIakIo; Azerbaijani: yapıncı; Armenian: aycenakach; Georgian: nabadi; Ingush: ferta; Kabardian-Circassian: shchIakIue; Karachay-Balkar: *camçı / jamıçı;* Lak: varsi; Lezgin: barkyar / yapunzhi; Kumyk: yamçı; Ossetian: nymæt, nimæt; Chechen: verta) is a sleeveless cloak made of felted sheep's wool, typically white, black, or brown.

(6) *Tüyme*-Chest ornament / breastplate; a component of traditional womenswear among the mountain women of the Northwestern and Central Caucasus, originating from the garment known as the kaftanchik (small kaftan).

(7) *Tuhtüy*-(In the Karachay-Balkar language) A small, round, ball-shaped button crafted from braid, gold, or silver thread. Used to fasten collar and sleeve cuffs on men's shirts and *cherkeska* collars, as well as collar and sleeve cuffs on women's *chepken*.

(8) Natalia Vodianova (b. February 28, 1982, Nizhny Novgorod, USSR) is a Russian model, philanthropist, entrepreneur, and public speaker. She is widely known for her rags-to-riches life story and her eight-season, seven-figure contract with Calvin Klein.

(9) Aidan Salakhova (Azerbaijani: Aydan Tair qızı Salahova; b. March 25, 1964) is a Soviet and Russian artist, gallerist, and public activist of Azerbaijani origin. She founded the Aidan Gallery in Moscow in 1992. Salakhova's works are represented in major public and private collections, including the State Tretyakov Gallery, the Moscow Museum of Modern Art, the Ekaterina Cultural Foundation, the François Pinault Foundation, Tate Modern, and the Boghossian Foundation, as well as private collections of I. Khalilov, the Matan Uziel family, P. K. Broshe, T. Novikov, V. Nekrasov, and V. Bondarenko.

(10) STEAM is an interdisciplinary approach to education and creation that integrates five core disciplines. The acronym stands for: Science, Technology, Engineering, Arts (Art/Design), and Mathematics.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Karaçay-Malkar (Balkar) Türklerinin Geleneksel Giyim Terminolojisindeki Kültürel Kodlar: Etnokültürel Bellek ve Moda Tasarımı Bağlamında Bir İnceleme

Giriş

Sorun Durumu ve Araştırma Boşluğu

Rusya Federasyonu bünyesinde yer alan 21 Cumhuriyet, farklı etnik toplulukların tarihsel ve kültürel mirasını koruyan önemli idari yapılardır. Karaçay-Malkar geleneksel giyim kültürünün araştırılması açısından özellikle Kabardino-Balkar Cumhuriyeti ile Karaçay-Çerkes Cumhuriyeti öne çıkmaktadır. Bu iki Cumhuriyet, Kuzey Kafkasya'nın çokkültürlü yapısı içerisinde Karaçay-Malkar halkının geleneksel yaşam biçimini, giyim kuşamını, dokuma tekniklerini ve süsleme sanatını günümüze kadar yaşatabilen başlıca kültürel merkezlerdir. Rusya Federasyonu'nun ulusal Cumhuriyetleri büyük ölçüde Kuzey Kafkasya, Ural Havzası, Volga-Ural bölgesi ve Sibirya gibi geniş coğrafi alanlarda konumlanmaktadır. Bu bölgeler tarih boyunca altın, gümüş, bakır, demir ve çeşitli değerli taşlar bakımından zengin doğal kaynaklara sahip olmuş; söz konusu madenler yalnızca ekonomik yaşamı değil, metal işçiliği, kuyumculuk ve geleneksel el sanatlarının gelişimini de desteklemiştir. Özellikle Kuzey Kafkasya halklarının geleneksel giyim kültüründe kemer tokaları, gümüş işlemeli süslemeler, takılar ve metal donatılar (aksesuarlar) estetik olduğu kadar toplumsal konum ve kültürel kimliğin de göstergeleri olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Karaçay-Malkar giyim kültürü, yalnızca etnik kimliği yansıtan bir unsur değil, aynı zamanda yaşanılan coğrafyanın doğal kaynakları, zanaat gelenekleri ve kültürel etkileşimleriyle şekillenen çok katmanlı bir kültürel mirasın parçası olarak değerlendirilebilir.

Alanlar ve Aslar-Balkarlar'la Karaçaylar'ın atalarıdır. Hun-Bulgar toplulukları gibi, Alan-Aslar da İskit-Sarmat topluluklarının etnik torunlarıdır. Alanlar, kendilerini böyle adlandırdıkları gibi, bazı yazılı kaynaklarda Aslar olarak da anılırlar ve Kuzey Kafkasya'da M.S. ilk yüzyıllardan itibaren bilinirler. Ancak burada asıl yerleşimleri 4. yüzyılda başlamıştır. Fakat 4-7. yüzyıllarda, Hun-Bulgar ve Hazar topluluklarının egemen olduğu bölgede özel bir siyasi rol oynamamışlardır.

Sadece Hazar Kağanlığı'nın tamamen yıkılmasının ardından, 9. yüzyılın ortalarında Alanlar için daha elverişli koşullar doğar ve tarih sahnesinde Kuzey Kafkasya'da baskın güç olarak ortaya çıkarlar, Bizans, Kafkasya ve Güney Rusya'nın uluslararası ilişkilerinde aktif rol oynamaya başlarlar (İ.M. Miziev, *Istoriya Karachayevo-Balkarskogo naroda s drevneyshikh vremen do prisoyedineniya k Rossii).*

Karaçay-Malkar erkek geleneksel giyim kuşamının temel unsurları arasında *çepken* (yakasız yün palto; Rus dilinde *çerkeska*[1] olarak da bilinir) ve altına giyilen *beşmet* (Karaçay-Malkarcada *köylek*) yer alır. Bu giysi biçimleri, Kafkasya'nın genelinde yaygın olan askeri ve soylu giyim geleneğinin bir parçasıdır ve giyen kişinin yaşı, mesleğini ve hatta toplumsal konumunu yansıtan renk, uzunluk ve süsleme farklılıklarına sahiptir. Kafkasya genel tipi *çepken*'lerde, etek kısmı belde toplanır ve gümüş parçalarla süslenmiş siyah deri bir kemerle kuşanılır; kemer tokası ateş yakmak için bir çakmak işlevi görür (Yeziyeva, 2016). Ayrıca, giyimin ayrılmaz bir parçası olarak *kama*, göğüs kısmındaki fişeklikler (*hazır*) ve *başlık* (*başlık*la birlikte *muhar börk (*kalpak*))* bulunur. Kadın giyiminde ise gümüş kemerler (*kyamar*), örgülü saç süsleri ve gümüş işlemeli takılar öne çıkar. Condra'nın derlediği *Encyclopedia of National Dress*'te (*Ulusal Giyim Ansiklopedisi*) (2013: 635) Rusya Federasyonu'nda yaşayan Karaçay-Malkar halkının geleneksel giyim kuşamları, bu bölgesel ve etnik çeşitliliğin bir parçası olarak ele

alınmakta; giysi biçimlerinin hem işlevsel (sert iklim koşullarına, dağlı kültürü ve atlı yaşama uygunluk) hem de simgesel (toplumsal konum ve etnik kimlik) işlevleri vurgulanmaktadır.

Bu tarihsel ve kültürel birikim, günümüz tekstil ve moda çalışmalarında yeniden yorumlanmaktadır. Çağdaş tekstil ve moda alanı, kültürel miras ile kurduğu kuramsal bağı derinleştirirken, küreselleşen üretim süreçleri ve giderek standartlaşan tüketim alışkanlıklarına karşı yerel kimlikleri öne çıkaran tasarım yaklaşımlarına yönelmektedir. Bu doğrultuda geleneksel giysi biçimleri, motifler, malzemeler ve zanaat teknikleri; yalnızca geçmişi temsil eden kültürel unsurlar olmayıp, aynı zamanda sürdürülebilir, özgün ve yenilikçi moda tasarımlarını destekleyen yaratıcı kaynaklar olarak değerlendirilmektedir (Crane, 2000; Niinimäki, 2018). Crane (2000), modanın toplumsal konum, sınıf ve kimlik oluşturma süreçlerindeki rolünü vurgulayarak, geleneksel giyim kuşam unsurlarının çağdaş bağlamda nasıl anlam kazandığını açıklamaktadır. Benzer şekilde, Niinimäki (2018), sürdürülebilir moda ve döngüsel ekonomi çerçevesinde yerel zanaat geleneklerinin küresel moda düzenine entegrasyonunu hem çevresel hem de kültürel sürdürülebilirlik açısından değerli bir olanak olarak ele almaktadır.

Ancak bu yeniden üretim süreci, kaynak kültürün özgün kodlarının anlam değişimine uğraması tehlikesini beraberinde getirmektedir. Geleneksel giyim kuşam unsurlarının çağdaş moda tasarımlarına aktarılması sırasında, tasarımcıların keyfi yorumları, özgün nesnelerin içsel anlamının değişmesine veya kaybolmasına yol açabilmekte; nesneler genellikle ticarileştirme amacıyla kullanılmakta ve adil kâr paylaşımı olmadığında dair tartışmalara neden olabilmektedir (Sadhna et al, 2025). Bu durum, disiplinler arası düzlemde hem törebilimiyle ilgili hem de bilgibilimsel açmazlar yaratmaktadır. Kültürel ögelerin taşıdığı tarihsel derinliğin çağdaş tasarım yöntemlerinde doğru konumlandırılamaması ve bu öğelerin sadece birer görsel unsura indirgenerek ticarileştirilmesi, somut olmayan kültürel mirasın korunması açısından ciddi bir sorun teşkil etmektedir. UNESCO'nun 2003 tarihli Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, bu tür uygulamaların yaşayan geleneklerin nesilden nesile aktarımını tehlikeye attığını ve toplulukların kültürel kimliklerinin korunması için özel koruma yöntemlerine ihtiyaç duyulduğunu vurgulamaktadır. Moda ve tekstil alan yazınında kültürel miras üzerine yapılan güncel çalışmalar (Sadhna et al, 2025), geleneksel tekstil teknikleri ile giyim kuşam biçimlerinin somut olmayan kültürel miras kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini ve bu süreçlerin etik çerçevelerde yürütülmesi gerektiğini savunmaktadır. Bununla birlikte, bu çalışmaların ağırlıklı olarak teknolojik ve sürdürülebilirlik odaklı süreçlere yoğunlaşması, terimler dizgesinin barındırdığı anlamsal potansiyelin ihmal edilmesine yol açmaktadır. Eicher'in (1995) de işaret ettiği üzere, giyim kuşam unsurlarını tanımlayan yerel terimler toplumsal konum, toplumsal cinsiyet rolleri ve törensel işlevlere dair yoğun bir bilgi ağı barındırır. Bir başka ifadeyle her bir terim, kültürel belleğin bütünleşik birer hücresi olarak işlev görür.

Bahsi geçen araştırma boşluğu, Kuzey Kafkasya, özel olarak da Karaçay-Malkar giyim kuşam kültürü söz konusu olduğunda daha süreğen bir yöntembilimsel çıkmaza işaret etmektedir. Alan yazın incelendiğinde, konunun iki uçlu bir yapısal kopukluk barındırdığı görülmektedir. İlk olarak, bölgeye dair oldukça zengin, betimleyici bir insanbilimsel (antropolojik) ve halkbilimsel (etnografik) külliyat (toplu eser) mevcuttur. Bittirova'nın (2008: 59) da vurguladığı üzere, geleneksel giyim kuşam unsurları bir halkın tarihsel ve kültürel bellek ağını bünyesinde barındıran aktif birer bilgi alanıdır. Bu doğrultuda Kuznetsova (1982), Studenetskaya (1989), Malkonduev (2001) ve Bolurova (2021) gibi araştırmacıların öncü çalışmaları bulunmaktadır.

Kuznetsova (1982), Karaçay-Malkar halk sanatını incelediği çalışmasında, geleneksel giyim kuşam unsurlarının sadece estetik nesneler değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın somutlaşmış biçimleri olduğunu belirtmektedir. Studenetskaya (1989), 18-20. yüzyıllar arası Kuzey Kafkasya halklarının giysilerini dizgesel olarak sınıflandırdığı eserinde, her bir giyim kuşam unsurunun biçimbilimsel özellikleriyle birlikte toplumsal-kültürel işlevlerini de kayda geçirmiştir. Malkonduev (2001), etnik kültür bağlamında Karaçay-Malkar halklarının maddi kültürünü inceleyerek, giyim kuşam terim dizgesinin halkın tarihsel bilincinin korunmasında oynadığı rolü vurgulamıştır. Bolurova (2021: 1103) ise geleneksel giyim kuşamın toplumsal farklılıkları ve aşama düzenli yapıları keskin biçimde yansıttığını ortaya koyarak, bu kodların çağdaş tasarıma aktarımı sürecindeki riskleri belgelemiştir.

Karaçay-Malkar kaynakları incelendiğinde, bahsi geçen bu kuramsal boşluk net bir şekilde görünür hale gelmektedir. Yeziyeva'nın (2016) Akdeniz Üniversitesi'nde tamamladığı doktora/sanatta yeterlik tezi, bu boşluğun görgül düzlemde nasıl aşılabileceğine dair öncü bir örnek sunmaktadır. Tez çalışmasında, 571 katalog unsurunun biçimbilimsel tasnifi yapılmış; her bir unsurun toplumsal konumu, cinsiyet, yaş ve törensel bağlamlarındaki kullanımı belgelenmiştir. Bu kapsamlı belgeleme süreci, terimler dizgesinin sadece dilbilgisel birer etiket değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın aktif taşıyıcıları olduğunu gösteren birincil kanıt niteliğindedir. Örneğin Bittirova (2008: 61), Türkçe kökenli *hazır* kelimesinden türeyen *hazır* teriminin, *çerkeska (çepken)* üzerindeki sadece dekoratif cepleri ifade etmediğini, aksine halkın askeri geçmişini ve toplumsal savunma uygulamalarını bünyesinde barındırdığını ortaya koymuştur. Teknolojinin değişmesiyle işlevini yitiren bu nesnelerin eski (köklü) adlandırmayı koruyarak varlığını sürdürmesi, terimler dizgesinin yüzeysel bir görsel çözümlemeyle ulaşılamayacak derinlikte bir kültürel bellek arşivi görevini üstlendiğini kanıtlamaktadır.

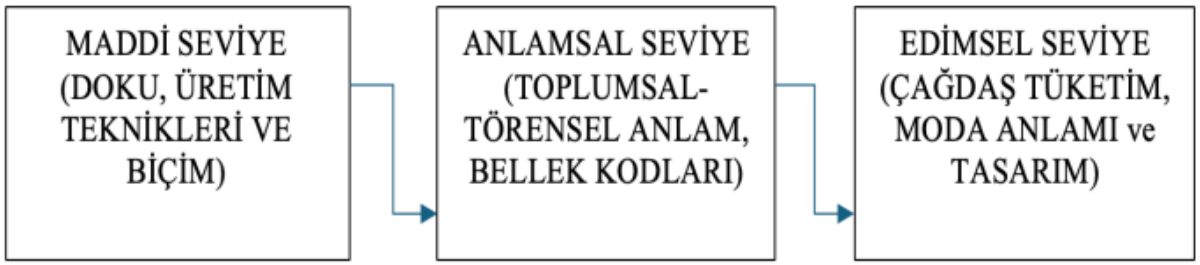
Bu muazzam yazılı miras yazılı miras büyük oranda tarihsel bir yaklaşımla sınırlı kalmış, terimleri durağan birer dilbilimsel kalıntı veya edilgen birer veri dizini olarak ele almıştır. İkinci uçta ise modayı yapısalcı-göstergebilimsel bir dizge olarak kuramlaştıran, ancak tamamen Paris-Londra-New York moda alanın üretim-tüketim döngülerine odaklanan kuramsal örnekler yer almaktadır. (Barthes, 1983; Davis, 1992; Hebdige, 1979). Barthes'ın (1983) yapısalcı bir yaklaşımla kaleme aldığı *The fashion system (Moda Dizgesi*) adlı çalışması, moda dizgesini temel alan kuramsal bir çerçevede yüksek modanın dilbilimsel kodlarını çözümlemesine karşın, geleneksel giyim kuşamın biçimbilimsel ve yapısal biçimlerini odak noktası dışında bırakmaktadır. Davis'in (1992) kültürel kodlar çözümlemesi, toplumsal tabakalaşma açısından Amerikan sınıfsal hareketliliğinin giyim alanındaki yansımalarını incelerken, küçük ölçekli etnik toplulukların kimlik oluşumuna ya da tarihsel süreçlerine ilişkin bellek uygulamalarını örnekler bağlamında dikkate almamaktadır. Eicher'ın (1995) etnik giyim kuşam çalışmaları ise yerel terim dizgesinin evrensel moda kategorilerine direndiğini gösterse de dizgesel bir aktarım örneği önermez. Ancak bu kuramsal örnekler, tamamen Batı merkezli tekstil ve tüketim erki kodları üzerine inşa edildiğinden, Kuzey Kafkasya gibi küçük ölçekli toplulukların köklü giyim kuşam terim dizgesinde saklı olan etnik-kültürel hafıza katmanlarını kuramsal çerçevesine dahil edememektedir. Dolayısıyla, mevcut kaynaklarda iki disiplin arasında yapısal bir ayrışma olup; Karaçay-Malkar giyim kuşam terim dizgesinin sadece dilbilimsel birer etiket değil, aynı zamanda etnik-kültürel belleğin etkin birer taşıyıcısı olarak nasıl işlevsel hale geldiğini ve bu anlamsal kodların kültürel özgünlük kaybına uğramadan çağdaş giyim tasarımı yöntembilimine nasıl aktarılabileceğini açıklayan bütünsel ve çözümleyici bir kuramsal örnek bulunmamaktadır.

Craik (1994), modayı beden ve kimliğin sunumunu düzenleyen bir kültürel teknoloji olarak tanımlar. Ancak bu teknoloji Karaçay-Malkar geleneksel giyim kuşam dizgesinde uyarlandığında, Eicher'ın (1995) de işaret ettiği yerel anlam engellerine çarpmaktadır. Zira geleneksel terim dizgesi, evrensel tasarım sözlüğüne doğrudan çevrilemeyen, ancak kendi özgün bağlamı içinde anlam kazanan kültüre özgü derin anlamlar içermektedir. Bu durum yöntembilimsel bir ikilemi doğurur. Tasarımcı, kaynak kültürün düşünsel ve felsefi arka planına yabancılaştığında; Karaçay-Malkar geleneksel giyim kuşam unsurlarını, egemen kültürün potasında eritmeden akademik ve sanatsal açıdan nasıl konumlandıracaktır?

Bu araştırma, Karaçay-Malkar giyim kuşam terimler dizgesinin rastlantısal bir adlandırma uygulaması olmayıp, dizgesel bir kültürel bellek yapısı oluşturduğu varsayımından hareket etmektedir. Bu varsayım, Yeziyeva'nın (2016) Kuzey Kafkasya Karaçay-Malkar giyim kuşam tasarımlarını belgeleyip yorumladığı kapsamlı doktora/sanatta yeterlik tezinde belirlenen bulgularıyla da desteklenmektedir. Yeziyeva, 558 sayfalık bu doktora/sanatta yeterlilik tez çalışmasında, *Nart Destan*ları ve Karaçay-Malkarlıların toplumsal yaşam kurallarını anlatan *Özden Adet* adlı kitaplardan arkeolojik buluntulara, müze ve özel aile arşivlerine kadar geniş bir kaynak yelpazesini çözümleyerek, geleneksel giyim kuşam unsurlarının sadece estetik biçimler değil, aynı zamanda toplumsal-kültürel bellek taşıyıcıları olduğunu kanıtlamıştır. Tez, aynı zamanda bu belgesel verilerden hareketle özgün bir çağdaş koleksiyon da üretmiş; böylece kuramsal çözümleme ile uygulamalı tasarım arasında yöntembilimsel bir köprü kurmuştur. Söz konusu yapının çağdaş tasarıma aktarılabilmesi,

ancak üçlü bir kodlama basamak düzenini içeren kavramsal bir çerçevenin yapılandırılmasıyla mümkündür.

Tablo 1: Etnik-kültürel Kod Aktarımında Üç Katmanlı Anlam Örneği



Tablo 1'de görüldüğü üzere, geleneksel giyim kuşamdan çağdaş tasarıma kod aktarımı üç katmanlı bir anlam hareketine tabi tutulmaktadır. Maddi seviyedeki biçim ve teknik veriler, anlamsal seviyede toplumsal-törensel anlam ve bellek kodlarıyla bütünleşerek, işlevsel seviyede çağdaş moda anlam dizgesine ve tasarım uygulamasına dönüştürülür. Önerilen kavramsal örnek, düşünsel düzlemde Batı merkezli moda göstergebilimi kalıplarını Kuzey Kafkasya'nın somut olmayan kültürel mirası ekseninde genişleterek kaynaklara özgün bir katkı sağlamayı amaçlar. Uygulama boyutunda ise çalışma; etnik-tasarım süreçlerindeki bağlamından koparma riskini en aza indirmeyi ve kültürel sürdürülebilirliği güvence altına almayı hedefleyen kültürel-duyarlı tasarım yöntembilimi için somut bir örnek sunmaktadır.

Kaynak Çözümlemesi

Göstergebilimsel Bilim Dizgesi Olarak Geleneksel Giyim Kuşam Biçim Bilgisi

Göstergebilimi, iletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını ve işleyişini inceleyen bilim dalıdır (TDK Sözlük, 1998: 879). Sadece kelime olarak kodları değil, görsel, nesnel ve davranışsal tüm gösterge dizgelerini de inceler. İncelediği alanlardan biri de giysiler ve onların her türlü yapılanmasıdır. Giysi biçimbilgisi ise; giysinin örneği, kalıbı, vücut yapısı ile bağlantılı uygulanabilirliği, kullanılan kumaş ve benzeri teknik unsurları da içeren yapısı ile ilişkili bir kavramdır. Bir giysinin biçimbilgisi ile ilgili göstergebilimsel bağlamında anlamsal açısından derin ilişkiler vardır. Bu ilişkiler hem geleneksel giyim kuşam bağlamında hem de çağdaş moda unsurları bağlamında ele alınıp değerlendirilebilir.

Roland Barthes (1983), *The Fashion System* adlı kuramsal yapıtında, giyim unsurları rastlantısal bir araya gelişlerden ziyade, her bir bileşenin ilişkisel bir yapı içinde anlam kazandığı dizgesel bir gösterge zinciri olarak işlev gördüğünü ileri sürmektedir. Barthes'ın yöntembilimi çağdaş Batı modasını merkezine alsa da geleneksel giyim kuşamın yapısal çözümlenmesinde güçlü bir kuramsal zemin sunar. Barthes'ın ortaya koyduğu göstergebilimsel bakış açısı göre, modanın yazılı düzgesi, giysiyi salt maddi bir nesne olmaktan çıkarıp toplumsal kimlik ve aidiyet konularında ipuçları vererek kültürel kodlar sunan toplumsal bir anlatma dönüştüren temel işleyiştir. Bu kuramsal yaklaşım geleneksel giyim kuşam sınıflandırmalarına uyarlandığında, söz konusu anlatım alanı sadece biçimbilimsel/görsel betimlemeleri değil, aynı zamanda ortak hafıza kapsamında yer alacak kültürel çağrışımları hafızaya yerleştiren terimler dizgesi kavramları da kapsar.

Ancak Barthes tarafından geliştirilen göstergebilimsel örneğin etnik-tasarım süreçlerinde doğrudan uygulanması bazı yöntembilimsel sınırları beraberinde getirir. Düşünür, moda dizgesinin işlevsel kullanımdan yalıtılmış, kendi içine kapalı ve durağan bir anlam döngüsü içinde işlev gördüğünü savunmaktadır. Buna karşın Karaçay-Malkar giyim kuşam biçimbilgisi, toplumsal-kültürel etkileşim alanlarında ve işlevsel kullanım uygulamalarıyla toplumsal yaşamın merkezinde, törensel uygulamaların ise odağında yer almaktadır. Dolayısıyla bu alanda kullanılan terimler dizgesi, keyfi bir adlandırma süreci olmanın ötesinde, Assmann'nın (2011) kavramsallaştırdığı üzere kültürel belleğin aktif bir taşıyıcısı olarak yapılanmıştır.

Karaçay-Malkar giyim kuşam uygulamalarını; *çerkeska (çepken)* veya *hazır* gibi yerel terimler üzerinden incelendiğinde, bu parçaların yalnızca birer giyim unsuru değil, kuşaklar arası aktarımı sağlayan tarihsel birer kod taşıyıcısı olduğu görülmektedir. Studenetskaya'nın (1989) vurguladığı gibi, geleneksel giysilerin kesimi, bezemesi ve süsleme teknikleri, ait oldukları toplumun toplumsal-kültürel kimliğini doğrudan çözümlenen birer simge dizisidir. Güncel moda kuramları etnik unsurları çözerken, sıklıkla bu nesneleri bağlamından koparıp salt estetik/biçimbilimsel birer nesneye indirgeme yanılgısına düşmektedir. Oysa Karaçay-Malkar giyim kuşamında bulunan yaka ve kol ağzı süslemeleri, nakış kompozisyonları ve renk tercihleri, estetik kaygıların çok ötesinde, kültürel belleğin somutlaşmış birer göstergesidir. Bir giysiyi sadece biçimbilimsel açıdan değerlendirmek, onun anlamsal derinliğini göz ardı etmek anlamına gelir. Dolayısıyla, giyim kuşam kültürünü bir bütün olarak ele alan, onu kültürel belleğin yaşayan bir parçası olarak konumlandıran bütüncül bir yöntembilimi, araştırmanın doğruluğu ve akademik tutarlılığı için kaçınılmazdır.

Kültürel Bellek ve Maddi Kültür İlişkisi

Kültürel bellek, bir toplumun geçmiş deneyimlerini, bilgilerini ve kimliksel kodlarını nesiller arası aktarım süreçleriyle sürdüren toplumsal hafıza birikimidir (Assmann, 2011). Maddi kültür ise, bir toplumun üretim, tüketim ve yaşam uygulamalarına dair somut nesneler, araçlar ve yapıtlar bütünü olarak tanımlanır (Miller, D. (Ed.). 2005). Kültürel bellek ve maddi kültür arasında karşılıklı etkileşimsel ve birbirini besleyici türünden bir bağlantı söz konusudur. Zira somut nesneler, soyut anlam dünyalarının maddileşmiş biçimleri olarak işlev görürken; kültürel bellek de bu nesneler aracılığıyla nesiller arası sürekliliğini korur. Bu nedenle kültürel bellek kimlik inşası ve toplumsal aidiyetin sürdürülebilirliği açısından toplumlar açısından önem kazanmaktadır. Bugünkü yapılanmasıyla kültürel bellek kuramını ilk geliştiren kişi ise, Alman Mısırbilimci Jan Assmann ve eşi kültürbilimci Aleida Assmann'dır (Assmann, 2011).

1990'lı yılların başında "Kültürel Bellek Öğretisi"ni geliştiren Jan Assmann (2011), toplumların kendi kimliksel sürekliliklerini, metinler, törensel uygulamalar, anıtlar ve nesneler gibi dışsal hafıza taşıyıcıları aracılığıyla koruyabildiklerini savunmuştur. Bu kuramsal düzlemde giysi hem somut hem de bedensel bir nitelik taşıması bakımından özgün bir hafıza nesnesidir. Giysi; bireyin ikinci derisi olarak işlev görürken, toplumsal ve kültürel sınırları da görünür kılar. Her ne kadar Assmann'ın kültürel bellek öğretisi temel olarak erken medeniyetlerin anıtsal mimarisi, siyasi muhayyilesi ve yazılı kuralları üzerine inşa edilmiş farklı bir tarihsel düzleme odaklansa da bu çalışmanın merkezini oluşturan Karaçay-Malkar giysilerinin örneğini, kalıbını, kumaş yapısını v.b. unsurları ile ilişkili biçimbilimsel yapısı ile kültürel bellek ortak paydasında kesişmektedir.

Karaçay-Malkar kadın giyimindeki katmanlı etek yapısını Türk kültür coğrafyası üzerinden okurken, Anadolu'daki "Üç Etek" geleneğiyle somut bir dikiş, kumaş veya süsleme benzerliği kurmak yanıltıcı olacaktır; nitekim iki coğrafya arasında malzeme ve kesim teknikleri açısından belirgin farklar mevcuttur. Bu noktada kurulabilecek yegâne bağ, giysilerin taşıdığı simgesel ve kültürel anlam ortaklığıdır. Tıpkı Anadolu'da olduğu gibi, Karaçay-Malkar kadın giyiminde de bel kemeriyle tamamlanan ve ön kısmındaki özel süslemeleriyle dikkat çeken bu katmanlı yapı, kültürel belleğin ve toplumsal statünün birer taşıyıcısıdır. Giysinin süsleme yoğunluğu ve tasarım detayları; salt estetik birer unsur olmanın ötesinde giyen kişinin evlilik durumunu, yaş evrelerini ve toplumsal konumunu kodlayan simgesel bir derinliğe sahiptir. Örneğin, genç kızlar için daha sade tasarlanan kıyafetler, evli kadınlarda zengin nakışlar ve ağır formlarla farklılaşır. Bu durum, her iki kültürde de katmanlı giyim formlarının toplumsal hafızanın bedenselleşmiş birer göstergesi olarak ortak bir paydada buluştuğunu göstermektedir.

Assmann'ın soyut hafızanın somut nesnelerde kristalleşmesi (nesneleşmesi) fikri, bu araştırmada devasa taş anıtlar yerine, birer bellek hücresi olarak işlev gören geleneksel giyim kuşam ve yerel giysi terimler dizgesi üzerinden işlevsel bir karşılık bulmaktadır. Bu karşılık, Karaçay-Malkar giyim kuşam örnekleri ve terimler dizgesi üzerinden somutlaştırıldığında daha da belirgin hale gelir. Örneğin, *kölek* (erkek gömleği) terimi, salt bir üst giyim adlandırması olmanın ötesinde, gövde yapısına uygun kesimi ve yaka kısmı süslemeleriyle (*tuhtüy*[7]) erkeklik kodlarının bedenselleşmiş bir ifadesidir. Benzer şekilde *hazır* terimi, sadece bir aksesuar değil, toplumsal konum ve aile bağlarının somutlaştığı

birer hafıza taşıyıcısıdır. *Tüyme*[6] (kadın göğüslüğü) ise, göğüs kısmındaki özel süsleme teknikleriyle kadınlık ve üreme gücüne dair kültürel kodları barındırır. Bu terimsel yapı, her bir giysi unsurunun Assmann'ın (2011) tanımladığı anlamda birer dışsal hafıza taşıyıcısı olduğunu gösterir; zira bu nesneler, bireysel ve ortak hatırlamanın somut çerçevelerini oluşturur, toplumsal kimliğin sürekliliğini garanti altına alır ve geçmiş ile şimdi arasında kuramsal bir köprü vazifesi görür.

Kültürel Kodlar ve Moda'da Kimliğin Temsili

Fred Davis (1992), *Fashion, Culture and Identity (Moda, Kültür ve Kimlik)* adlı çalışmasında giyimin; çift anlamlı ve zaman zaman birbiriyle çelişen kültürel kodlar üzerinden işlediğini ileri sürmüştür. Davis'e göre moda, sürekli olarak bireyselleşme ile uyum sağlama, seçkincilik ile tabana yayılma arasındaki hassas dengede konumlanır. Bu yapısal kararsızlık, etnik moda ve sürdürülebilir tasarım uygulamalarında de kendini göstermektedir. Geleneksel giyim kuşam ögelerinin çağdaş tasarımlara bütünleştirilmesi, bir yandan kültürel mirasa yönelik bir saygı olarak yorumlanabilirken, diğer yandan kaynak kültürün anlam dünyasını sömüren bir ticarilrşme veya kültürel yağma uygulamasına da dönüşebilmektedir (bkz. Hebdige, 1979'un metalaştırma kavrayışı).

Bolurova (2021), Karaçay-Malkar giyim dizgesinin, maddi kültürün diğer tüm unsurlarına kıyasla toplumsal farklılıkları ve basamaklı yapıları çok daha keskin bir biçimde yansıttığını vurgulamaktadır (2021: 1103). Bolurova'ya göre; Karaçay-Malkar giyim dizgesinde üç temel katman (içlik, gömlek/üstlük ve dış giyim) parçalarından oluşan giysi yapılanması, toplumsal-ekonomik konum açısından zenginleştirme ve farklılaştırma şeklinde yansıttığı belirtilmektedir (2021: 1104). Yazar, bu basamaklı yapılanmanın özellikle kadın giysilerinde baş örtüsü *cauluk*, üç etek ve kemer gibi unsurlar üzerinden kodlandığını göstermektedir. Örneğin, evli kadınların baş örtüsü bağlama biçimi, genç kızlardan farklılaşır; üç eteğin kumaş kalitesi, süsleme yoğunluğu ve kat sayısı, ailenin ekonomik durumunu ve kadının evlilik konumunu belirginleştirir. Benzer şekilde, erkek giysilerinde *çerkeska* üzerindeki *hazır* (fişeklik/göğüs cebi) sayısı ve düzeni, toplumsal konum ve askeri geçmişe dair bilgiler sunar. Bu durum, söz konusu kültürel kodların çağdaş bir tasarım yöntembilimine aktarılması sürecinde, tasarımsal anlam biliminin aslına uygun korunması ya da tamamen yitirilmesi riskini beraberinde getirmektedir.

Bu konuyu yine Karaçay-Malkar giyim ve terimler dizgesi üzerinden ele aldığımızda, *kölek* (erkek gömleği) teriminin salt bir üst giyim adlandırması olmanın ötesinde, gövde yapısına uygun kesimi, kol ucu süslemeleri ve boyun açıklığı ile erkeklik kodlarının bedenselleşmiş bir ifadesi olduğu görülür. *Belbau* (bel kuşağı/kemer) ise, sadece bir tamamlayıcı aksesuar değil; düğüm biçimi, süsleme tekniği ve kullanılan malzeme ile toplumsal konum ve aile bağlarının somutlaştığı birer hafıza taşıyıcısıdır. *Tüyme* (kadın göğüslüğü/göğüs süsü) ise, göğüs kısmındaki özel süsleme teknikleriyle kadınlık, üreme gücü ve evlilik durumuna dair kültürel kodları barındırır. Bu terimler dizgesi, her bir giysi unsurunun Assmann'ın (2011) tanımladığı anlamda birer dışsal hafıza taşıyıcısı olduğunu gösterir. Ancak çağdaş tasarım uygulamalarında, bu terimler ve biçimler sıklıkla *çerkeska* olarak genelleştirilir, *hazır* ayrıntıları sadece dekoratif cep olarak yorumlanır, üç eteğin kat sayısı ve törensel anlamı göz ardı edilir. Böylece, Bolurova'nın (2021: 1103) işaret ettiği basamaklı ve konum simgeleri (konum kodları), tasarım sürecinde eriyip gider; giysi, anlam taşıyıcısı olmaktan çıkıp salt görsel bir tüketim nesnesine dönüşür.

Burada eleştirel olarak vurgulanması gereken husus, mevcut etnik moda kaynaklarının derinlikten yoksun, betimleyici bir yüzey çözümlemesine sıkışmış olmasıdır. Skov'un (2002) bölgesel tasarımcılar üzerindeki çalışmasında haklı olarak eleştirdiği üzere, küresel moda alanı, biçimlerin tarihsel ve anlamsal arka planını kavramaksızın onları salt görsel birer tüketim nesnesi olarak ödünç alma eğilimindedir. Örneğin, Karaçay-Malkar *çerkeska*'sının göğüs kısmındaki *hazır* ayrıntıları, aslında barut tüpü ve kınalık taşıma işlevine sahipken; çağdaş tasarımlarda bu cepler sıklıkla süs olarak yeniden yorumlanır, askeri geçiş ve savunma uygulamasına dair anlam tamamen silinir.

Bu durum, geleneksel giyim kuşam terimler dizgesinin yapısal bir anlam taşıyıcısı olarak değil, tasarıma özgün bir hava katmak amacıyla kullanılan yüzeysel birer süs etiket haline gelmesiyle sonuçlanmaktadır. Karaçay-Malkar terimler dizgesinde *kölek* (gömlek), *tüyme* (kadın göğüslüğü/göğüs süsü) gibi terimler, kendi içlerinde birer anlam ağı oluştururken; küresel moda alanında bu terimler

sıklıkla *Kafkas tarzı*, *Dağlı biçimleri* gibi soyut ve yüzeysel sınıflandırmalar altında eritilir. *Hazır* kelimesi, Türkçe *hazır* kökenli olup hazır ol, tetikte ol anlamını taşırken; tasarım sürecinde bu kökenbilimsel derinlik ve askeri hazırlık uygulamasına dair kültürel bellek göz ardı edilir. Sonuç olarak, Davis'in (1992) işaret ettiği çift anlamlılık, etnik moda bağlamında tek taraflı bir anlam yitimine dönüşür: Geleneksel kodlar uyum sağlama ve halkçılaşma sözüyle tüketim alanına aktarılırken, bireyselleşme ve seçkinlik kodları kaynak kültürün kendi içsel düzeninden koparılır; giysi hem anlamını hem de sahibini yitirir.

Araştırma Boşluklarının Belirlenmesi

Mevcut disiplinler arası kaynaklar eleştirel bir süzgeçten geçirildiğinde, üç temel yöntembilim ve kuramsal sorun tespit edilmiştir:

1. Bilgisel Boşluk: Karaçay-Malkar giyim kuşam sözcüklerinin dilsel birimleri ile kültür belleği oluşumları arasındaki varlıksal bağı kuran bütünsel bir kuramsal düzenek bulunmamaktadır. Mevcut çalışmalar ya terimleri çağdaş moda kuramlarından kopuk bir biçimde sıralamakta ya da modayı tarihsel bağlamından yalıtılmış evrensel bir anlam düzeni olarak ele almaktadır.

Somut örnek: Kuznetsova (1982), Karaçay-Malkar halk sanatı üzerine yaptığı çalışmada *çepken*, *kölek* (üst gövde giyisi), *kyamar* (gümüş kemer), *hazır* (fişeklik), *kama* ve *başlık* (baş örtüsü/*başlık*) gibi terimleri tek tek tanımlamakta; ancak bu terimlerin taşıdığı toplumsal cinsiyet, yaş, toplumsal-ekonomik konum ve törensel işlevlerini kuramsal bir çerçeveye oturtmamaktadır. Örneğin, *çepkenin* siyah, koyu mavi veya gri renkleri yalnızca estetik tercih değil, aynı zamanda giyen kişinin yaşam evresini (gençlik, olgunluk, yaşlılık) ve toplumsal konumunu belirten işaretlerdir (Kuznetsova, 1982). Studenetskaya (1989) ise Kuzey Kafkasya halklarının giyim biçimlerini genel bir coğrafi çerçevede ele almakta; ancak Karaçay-Malkar terimlerinin içsel anlam katmanlarını- örneğin *kyamar* (gümüş kemer)in sadece bir süs eşyası değil, aynı zamanda kadının evlilik durumunu ve aile içi konumunu gösteren bir simge olduğunu yapısalcı bir örnekle açıklamamaktadır.

Barthes (1983), *The Fashion System* adlı yapıtında modayı bir anlam düzeni (simgesel dizge) olarak ele alır ve giysi tanımlamalarının teknik, simgesel ve sözel üç yapıya ayrıldığını öne sürer. Ancak Barthes'in bu düzeni, tarihsel ve etnik bağlamdan soyutlanmış evrensel bir çerçeve olarak kurması, Karaçay-Malkar giyim sözcüklerinin taşıdığı yerel anlam katmanlarını görünmez kılmaktadır. Örneğin, Barthes'in sözel yapı dediği düzeyde, Karaçay-Malkarca *kaptal* (beşmet) terimi yalnızca üst gövde giyisisi anlamına gelmez; aynı zamanda ataların mirası, erkek onuru ve konukseverlik gibi kültür belleği katmanlarını barındırır. Barthes'in yapısalcı anlam bilimi, bu tür varlıksal bağları kurmaya yetmemektedir.

2. Yöntembilimsel Boşluk: Karaçay-Malkar giyim biçimbilgisindeki biçim, renk, süsleme ve terimlerden oluşan çok katmanlı kültür kodlarının, çağdaş tasarım süreçlerine hatasız ve çözümleyici bir biçimde aktarılmasını sağlayacak düzenli bir tasarım yöntembilgisi geliştirilmemiştir. Tasarımcıların kuramsal bir kılavuz olmaksızın sezgisel yöntemlerle ilerlemesi, anlam aktarımında keyfiyete ve kod bozumuna yol açmaktadır.

Somut örnek: Karaçay-Malkar giyim biçimbilgisinde en az beş kültür kodu katmanı bulunmaktadır:

Biçim simgeleri: Geleneksel giyim formları incelendiğinde, biçimsel unsurların yalnızca iklimsel ve ergonomik gereksinimleri karşılamakla kalmayıp, toplumsal cinsiyet kodlarını ve coğrafi yaşam pratiklerini de görünür kıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, çepkenin yakasız yapısı, belde toplanan eteği ve gizli düğme detayları ile beşmetin bedeni saran formu ve iç yeleğin kolsuz yapısı atlı yaşam kültürünün pratik ihtiyaçlarına yanıt verir. Kadın entarisinin *(çepken)* belden itibaren genişleyen kesimiyle birleşen bu tipolojik biçimler, hem dağ koşullarına uyum sağlayan işlevsel nitelikler taşır hem de Kuzey Kafkasya toplumsal yapısındaki erkeklik ve kadınlık sembolizmini dışa vurur (Studenetskaya, 1989).

Renk simgeleri: Karaçay-Malkar halk sanatındaki renk sembolizmine bakıldığında (Kuznetsova, 1982), renklerin toplumsal ve ruhsal durumları kategorize eden birer simgeye dönüştüğü görülür. Nitekim yas ve ciddiyetin siyahla, arınmanın beyazla, özgürlüğün ise koyu maviyle özdeşleştiği

bu yapıda; yaş gruplarının tercih ettiği tonlar da değişmektedir. Genç kuşakların dinamizmi temsil eden canlı/açık tonlara ve bordo çepkenlere yönelmesi, yaşlıların ise siyah ve gri gibi koyu renklerle olgunluk vurgusu yapması bu renksel kurgunun temelini oluşturur.

Süsleme simgeleri: Gümüş *kyamar* (kemer) üzerindeki bitki ve geometrik motifler; *hazır* (fişeklik) üzerindeki oymalar; kadın *başlık*'larındaki örgü desenleri. Bu süslemeler, yalnızca estetik *Kama* değil, aynı zamanda bereket, koruma ve soy bağlılığı gibi inanç düzeneklerinin görsel aktarımıdır.

Terim simgeleri: yalnızca bir savunma aracı değil, namus ve güvenilirlik simgesidir; *muhar börk* (kürklü kalpak) yüksek toplumsal konumun işaretidir; kadınların örgülü saç süsleri evlilik durumunu ve aile içi rolü belirtir.

Törensel simgeleri: Düğün, cenaze, bayram ve konuk ağırlama gibi farklı toplumsal durumlarda giyilen farklı *çepken* türleri; bu giysilerin her biri belirli bir törensel işleve sahiptir ve bu işlev terimlerin anlam katmanlarına işlenmiştir.

Tasarımcıların bu beş katmanlı simge düzenini düşünsel bir çerçeve olmaksızın çağdaş tasarıma aktarmaya çalışması, örneğin *çepken*in yalnızca bir giysi olarak alınıp asıl renk ve törensel simgelerin görmezden gelinmesine; *kyamar*ın (gümüş kemer) yalnızca etnik aksesuar olarak pazarlanıp kadın toplumsal konumunun ve evlilik simgesi işlevinin yitirilmesine yol açmaktadır. Bu süreç, simge katmanlarının sezgisel olarak seçilip aktarılmasıyla ortaya çıkan bir anlam bozumudur.

3. Ahlaksal Boşluk: Mevcut yazın, etnik tekstil mirasının çağdaş tasarımdaki mülkiyet ve yorumlama haklarını etik düzeyde yeterince sorgulamamaktadır. Geleneksel giysi biçimlerinin ve terminolojisinin, barındırdığı toplumsal ve törensel işlevler çözümlenmeden tasarıma dâhil edilmesi, Hebdige'in (1979) altkültürel sembollerin metalaşmasında işaret ettiği gibi, kültürel sorumluluk ilkelerini çiğneyen ve nesneyi öz bağlamından koparan bir anlam aşınmasına neden olmaktadır.

Somut örnek: Hebdige (1979), *The Meaning of Style* (Stilin Anlamı) adlı yapıtında, punk tarzının moda alanı tarafından yabancılaştırılması sürecini inceler; geleneksel veya özgün giyim unsurlarının ana akım moda tarafından ticarileştirilmesiyle bu unsurların özgün anlamlarının nasıl yitirildiğini gösterir. Karaçay-Malkar giyim kültüründe de nesnelerin küresel moda/pazar işleyişiyle karşılaşması sürecinde benzer bir anlam aşınması gözlemlenmektedir:

*Çepken*in *Kafkasya tarzı* veya *Rus geleneği* gibi genelleyici etnik etiketlerle pazarlanması, bu giysinin özgün Karaçay-Malkar kökenini ve ata mirası anlamını silmektedir.

Kama'nın dekoratif aksesuar olarak yeniden üretilmesi, bu nesnenin namus, güven ve toplumsal sözleşme gibi derin işlevlerini görmezden gelmektedir.

Kadın *kyamar*ının (gümüş kemer) yalnızca geleneksel takı olarak sunulması, kemerin taşıdığı evlilik durumu, aile içi saygınlık ve üreme bereketi gibi kadın kimliğiyle ilgili simgelerin yitirilmesine yol açmaktadır.

Hazır (fişeklik) ve *başlık* gibi terimlerin çağdaş tasarımlarda *Kafkasya motifli cep* veya etnik baş aksesuarı olarak adlandırılması, bu terimlerin taşıdığı askeri, dini ve toplumsal cinsiyet anlamlarının aşınmasına neden olmaktadır.

Hebdige'in (1979) belirttiği gibi, giyim unsurlarının ana akım tarafından yeniden ilişkilendirilmesi, özgün topluluğun bu unsurlar üzerindeki yorumlama hakkını ve mülkiyet hissini ihlal eder. Karaçay-Malkar topluluğunun giyim sözcüklerini tanımlama, kullanma ve aktarma hakkı göz ardı edilerek; çağdaş tasarımcılar tarafından bilinçsizce yapılan etnik esinlenmeler, kültürel sömürü (kültürel yağma) sınırına ulaşmaktadır.

Bu araştırma, yukarıda belirlenen boşlukları kavramsal araçlarla doldurmak üzere iki temel kavram önermektedir.

Birincisi, özgün işlevini ve kültür kodlarını yitirmiş, yalnızca estetik biçim olarak yeniden üretilen geleneksel öğeleri tanımlayan içi boş alıntı kavramıdır. Bu kavram, Jean Baudrillard'ın (1994) öykünme kuramındaki aşırı gerçek ve Jameson'ın (1991) taklit kavramlarıyla akrabadır; özgün göndergesi olmayan, yalnızca yüzeysel biçim aktarımını ifade eder.

Jean Baudrillard (1994), *Simulacra and Simulation* adlı yapıtında, özgün atıfı olmayan benzeşimlerin gerçekliğin yerini aldığını öne sürer; Disneyland örneğinde, "gerçek Amerika" diye bir şeyin artık olmadığını, Disneyland'ın bu eksikliği örterek bir aşırı gerçek yarattığını belirtir. Karaçay-Malkar giyim öğelerinde de benzer bir süreç işlemektedir: *Çepken*in *Kafkasya tarzı* olarak pazarlanması, özgün Karaçay-Malkar *çepken*inin taşıdığı ata mirası, namus ve yaşam evresi kodlarını yitirmesiyle, gerçek bir *çepken* olmaksızın onun aşırı gerçek bir kopyasını yaratır. Jameson (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı) adlı yapıtında, taklidin alaycılık içermeyen, eleştirel mesafesi olmayan bir kopyalama olduğunu; geçmiş stillerin eleştirel sorgulama yapılmadan yeniden üretildiğini belirtir. Karaçay-Malkar süsleme motiflerinin çağdaş tasarımlarda etnik desen olarak kullanılması, bu motiflerin taşıdığı soy bağlılık, bereket ve koruma anlamlarını sorgulamaksızın taklit etmekte; böylece bir içi boş alıntı oluşmaktadır.

İkincisi ise, kültür kodlarının çağdaş tasarıma aktarımında özgün anlam katmanlarının aşınmasını tanımlayan anlamsal aşınma kavramıdır. Bu süreç, Assmann'ın (2011) iletişimsel bellekten kültürel belleğe geçişte yaşanan anlam kaybıyla paralellik gösterir.

Assmann (2011), *Cultural Memory and Early Civilization* (Kültürel Bellek ve Erken Uygarlıklar) adlı yapıtında, iletişimsel belleğin canlı kuşaklar arasındaki sözlü aktarıma dayandığını; kültürel belleğin ise kurumsallaşmış, törensel ve aracı yollarla aktarıldığını belirtir. Aktarım belleğinden toplumsal belleğe geçişte, canlı tanıkların yokluğunda anlam katmanlarının bir kısmı yitirilir, geriye yalnızca nesneleştirilmiş simgeler kalır.

Karaçay-Malkar giyim kültüründe, *kyamar* (gümüş kemer) gibi bir nesne, büyükannelerden torunlara aktarım belleği yoluyla taşınırken evlilik, konum ve bereket anlamlarını canlı tutar; ancak bu nesne çağdaş tasarıma geleneksel takı olarak aktarıldığında, aktarım belleği zinciri kırılır ve nesne toplumsal belleğin nesneleştirilmiş bir simgesi haline gelir. Bu süreçte, *kyamarın* taşıdığı anlam katmanları aşınır (aşınmaya uğrar); geriye yalnızca estetik bir biçim kalır. İşte bu anlamsal aşınma, kültür kodlarının çağdaş tasarımda yeniden üretilirken yaşadığı derin anlam kaybını tanımlamaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Bu araştırmanın kuramsal omurgası, yukarıda belirtilen boşlukları doldurmak amacıyla üç farklı disiplinin kavramsal araçlarını bir araya getiren bütünleştirici bir örnek üzerine inşa edilmiştir (Şekil 1). Tablo 2'de görüldüğü üzere, önerilen kavramsal örnek; Barthes'ın (1967) moda gösterge bilimi, Assmann'ın (1992) kültürel bellek kuramını ve Davis'in (1992) moda, kültür ve kimlik kuramını bütünleştiren disiplinler arası bir yapı olarak kurgulanmıştır. Bu üç kuramsal unsur, makalenin çözümleyici düzlemdeki birbirini tamamlayan katmanları olarak işlev görmektedir.

Tablo 2: Disiplinler arası Kuramsal Çerçevenin Bütünleşik Örneği

KAVRAMSAL ÖRNEK	=	MODA GÖSTERGE BİLİMİ (BARTHES)	+	KÜLTÜREL BELLEK (ASSMANN)	+	MODA, KÜLTÜR ve KİMLİK (DAVİS)

Bu bütünleşik çerçevede; Barthes'ın (1967) göstergebilimsel örneği, giysi biçimlerinin yapısal çözümlemesini sağlayan birinci katmanı oluşturur. Assmann'ın (1992) kültürel bellek öğretisi, bu biçimlerin taşıdığı tarihsel ve toplumsal anlam katmanlarını belleksel bir derinlikle ele alan ikinci katmanı temsil eder. Davis'in (1992) moda, kültür ve kimlik öğretisi ise, bu kodların çağdaş moda dizgesine aktarımında yaşanan anlam belirsizliğini ve ticarileşme riskini çözümleyen üçüncü katman olarak işlev görür.

Karaçay-Malkar giysi biçimleri ve terimler dizgesinin çözümlemesinde bu üç başlığın kullanılma biçimlerini değerlendirecek olursak;

Barthes'ın Göstergebilimsel Örneği: Karaçay-Malkar giyim kuşam terimlerinin yazılı anlatım düzeyindeki yapısal konumunu ve birer kültürel gösterge olarak işlev görme biçimlerini çözümlemek amacıyla kullanılmıştır.

Assmann'ın Bellek Öğretisi: Giysi biçimlerinin durağan birer fosil olmayıp, tarihsel bilgiyi bünyesinde barındıran ve kuşaklar arası kimlik aktarımını sağlayan devinimsel nesneler olduğunu temellendirmek için kullanılmıştır.

Davis'in Moda, Kültür ve Kimlik Çözümlemesi: Etnik ögelerin çağdaş tasarım süreçlerinde ticarileşme ve özgünlük arasında yaşadığı gerilimleri, kültürel temellük (yağma) riskine karşı kültürel sorumluluk taşıyan tasarım ölçütleriyle dengelemek üzere kuramsal çerçeveye eklenmiştir.

Çalışma kapsamında kurgulanan etnik-tasarım süreci, rastlantısal bir ürün geliştirmenin ötesinde; Jan Assmann'ın kültürel bellek, Roland Barthes'ın gösterge bilim ve Fred Davis'in moda, kültür ve kimlik öğretilerini temel alan disiplinler arası bir yöntem bilimi eksenine oturtulmuştur.

Yöntembilimsel Altyapı. Kuramsal Temeller ve Çözümleyici Düzeyler.

Geleneksel Karaçay-Malkar giyim kuşam biçim bilgisinin ve tekstil terim dizgesinin çağdaş moda tasarımı alanına bütünleşmesi, salt biçimsel bir taklit veya görsel bir aktarım olarak ele alınamaz. Aksine bu süreç, maddi kültür nesnelerinin barındırdığı göstergebilimsel katmanların çözümlemesini ve ardından yeniden kodlanmasını gerektiren disiplinler arası bir çeviri yöntemi bilimidir. Bu çalışmada, kaynaklarda sıklıkla düşülen biçimsel indirgemecilik hatasını aşmak ve somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilir aktarımını sağlamak amacıyla üç kademeli bütüncül bir kavramsal çerçeve önerilmiştir. Kavramsal Çerçeve Seviyeleri:

- Seviye 1: Kültürel Bellek → Anımsatıcı (*Belleksel İşlev*) (Assmann, 2011)

- Seviye 2: Göstergebilimsel Yapı → Üçlü Kod Dizgesi (Barthes, 1983)

- Seviye 3: Çağdaş Aktarım → Anlamsal Belirsizlik (Davis, 1992)

Seviye 1: Terimler Dizgesinin Belleksel İşlevi (Kültürel Bellek). Assmann (2011) tarafından kavramsallaştırılan kültürel bellek kuramı bağlamında, Karaçay-Malkar giyim kuşam terimler dizgesi sıradan birer dil bilgisel etiket değil, toplumsal hafızanın korunduğu belleksel (anımsatıcı) depolardır. Geleneksel giyim kuşama ait her terim, gündelik etkileşimlerle sınırlı olan iletişimsel bellek evresinden, törenleşme ve somutlaştırma yoluyla zamanlar ötesi kültürel bellek konumuna evrilmiştir (Assmann, 2011).

Seviye 2: Göstergebilimsel Kod Yapısı. Roland Barthes'ın (1983) giysi gösterge bilimi kuramı, Karaçay-Malkar giyim kuşam terimler dizgesinin çözümlenmesinde üç temel yapısal düzlem sunar:

- Görsel Kod: Giyim kuşamının betimleme, fotoğraf veya müze teşhirindeki doğrudan algılanan görsel-maddi biçimi.

- Sözlü/Dil bilgisel Kod: Giyimi çevreleyen, ona kavramsal sınırlarını çizen tekstil terimler dizgesi ve sözlü anlatılar.

- Teknolojik/Maddi Kod: Giysinin üretim tekniği, kalıp yapısı, malzeme verimliliği ve fiziksel gerçekliği.

Geleneksel Karaçay-Malkar giyim kuşamında bu üç düzey, organik bir bütünlük arz ederken; dilsel kod (terim), maddi kodun (üretim ve giyim kuşam biçimi) toplumsal kurallarını doğrudan dikte eder (Barthes, 1983). Çağdaş tasarımcı, bu üçlü yapının dinamiklerini kavramadan yapacağı bir müdahalede, giysinin anlamsal bütünlüğünü bozma riskiyle karşı karşıyadır.

Seviye 3: Kültürel Kodların Anlam Belirsizliği. Tasarım sürecinde geleneksel kodların çağdaş bir giysi biçimine çözümlenerek aktarılması, Davis'in (1992) vurguladığı üzere kaçınılmaz olarak anlamsal belirsizlik doğurur. Tarihsel bağlamında etnik aidiyet, toplumsal cinsiyet rolleri veya soylu bir konumun göstergesi olan bir kod; çağdaş küresel moda pazarında özgünlük, sürdürülebilirlik veya başkalık olarak yeniden anlamlandırılmaktadır (Davis, 1992). Bu belirsizlik, tasarım sürecinde bir kusur veya bilgi kuramsal kopuşu değil; aksine kültürel kodların zamana uyumunu sağlayan yapısal ve üretken bir dönüştürme aracıdır.

Kültürel Kodların Üç Aşamalı Aktarım Örneği

Yukarıda belirtilen kuramsal temellerden hareketle, halk bilimine dayalı (etnografik) verilerin çağdaş tasarım ölçütlerine dönüştürülmesini sağlayan çözümleyici bir "Üç Aşamalı Aktarım Örneği" geliştirilmiştir. Bu örnek, Yeziyeva'nın (2016) doktora/sanatta yeterlilik tez çalışmasında deneysel olarak test edilmiş ve 571 katalog unsurunun tasarım sürecine aktarımıyla doğrulanmıştır:

1. Ayıklama: Etnografik (Halk bilimine dayalı) ve Tarihsel Veri Çözümlemesi (Studenetskaya, 1989)

2. Dönüşüm: Kalıp, Biçim ve Malzeme Eniyilemesi

3. Eklemlenme: Çağdaş Tasarım ve Sürdürülebilir Pazar

Ayıklama: Bu ilk aşamada, terimsel birimler ve onların birincil kültürel anlam haritaları tespit edilir. Süreç, yöntembilimsel açıdan titiz bir kaynak eleştirisini zorunlu kılar. Bu doğrultuda, Kuzey Kafkasya giyim kuşam kültürünün temel dayanağı olan Studenetskaya (1989) külliyatı, Kuznetsova (1982) ve Bittirova (2008) gibi otoritelerin çalışmaları süzgeçten geçirilir. Buradaki temel hamle, dışarıdan bir gözlemcinin tanımlaması olan dışsal bakış açısı ile kültürün kendi iç mantığını ve adlandırmasını yansıtan içsel yaklaşım arasındaki sınırların netleştirilmesidir.

Dönüşüm: Ayıklanan soyut kültürel anlamlar ve göstergeler, bu aşamada soyut tasarım ölçütlerine (görünümü, kalıp yapısı, malzeme özellikleri, renk paleti ve tekstil yüzey dokusu) çevrilir. Göstergebilim açısından, anlambilim düzeyinden dizilim/biçimbilim düzeyine geçiş sağlanır. Geleneksel keçe, dikiş ve işleme teknikleri; çağdaş üretim teknolojileriyle birleşerek çağdaş tasarım diline uyarlanır.

Eklemlenme: Dönüştürülen yeni kodlar, güncel toplumsal-kültürel bağlama ve hedef kitle algısına bütünleştirilir. Bu aşama, tasarımın salt geçmişe ait bir kopya olmasını engeller, ürünü çağdaş moda düzenine işlevsel, estetik ve sürdürülebilir bir öge haline getirir.

Çözümleme (Analiz)

Yapılandırılmış Bir Bellek Taşıyıcısı Olarak Terminoloji: Karaçay-Malkar Giyim Kuşam Örneği

Yapılan biçimbilimsel ve göstergebilimsel çözümlemeler, Karaçay-Malkar giyim kuşam terimler dizgesinin yansız bir adlandırma listesinden ibaret olmadığını; her bir terimin kültürel anlam dünyasında birer yoğunlaşma noktası olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu durum maddi kültür nesneleri üzerinden şu şekilde örneklendirilebilir:

Türkçe kökenli hazır kelimesinden türeyen *hazır* terimi, *çepken*'in Karaçay-Malkar (Balkar) biçim bilgisi bilimindeki yerel adıyla *çerkeska* göğüs kısmındaki silindirik cep bölmelerini ifade eder. Bittirova (2008: 61), bu küçük bölmelere ahşap, kemik veya gümüşten mamul, içlerinde hazır barut ve mermi barındıran ölçekli tüplerin yerleştirildiğini aktarmaktadır. Beşpatlar yivli tüfeklerin yaygınlaşmasıyla birlikte *hazırlar* işlevsel/askeri işlevlerini yitirmiş, ancak toplumsal konumun ve savaşçı erkek kimliğinin görsel birer belirtisi olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir (Studenetskaya, 1989).



Görsel 1: "V" Yakalı, Göğüs Kısmı Fişekli, Takma Uzun Kollu, Geleneksel Erkek *Çerkeska (Çepken)* Modelinin Ön ve Arka Görünümü.

Görsel 2: Kırık Beyaz Renkli Gabardin Kumaştan, Takma Uzun Kollu Geleneksel Modelde Erkek *Çerkeska (Çepken)* Tasarımı (yan görünümü).

Görsel 3: Kırık Beyaz Renkli Üç Parça Keçeden Oluşan, Omuzları "Elbrus Dağı'na" Benzer Dik Üçgen Şeklinde Kesilmiş Geleneksel Modelde Erkek Pelerin *(Camçı)* Tasarımı.

Yeziyeva'nın (2016: 99) belirttiği üzere, çağdaş tasarımda *hazır* biçimi, göğüs cebi veya askeri tarzda mühimmat cebi olarak indirgenmiş; barut ve mermi taşıma işlevi tamamen silinmiş, fişekliğin savaşçı erkek kimliği ve toplumsal konum kodu estetik cep detayına dönüştürülmüştür. Bu durum, anlamsal bağı koparılmış bir "içi boş alıntı" örneğidir.

Hazır biçimi, çağdaş tasarımda yapıbozumcu ceket veya işlevsel yelek olarak adlandırılmış; silindirik fişeklik bölmeleri asimetrik göğüs ceplerine dönüştürülmüştür. Geleneksel *çepken* üzerindeki *hazır,* savaşçı erkek kimliğinin ve toplumsal konumun fişekliği (barutluğu) olarak işlev görürken; çağdaş tasarımda bu biçim askeri şıklık estetik detay olarak indirgenmiş, barut ve mermi taşıma işlevi ile birlikte yiğitlik kodu tamamen boşaltılmıştır.

Jan Assmann'ın (2011) kültürel bellek kuramı bağlamında *hazırlar*, askeri tarihin somutlaştığı birer "dış bellek nesnesi" vazifesi görür. Bu nesneler, törensel ve bayramlık *çepken* üzerindeki yerlerini koruyarak törenleşme yoluyla iletişimsel bellekten kalıcı kültürel belleğe dönüştürülmüşlerdir.

Kapüşonlu dikişsiz keçe pelerini tanımlayan *gebenek* terimi, tekstil yöntembiliminin ötesinde derin bir askeri geçmişi barındırır. Bittirova (2008: 61) ve Batchayev (1986: 94) orta çağda *gebenek* yapısının ordu donatımında hayati önem taşıyan veya belirleyici bir role sahip olan unsurlarından biri olduğunu belirtmekte ve Reşîdüddîn Hamedânî'nin (XIV. yy) Câmiu't-Tevârîh adlı eserindeki "Tüm ordu keçeden mamul kepeneklerini giydi" kaydını aktarmaktadır. Dolayısıyla *gebenek*, yalnızca bir keçe işçiliği çıktısı değil; Avrasya göçer kültürü ve Alan[2] mirasına uzanan askeri-tarihsel bir anlatının uzamsal yoğunlaşmasıdır.

Türkçe kökenli *başlık* kelimesinden gelen *başlık* terimi, omuzları da örten işlevsel ve törensel bir kulaklı kapüşon biçimidir. Bittirova (2008: 60) ve Miziev (1995: 24), bu biçimin Kuban tipi İskit heykelleri ile Tanrı Dağları'ndaki kadim göçer tasvirlerindeki *başlık* biçim bilgisiyle olan sarsılmaz benzerliğine dikkat çekmektedir. Bu biçim bilgisel süreklilik, *başlık* nesnesini çağdaş Karaçay-Malkar kimliği ile kadim bozkır mirası arasında uzanan anlamlı bir köprü haline getirmektedir.

Kadın giyim öğesine yer alan *çubur, çuba*[3] terimi ise önü yırtmaçlı ve etek uçları önlük biçimine dönüşen kısa kadın giysisini (*beşmet, kölek)* tanımlar. Bittirova (2008: 61), Uarziati (1990: 115) bu giysinin Oset kültüründeki *cıbır/cubur kuyrıt* (kısa ceket) yapısı ile dil bilgisel ve biçim bilgisel paralellikler taşıdığını saptayarak derin Kafkasya etnik-kültürel etkileşimi belgelemektedir. Roland Barthes'ın (1983) moda gösterge bilimi düzleminde giyim öğeleri, kod seviyesinde işleyerek bireyin toplumsal konumunu ve toplumsal cinsiyet kimliğini dışa vuran nitelikli bir göstergedir; ancak bu durum etnik-tasarım alanında temel bir yöntembilimsel sorunu da beraberinde getirmektedir. Nitekim tarihsel biçimler çağdaş moda dizgesine aktarılırken kaçınılmaz bir anlamsal aşınma yaşanmaktadır.

Yeziyeva (2016), tez çalışmasında bu aşınmayı somut örneklerle belgelendirmektedir; buna karşın aynı tezde geleneksel kodların düşünsel aktarımı yoluyla özgün bir çağdaş koleksiyon da üretmiştir. Yeziyeva, geleneksel giyim kuşamların kalıp veya görünümünü yapısöküm biçimde kullanan çağdaş tasarımcıların bu biçimleri arkalarındaki toplumsal-göstergebilimsel ağdan kopardıklarını göstererek bağlamından uzaklaştırıldığını belgelendirmektedir; ancak tezin tasarım uygulaması boyutunda bu riski aşan bir düşünsel aktarım örneği de geliştirmiştir. Sonuçta ortaya çıkan ürün, Fred Davis'in (1992) ifade ettiği kültürel ikilik sınırlarını aşarak, kültürel içeriğin tamamen boşaltıldığı ve aktarılamadığı bir "içi boş alıntı" uygulamasına dönüşmektedir.

Yerel ve Evrensel Betimleme İkiliği: Tasarımda Çeviri Sorunu

Etnik-tasarımda gözlemlenen en köklü yöntembilimsel kırılma; kültürün kendi içsel anlatıları ile dışarıdan bir akademik bakış açısıyla kurgulanan evrensel betimlemeler arasındaki bilgibilimsel ayrışmadan kaynaklanmaktadır. İnsanbilimsel çalışmalar giyim kuşam terim dizgesini kendi bütüncül

kültürel bağlamında dondururken, çağdaş tasarım anlatımı bu verileri evrenselleştirmeyi, soyutlamayı ve geometrik biçimlere indirgemeyi talep eder. Eicher (1995) tarafından vurgulandığı üzere, Batı merkezli moda terimler dizgesi, Avrupa dışı ve yerel giyim kuşam biçimlerinin kendine özgü biçim bilgisel ve törensel ayrıntılarını aktarmakta yetersiz kalmaktadır. Çünkü Batı yazınının ürettiği sınıflandırmalar tamamen Avrupa giysi tarihinden devşirilmiştir.

Bu yöntembilimsel ikilem, Karaçay-Malkar maddi kültür verilerinde somut bir biçimde gözlemlenmektedir. Örneğin *çepken* terimi, halk bilimine dayalı (etnografik) kaynaklarda ve yerel hafızada kadınların giydiği, göğsü açık, beli oturan, sırma işlemeli ve uzun etekli geleneksel törensel elbiseyi tanımlar (Studenetskaya, 1989). Ancak çağdaş tasarım anlatımında bu özgün terim, Batı merkezli bir indirgemeyle genel bir kaftan veya elbise sınıflandırmasına indirgenmektedir. Bu durum ciddi bir özgünlük kaybına yol açar. Zira Karaçay-Malkar *çepkeni*, kalıp yapısı, yırtmaç ayrıntıları, korse (gövdelik) eklemlenme biçimleri ve gümüş göğüs tokalarının yerleşim geometrisi açısından Osetlerin cuhhasından veya Adigelerin kadın kaftanlarından belirgin teknik farklarla ayrılır.

Benzer bir yapısal sorun ayakkabı terim dizgesinde de baş göstermektedir. Bittirova (2008) ve Malkonduev (2001), geleneksel Karaçay-Malkar ayak giyim dizgesinde son derece karmaşık ve uzmanlaşmış bir adlandırma çizelgesi belgeler: *çaburla (çağdaş çarık*/deri ayakkabı), *çarıkla* (ham deriden *çarık*) (Appoev ve Bittieva, 2020; 88)., *mesle* (deri tozluk), *ışımla*/şımbau (tozluk bağları/yarım tozluk), *uyukla* (keçe çizme/valenki) ve *çurukla* (deri çizme). Her bir terim, salt bir nesneyi değil, belirli bir işlevsel ve toplumsal/ekonomik bağlamı dikte eder. Örneğin, altı taban derisiyle örülmüş ham deriden mamul *çarıqla*, dağ yamaçlarında kaymayı önleyen teknik bir dağcılık donanımı iken, *çaburla* daha sivil ve yerleşik bir kullanım alanına sahiptir (Malkonduev, 2001). Tasarımcının bu terimsel farklılaşmayı kavramadan, nesneleri yalnızca görsel birer başvuru olarak kullanması, bağlamından uzaklaştırılmaktadır.

Bu yöntembilimsel tıkanıklığı aşmak adına önerilen bütünleştirici çerçeve, toplumsal/kültürel gözlem girdisi ile deneye dayalı ürün çıktısı arasında işleyecek bir çeviri katmanı yani bir ara-biçim kurgulamaktadır. Bu katman, her bir geleneksel terimin ve görsel kodun yalnızca biçim bilgisel çözümlemesini değil; köken bilimine ilişkin, işlevsel yapısal (kalıp-kesim) ve törensel açıklamalarını içeren teknik tasarım çizimlerine dönüştürülmesini şart koşar.

Kültürel kodlar ve tasarım uygulamaları: üç izlek (strateji)

Uygulamalı tasarım yazını ve uygulamaları incelendiğinde, geleneksel kültürel kodların çağdaş giysiye dönüştürülmesinde üç temel yöntem izleğinin (stratejinin) işletildiği saptanmıştır. Taklitçi Yeniden Üretim İzleği: Tarihsel biçimlerin, malzeme ve terimler dizgesinin birebir, müzelik yeniden üretilmesidir. Karaçay-Malkar bağlamında bu izlek (strateji); göğsünde tam teşekküllü gümüş *hazır*'ları olan bir erkek *çepken'*nin, gümüş işlemeli kemeri *(belibau)* bulunan bir *beşmet*'in veya konik keçe şapkanın (kalpak) aynen kopyalanması şeklinde belirir. Sahnede ve düğün törensel uygulamalarında sıkça başvurulan bu yaklaşım (Kagiyeva, 2019), modanın yaşayan çevre düzeninden kopuk olduğu ve nesneyi müzemsi bir donmuşluğa mahkûm ettiği gerekçesiyle eleştirilmektedir (Crane, 2000). Bolurova'nın (2021) da haklı olarak belirttiği gibi, günümüz moda tasarımcıları geleneksel ağır kadifeleri hafif yapay kumaşlarla, el işi sırma nakışları ise yapay elmaslarla (stras taşlarla) yer değiştirdiklerinde, giyim kuşamın aslında saklı olan o soylu saygınlık ve asalet anlam dizgesini tamamen yıkıma uğratmakta ve taklitçilik kendi içinde düşünsel bir çelişki üretmektedir.

Yapısalcı Olmayan Soyutlama İzleği: Geleneksel giyim kuşamın tekil biçim unsurlarının (görünüm, biçim, teknik), ait oldukları kültürel anlamdan tamamen bağımsızlaştırılarak serbestçe kullanılmasıdır. Hebdige (1979) bu izleğin alt topluluklarda siyasal bir başkaldırı olabileceğini, ancak ticari moda alanında çoğunlukla "kültürel yağma / mülksüzleştirme" ile sonuçlandığını gösterir. Geleneksel *gebenek* pelerinine ait görünümün, arkasındaki askeri ve göçer koruma anlam dizgesi bilinmeden çağdaş bir podyumda isimsiz bir etnik salaş palto olarak sunulması ya da *başlık* biçiminin alt metinsiz bir boyun aksesuarına indirgenmesi bu izleğin (stratejinin) bağlamından yoksun ticari çıktılarıdır.

Dönüşümsel Aktarım İzleği: Kültürel kodların, belleksel işlevleri korunarak ve yapısal dönüşüm aşamaları belgelenerek bilinçli bir şekilde yeniden yorumlanmasıdır. Bu izlek (strateji), Yeziyeva'nın (2016) tez çalışmasının tasarım uygulaması alanında en başarılı şekilde uygulanmıştır. Yeziyeva, geleneksel kadın başlığı (*bokka*) biçimini çağdaş tasarıma aktarırken, nesnenin özgün görünümünü koruyarak 14-17. yüzyıl Kabardey kurgan kazı izleri ve Balkar bölgesi erken dönem Hristiyan kilise duvar resimleriyle olan tarihsel-arkeolojik (kazıbilimsel) benzerlikleri açıklayan kuramsal bir üst metin üretmiştir (Bittirova, 2008: 61; Miziev, 1991: 53).

Bu yaklaşım, üst metin üretimini zorunlu kılarak, tasarımcının kaynak kültüre dair yerel derinliğe sahip olmasını ve çağdaş alıcı için tasarımı açıklayan bir koleksiyon bildirisini yazmasını gerektirir.

Yorumlamanın Evrensel Boyutları: Kültürel Aidiyet Sorunu

Kültürel miras nesnelerinin kimin tarafından, hangi hakla ve nasıl yorumlanacağı sorusu, moda sosyolojisinin en gerilimli tartışma alanlarından biridir. Geleneksel bir giyim kuşamın terminolojik ve biçimbilimsel kodlarını, onun yapısal işlevini anlamadan tüketmek, Stuart Hall'un (1997: 15) temsiller politikası kuramı çerçevesinde sömürgecilik sonrası (post-colonial) anlamsal baskı riskini tetikler. Karaçay-Malkar maddi kültürü söz konusu olduğunda bu risk, halkın 2 Kasım 1943 yılı (Karaçay Türkleri) ile 8 Mart 1944 (Balkar/Malkar Türkleri) tarihinde maruz kaldığı trajik sürgün (deportasyon) ve sonrasındaki kimlik olarak hayatta kalma mücadelesi nedeniyle son derece hassas bir etik düzleme oturur.

02.11.1943 ile 08.03.1944 tarihlerinde Karaçay-Malkar halkının sürgün edilmesi, sadece fiziksel bir yer değiştirme değil, aynı zamanda kültürel belleğin dizgeli bir yıkımı olmuştur. Adobasheva, Uslu ve Gürbüz'ün (2026) Kırgızistan arşiv belgeleri üzerinden yaptıkları çalışmada, sürgün edilenlerin çoğunun ayakkabı ve sıcak giysi dahi olmadan yola çıkarıldığı, İçişleri Halk Komiserliği (NKVD) kontrolünde özel yerleşim bölgelerinde yaşam mücadelesi verdiği belgelenmektedir. Karaketov'un (2026) vurguladığı üzere, sürgün süreci Karaçay-Malkar halkının tarihsel ve kültürel mirasının çalışılmasını da ciddi şekilde sekteye uğratmış; 14 sene sonra 1956 yılında da dönüş sonrası birçok kültürel miras alanı yıkıma uğramış, manevi kültürün önemli bir bölümü kaybolmuştur. Bu sarsıcı geçmiş bağlamında, geleneksel giyim kuşam basit bir güzellik nesne değil; evlilik, söz kesme, erginlenme (törensel giriş) törenleri ve toplumsal kurallarla (*Özden Adet*-Geleneksel Töre) örülmüş, ortak hafızanın ve süzülmüş kuşaklararası emeğin somut mülküdür (Bolurova, 2021); (Yeziyeva, 2016).

Buna karşın, mutlak bir korumacılıkla biçimlerin çağdaş tasarıma kapatılması da nesneleri yaşayan kültürün dışına iterek kültürel bir yalıtılmışlığa ve unutuluşa mahkûm eder. Önerilen düşünsel aktarım çerçevesi, bu çıkmazı aşmak adına kültürel karşılıklılık ilkesini vazgeçilmez bir töresel ölçüt olarak koyar. Tasarımcı geleneksel biçimlerden estetik bir fayda sağlarken, eş zamanlı olarak o biçimin bağlamını, tarihini ve adını (terimler dizgesini) küresel moda kamusuna açıklamakla mükelleftir. Karaçay-Malkar malzemesi özelinde bu töresel sorumluluk, çağdaş bir koleksiyonda *çepken* veya *camçı*[4] *(jamıçı)* biçimini kullanan bir tasarımcının, ürün etiketlerinden defile bildirisine kadar bu biçimlerin Kuzey Kafkasya'nın Alan mirası, erken dönem Türk askeri kültürü ve dağlı toplumsal yaşantısıyla olan kopmaz bağlarını dünyaya ilan etmesini gerektirmektedir.

Küresel Moda Alanında "İçi Boş Alıntı" Uygulamaları: Somut Durum Çözümlemeleri

Yukarıda kuramsal düzlemde tartışılan "içi boş alıntı" ve "anlamsal aşınma" kavramlarının, küresel moda alanında nasıl somut biçimler aldığını göstermek amacıyla, Kafkasya kökenli geleneksel giyim kuşam biçimlerinin; özellikle Karaçay-Malkar (Balkar) *çepken, hazır* cep düzenlemeleri, *burka*[5] *(camçı)* ve *muhar börk*'ün çağdaş tasarım uygulamalarına aktarım süreçleri somut durum çözümlemeleri üzerinden incelenmektedir. Bu bölümde ele alınan tasarımcı ve markalar, yukarıda tanımlanan Yapısalcı Soyutlama İzleğinin küresel ölçekteki tipik örneklerini teşkil etmektedir. Stuart Hall'un temsil politikası ve Roland Barthes'un mitoloji kuramı çerçevesinde, bu biçimlerin asıl etnik-kültürel bağlamlarından koparılarak estetikleştirilmiş, yabancılaştırılmış ve ticarileştirilmiş göstergelere dönüştürülme süreçleri çözümlenecektir.

Bu tasarımcıların koleksiyonlarında yer alan biçimlerin kökeni-*camçı* ve keçe pelerinler (Kafkas erkek dış giyiminin çağdaştırılmış halleri), Kafkasya şapkalarından esinlenen biçimler, astragan kürkler, kadın göğüs süsü *tüyme'*leri ve erkek *çepken'nin* göğüs kısmındaki *hazır* fişeklerden ilham alınarak oluşturulmuş geniş omuzlu siluetler ile keskin yüksek moda (*haute couture)* tasarımlar-Kafkasya'nın somut maddi kültürü ile küresel moda alanı arasındaki derin ve çok katmanlı bir diyaloğun kanıtıdır. Bu bağlamda, çalışmada aşağıda sunulan Ulyana Sergeenko, Alexander Arutyunov, David Koma, Veronika Basharatyan, Chanel, John Galliano ve A la Russe Moda Evi'nin koleksiyonlarından derlenen görsel malzeme temel alınmaktadır. Koleksiyonlardaki bu biçimlerin asıl etnik-kültürel bağlamlarıyla kurduğu görsel ilişkiyi somutlaştırmak amacıyla ise, M. Yeziyeva'nın tezinden yalnızca birkaç çizim ve fotoğrafa yer verilmektedir. Bu sınırlı görsel tercih, söz konusu etnik-kültürel biçimlerin asıl bağlamlarına dair kapsamlı bilginin M. Yeziyeva'nın tezinde ayrıntılı bir şekilde ele alınmış olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, bu biçimlerin maddi kültür ve kullanım uygulamaları açısından derinlemesine incelenmesini arzulayan araştırmacılar ve okuyucular, ilgili teze başvurarak daha geniş kapsamlı bir çözümlemeye erişim sağlayabilirler.

Durum Çözümlemesi 1: A La Russe-Batı Moda Evlerinde "Kafkas Ekzotik Unsurlar"

A la Russe Markası: Anastasia Romantsova tarafından 2010 yılında kurulan A la Russe markası, Rus kültürünün güzelliğini ve tarihini zengin renkler, klasik siluetler ve geleneksel desenler aracılığıyla vurgulamaktadır (Fashion We Like, n.d.). Markanın koleksiyonlarında Kafkasya motiflerine rastlanmakla birlikte, bu motifler Rus kültürünün bir parçası olarak sunulmakta, Kafkas halklarının kendine özgü kültürel kimlikleri görmezden gelinmektedir.



Görsel 4-11: A LA RUSSE/ Anastasıa Romantsova Sonbahar/Kış 2010/11; 2015/16; 2016/17; 2017/18; Sezon 2013/14; *Haute Couture* Koleksiyonu. Kafkas giyim kuşam kültürüne ait yapısal unsurların lüks moda bağlamında yeniden inşası.

Durum Çözümlemesi 2: Alexander Arutyunov, Gürcü-Ermeni Kökenli Tasarımcı ve Yerel Temsilin İkilemi

Alexander Arutyunov (d. Tiflis, Gürcistan), 2011 yılında Moskova'da kendi markasını kuran, Gürcü-Ermeni kökenli bir moda tasarımcısıdır (Grokipedia, n.d.; Buro 24/7, 2013). Arutyunov'un Kafkasya başvuruları içeren koleksiyonları şu şekildedir:

a) 2011 "Gürcü Dansçıları" (Georgian Dancers) Koleksiyonu: Bu koleksiyon, Arutyunov'un Kafkasya temalarına ilk yaklaşımıdır ve Sergeenko'nun 2012 *çerkeska* koleksiyonundan önce gelmektedir. Koleksiyonda geleneksel Gürcü dans giyiminden esinlenen biçimler, işlemeli ceketler ve zengin tamamlayıcı aksesuar kullanımı dikkat çekmektedir (Grokipedia, n.d.).

b) 2013 "Paradjanov" Koleksiyonu: Ünlü Ermeni film yönetmeni Sergei Parajanov'un (1924-1990) görsel dünyasından esinlenen bu koleksiyon, Kafkasya'nın mitolojik ve folklorik imgelerini içermektedir (Buro 24/7, 2013).

Arutyunov'un durumu, "içi boş alıntı" kavramının sınandığı önemli bir vakadır. Bir yandan tasarımcı, Gürcü-Ermeni kökenli olması nedeniyle Kafkasya kültürüne ait sayılabilir; öte yandan koleksiyonlarının Moskova'da üretilmesi, uluslararası moda alanının kurallarına göre sergilenmesi ve Rus seçkinleri tarafından benimsenmesi, bu aitliği karmaşıklaştırmaktadır. Arutyunov'un koleksiyonlarından sonra, Moskova ve Kafkasya'daki çok sayıda küçük atölye ve marka tarafından *hazyr* (fişeklik) ayrıntılarının kopyalanması, asıl kültürel biçimin kitlesel ticarileştirilmesine yol açmıştır. Bu süreç, Walter Benjamin'in (1968) mekanik yeniden üretim kuramıyla benzerlik göstermektedir: Asıl öz kaybolmakta, biçim yalnızca yüzeysel bir üslup koduna dönüşmektedir.



Görsel 12-14: Alexander Arutyunov Sonbahar/Kış 2013-14; İlkbahar/Yaz 2014.

Durum Çözümlemesi 3: Chanel Moda Koleksiyonunda "Kafkas Ekzotik Unsurları"

Chanel "Paris-Moscou" Pre-Fall 2009 Koleksiyonu: Karl Lagerfeld'in yönetimindeki Chanel, 2009 Pre-Fall koleksiyonunda Paris-Moskova temasını işlemiştir (Vogue, 2008; WWD, 2008). Koleksiyonda kubbeli topuklar (Rus soğan kubbelerine gönderme), astragan kürk detayları (Kafkasya ve Orta Asya'nın kürk kültürüne atıf), altın işlemeli kaftan biçimleri (Rus şeçkinlerinin Kafkasya etkisi), kozak (Kazak) botları ve askeri kürk şapkalar (İmparatorluk Rusyası'nın askeri estetiği) yer almıştır. Lagerfeld bu koleksiyonda üç Rus temasını birleştirdiğini belirtmiştir: İmparatorluk Rusyası (Büyük Katerina'dan Fabergé'ye), konstrüktivizm ve Rus folkloru (WWD, 2008). Ancak bu birleşim, Kafkasya'nın kendi kültürel kimliğinden çok, Rus İmparatorluğu'nun ötekisi olarak konumlandırılması anlamına gelmektedir. Kafkas biçimleri, Rus seçkinlerinin ekzotikası (alışılmadık çekiciliği) olarak sunulmakta, Kafkas halklarının kendi tarihsel ve kültürel belleği görünmez kılınmaktadır.



Görsel 15-19: Chanel. Paris-Moscou Pre-Fall 2008. Vogue Runway, 5 Aralık 2008.

Durum Çözümlemesi 4: David Koma, Gürcü kökenli tasarımcı ve "Çoka"nın Londra moda haftasına aktarımı.

Gürcü kökenli, Londra merkezli moda tasarımcısı David Koma (Davit Komakhidze, d. 1989, Tiflis), 2017 Sonbahar-Kış hazır giyim koleksiyonunda Kafkasya göndermelerini açıkça kullanmıştır (Vogue, 2017; W Magazine, 2016; 5Eleven Magazine, 2024). Koma'nın bu koleksiyonu, daha önceki çalışmalarında etnik kökenine dair açık göndermeler barındırmamasına karşın, ilk kez Gürcü kültürüne doğrudan atıfta bulunmaktadır.

Koleksiyonun başlangıç noktası olarak Koma, erkek savaş giysisi *çerkeska*'yı *(çepken)* ve Gürcü ulusal dansı Kartuli'yi belirtmiştir. Tasarımlarda şu unsurlar yer almaktadır: 1. Tüylü lama yaka ve etek uçları: *Çerkeska*'nın *(çepken)* karakteristik kürklü detaylarının yeniden yorumlanması; 2.

Kroşeli-astarlı bükülmeler ve akrilik ızgaralar: *Çerkeska (çepken)* giyen erkeklerin fişeklik kayışının soyutlanmış hali; 3. Derin V yelek üstler ve yırtık omuzlu ceketler: Erkeksi estetiğin kadınsı biçimlere aktarımı; 4. Askeri kamuflaj desenleri: Savaş giysisi göndermesinin çağdaş ötesi yeniden dizgeleştirilmesi (Vogue, 2017).

Koma'nın koleksiyonu, Vogue tarafından "Georgia on his mind" (Aklında Gürcistan var) başlığıyla değerlendirilmiş ve tasarımcının *"Kartuli"* dansı edip edemeyeceğinizden bağımsız olarak koleksiyonun hayranlarını cezbedeceği belirtilmiştir (Vogue, 2017). Bu ifade, "içi boş alıntı"nın en açık örneklerinden biridir: Kültürel biçimin asıl bağlamı (*Kartuli* dansının törensel anlamı, *çerkeska*'nın *(çepken)* erkeklik ve savaşçılık simgeselliği) tamamen göz ardı edilmekte, biçim yalnızca estetik bir gönderme olarak sunulmaktadır.



Görsel 20-22: Vogue. (2017). David Koma Fall 2017 Ready-to-Wear Collection.

Durum Çözümlemesi 5: John Galliano Moda Koleksiyonunda "Kafkas Ekzotik Unsurlar"

John Galliano 2012 Sonbahar Koleksiyonu: John Galliano (Bill Gaytten dönemi) 2012 Sonbahar koleksiyonunda, "seçkinlik mirasçı" figürü üzerinden tarihsel giyim kuşamlara atıfta bulunmuştur (Vogue, 2012). Koleksiyonda binicilik ceketleri, pelerinler ve Art Nouveau etkileri yer almıştır. Bunanla birlikte bazı koleksiyonlarında Rus, Balkan, Çerkes, Orta Asya ve Kafkas halk giyim kuşamlarından güçlü biçimde esinlenmiştir; ancak bu motifler, Galliano'nun genel tarihsel eklektisizmi içinde erimekte, özgül bir etnik-kültürel anlam taşımamaktadır.



Görsel 23-25: John Galliano, 2010-2011 Sonbahar/Kış Koleksiyonun genelindeki dramatik unsurlar, 21. yüzyılın başındaki moda endüstrisinde tasarımcının "yaratıcı direktör" rolünün bir sanatçı kimliği ile örtüştüğü döneme dair veriler sunmaktadır.

Durum Çözümlemesi 6: Ulyana Sergeenko, Kafkasya Motiflerinin Yüksek Modaya (*Haute Couture)* Aktarımı

Rus moda tasarımcısı Ulyana Sergeenko (d. 1981, Ust-Kamenogorsk), 2011 yılında kendi ismini taşıyan *haute couture* markasını kurmuştur. Eski bir fotoğrafçı ve moda editörü (yayımlayıcısı) olan Sergeenko, Rus seçkinleri ve Sovyet özlemi üzerine kurulu bir güzellik anlayış geliştirmiştir. Tasarımcının koleksiyonlarında Kafkasya atıfları en belirgin şekilde iki dönemde kendini göstermiştir (Vogue, 2012; WWD, 2012; Vogue, 2015).

a) 2012 Sonbahar *Haute Couture* Koleksiyonu: Bu koleksiyonda Sergeenko, *çerkeska*'nın en ayırt edici unsurlarını (*hazır* cep düzenlemelerini), karakülden (astragan) yapılma dış giyim biçimlerini, kaftan kesimini (yaka ve yırtmaç özelliği) ve biçimlendirilmiş göğüs süsü (*tüyme*) detaylarını, *haute couture* giysilerine uyarlamış. Natalia Vodianova'nın[8] markanın Paris çıkış defilesinde giydiği bu tasarımlar, Rus ve Hollywood seçkinleri arasında geniş yankı uyandırmıştır (Vogue, 2012; WWD, 2012).



Görsel 26-27: Kaynak: Sergeenko, U. (2012). Sonbahar *Haute Couture* Koleksiyonu.

b) 2015 Sonbahar *Haute Couture* Koleksiyonu: Sergeenko 2015 yılında *çerkeska* temasına bir kez daha dönmüş, bu kez *burka (camçı)* biçimini da koleksiyona dahil etmiştir. Bu ikinci yaklaşım, ilk koleksiyondaki biçimleri daha da soyutlayarak, Kafkasya atıflarını bir "Rus ekzotikası" güzellik anlayışının parçası olarak yeniden konumlandırmıştır (Vogue, 2015).

Sergeenko'nun uygulaması, "içi boş alıntı"nın tipik bir örneğidir. Asıl etnik-kültürel bağlam ile moda endüstrisindeki yeni bağlam arasındaki ilişki Tablo 3'de özetlenmektedir:



Görsel 28-31: Ulyana Sergeenko Spring 2015 Couture (İlkbahar 2015 *Haute Couture*).

Kadife detaylı crop top ve yüksek bel pantolon kombinasyonu.

Tablo 3: Ulyana Sergeenko Koleksiyonlarında "İçi Boş Alıntı" İşleyişi

No	Asıl Etnik-Kültürel Bağlam	Moda Endüstrisindeki Yeni Bağlam
1	*Hazır* cepleri: Savaşçı erkeğin fişek taşıma uygulanabilirliği ve erkeklik töreni	Dekoratif dikiş detayı olarak kullanım; işlevsellikten arındırılmış
2	Çerkeska (*Çepken*): Topluluk kimliği, toplumsal konum göstergesi, savaş hazırlığı	"Rus ekzotikası" estetiğinin bir unsuru; seçkinlik özlem

3	*Camçı*: Kafkas erkeğin keçe pelerini; kırsal yaşam, iklim koruması ve erkeklik töreni (doğum, ölüm, arkadaşlık)	Güzelleştirilmiş aksesuar; asıl anlamından koparılmış, cinsiyet kodu görmezden gelinmiş
4	Karakül (astragan): Kafkasya'nın yerel ekonomisi ve hayvancılık kültürü	Lüks malzeme olarak kullanım; coğrafi kökeni silinmiş

Bu aktarımda, 19. yüzyıl Rus subaylarının *çerkeska (çepken)* giymesiyle başlayan öteki kültüre öykünme geleneği, çağdaşlık sonrası (postmodern) moda alanında tersine dönmektedir: Artık Kafkas biçimleri, Rus/Avrupa moda alanı tarafından öteki olarak düzelleştirilmekte, ancak bu ötekinin kendi sesi, tarihi ve kültürel belleği dizgeli olarak dışlanmaktadır.

Durum Çözümlemesi 7: Veronika Basharatyan, Malkar-Ermeni Kökenli Tasarımcı ve "Balkaria" Koleksiyonu

Malkar-Ermeni kökenli moda tasarımcısı Veronika Basharatyan, 2012-2013 sezonunda Moskova Moda Haftası'nda "Balkaria" adlı koleksiyonunu sergilemiştir (Models.com, n.d.). Koleksiyon, geleneksel Balkar kadın giyiminin siluet, renk ve estetik kodlarını koruyarak çağdaş moda bağlamına aktarması bakımından, etnik unsurların yalnızca dekoratif bir öğe olarak kullanılmasından öte, kültürel belleğin sürdürülebilirliğine katkıda bulunan bir tasarım pratiği olarak değerlendirilebilir. Kafkasya desenleri ve işlemeleri içermesi nedeniyle bazı çevrelerde tartışma yaratmış; ancak Basharatyan, koleksiyondaki tüm işlemelerin ve kol süslemeleri detaylarının, Kafkas kostümlerini yeniden yaratan moda tasarımcısı Madina Khatsukova tarafından elde yapıldığını açıklamıştır. Koleksiyonda sanatçı Aidan Salahova'nın giydiği tasarımlar ve Basharatyan'ın kendisinin giydiği asıl bir göğüs süsü *(tüyme)* dikkat çekmektedir. Bu *tüyme*'nin Kabardino-Balkarya Cumhuriyeti Müzesi'nden ödünç alınmış olabileceği belirtilmektedir.

Basharatyan'ın koleksiyonu, "içi boş alıntı" karşıtı bir uygulama olarak değerlendirilebilir. Çünkü: 1. el işçiliği ve geleneksel tekniklerin kullanımı (Khatsukova'nın elde işlemesi), biçimin asıl üretim bağlamına bir bağ kurmaktadır; 2. müze nesneleriyle diyalog (asıl bir *tüyme*'nin kullanımı), koleksiyonun geleneksel nesnelerle doğrudan ilişki kurduğunu göstermektedir; 3. Karaçay-Balkar/Malkar kimliğinin ifadesi, tasarımcının kendi etnik kökeninden hareket etmesi, biçimin dışarıdan bir gözle değil, içeriden bir deneyimle yeniden üretildiğini ima etmektedir. Ancak koleksiyonun Moskova Moda Haftası'nda sergilenmesi ve uluslararası moda alanının kurallarına göre değerlendirilmesi, bu yerellik iddiasının da küresel moda alanının mantığı içinde eridiğini göstermektedir.



Görsel 32-37: Veronika Basharatyan İlkbahar/Yaz Koleksiyonu 2012/13.

Karşılaştırmalı Çözümleme: "İçi Boş Alıntı" Yelpazesi

Yukarıda ele alınan durum çözümlemeleri, "içi boş alıntı"nın bir yelpaze olarak işlediğini göstermektedir (Tablo 2). Yelpazenin bir ucunda, asıl etnik-kültürel bağlamı tamamen silen, biçimi yalnızca estetik bir gösterene indirgeyen uygulamalar (Sergeenko, Chanel, Galliano); diğer ucunda ise, geleneksel teknikler, yerel zanaatkarlar ve müze nesneleri aracılığıyla asıl bağlamı korumaya çalışan uygulamalar (Basharatyan) yer almaktadır. Ancak küresel moda alanının yapısal mantığı, bu yelpazenin tamamını "içi boş alıntı"ya doğru çeken bir güç olarak işlemektedir.

Tablo 4: Küresel Modada Kafkasya Biçim'lerinin "İçi Boş Alıntı" Yelpazesi

No	Tasarımcı/Marka	Etnik Köken	Koleksiyon(lar)	Asıl Bağlamı Koruma	Küresel Moda Alanının İçinde Konum
1	A la Russe	Rus	Çeşitli yıllar	Yok-Rus kültürü içinde eritme	Moskova/ Londra
2	Alexander Arutyunov	Gürcü-Ermeni	2011, 2013	Kısmi-Folklorik atıf	Moskova Moda Haftası
3	Chanel	Fransız	2009 Pre-Fall "Paris-Moscou"	Yok-Rus İmparatorluğu ekzotikası	Paris Pre-Fall
4	David Koma	Gürcü	2017 Sonbahar-Kış	Kısmi-Kişisel anlatı	Londra Moda Haftası
5	John Galliano	İngiliz	2012 Sonbahar	Yok-Tarihsel eklektisizm	Paris Moda Haftası
6	Ulyana Sergeenko	Rus	2012,2015 *Haute Couture*	Yok-Tam estetizasyon	Raris *Haute Couture*
7	Veronika Basharatyan	Malkar-Ermeni	2012-2013 "Balkaria"	Yüksek-El işçiliği, müze nesneleri	Moskova Moda Haftası

Bu durum çözümlemeleri, küresel moda alanında Kafkasya geleneksel giyim kuşam biçimlerinin nasıl dizgeli olarak asıl etnik-kültürel bağlamlarından koparıldığını, estetikleştirildiğini ve ticarileştirildiğini göstermektedir. "İçi boş alıntı" düzeneği şu şekillerde işlemektedir:

a. İşlevsellikten arındırma: Özün kaybı ve benzetim

Hazır ceplerinin fişek taşıma işlevinin yitirilmesi ve *çerkeska*'nın *(çepken)* savaş giysisi anlamının silinmesi, Walter Benjamin'in (1968) "mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri" kavramlaştırmasıyla doğrudan örtüşmektedir. Asıl biçimler, kültürel uygulamalar içinde yer aldıklarında bir öz'e, yani belirli bir zamana ve mekana ait olmanın getirdiği özgünlüğe ve dokunulmazlığa sahiptir. Moda alanının bu biçimleri koleksiyonlarına aktarması, Benjamin'in tanımıyla, eserin törensel değerinin gösteri değerine dönüştürülmesi sürecidir. Jean Baudrillard'ın (1994:12) benzetim kuramı açısından bakıldığında ise, bu biçimler artık bir dayanak noktası olmayan, yani fişek taşıma ya da savaş giysisi olma işlevini taşımayan aşırı gerçek işaretler haline gelir. Onlar, gösterenin gösterilenden koparıldığı, aslın yerine kopyasının geçtiği bir benzetim düzlemine taşınır.

b. Törensel olandan estetiğe indirgeme: Mitoloji ve öykünme

Kartuli dansının törensel anlamının, koleksiyonun görsel etkisine indirgenmesi, Roland Barthes'ın mitoloji kuramı ile açıklanabilir. Barthes'a göre mitoloji, birincil bir anlam dizgesi (gösteren/gösterilen) ikincil bir mitolojik dizgenin göstereni yaparak, tarihsel ve kültürel gerçekliği doğallaştırır. *Kartuli* dansı, Gürcü toplumsal belleğinde belirli bir tören, toplumsal cinsiyet ve ortak hafıza uygulaması olarak anlamlandırılken; moda alanında bu gösteren, ekzotik hareketlilik veya görsel canlandırma gibi soyut bir gösterilene indirgenir. Bu süreç, Fredric Jameson'ın (1991:16) *öykünme* kavramıyla da ilişkilendirilebilir: Jameson, öykünmenin parodiyle karıştırılmaması gerektiğini, parodinin alaycı bir mesafe kurduğu asıl anlamın öykünmede artık mevcut olmadığını belirtir. *Kartuli* dansının moda podyumlarındaki kullanımı, tam da bu anlamda bir öykünmedir; asıl törensel anlamı olmayan, yüzeysel biçemlerin rastgele bir araya getirildiği, parçalanmış bir estetik uygulamadır.

c. Coğrafi ve tarihsel belirsizleştirme: Temsiller politikası ve mitolojik doğallaştırma

Kafkasya'nın belirli bir coğrafya, tarih ve politik deneyim yerine, genel bir etnik veya ekzotik gösterene dönüştürülmesi, Stuart Hall'ın "temsiller politikası" kuramı ile eleştirel bir okumaya açılır. Hall'a göre temsiller, yansıtıcı değil, üretici uygulamalardır; ötekini temsil eden güç, aynı zamanda onun üzerinde tanımlama ve sınırlama hakkını da elinde tutar. Kafkasya'nın moda alanında "ekzotik Doğu"

olarak belirsizleştirilmesi, Hall'ın vurguladığı üzere, temsil edilenin kendi sesinden ve kendi anlatısından koparılarak, güçlü olanın bakış açısıyla yeniden inşa edilmesidir. Bu belirsizleştirme, Barthes'ın mitoloji kuramı ile bir kez daha kesişir: Kafkasya'nın tarihsel ve coğrafi belirginliği, mitolojik bir doğallaştırma işlemiyle her yerden biraz olan, zamansız bir etniklik gösterisine indirgenir.

d. Sahiplik İlişkisinin Yeniden Kurulması: Simgesel Güç

Biçimin asıl sahiplerinin (Karaçay-Malkarlar/Balkarlar, Çerkesler, Gürcüler, vb.) yerine, küresel moda alanının ve onun tüketicisinin sahiplenmesinin inşası, Pierre Bourdieu'nün simgesel güç kavramıyla en güçlü biçimde ilişkilendirilebilir. Bourdieu'ye göre simgelik güç, gücün en etkili biçimidir; çünkü temsil edilen, bu gücün kendisine uygulandığını fark etmez, hatta bu temsili kendi yararına kabul eder. Kafkas halklarının kültürel birikimi, onların kendi sesleri ve anlatıları dışında, küresel moda alanının diliyle yeniden üretilmekte; bu yeniden üretim, asıl sahiplerinin kültürel sermayesini görünmez kılmakta, ancak aynı zamanda bu sermayenin ekonomik değerini küresel pazar için sömürmektedir. Bourdieu'nün (1991:51) kültürel sermaye ve sembolik iktidar kavramları bu bağlamda, moda alanının Kafkas biçimlerini nasıl bir sahiplenme ve yeniden adlandırma uygulaması olarak ele geçirdiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, bu durum çözümlemeleri "içi boş alıntı"nın sadece bir üslup tercihi değil, küresel moda alanının yapısal bir özelliği olduğunu göstermektedir. Jean Baudrillard'ın benzetim düzleminde, Benjamin'in kutsal özü kaybolmuş biçimler, Jameson'ın öykünme mantığıyla bir araya getirilerek, Barthes'ın mitolojik doğallaştırmasıyla doğal ve evrensel estetik işaretler olarak sunulurken, Hall'ın temsiller politikası ve Bourdieu'nün sembolik güç kuramları, bu sürecin kimlik, iktidar ve ekonomik sömürü bağlamında nasıl işlediğini açığa çıkarır. Karaçay-Malkar (Balkar) Türklerinin geleneksel giyim kuşam terimler dizgesindeki kültürel kodların korunması ve aktarılması, bu alansal mantığın dışında, yerel toplulukların kendi etnik-kültürel belleklerini canlı tutma uygulamaları aracılığıyla mümkün olabilir.

Sonuç

Teorik katkı

Bu araştırma, giyim kuşam yazınına ve etnik-tasarım kaynaklarına üç temel teorik katkı sunmaktadır:

Birincisi; Karaçay-Malkar geleneksel giyim kuşam terimler dizgesini çözümleyici bir düzlemde incelemek amacıyla kültürel bellek kuramı (Assmann, 2011), moda gösterge bilimi (Barthes, 1983) ve kültürel kodların ikililiği kuramını (Davis, 1992) birleştiren bütünleşik ve tamamlayıcı bir kavramsal çerçeve önerilmiştir. Bu çerçeve, insanbilimsel/toplumbilimsel bilimsel betimleyici tasvirler (Kuznetsova, 1982; Studenetskaya, 1989; Bittirova, 2008) ile görgül moda tasarımı uygulamaları arasında öteden beri var olan yapay yöntembilimsel kopukluğu ortadan kaldırmaktadır.

İkincisi; somut olmayan kültürel miras unsurlarının çağdaş giysiye dönüştürülmesindeki karmaşık göstergebilimsel süreçleri yapılandıran "Üç Aşamalı Aktarım Örneği" (Ayıklama-Dönüşüm-Eklemlenme) geliştirilmiştir. Bu örnek, kültürel kodların çağdaş tasarım söyleminde yapısalcı olmayan ve düşünsel olarak yeniden yorumlanmasına olanak tanıyan evrensel bir yöntembilimsel araç takımı sağlamaktadır.

Üçüncüsü; ticari moda alanının ve küreselleşmenin yarattığı bağlamından koparma işleyişlerini açıklamak üzere, kaynaklara anlamsal aşınma ve "içi boş alıntı" kavramsal araçları kazandırılmıştır. Bu kavramlar, geleneksel biçimlerin belleksel köklerinden koparılarak salt birer görsel süsleme nesnesine indirgendiği bağlamından uzaklaştırma süreçlerini eleştirel bir biçimde sorunlaştırmayı mümkün kılmaktadır.

Uygulamalı Katkı

Uygulamalı tasarım ve alan uygulamalar açısından bu çalışma, kültürel-sorumluluk taşıyan tasarım yaklaşımı için somut bir yöntembilimi ortaya koymaktadır. Yeziyeva'nın (2016) tez çalışması, bu yöntembiliminin görgül olarak doğrulanmış ilk örneğidir. 571 katalog unsurunun biçimbilimsel tasnifinden özgün koleksiyon üretimine kadar uzanan süreç, çeviri katmanı kavramının uygulamada

nasıl işlediğini göstermektedir. Yerel terimler dizgesi (*çepken, gebenek, başlık, çubur, hazır, camçı*) ile çağdaş tasarımın evrensel ölçütleri (görünüm, doku, biçim, kalıp yapısı) arasında köprü vazifesi gören bir çeviri katmanının bölümlendirilerek kurgulanması, tasarımcıların kültürel kodları yüzeysel taklitlerden kaçınarak bilinçli ve derinlikli bir biçimde yönetmesini sağlamaktadır.

Önerilen üç aşamalı aktarım örneği ve düşünsel aktarım izleği (yöntemi), yükseköğretim kurumlarının tekstil ve moda tasarımı eğitim müfredatlarına (STEAM[10] ve AI tabanlı tasarım öğeleri dahil) kritik birer düşünsel yansıma ve tasarım aracı olarak bütünleştirilecek niteliktedir.

Sınırlılıklar ve Gelecek Çalışma Yönelimleri

Bu araştırmanın bazı yöntembilimsel sınırlılıkları bulunmaktadır. Önerilen bütünleştirici kavramsal çerçeve şu aşamada ağırlıklı olarak kuramsal ve biçim bilgisel bir nitelik taşımakta olup, Karaçay-Malkar somut olmayan kültürel mirasıyla çalışan farklı tasarımcıların deneye dayalı koleksiyon uygulamaları ve örnek olay incelemeleri üzerinden daha geniş bir görgül doğrulama ihtiyacı duymaktadır. Ayrıca çözümlemeler, terimsel ve toplumsal-göstergebilimsel düzleme odaklanmış; geleneksel zanaat tekniklerinin (keçe işçiliği, dericilik, geleneksel dokuma düzenekleri) kalıp-üretim ilişkileri üzerindeki teknik ince ayrıntıları sonraki aşamalara bırakılmıştır.

Bu doğrultuda, gelecek araştırmaların şu dört temel eksene yönelmesi önerilmektedir:

1. Geliştirilen üç aşamalı çeviri örneğinin Karaçay-Malkar maddi kültür verileri üzerindeki işlevselliğini sınayacak deneysel tasarım uygulamaları ve görgül durum çalışmalarının gerçekleştirilmesi.

2. Geleneksel giyim kuşam kültürüne ait terimler dizgesinin köken bilimi, işlevsel, kalıpsal ve törensel çağrışımlarını ve görsel başvurularını içeren, anlamsal etiketlemeye sahip sayısal (dijital) etnik-tasarım arşivlerinin oluşturulması.

3. Tarihsel kodları düşünsel aktarım izleğiyle dönüştürülmüş çağdaş tasarım ürünlerinin, hedef kitle ve küresel tüketici algısındaki gösterge bilimsel alımlama düzeylerinin incelenmesi.

4. Kuzey Kafkasya somut olmayan kültürel miras unsurlarının küresel moda alanında töresel ihlallere uğramasını engellemek adına, yerel toplulukların haklarını gözeten kültürel karşılıklılık ve töresel tasarım tutanaklarının uluslararası düzeyde geliştirilmesi.

Son Not

(1) *Çerkeska, çuha, çoha, çukha,* Kafkas halklarının bir tür dış giysisidir. Günümüzde günlük giyim olarak kullanımı neredeyse tamamen ortadan kalkmış olsa da tören, düğün veya şenliklerde giyim olarak konumunu korumuştur. Karaçay-Malkar (Balkar) yörede *cepken* olarak adlandırılmaktadır.

(2) Alanlar ve Aslar-Balkarlar'la Karaçaylar'ın atalarıdır. Hun-Bulgar toplulukları gibi, Alan-Aslar da İskit-Sarmat topluluklarının etnik torunlarıdır. Alanlar, kendilerini böyle adlandırdıkları gibi, bazı yazılı kaynaklarda Aslar olarak da anılırlar ve Kuzey Kafkasya'da M.S. ilk yüzyıllardan itibaren bilinmektedir. Ancak burada asıl yerleşimleri 4. yüzyılda başlamıştır. Fakat 4-7. yüzyıllarda, Hun-Bulgar ve Hazar topluluklarının egemen olduğu bölgede özel bir siyasi rol oynamamışlardır. Sadece Hazar Kağanlığının tamamen yıkılmasının ardından, 9. yüzyılın ortalarında Alanlar için daha elverişli koşullar doğar ve tarih sahnesinde Kuzey Kafkasya'da baskın güç olarak ortaya çıkarlar, Bizans, Kafkasya ve Güney Rusya'nın uluslararası ilişkilerinde aktif rol oynamaya başlarlar (İ.M. Miziev, Istoriya Karachayevo-Balkarskogo naroda s drevneyshikh vremen do prisoyedineniya k Rossii).

(3) *Çuba-* Karaçay-Malkar kadınları tarafından giyilen deriden yapılmış korse.

(4) *Camçı (Jamıçı)* -Malkar dialektinde *jamıçı* olarak kullanılmaktadır.

(5) *Burka* (Avarca: *burtina*, Adigece: *kIakIo*, Azerbaycan Türkçesi: *yapıncı*, Ermenice: Երրրրրրրրրրրրրրրրրրրզի *(aycenakach)*, Gürcüce: ნაბადი *(nabadi)*, İnguşça: *ferta*, Kabardey-Çerkesce: *shchIakIue*, Karaçay-Malkarca (Balkar): *camçı (jamıçı)*, Lakca: *varsi,* Lezgince: *barkyar (yapunzhi)*, Kumukca: *yamçı,* Osetce: *nymæt, nimæt*, Çeçence: *verta*, koyun yününden yapılmış beyaz, siyah veya kahverengi renkli bir tür kolsuz pelerindir.

(6) *Tüyme*-Göğüs Süsü/Göğüslük, Kuzeybatı ve Orta Kafkasya'nın dağlı kadınlarının geleneksel kadın giyim kuşamının bir parçasıdır ve kökenini kaftançik (küçük kaftan) adı verilen giysiden almaktadır.

(7) *Tuhtüy-* (Karaçay-Malkar dilinde), kaytan, altın veya gümüş iplikten örülmüş yuvarlak küçük top biçiminde düğme. Erkeklerde gömlek yakasını kol yenlerin, çerkeska yakasını; kadınlarda yine *çepken* yakasını tol yenlerini kapatmak için kullanılır.

(8) Natalya Vodyanova (d. 28 Şubat 1982, Nijni Novgorod, SSCB), Rus model, hayırsever, girişimci ve konuşmacıdır. Natalya Vodyanova, yoksulluktan zenginliğe uzanan yaşam öyküsü ve Calvin Klein ile sekiz sezonluk, yedi rakamlı sözleşmesiyle tanınır.

(9) Aidan Salahova (Azerbaycan Türkçesinde: Aydan Tair qızı Salahova[9]; d. 25 Mart 1964), Azerbaycan kökenli Sovyet ve Rus ressam, galerici ve toplum aktivistidir.1992 yılında Moskova'da Aydan Galerisi'ni kurmuştur. Salahova'nın eserleri, başta Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova Çağdaş Sanat Müzesi, Ekaterina Kültür Vakfı, François Pinault Vakfı, Tate Modern ve Boghossian Vakfı olmak üzere birçok özel ve kamu koleksiyonunda yer almaktadır. Eserleri ayrıca İ. Halilov, Matan Uziel ailesi, P. K. Broshe, T. Novikov, V. Nekrasov ve V. Bondarenko gibi koleksiyonerlerin özel koleksiyonlarında da bulunmaktadır.

(10) STEAM, beş temel disiplinin bir araya gelmesiyle oluşan disiplinler arası bir eğitim ve üretim yaklaşımıdır. İngilizce baş harflerinin birleşmesinden oluşur: (Science (Fen/Bilim); Technology (Teknoloji); Engineering (Mühendislik); Arts (Sanat/Tasarım); Mathematics (Matematik)).

References

5Eleven Magazine. (2024). *David Koma*. https://www.5elevenmag.com/post/david-koma-1

Adobasheva, Z., Uslu, N., & Gürbüz, Y. E. (2026). The deportation of the Karachays to Kyrgyzstan: A study based on documents from the Central State Archive of the Kyrgyz Republic. *Tarih Dergisi*, (88), 152–169. https://doi.org/10.26650/iutd.1739316

Appoev, A. K., & Bittieva, F. A. (2020). Nazvaniya zhenskoy odezhdy v karachayevo-balkarskom yazyke [Karaçay-Balkar dilinde kadın giysi isimleri]. *Vestnik KBIGI*, *4-1*(47), 86–92. https://doi.org/10.31007/2306-5826-2020-4-1-47-86-92

Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press. (Original work published 1992)

Barthes, R. (1983). *The fashion system* (M. Ward & R. Howard, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1967)

Batchayev, V. M. (1986). *Iz istorii traditsionnoy kultury balkartsev i karachayevtsev*.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1981)

Benjamin, W. (1968). The work of art in the age of mechanical reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations: Essays and reflections* (H. Zohn, Trans.). Schocken Books. (Original work published 1936)

Bittirova, N. K. (2008). Ob osobennostyakh traditsionnogo kostyuma karachayevtsev, balkartsev i osetin: Obshcheye i chastnoye. *Izvestiya SOIGSI*, (36), 55–65. https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-traditsionnogo-kostyuma-karachaevtsev-balkartsev-i-osetin-obschee-i-chastnoe

Bolurova, A. N. (2021). Osobennosti traditsionnogo kostyuma karachayevo-balkarskogo naroda. *Manuskript*, *14*(6), 1102–1106. https://doi.org/10.30853/mns210227

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power* (J. B. Thompson, Ed.; G. Raymond & M. Adamson, Trans.). Polity Press.

Buro 24/7. (2013). *Alexander Arutyunov, Spring-Summer 2014*. https://www.buro247.ru/fashion/heroes/obzor-buro-24-7-alexander-arutyunov.html

Condra, J. (Ed.). (2013). *Encyclopedia of national dress: Traditional clothing around the world* (Vols. 1–2). ABC-CLIO.

Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.

Craik, J. (1994). *The face of fashion: Cultural studies in fashion*. Routledge.

Crane, D. (2000). *Fashion and its social agendas: Class, gender, and identity in clothing*. University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226924830.001.0001

Davis, F. (1992). *Fashion, culture, and identity*. University of Chicago Press.

Eicher, J. B. (Ed.). (1995). *Dress and ethnicity: Change across space and time*. Berg.

Fashion We Like. (n.d.). *My style: Anastasia Romantsova—A la Russe*. http://www.fashionwelike.com/my-style/anastasia-romantsova

Grokipedia. (n.d.). *Alexander Arutyunov*. https://grokipedia.com/page/arutyunov

Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Methuen.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Kagiyeva, M. B. (2019). *Istoriya natsionalnogo zhenskogo kostyuma karachayevtsev i balkartsev*. Nauka i obrazovaniye ONLINE. https://eee-science.ru/item-work/2019-2897/

Karaketov, M. D., & Sabanchiev, H.-M. A. (Eds.). (2014). *Karachays. Balkars*. Nauka.

Kuznetsova, A. Y. (1982). *Narodnoye iskusstvo karachayevtsev i balkartsev*. Elbrus.

Malkonduev, H. H. (2001). *Etnicheskaya kultura balkartsev i karachayevtsev*. Elbrus.

Miller, D. (Ed.). (2005). *Materiality*. Duke University Press.

Miziev, I. M. (1991). *Ocherki istorii i kultury Balkarii i Karachaya XIII–XVIII vv*.

Miziev, I. M. (1995). *Narody Kabardy i Balkarii v XIII–XVIII vv*.

Models.com. (n.d.). *Veronica Basharatyan collection S/S 2012*. https://models.com/work/various-lookbookscatalogs-veronica-basharatyan-collection-ss-2012

Niinimäki, K. (Ed.). (2018). *Sustainable fashion in a circular economy*. Aalto ARTS Books.

Parlatır, İ., & Gözaydın, N. (Haz.). (1998). *Türkçe sözlük: Cilt 1 (A–J)* (Türkçe Sözlükler Dizisi 1). Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Sadhna, Kumar, R., Harper, C., Memon, H., & Greeshma, S. (Eds.). (2025). *Cultural heritage in the fashion industry: From tradition to innovation in India*. Routledge.

Skov, L. (2002). Hong Kong fashion designers as cultural intermediaries: Out of global garment production. *Cultural Studies*, *16*(4), 553–569. https://doi.org/10.1080/09502380210139115

Studenetskaya, E. N. (1989). *Odezhda narodov Severnogo Kavkaza XVIII–XX vv*. Nauka.

Uarziati, V. S. (1990). *Kultura osetin: Svyazi s narodami Kavkaza*.

UNESCO. (2003). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*.

Vogue. (2008). *Chanel pre-fall 2009 collection: Paris–Moscou*. https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2009/chanel

Vogue. (2012a). *John Galliano Fall 2012 ready-to-wear collection*. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/john-galliano

Vogue. (2012b). *Ulyana Sergeenko Fall 2012 couture collection*. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-couture/ulyana-sergeenko

Vogue. (2015). *Ulyana Sergeenko Fall 2015 couture collection*. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/ulyana-sergeenko

Vogue. (2017). *David Koma Fall 2017 ready-to-wear collection*. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/david-koma

W Magazine. (2016). *Georgia on my mind: Five designers to know from Tbilisi Fashion Week*. https://www.wmagazine.com/gallery/georgia-fashion-designer-tbilisi-demna-gvasalia

WWD. (2008). *Slav to fashion: Chanel Métiers d'Art pre-fall 2009*. https://wwd.com/fashion-news/designer-luxury/slav-to-fashion-chanel-pre-fall-2009-1877091/

WWD. (2012). *Ulyana Sergeenko fall couture 2012*. https://wwd.com/fashion-news/couture/gallery/ulyana-sergeenko-fall-couture-2012/

Yeziyeva, M. (2016). *Kuzey Kafkasya Karaçay-Malkar giyim kuşam tasarımları belgeleme ve yorumlar* [Sanatta yeterlik tezi, Akdeniz Üniversitesi].

Photographic References

Görsel 1-3: Yeziyeva, 2016

Görsel 4-11: https://www.alarusse.com/en/collections/

Görsel 12-14: https://www.intermoda.ru/cit/alexander-arutyunov-osen-zima-2015-16.html

Görsel 15-19: https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2008/chanel.

Görsel 20-22: https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/david-koma

Görsel 23-25: https://www.milliyet.com.tr/pembenar/galeri/catwalk-john-galliano-2010-11-sonbahar-kis-1291278/23

Görsel 26-27: *Fall/Winter 2012 Haute Couture Collection*. Paris Fashion Week. Vogue Runway arşivi.

Görsel 28-31: https://fashionbombdaily.com/2015/09/17/hot-or-hmm-michelle-rodriguezs-unitas-gala-against-sex-trafficking-ulyana-sergeenko-spring-2015-couture-velvet-accented-crop-top-and-high-waist-trousers/

Görsel 32-37: https://models.com/work/various-lookbookscatalogs-veronica-basharatyan-collection-ss-2012

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.