

SWANA-soundeja Helsingin yössä

Hybridit identiteetit ja perinne Helsingin yöelämän SWANA-teemaisissa
musiikkitapahtumissa

Farida Albrecht

Kandidaatintutkielma

Kulttuurinen musiikintutkimus

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Seinäjoen yksikkö

Huhtikuu 2025

Taideyliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
SWANA-soundeja Helsingin yössä – Hybridit identiteetit ja perinne Helsingin yöelämän SWANA-teemaisissa musiikkitapahtumissa	31
Tekijän nimi	Lukukausi
Farida Albrecht	Kevät 2025
Aineryhmän nimi	
Kulttuurinen musiikintutkimus	
<p>Kandidaatintutkielmani on etnografinen tutkimus SWANA-teemaisista yökerhotapahtumista Helsingin yöelämässä. SWANA on lyhenne sanoista South West Asia and North Africa, eli Lounais-Aasia ja Pohjois-Afrikka. Se on dekoloniaalinen vaihtoehto termille Lähi-itä. SWANA-tapahtumia on järjestetty koronapandemian jälkeen Helsingin klubeilla. Dj:t soittavat niissä usein uutta ja vanhaa arabi- ja länsimaista popia ja elektronista tanssimusiikkia, mutta sekoittavat setteihinsä myös perinteisiä musiikkejä, kuten palestiinalaista dabkea.</p> <p>Tutkielmassani tarkastelen, millä tavalla musiikillinen menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus sekoittuvat tapahtumissa ja millä tavalla kulttuuri-identiteettien hahmottaminen liittyy sekoittamiseen. Rajaan aiheen käsittelyä dj-kollektiivi Yallan tapaukseen. Teoreettinen viitekehýkseni pohjaa aiempaan elektronisen tanssimusiikkikulttuurin ja diasporisten musiikkiskenejen etnografiseen tutkimukseen.</p> <p>Pääaineistoni koostuu haastattelutallenteesta ja kenttämuistiinpanoista. Tein osallistuvaa havainnointia kollektiivin tapahtumissa ja pidin ryhmäteemahaastattelun kolmelle kollektiivin dj:lle. Aineistoa analysoin koodaamalla siitä nousevia aiheita ja teemoittelemalla ne tutkimusongelman kannalta olennaisiin pääteemoihin: musiikki, identiteetti sekä perinteet ja perintö.</p> <p>Perinteiden ja popin sekoittaminen liittyy skenessä oman paikan hahmottamiseen maailmassa sekä SWANA-alueen musiikin transnationaaliseen arvostukseen. Samalla siihen liittyy pelko kulttuurin menettämisestä nykyajassa, jossa polarisoitunut poliittinen ilmapiiri vaikeuttaa yhteyden luomista siihen. Haastateltavien puheissa kuuluu reflektiivistä nostalgiaa, ja musiikkitapahtumat voikin käsittää kollektiiviseksi kulttuuriseksi muisteluksi. Koska tapahtumat ovat vakiintuneet Helsingin yöelämään ja niissä yhdistellään musiikkia ja perinteitä sosiaalisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin tarpeisiin, voi niitä tarkastella myös aineettomana kulttuuriperintönä.</p>	
Hakusanat	
Elektroninen tanssimusiikki, perinne, identiteetti, kulttuuriperintö, yöelämä, arabialainen musiikki	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
30.4.2025	

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Swana-musiikkiskene	4
1.2	Perinne, perintö ja tutkimuskysymys	6
1.3	Aiempi tutkimus	7
1.4	Tutkimusmenetelmä ja -etiikka	9
2	Etnografinen prosessi Swana-musiikkiskenessä	11
2.1	Swana-klubitapahtumat globaalina ja lokaalina ilmiönä	11
2.2	Yalla-kollektiivin dj:den ryhmähaastattelu	13
2.3	Havaintoja tanssilattioilta	14
3	Haastattelun ja havaintojen analyysi	17
3.1	Analyysin teemat	17
3.2	Identiteetti	17
3.3	Musiikki	20
3.4	Perinteet ja perintö	21
4	Yhteenveto	25
4.1	Johtopäätökset – Swana-klubitapahtumat tulevaisuuden perinteenä tai kulttuuriperintönä?	25
4.2	Lopuksi	26
	Lähteet	28

1 Johdanto

1.1 Swana-musiikkiskene

Vuoden 2023 Flow Festivalilla kuulin dj Nooriyah'n soittoa ensi kerran. Nooriyah on Saudi-Arabiassa syntynyt ja nykyisin Lontoossa vaikuttava dj, tuottaja ja radiojuontaja, joka soittaa niin arabipopulaarimusiikkia kuin länsimaisia elektronisen tanssimusiikin hittejä dj-seteis-sään. Flow Festivalilla hänen keikallansa soivat sulassa sovussa 50 Cent ja Amr Diab, Daddy Yankee ja Omar Souleyman. Olin ihmeissäni – miten voi olla mahdollista kuulla *Suomessa* samalla tanssilattialla sekä länsimaisia että arabimusiikin klassikkohittejä?

Dj Nooriyah on järjestänyt kahden vuoden ajan Lontoossa Pohjois-Afrikan ja Lounais-Aasian diasporien soundeihin keskittyviä ”Middle of Nowhere” -klubi-iltoja. Taustalla on laajempi ilmiö Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa: *SWANA*-klubeja järjestetään kaupungeissa ympäri Euroopan ja Helsinginkin paikalliseen yöelämään on viimeisen kolmen vuoden aikana ilmestynyt lisää Lounais-Aasian ja Pohjois-Afrikan musiikkeja soittavia tapahtumia. Kandidaatin-tutkielmassani tutkin Helsingin *SWANA*-klubitapahtumia ja toimintayhteisöä, eli skeneä.

*SWANA*¹ on englanninkielinen lyhenne sanoista South-West Asian and North African (lounaisaasialainen ja pohjoisafrikkalainen) ja sitä käytetään maantieteellisenä ja dekoloniaalisena vaihtoehtona Lähi-idälle (*SWANA Alliance*, 2024). Viime vuosina Swana-taustaiset aktivistit ja muusikot ovat kehottaneet tutkijoita käyttämään Swana-lyhennettä *MENAn*² sijasta jälkimmäisen koloniaalisen sävyn vuoksi (Figuroa, 2022, s. 260–261). Swanaa käytetään myös tutkimassani skenessä. Termi on uusi ja marginaalinen, eikä sille ole vielä suomenkielistä vaihtoehtoa. Swana-alue ei ole selvärajainen, siihen luetaan maita vaihtelevasti määritelmästä riippuen. Se ulottuu suurin piirtein Marokosta Jemeniin. Kansallisvaltioiden sijaan termin yhteydessä kuitenkin puhutaan niistä valtiottomistakin etnisistä ryhmistä ja kansoista, kuten kurdeista (*SWANA Alliance*, 2024), joita Swana dekoloniaalisena terminä edustaa.

¹ Lukemista helpottaakseni kirjoitan Swana-lyhenteen tästä eteenpäin ilman kursiivia erisnimenä.

² MENA on englanninkielinen lyhenne sanoista Middle-East and North Africa eli Lähi-itä ja Pohjois-Afrikka. MENAa käytetään usein Lähi-itää käsittelevän tutkimuksen kontekstissa. Termi voidaan ymmärtää koloniaaliseksi siksi, että se asettaa Euroopan keskiöön, josta käsin Lounais-Aasia ja Pohjois-Afrikka määritellään ”Lähi-idäksi” (Figuroa, 2022, s. 261). Lähi-itää käytetään edelleen ja olen päättänyt tässä tutkielmassa käyttää sitä, kun se ilmenee tutkimusaineistosta.

Richard A. Petersonin ja Andy Bennettin (2004) mukaan musiikkiskene tarkoittaa sen tutkimuksessa konteksteja, joissa yhteinen musiikillinen intressi yhdistää niin esiintyjä, tiloja kuin faneja, ja he erottautuvat kollektiivisesti jollain tapaa muista. Skenet voivat olla vakiintuneita tai epävirallisia, keskittyneitä tai hajanaisia (Peterson & Bennett, 2004, s. 3–4). Peterson ja Bennett ryhmittelevät skenet kolmeen päätyyppiin: paikallinen skene (*local scene*), translokaali skene (*translocal scene*) ja virtuaalinen skene (*virtual scene*). Paikallinen skene on nimensä mukaisesti tiettyyn sijaintiin keskittynyt ryhmä ja translokaali taas hajanainen ryhmä keskenään kommunikoivia paikallisia skenejä. Virtuaalinen skene on myös hajanainen, mutta pitää yhtä pääasiassa internetin välityksellä. (2004, s. 6–7.)

Skenen määritelmä ei ole kovin tarkka (Petersonin & Bennettin, 2004, s. 12). Euroopan ja Pohjois-Amerikan laajuisesti Swana- tai arabiteemaisia klubitapahtumia voi käsittää skenenä tai vähintäänkin skeneytyvänä ilmiönä, sillä tapahtumat ovat vakiintuneet viimeisen muutamman vuoden aikana, niissä soitetaan tietyn tyyllisiä musiikkeja ja niissä käy tapahtumien suosittuudesta päätellen vakiintunut, usein diasporinen³ yleisö. Haastateltavieni mukaan Helsingin kontekstiin skene on alkanut hahmottua vasta vuonna 2024 tapahtumakattauksen moninaistuttua. Tosin yksi heistä totesi, ettei varsinaista paikallista ”skeneä” ole juuri toiminnan pienimuotoisuuden vuoksi (Yalla-kollektiivi, DJ2, 2024).⁴

Helsingin kontekstia voineekin tarkastella erityisesti translokaalin ja virtuaalisen skenen paikallisena ilmentymänä: Saman tyyllisiä tapahtumia järjestetään transnationaalisesti ja ne saavat toisiltaan vaikutteita sosiaalisen median välityksellä. Dj:t esimerkiksi keräävät internetin kautta musiikkia tapahtumiinsa muilta seuraamiltaan tuottajilta ja dj:ltä. Helsingissä vierailee myös dj:tä muualta translokaalista skenestä. Käytän tässä tutkielmassa Swana-skene-nimitystä tälle monipaikkaiselle toimintayhteisölle, jonka elektronisen tanssimusiikin klubitapahtumissa soitetaan muiden muassa arabi- ja muuta musiikkia Swana-alueelta.

³ Diasporalla tarkoitetaan alkuperäiseltä kotiseudultaan hajaantuneita ihmisryhmiä. Fulton-Melanson (2023a) käyttää diasporaa kuvaavaamaan eri etnisiä ja kansallisia ryhmiä sisältäviä ääniä ja yhteisöjä, jotka ovat liikkuneet Swanasta Kanadaan (s. 198). Vaihtoehtoinen kuvaus on Swana-identifioituvuutta (Figueroa, 2022), jota voi käyttää kuvaamaan niin diasporan jäsentä kuin Swana-taustaista ihmistä muutenkin.

⁴ Haastattelin tutkielmaani kolmea dj:tä Yalla-kollektiivista. Kollektiiviin kuuluvat dj:t Yass, Ch71a, Nubar, Saru5, Just B, Saara Bouzoubaa ja Mora. Viittaan haastateltavien sanomisiin tapaan: Yalla-kollektiivi, haastateltava, vuosiluku. Haastateltavista käytän pseudonyymejä DJ1, DJ2 ja DJ3. Kerron haastattelusta tarkemmin aluvuossa 1.4.

1.2 Perinne, perintö ja tutkimuskysymys

Swana-skenen voi toisaalta sijoittaa klubikulttuurin perinteeseen ja nyt jo muutaman vuoden jatkuneena ilmiönä ehkä omaksi itsenäiseksi perinteekseen. Skenessä on myös muu, Swanin musiikkiin liittyvä perinteen, tai perinnön, diskurssi. Yalla-kollektiivin ja SWANA Nightsin dj:t esimerkiksi kertovat tapahtumien kuvailuteksteissä yhdistelevänsä popia ja *perinteitä* (Stoa, 2024), tai juhlistavansa tapahtumissa Swanin ”rikasta *perintöä* ja nykyaikaisia rytmejä” (Ääniwalli, 2024, kurssiivi oma). Luettuani vastaavia kuvauksia Swana-skenen tapahtumista aloin pohtia, mitä perinne ja perintö näissä yhteyksissä itse asiassa tarkoittavat.

Pertti Anttonen (2009) mukaan perinteellä tarkoitetaan niin arkikielessä kuin perinteentutkimuksen parissa ylisukupolisesti välitettyä kulttuurista tietoa ja osaamista sekä niiden siirtymisprosessia. Perinne on sekä saman asian säilymistä että saman asian ilmentymistä uusilla tavoilla. Viimeiseksi mainitussa tapauksessa perinteeksi voidaan mieltää se tulkinnallinen viitekehys, jossa uusi nähdään vanhan jatkumona. (Anttonen, 2009, s. 2.) Perinteen käsite osoittaa tietyn kulttuuri-ilmiön paitsi ajallisesti jatkuvaksi myös yhteisölliseksi, useamman kuin yhden yksilön kantamaksi (Tieteen termipankki, 2025a).

Perinne ja perintö ovat toisinaan arkikielessä vaikeasti erotettavissa. Kulttuuriperintö nähdään sen tutkimuksen piirissä nykyisin prosessina, jossa aineellista tai aineetonta menneisyyttä arvotetaan, tallennetaan ja suojellaan suhteessa nykyhetken tarpeisiin, esimerkiksi sosiaalisiin, taloudellisiin ja kulttuurisiin tarpeisiin (ks. mm. Tuomi-Nikula, Haanpää & Kivilaakso, 2013; Lillbroända-Annala, 2014; Kärjä, 2022; Lähdesmäki, Kähkönen, Paqvalén & Turunen, 2024). Tämä siis tarkoittaa, että tietynä aikana arvostetaan tietynlaista menneisyyttä, josta, tietoisesti tai tiedostamatta, ”rakennetaan” sen hetken kulttuuriperintöä. Tästä voi pitää esimerkkinä vaikkapa Palestiinassa länsimaisestakin näkökulmasta merkittävien paikkojen, kuten Jeesuksen syntymäkirkon, suojelemista ja listaamista Unescon maailmaperintökohteiden listalle (De Cesari, 2014, s. 250). 2000-lukulainen keskustelu kulttuuriperinnöstä paikantuukin erityisesti Unescon ympärille, jonka vuoden 2003 yleissopimus aineettoman kulttuuriperinnön suojelusta ratifioitiin Suomessa vuonna 2013 (Kärjä, 2022, s. 309).

Lähestyn tutkielmassani Swana-skeneä tutkimuskohteena perinteen käsitteen avulla. Minua kiinnostaa mitä musiikillista menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta skeneen liittyy – esimerkiksi millaista Swana-alueen musiikkia menneisyydestä dj:t valitsevat soittaa

tapahtumisissaan Helsingissä, millä tavalla skenessä tuotetaan kuuluvuuden tunnetta musiikin keinoin ja ennen kaikkea, mitä skenen dj:t itse näistä aiheista ajattelevat. Tutkimusongelmani kokoon pääkysymyksiin: Mitä Swana-skenessä soittavat dj:t ajattelevat nykyajan ja menneisyyden musiikin yhdistämisestä tapahtumisissaan ja millaisiin tarkoituksiin musiikkeja sekoitetaan? Mikä rooli perinteillä ja kulttuuriperinnöllä on tapahtumissa?

1.3 Aiempi tutkimus

Tutkielmani pohjaa aikaisempaan elektronisen tanssimusiikkikulttuurin⁵ tutkimukseen ja etnomusikologiseen tutkimukseen globaalin pohjoisen Swana-musiikkiskeneistä. Perinnettä ja perintöä käsitellessäni hyödynnän edellisessä alaluvussa esiin tuomaani kulttuuriperintötutkimuksen ja kriittisen kulttuuriperintötutkimuksen kirjallisuutta. Pohjois-Amerikassa tehty Swana-musiikkiskenejen tutkimus ei ole täysin sovellettavissa Helsinkiin, koska konteksti on erilainen erityisesti Yhdysvaltojen suhteen Lähi-itään ja arabeihin poliittisesti polarisoiduttua 2000-luvulla⁶ (ks. esim. Figueroa, 2022). Tutkimuksen keskeinen anti tälle tutkielmalle on kuitenkin sanat, joita se hybridiselle kulttuuri-ilmiolle antaa.

Swana-musiikkiskenejä on tutkinut Yhdysvalloissa esimerkiksi etnomusikologi Michael Figueroa. Hän kirjoittaa artikkelissaan ”Post-Tarab: Music and Affective Politics in the US SWANA Diaspora” (2022) Yhdysvaltojen Swana-diasporan musiikkitapahtumista, myös yökerhoissa. Sosiaali antropologi Jillian Fulton-Melanson on tutkinut väitöskirjansa pohjalta arabi-identiteettejä Kanadan Swana-diasporan klubitapahtumissa artikkelissaan ”Post-tarab identities in diaspora: A sonic imaginary of Arab Canada” (2023a) sekä marokkolaisten dj:en kokemuksia Kanadan ja Marokon elektronisen tanssimusiikin skeneissä toimimisesta artikkelissaan ”Resonating Restrictions: Dreaming with EDM ‘In-between’ Casablanca and Montreal” (2023b). Sekä Figueroan että Fulton-Melansonin tutkimuksissa keskeinen käsite on *post-tarab*. Ennen sen määrittelyä tulee käsitellä *tarabia* ilman etuliitettään.

Johnny Farraj ja Sami Abu Shumays (2019) kuvaavat *tarabia*⁷ arabimusiikin sävynä tai tunnuna (*flavour*), joka tarkoittaa vahvaa musiikkiin eläytymistä ja syvällistä nauttimista,

⁵ Electronic dance music culture (EDMC).

⁶ Tähän on vaikuttanut muun muassa WTC-iskut syyskuussa 2001, Yhdysvaltain sotatoimet Lähi-idässä sekä Donald Trumpin ensimmäisellä presidenttikaudellaan asettamat matkustuskiellot, jotka vaikuttivat erityisesti muslimimaihin.

⁷ *Tarab* (طرب) tarkoittaa arabiaksi voimakasta onnellisuuden tilaa (a state of intense joy) (Farraj & Abu Shumays, 2019, s. 362) tai ekstaasia (Fulton-Melanson, 2023, s. 200).

affektiivisuutta. Tarabin käsite liittyy (sekulaariseen) *maqam*⁸-musiikkiin ja sen kokeakseen tulee kuulijan jossain määrin ymmärtää arabimusiikin traditiota. (Farraj & Abu Shumays, 2019, s. 362–364.) Tarabin eetokseen sisältyy kuuntelijan osallisuus ja esiintyjän, usein laulajan, *maqamin* tradition hallinnan arvostaminen (Figueroa, 2022, s. 240). Tarab on affektiivisen ilmiön lisäksi myös musiikin genre, jolla viitataan nykyään yleensä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun puolivälin (arabi)musiikkiin (Farraj & Abu Shumays, 2019, s. 363). Tarab-musiikkia edustavat esimerkiksi arabimusiikin kulta-ajan esiintyjät, kuten egyptiläinen laulaja Umm Kulthum. Tarab-kappaleet ovat yleensä 30–60 minuuttia kestoaltaan ja niihin kuuluu toisteisuutta, improvisaatiota ja ajallista joustavuutta (*detemporalization*) (Fulton-Melanson, 2023a, s. 199).

Post-tarabin konsepti taas liittyy muuttoliikkeeseen, diasporaan ja Swana-identifioituvien kokemukseen. Figueroa kuvaa post-tarabia tarabin affektiivisen rekisterin jatkeena 2000-luvun diskurssiin. Se on esimerkiksi diasporisen nykyarabimusiikin estetiikkaa, joka hyödyntää tarabin tekniikoita. Tarab on post-tarabissa hänen mukaansa kokemuksellinen tavoite, eräänlainen musiikillisen matkan määränpää. (Figueroa, 2022, s. 241–244.) Fulton-Melanson (2023a, s. 199) viittaa post-tarabiin konkreettisemmin musiikkina, joka hyödyntää klassisen tarabin elementtejä, kuten samplejä⁹ vanhoista arabimusiikin kappaleista tai elektronisesti tuotettuja Lähi-idän instrumentteja nykymusiikissa. Post-tarab on hänelle diasporisen identiteetin navigoimista musiikin avulla.

Swana-musiikkiskeneihin liittyvää tutkimusta on myös Dima Issan väitöskirja, *Song is the Secret of of Existence: Fairouz and the Arab Diaspora in London and Doha* (2019), jossa hän käsittelee libanonilaisen tarab-laulajan Fairuzin merkitystä eri diasporissa eläville arabeille ja Rowa Nabilin artikkeli hybridisistä kulttuuri-identiteeteistä arabidiasporan musiikkiesityksissä, ”Hybrid Identities/Hybrid Music: The Political Aesthetics of Arab Youth Musical Performances in Diaspora” (2021). Käytän lähteinä myös jonkin verran journalistisia artikkeleita esimerkiksi Lähi-idän musiikkiin erikoistuneesta *Scene Noise* -verkkolehdestä ja Swana-skeeneen liittyviä keikkamainoksia ja Instagram-julkaisuja.

⁸ *Maqam* (مقام) on arabimusiikin taiteellinen traditio, joka sisältää asteikkojärjestelmän, tavanomaiset melodiafraasit, modulaatiomahdollisuudet sekä melodian koristelun ja estetiikan normit (Farraj & Abu Shumays, 2019, s. 266).

⁹ Sample on ulkoista äänimateriaalia, jota käytetään uuden musiikin digitaalisessa tuottamisessa (Liehti, 2022, s. 43).

1.4 Tutkimusmenetelmä ja -etiikka

Tutkielmani on etnografinen. Etnografia on tutkimusta ohjaava holistinen orientaatio, johon sisältyy inhimillisen tutkimuskohteen tutkiminen laadullisin menetelmin (Fingerroos & Kajander, 2022, s. 33). Etnografian laadulliset menetelmät ovat tässä tutkielmassa klassista kenttätyötä: havainnointia ja haastattelua. Havainnointi tarkoittaa menetelmänä tutkijan tekemien havaintojen dokumentointia, kuvailua ja reflektointia, ja haastattelun tarkoitus taas on vuorovaikuttaminen tutkittavien kanssa (Hämeenaho, Koskinen-Koivisto, Mäkinen & Väkeväinen, 2022, s. 179). Pää tutkimusaineisto koostuu ryhmähaastattelusta¹⁰ kolmelle Yalla-kollektiivin dj:lle sekä heidän tapahtumiensa havainnoinnin tuloksena syntyneistä kenttämuistiinpanoista.

Kenttätyö ei oikeastaan rajoittunut vain klubitapahtumien havainnoimiseen tai haastattelemiseen. Etnografisen tutkimuksen menetelmä kattaa koko tutkimusprosessin ja sen voi katsoa alkavan jo tutkimuksen aiheen ja tutkimusongelman valinnasta (Fingerroos & Kajander, 2022, s. 37).¹¹ Etnografinen tutkimus on tekijänsä näköinen. Siihen vaikuttaa tutkimusta tekevän asema: havainnot maailmasta ovat sosiaalisten positioiden jäsentämiä ja rajoittamia (Jouhki, Tenhunen & Salmi, 2022, s. 128). Tutkielman prosessiin ja sen löydöksiin vaikutti Swana-identifioituvan positioni. Esimerkiksi tutkimusaineistosta nostamani, tärkeänä pitämäni teemat ja niistä tekemäni tulkinnat ovat osin riippuvaisia tästä katsantokannasta.

Ryhmähaastattelu oli puolistrukturoitu haastattelu, jossa käsiteltiin Yalla-kollektiivin historiaa, Swana-skeneä ja dj:den näkemyksiä perinteistä, perinnöstä ja yhteisöstä. Haastattelu toteutettiin 6.11.2024 Musiikkitalolla Helsingissä. Haastattelun lisäksi laajensin tietämystäni aiheesta osallistumalla kollektiivin tapahtumiin. Otin myös kuvia ja videoita tapahtumissa vain omaan käyttöni muistamisen tueksi. Halusin tutkielmassa keskittyä haastattelun analyysiin, sillä siten koin päästäväni haastateltavien äänen tutkielman keskiöön. Käytin kenttämuistiinpanoja analyysin tukena. Helsingin Swana-skene kasvaa ja uusia toimijoita ilmestyy jatkuvasti. Rajaan aiheen käsittelyn kolmen Yalla-kollektiivin dj:n näkökulmiin, kollektiivin järjestämiin tapahtumiin sekä klubi-iltoihin, joissa he vierailevat.

¹⁰ Tutkielman haastattelu on samalla osa tutkimusapulaisen työtäni Koneen Säätiön 2023–2025 rahoittamassa tutkimushankkeessa Musiikkiperinnön moninaisuus Suomessa. Haastattelutallenne arkistoidaan tämän tutkielman valmistuttua Musiikkiarkistoon tutkimushankkeen arkistointisopimuksen mukaisesti.

¹¹ Omalla kohdallani prosessi alkoi vuoden 2024 elokuussa, kun alustavasti valitsin kandidaatintutkielman aiheeksi jo jonkin aikaa seuraamani Helsingin Swana-klubitapahtumat.

Äänitin ryhmähaastattelun ja laadin haastattelutallenteen keskeisistä sisällöistä nauhapäiväkirjan, johon kirjasin aikaleimoja kohdista, jotka tulkitsin tutkimuskysymykseni kannalta olennaisiksi. Sen jälkeen litteroin auki puheenvuoroja, joita käsittelen analyysissäni luvussa 3. Haastattelutallennetta kuunnellen ryhmittelin sen pätkiä siinä puhuttujen aiheiden mukaan, eli koodasin sitä (Kallinen & Kinnunen, 2021) teemoittelua varten. Koodeja olivat esimerkiksi ”genret”, ”Swana-termi” tai ”dj:n työ”. Pienempiä koodeja yhdistelin laajempiin pääkoodeihin, kuten ”Swana-alueen musiikin arvostus Suomessa”. Teemoittelussa aineistosta tuodaan esiin tutkimustehtävän näkökulmasta olennaisia asiakokonaisuuksia (Kallinen & Kinnunen, 2021). Pääkoodit teemoittelin kolmeen tutkimusongelman kannalta kiinnostavaan pääteemaan: identiteetti, musiikki sekä perinteet ja perintö. Teemat ovat osin yhteen kietoutuneita, mutta jako auttoi jäsentämään tutkimusaineistoa analyysia varten.

Vaikka Yalla-kollektiivi on julkinen toimija, olen haastateltavien henkilötietojen suojaamiseksi pseudonymisoinut haastatteluaineiston ja nimennyt haastateltavat pseudonyymein DJ1, DJ2 ja DJ3. Haastateltaville annoin nähtäväksi kandidaatintutkielman ja tutkimushankkeen tietosuojailmoitukset. Haastateltavat allekirjoittivat suostumuslomakkeen vapaaehtoisesta tutkimukseen osallistumisesta ja haastattelutallenteen arkistoinnista Musiikkiarkistoon lomakkeessa vahvistetuin ehdoin.¹²

Tutkimuskenttäni on lähellä minua, osallistun muutenkin Swana-klubitapahtumiin usein. Suomalaisegyptiläistä taustani katsoen voi minun kai ymmärtää olevan tapahtumien ”demografia”, sillä siellä soitettu musiikki on minulle usein tuttua. Toisaalta monesti oli tanssilatioilla soinnut musiikki minulle tuntematontakin. Koin, että positioni on minulle eräänlaista ”alakulttuurista pääomaa” (Thornton, 1995, s. 26), aksessia, jonka kautta pääsin tutkimaan skeneä läheltä. Samalla en ole skenen asiantuntija tai ”sisäpiiriä”, en esimerkiksi ennestään tuntenut tapahtumien järjestäjiä tai niissä soittavia dj:tä. Positioni on silti tärkeimpiä työkalujani tutkielmaa tehdessäni: yhteyden ja luottamuksen luomisessa haastateltaviini ja kulttuuristen nyanssien ymmärtämisessä taustastani oli apua.

¹² On olennaista myös tuoda esiin, että ryhmähaastattelun haastateltavia oli kolme, eli vain osa Yalla-kollektiivin jäsenistä. Kolme ihmistä ei välttämättä edusta kollektiivin yhteistä ääntä ja haastateltavat toivatkin esiin olevansa välillä eri mieltä asioista ja esimerkiksi haluavansa soittaa erilaista musiikkia. Tässä työssä esitetyt näkökulmat ovat siis vain haastattelemani dj:n puheenvuoroja, eivätkä yleistettävissä koko kollektiivin, saati skenen jaksiksi näkemyksiksi.

2 Etnografinen prosessi Swana-musiikkiskenessä

2.1 Swana-klubitapahtumat globaalina ja lokaalina ilmiönä

Maailmanlaajuinen kiinnostus arabipopulaarimusiikkia kohtaan on kasvanut viime vuosina muun muassa sosiaalisen median alustoilla, kuten TikTokissa ja Instagramissa (Syed, 2023). IFPI, ääniteteollisuuden kansainvälinen toimialajärjestö, raportoi vuonna 2022 Lähi-idän ja Pohjois-Afrikan musiikkimarkkinoiden olleen nopeimmin kasvava alueellinen musiikkimarkkina maailmassa vuonna 2021 (Global Music Report, 2022, s. 15). IFPI myös lanseerasi vuoden 2022 lopulla virallisen alueellisen MENA-musiikkilistan (Syed, 2023). IFPI:n raportin mukaan kasvun taustalla vaikuttaa levy-yhtiöiden käyttämä global-local-strategia (Global Music Report, 2022, s. 30).¹³

Swana-teemaiset klubitapahtumat ovat lisääntyneet ja yleistyneet huomattavasti Euroopassa viime vuosina (Mawlood, 2023). Swana-klubeja järjestetään isojen kaupunkien yöelämässä, kuten Amsterdamissa, Malmössä, Lontoossa, Berliinissä ja Pariisissa – kaupungeissa, joissa on isot Swana-diasporat. Tapahtumien lisääntyminen on koronapandemian jälkeinen ilmiö, myös Suomessa. Yksi haastateltava kuvasikin Helsingin tapahtumien järjestämisen alkamisen liittyvän korona-aikaan: ”korona tuli ja ihmisillä oli aikaa löytää itsensä” (Yalla-kollektiivi, DJ2, 2024). Toki Helsingissä ja muualla on järjestetty Lähi-idän musiikkeja soittavia säännöllisiä klubitapahtumia aiemminkin, kuten yökerho Herculeksessa vuosina 2018–2019 pidetyt Yalla Habibi Dance Partyt. Swana-taustaisia dj:tä on soittanut myös 2000-luvun Helsingin yöelämässä ja he ovat saattaneet soittaa joitain Swanan populaarimusiikin kappaleita seteisään (Yalla-kollektiivi, DJ2, 2024).

Swana-skene eroaa aikaisemmista arabimusiikkia soittaneista klubitapahtumista siten, että yleensä niissä Swana-taustaiset dj:t itse soittavat alueen musiikkeja ja tapahtumat keskittyvät nimenomaan Swanan musiikin ympärille. *Scene Noise* -verkkolehden toimittaja Lana Mawloodin (2023) mukaan ilmiöön liittyy uuden sukupolven diasporan tarve luoda itselleen paikka valkoisissa tiloissa ja uudelleenrakentaa yhteisöllisyyttä. Swana-bileet voivat esimerkiksi olla ”tiloja yhteydelle, turvalliselle itseilmaisulle ja radikaalille ilolle diasporassa.”¹⁴

¹³ Strategiassa paikallisten levy-yhtiöiden tiimit investoivat paikallisiin artisteihin ja genreihin samalla etsien niille uusia yleisöjä eri konteksteista verkostojensa avulla (ks. lisää IFPI Global Music Report, 2022, s. 30–31).

¹⁴ “[S]paces for connection, safe self-expression, and radical joy in the diaspora” (Mawlood, 2023).

(Mawlood, 2023). Helsingin paikallinen, pandemianjälkeinen skene on muotoutunut pitkälti Yalla-kollektiivin kautta, joka on järjestänyt tapahtumia vuodesta 2022 eteenpäin. Vuonna 2024 dj Renaz alkoi järjestää SWANA Nights -klubi-iltoja, joissa on vierailut myös kansainvälistä uraa tekeviä dj:tä, kuten dj Habibeats ja dj Nanoos Yhdysvalloista.

Tapahtumissa soitetaan musiikkia eri Swana-alueen maista, eikä pelkästään arabiankielistä, vaan esimerkiksi turkin- tai kurdinkielistä musiikkia. Yalla-kollektiivin tapahtumissa ”Swana” onkin työkalu, moninaisten musiikkigenrejen sateenvarjotermi, joka on vakiintunut kollektiivin ja heidän kollegojensa alettua käyttää sitä (Yalla-kollektiivi, DJ1, 2024). Yallan dj:t soittavat tapahtumisissaan esimerkiksi elektronista tanssimusiikkia Swana-alueelta sekä Swanan populaarimusiikkia, kuten egyptiläistä ja libanonilaista popia, kurdipopia tai vaikkapa mahraganatia.¹⁵ Tapahtumissa kuulee yleensä sekoitettavan mukaan länsimaista populaarimusiikkia ja elektronista tanssimusiikkia, kuten teknoa ja housea. Tapahtumien äänimaisemaan kuuluu olennaisesti myös Swanan kansanmusiikki, kuten dabke¹⁶ tai rai¹⁷ sekä sampleja arabimusiikin kulta-ajan klassikoista, kuten ensimmäisessä luvussa käsittelemääni tarabia.

Huomionarvoista on myös, että Swana-skene on luonteeltaan queer niin tutkimuskirjallisuuden kuin Helsingin paikallisen ja laajemman translokaalin skeneverkoston perusteella tarkasteltuna. Tarkoitan queerillä tässä yhteydessä paitsi alakulttuurina myös sukupuolen ja seksuaaliseen suuntautumisen yhteiskunnan normeja kyseenalaistavaa näkökulmaa (Sateenkaarisanasto, 2024). Esimerkiksi Berliinissä järjestetään ADIRA-klubia, jota järjestäjät kuvaavat ”queer arabipop-bilesarjaksi.”¹⁸ Yalla-kollektiivi on esiintynyt Helsingissä toimineessa, nyt jo lopettaneessa queer-kahvila Kvääristössä sekä Helsinki Priden Päätösbileissä vuonna 2024. He toivat haastattelussa esiin queer-kulttuurin tärkeyden järjestämässään tapahtumissa (Yalla-kollektiivi, 2024).

Figuroa ja Fulton-Melanson tuovat myös esiin tutkimiensa tapahtumien queeriyden. Skenessä queer on vaihtoehtoinen tapa elää (Fulton-Melanson, 2023a, s. 198), joka poikkeaa Swana-taustaisen tai diasporaan kuuluvan osallistujan arkielämästä usein paljonkin. Figuroa

¹⁵ Mahraganat on egyptiläinen työväenluokan musiikkigenre, jossa sekoitetaan esimerkiksi rnb:tä, räppiä ja teknoa (Youssef, 2021). Se on usein sanoituksiltaan kantaaottavaa ja poliittista.

¹⁶ Dabke on muun muassa palestiinalaista kansantanssia ja -musiikkia. Usein Swana-klubitapahtumissa saatetaan myös tanssia dabkea.

¹⁷ Rai on algerialaista kansanmusiikkia.

¹⁸ ”ADIRA is a queer Arabic-pop party series” (Adira party, 2025).

kertoo erään haastattelemansa dj:n haluavan soittaa nimenomaan Yhdysvalloissa sen alakulttuuriyhteisöjen takia, joissa queerit Swana-identifioituvat voivat juhlia ja ”parantaa” itseään (Figueroa, 2022, s. 258). Figueroa kuvaakin post-tarabia tarabin queeriyttämisenä: ”As a queering of tarab, post-tarab is about recovering something that is lost and celebrating what is gained; this is born out in the eclectic combination of styles and techniques employed to realize it in musical terms” (Figueroa, 2022, s. 259).

2.2 Yalla-kollektiivin dj:den ryhmähaastattelu

Yalla¹⁹-kollektiivi on Helsingissä kesäkuussa 2022 Islamia queeristi -hankkeen järjestämien Not your habibitch -bileiden puitteissa perustettu dj-ryhmä (Yalla-kollektiivi, DJ1, 2024). Ennen kollektiiviksi muodostumista jäsenet soittivat itsenäisesti omilla dj-nimillä. Kollektiivissa soittavat dj:t Just B, Yass, Ch7la, Saru5, Nubar, Saara Bouzoubaa ja Mora (theyalla.co, 2025). Yallalla on Ravintola Tannerissa²⁰ kuukausittainen klubi-ilta, jonka lisäksi he esiintyvät muissa paikoissa, esimerkiksi yökerhoilla, festivaaleilla ja yksityistapahtumissa. Tannerin Yalla-illoilla on yleensä jonkinlaiseen genererajaukseen liittyvä teema ja niissä kuullaan usein illan genreen liittyviä vierailevia dj:tä.²¹

Otin yhteyttä Yallaan lokakuussa 2024 heidän Instagram-tilinsä kautta. Kysyin kiinnostusta osallistua ryhmähaastatteluun ja kerroin lyhyesti tutkielmastani. Sain vastaukseksi kolmen kollektiivin jäsenen olevan halukkaita osallistumaan. Pidimme heidän kanssaan yhteyttä pika-viestisovellus WhatsApp:n kautta haastattelun sopimiseksi. Lähetin haastateltaville etukäteen suunnittelemani haastattelurungon, jotta he saivat valmistautua halutessaan. Itse haastattelussa kuitenkin kysyin täydentäviä kysymyksiä ja muotoilin aikaisempia kysymyksiäni haastattelu-tilanteeseen sopiviksi.

Tutkimushaastattelulla on aina jonkinlainen ennalta määritelty tavoite (Hämeenaho ym., 2022, s. 186). Ensimmäinen tavoitteeni ryhmähaastattelulle oli saada lisää tietoa Yalla-kollektiivista ja Swana-klubitapahtumista yleensä Helsingissä. Tämä siksi, ettei tietoa

¹⁹ Yalla (يالا) tarkoittaa arabiaksi käyttöyhteydestä riippuen esimerkiksi ”mennään” tai ”kiirehdi”.

²⁰ Ravintola Tanner on osa Helsingin Kalliossa sijaitsevaa ravintoloiden ja elektronisen musiikin klubien keskitymää, jota kutsutaan kompleksiksi (Bottä, 2021, s. 10–11).

²¹ Yalla-kollektiivi on myös soittanut mielenilmauksissa, kuten Save Suvilahti -tapahtumassa keväällä 2023 (Yalla-kollektiivi, DJ2, 2024) sekä Rhymes of Resistance -solidaarisuustapahtumassa syksyllä 2024 (rhymesofresistance, 2024). He ovat järjestäneet dj-työpajoja ainakin Ruskeiden tyttöjen Kodin kaikuja -näyttelyssä sekä Oranssi ry:llä. Kollektiivilla on myös oma nettiradio-ohjelma ”Cocktail hour” IDA-yhteisöradiossa.

yksinkertaisesti ole saatavilla paljoo muuta kautta. Kysyin haastateltavilta, miten he päätyivät dj:ksi sekä Yalla-kollektiivin perustamisesta ja vaiheista tähän päivään asti. Kysyin myös, ketkä heidän tapahtumissaan käyvät ja onko heidän mielestään Suomessa Swana-skeneä ja jos, niin millainen. Halusin myös kuulla, millaisia esikuvia heillä dj:nä on.

Toinen tavoite oli saada kuva haastateltavien dj:den käsityksistä menneisyyden ja nykyisyyden sekoittumisesta tapahtumissa. Kysyin haastateltavilta musiikista ja perinteestä, tai perinnöstä: miten heidän musiikillinen taustansa mahdollisesti vaikuttaa työhön dj:nä ja miten he hahmottavat perinnettä ja popia, joista ovat puhuneet keikkojensa kuvausteksteissä, sekä niiden rajapintaa. Otin haastatteluun kaksi kollektiivin dj-keikan esittelytekstin pätkää: ”jokainen [kollektiivin] jäsen ilmentää [Swana-]alueen rikasta musiikillista kudelman ja sen diasporaa seteissään eri tavoin”²² (Museum of Impossible Forms, 2024) sekä ”tanssilattialla kohtaavat pop ja perinteet” (Stoa, 2024), ja kysyin, mitä sanallistamiset merkitsivät haastateltaville.

Valmistauduin haastatteluun harjoittelemalla kysymyksiä ja keskustelemalla niistä ohjaajani ja läheisteni kanssa. Koetin myös ennakoida, mitä haastateltavat saattaisivat vastata kysymyksiin. Kuten Hämeenaho ym. toteavat, haastattelu on menetelmänä yllätyksellinen ja haastattelutilanne ainutkertainen vuorovaikutustapahtuma (Hämeenaho ym., 2022, s. 195). Tästä syystä minua jännitti haastattelu ja sen ohjaaminen. Myös haastateltavia jännitti alkuun, mutta keskustelun päästyä vauhtiin vaikutti heidänkin jännityksensä hälvenevän. Iloiseksi yllätykseksi he osallistuivat haastattelemiseen kysyen toisiltaan ja myös minulta tarkentavia kysymyksiä. Haastateltavien keskustelun fasilitoiminen tuotti siis sellaista tietoa, mitä yksilöhaastatteluilla en välttämättä olisi saanut. Koin itse, että haastattelu oli paikoin rento keskustelunomainen tilanne. Sellainen, jossa yhteisesti jaettu tieto syvensi kohtaamista haastateltavien kanssa haastattelun aiheiden äärellä (Hämeenaho ym., 2022, s. 187).

2.3 Havaintoja tanssilattioilta

Etnomusikologi Luis-Manuel Garcian (2013) mukaan kenttätyö elektronisen tanssimusiikin skeneissä vaatii mukautettuja metodeja kentän poikkeuksellisuuden vuoksi. Erityisen kentästä tekee jo pelkästään öinen ajankohta sekä kovaääninen ympäristö, puhumattakaan tapahtumien sosiaalisesta todellisuudesta. Skenejä tutkivan tulee kenttätyötä tehdessään ottaa huomioon

²² “Each member reflects the rich musical tapestry of the region and its diaspora in their sets differently” (Museum of Impossible Forms, 2024)

niihin osallistuvien hauskanpidon ja ”yöelämien” kunnioittaminen. Yöelämä on monelle arkielämästä irtaantumisen paikka, jossa ”virallisista” rooleista pääsee vapautumaan. (2013, s. 5–7.) Elektroninen tanssimusiikki luo maailman, jossa voi löytää paitsi uutta taidetta myös päästää hetkeksi irti ja unohtaa arjen taakat (Fulton-Melanson, 2023b, s. 51). Swana-skenen tanssilattialla yleisö pystyy myös ilmentämään sellaista puolta itsestä, jota ei välttämättä diasporan kulttuurinormien tai mahdollisesti heteronormatiivisen arkielämän puitteissa voi näyttää.

Tutkielman etnografiseen prosessiin kuului osallistuva havainnointi tapahtumissa, joissa Yalla-kollektiivi soitti. Osallistuva havainnointi tarkoittaa tutkijan osallistumista toimintaan ja tapahtumiin (Hämeenaho ym., 2022, s. 181), joissa hänen tutkimuskohteensa on. ”Osallistuvan” merkitys vaihteli tapahtuman luonteesta riippuen – välillä olen Ravintola Tannerissa istunut pöydässä lähellä dj-tiskiä, välillä tanssinut tanssilattialla lähes loppuunmyydyssä Ääniwallissa. Toisinaan olen reflektoinut tapahtuvaa mukanani osallistuneiden ystävien tai haastattemieni dj:ien kanssa heidän settiensä lomassa. Olen käynyt tapahtumissa sekä yksin että seurassa.

Minulle metodinen mukautuminen on tarkoittanut kentällä sosiaalisen tilanteen lukemista. En esimerkiksi ole halunnut häiritä dj:n työtä menemällä juttusille, vaan olen antanut heidän tehdä sosiaaliset aloitteet, enkä ole kuvannut puhelimellani tapahtumissa, elleivät muutkin osallistujat ole niin tehneet. Olen pyrkinyt tekemään tilaa ensisijaisesti vapaa-aikaansa viettäville. Garcia on käyttänyt osallistuvaa havainnointia tehdessään mottoa ”don’t mess with the vibe” (Garcia, 2013, s. 9), eli vapaasti suomennettuna älä pilaa fiilistä – eräänlainen klubikulttuuriversio ihmistieteiden keskeisestä ohjenuorasta ”do no harm”, älä aiheuta haittaa (Hämeenaho & Väkeväinen, 2022, s. 110).

Fiilikseen puuttumattomuuden on mahdollistanut kohdallani asemani: Ymmärrän musiikillisen kontekstin ja sovin porukkaan, näen esimerkiksi tanssilattialla paljon minua muistuttavia ihmisiä – vaikka mainittakoon Swana-identiteetin olevan Figueroan mukaan usein rodullisesti²³ inklusiivisempi ja vähemmän normatiivinen (Figueroa, 2022, s. 247) kuin klubikulttuuri-identiteetit stereotyyppisesti ovat. Klubeilla siis näkee kaikenlaisia ihmisiä, ei pelkästään

²³ Rotu tarkoittaa kriittisessä rodun ja valkoisuuden tutkimuksessa fyysisiin ja kulttuurisiin tekijöihin perustuvaa, sosiaalisesti tuotettua luokitusjärjestelmää. Rodun käsite liittyy myös identifioitumiseen ja siihen, millaisiin ryhmiin ihmiset ajattelevat kuuluvansa. Rotu ei siis ole tässä kontekstissa biologinen ominaisuus vaan työkalukäsite, samaan tapaan kuin vaikkapa luokka ja sukupuoli. (Keskinen, Mkvesha & Seikkula, 2021, s. 51.)

Swana-taustaisia. Joku toinen saisi erilaista tietoa tutkimuskohteestani ja tulkitsisi sitä varmasti myös toisin. Tästä syystä etnografisessa kenttätöyössä on tärkeää tutkijan monipuolinen ja kriittinen itsereflektio. Jouhki, Tenhunen ja Salmi kirjoittavatkin: ”se, että tutkijan kulttuuriset kokemukset ja sosiaalinen asema muokkaavat hänen näkemyksiään, ei vie pohjaa tutkimukselta vaan vuorovaikutuksen ja oman näkökulman reflektointi on avain kulttuuristen prosessien ymmärtämiselle” (Jouhki, Tenhunen & Salmi, 2022, s. 124).

Havainnoimissani klubitapahtumissa Yalla-kollektiivin dj:t soittivat yleensä aluksi pop-painotteisempaa musiikkia, esimerkiksi uusia ja vanhoja hittejä Swana-alueelta ja lännestä. Vanhempaa arabipopulaarimusiikkia tapahtumissa soi erityisesti 1990-luvulta ja 2000-luvun alusta. Myöhemmin illan edetessä soittivat dj:t enemmän elektronista tanssimusiikkia ja pitkäkestoisempia miksausia. Kollektiivin jäsenillä on erilaiset tyylit: esimerkiksi Ch7la ja Nubar soittivat havainnoimissani tapahtumissa usein diskoa ja housea, kun taas Saara Bouzoubaa teknoaikutteisempaa musiikkia. Just B soitti eräässä Tanner-illassa mahraganat-setin. (KM:t 11.10.2024; 9.11.2024; 2.2.2025; 9.3.2025.)²⁴ Saru5 taas on tunnettu dabken ja teknon sekoittamisesta ja Yass soittaa usein latinomusiikkia osana settejään (Yalla-kollektiivi, 2024). Tanssilattialla kuului Swanan totutut musiikilliset painotukset, kuten Egyptin populaarimusiikkiteollisuuden valta-asema Swanan musiikkimarkkinoilla.

Yallan ja muiden skenen toimijoiden tapahtumissa laajakin yleisö kerääntyy tämän yhteisen musiikkimaun äärelle edustaen tiettyä ”makukulttuuria” (Thornton, 1995, s. 15). Havaintojeni mukaan skenen maku ei ole eksklusiivinen, sillä havainnoimissani tapahtumissa ei ole yhtenäistä genererajausta. Tapahtumissa käy myös haastateltavien mukaan genrestä riippuen eri ihmisiä sekä ihmisiä, joille musiikki on ennestään tuntematonta (Yalla-kollektiivi, 2024). Tunnelma tapahtumissa onkin ollut usein avoin ja iloinen. Minun oli esimerkiksi helppo osallistua tapahtumiin yksin ja tuntea oloni mukavaksi niin. Myös kanssani osallistuneet ystäväni kiinnostivat hyväntuuliseen tunnelmaan huomiota (KM:t 1.2.2025; 9.3.2025). Tanssilattialla yleisö saattoi laulaa tuttujen kappaleiden mukana. Tunnelman ollessa kohdallaan saatettiin yleisössä heilutella huiveja ja tanssia ryhmätansseja (KM 9.11.2024).

²⁴ Viittaan kenttämuistiinpanoihini lyhenteellä KM ja muistiinpanon päivämäärällä.

3 Haastattelun ja havaintojen analyysi

3.1 Analyysin teemat

Seuraavissa alaluvuissa analysoin koodeja ryhmittelemällä paikantamieni pääteemojen – identiteetti, musiikki sekä perinteet ja perintö – kautta haastattelu- ja kenttämuistiinpanoaineistoa. Identiteetti ja musiikki teemoina kumpusivat havainnoista ja haastatteluaineistosta. Kuten johdannossa mainitsin, Swana-skenen tapahtumien kuvailuteksteissä on puhuttu sekä perinteestä että perinnöstä. Nämä aiheet toin itse osaksi ryhmähaastattelukeskustelua. Perinteet, eli ylisukupolisesti välitetyt kulttuurinen tieto ja osaaminen sekä näiden siirtymisprosessit (Anttonen, 2009, s. 2), on siis haastattelu- ja havaintoaineiston analyysiä ohjaava teema, mihin liittyen olen kiinnittänyt huomiota myös kulttuuriperinnön ilmenemiseen aineistossa.

Kulttuuriperinnöllä tarkoitan konstruktiota, jota tulkitaan kontekstisidonnaisesti: se on menneisyyden muisto, jota vaalitaan nykyajan lähtökohdista käsin (Lillbroända-Annala, 2014, s. 25). Kulttuuriperintöön liittyy yleensä jokin globaalin ja lokaalin vuorovaikutuksen elementti. Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso (2013) määrittelevät *Mitä on kulttuuriperintö?* -kirjassa kaksi kulttuuriperinnön kategoriaa: Julkisesti tai yhteisöllisesti tunnustettu ja virallisesti suojeltu – ns. auktorisoitu kulttuuriperintö (ks. lisää Smith, 2006) – jolla katsotaan olevan kansallista tai kansainvälistä merkitystä. Arkisemmaksi ja yksityisemmäksi kulttuuriperinnöksi Tuomi-Nikula ym. määrittävät Susie Westia lainaten sellaiset menneisyyden jäljet, aineelliset tai aineettomat, joilla on merkitystä esimerkiksi ihmisen, yhteisön tai tietyn paikkakunnan identiteeteille. (2013, s. 15–16.)

3.2 Identiteetti

Musiikki on ollut haastateltaville tärkeä osa identiteettiä jo nuorena. He kertoivat kasvaessaan olleensa monesta kiinnostuneita ”musiikki-intoilijoita”. Vaikka kaikilla kolmella dj:llä on Swana-taustaa, ei arabimusiikki tai muu Swanin musiikki ollut pääosassa heidän kasvuympäristöissään. Osa kuunteli sitä toisinaan perheen ja sukulaisten kanssa tai itsekseen. Haastateltavat kertovat dj-uriansa alussa soittaneensa muuta musiikkia, esimerkiksi hiphopia ja räppiä (DJ1, 2024).²⁵ Swanin musiikki tuli dj-repertuaariin vasta myöhemmin.

²⁵ Käytän analyysissä vain haastateltavieni pseudonyymejä ja vuosilukua viitatessani haastatteluun, omasta nimestäni käytän lyhennettä FA.

Merkityksellisen suhteen Swanan musiikkiin haastateltavat ovat luoneet aikuisiällä. DJ2 kertoi unelmoineensa dj:ydestä²⁶ ja miettineensä jo vuosina 2017–2018 muualla Euroopassa järjestettyjen Swana-bileiden tuomista Suomeen. Hän totesi dj:n työn olleen hänelle tärkeää omaa musiikkikulttuuriinsa yhteyden löytämisessä (DJ2, 2024). DJ1 taas kertoi, että koska Yallan tapahtumissa soitettava musiikki oli pitkään hänelle yksityistä, on sen jakaminen yksi merkityksellisistä elementeistä dj:n työssä:

[T]oi musa oli pitkään sellanen, että mä en pystyny, tai mä en kokenu, et mä pystyisin jakaa sit muiden kanssa. Myöskään mun musaintoilijakavereiden kanssa, et niiden kanssa mä kuuntelin jotain musiikkii, me kuunneltiin tosi paljon erilaista musiikkia, mut sit mul oli niin ku tää musapuoli, mitä mä kuuntelin sillee itekseni tai perheen kanssa ja joidenkin tiettyjen tyyppien kaa, jotka on jotenki saman taustasia, niin se että, se tulee esille ni se on tosi siistii myös. (DJ1, 2024.)

Haastateltavien puheista kuului, että Yalla-kollektiivissa soittamansa musiikki on heille tärkeää ja olennaista on saada jakaa osa itsestä yleisön kanssa. Kysyessäni Yallan tapahtumien kohdeyleisöstä, haastateltavat sanoivat ensin, ettei varsinaista kohdeyleisöä ole ja että tapahtumat on tarkoitettu kaikille. DJ1 ja DJ3 kuitenkin totesivat sitten, että tapahtumien järjestämisen taustalla on myös halu luoda kaltaisilleen ihmisille tiloja, joissa musiikista voi nauttia yhdessä:

DJ1: ”[...] mulla itellä on jotenki ollu se, että haluu myös tehdä sellasia bileitä Swana-taustaisille ihmisille. [...] Ja et ei oo koskaan kuullut, tai siis, mä en ollu ite koskaan kuullu sitä musaa mitä mä ite soitan tai mitä me soitetaan, niin klubeilla ennen kuin me alettiin soittamaan. Nii sitten tavallaan on vähän se ajatus siitä, että mä haluan sen kokemuksen myös antaa kaikille niille, jotka haluu ehkä sellasen.”

DJ3: ”Niin, tavallaan haluaisin ajatella, että se on vähän niin ku silleen meiltä meille -tyyppistä, mitä ikinä se tarkottaakaan. Että ois vaihtoehtoja ihmisille, jotka käy ulkona. [...] Tää on varmasti tosi tärkeätä. Tai ainakin haluaisin ajatella, että ihmiset arvostaa sitä, että on tämmönen vaihtoehto.”

DJ1:n maininta, ettei ole kuullut heidän soittamaansa musiikkia aikaisemmin klubeilla on huomionarvoinen: kuten DJ3 sanoo, vastaavia vaihtoehtoja ei ole ollut aiemmin Swana-taustaisille yleisöille ja tapahtumat ovat verrattain uusi lisä Helsingin yöelämään. DJ3 kuvailee, että Yallan tapahtumat ovat jollain tapaa ”meiltä meille -tyyppisiä”. Tämä viittaa siihen, että on olemassa yleisö tai jopa yhteisö, jolle tapahtumat on ainakin osittain suunnattu. Mikä tekee yleisöstä yhteisön? Kysyin haastateltavilta, mikä heidän ajatuksensa yhteisöstä on, sillä he

²⁶ DJ2 puhui itse ”tiskijukkailusta”.

ovat puhuneet Instagram-tilillään Swana-yhteisöstä (mm. theyalla.co, 8.8.2024). Yhteisön määritelmä ei ole selkeä ja sen tuovat myös haastateltavat esiin:

DJ2: ”Mä sanon, että ei se oo yhteisö lainkaan. Et vähän samalla tavalla kun puhutaan jostain queer-yhteisöstä-”

FA: ”Niin, kyllä jep-”

DJ2: ”Kyllä yhteisö, mutta samaan aikaan onks se yhteinen, kuviteltu yhteisö...?”

DJ3: ” [...] on tietenkin tosi vaikea määritellä sitä [...] en ite ainakaan haluu lähteä siihen. [...] Koska on tosi paljon asioita ja ihmisiä ja yhteisöjä sillä alueella ja ei pysty sanoin koskaan kuvailemaan sitä ihmisjoukkoa. [...] Ei oo semmonen se Swana terminä, mihin haluaisin tarkertua [...]”

DJ2: ”Ehkä se tavallaan, kuitenkin sitä rakennetaan ajatusta yhteisöstä, koska me käytetään sitä termiä, mutta nii... Just toi, että sumpataan yhteen, ehkä se on vähän orientalistinen tapa katsoa sitä aluetta, et nää kaikki on vaan samaa. Mut sitä toisaalta, niin, en mä tiedä, tavallaan on tarpeeksi jotain samaa, että on joku ajatus siitä et me voidaan juhla yhdessä.”

Kiintoisaa on DJ2:n Swana-yhteisön kuvailu kuvitelluksi yhteisöksi, kuin Benedict Andersoniin viitaten: kuvitellun yhteisön (Anderson puhuu kansakunnasta) jäsenet eivät voi tosiasiasa tuntea tai tavata kaikkia jäseniään ja silti heidän mielissään elää kuva yhteisyydestä (Anderson, 1983, s. 6). Yhteisö onkin eräänlainen paradoksi, kun puhutaan laajoista, abstrakteista ja heterogeenisistä ryhmistä. ”Yhteisö” on siis diskursiivinen keino (Hall, 1999, s. 54). Avain on, kuten DJ2 esittää, että tapahtumien yleisöllä on ”tarpeeksi jotain samaa” voidakseen kokea yhteisöllisyyden tunteita. Tällaisen elektronisen tanssimusiikin harrastajat ovat osa äänellistä kuvitelmaa (*sonic imaginary*), joka yhdistää heidät toisiinsa äänen ja kokemuksen kautta (Fulton-Melanson, 2023a, s. 198). Toisaalta DJ2:n esiin tuoma orientalistinen katse saa pohtimaan, millaiset vaikutukset Swana-yhteisön konstruoimisella on paikassa, jossa kulttuuriset nyanssit saattavat suodattaa.²⁷

Swana-skenessä rakennetaan hybridistä kulttuuri-identiteettiä. Hybridisiin kulttuureihin kuuluvat kantavat jälkiä heitä muovanneista perinteistä, kielistä ja kulttuureista, samalla kuuluen moniin ”koteihin” (Hall, 1999, s. 71). Identiteetti ja sen musiikillinen ilmaisu ovat interkulttuurista vaihtoa lokaalin (paikallinen skene) ja globaalin (translokaali ja virtuaalinen skene)

²⁷ Ihmismaantieteilijä Lisa Lau on esittänyt, että orientalismia harjoittavatkin nykyään myös ”orientalisoidut” itse, erityisesti diasporaan kuuluvat kirjoittajat, jotka hyötyvät länsimaissa asuvan valta-asemistaan. Hän kutsuu tätä prosessia re-orientalismiksi. (Lau, 2009, s. 572.)

tasojen välillä (Nabil, 2021, s. 31), mutta myös vastakulttuurista: Swana-skenen identiteetit irtaantuvat sekä valtakulttuurin että arabiuden normeista. Fulton-Melansonin mukaan kyse on Kanadan skenessä radikaalista reaktiosta hetero- ja etnonormatiivisuuteen sekä julkisiin narratiiveihin arabeista (Fulton-Melanson, 2023a, s. 198). Tämä on sovellettavissa Helsingin skeneen Suomessa: täälläkin moni queer-arabi suorittaa heteronormatiivista arkiroolia. Yöelämässä voidaan ottaa sosiaalista, fyysistä ja kronologista etäisyyttä viralliseen elämään (Garcia, 2013, s. 5) ja juhlistaa arkielämässä huomiotta jääviä osia itsestä.

3.3 Musiikki

Haastateltaville Swanin musiikin soittamisessa on kyse paitsi kulttuuri-identiteetin juhlistamisesta myös yksinkertaisesti heidän arvostamansa musiikin soittamisesta:

[...] niin siis myös se, että kun oikeesti tykkää siitä musasta ni se on sairaan siisti painaa sitä play-nappia jossain, missä on oikeesti hyvät äänentoistolaitteet ja sinne on jengii tullu silleen bailaamaan, ja koska ne saattaa eka olla vähän epävarmoja siitä mitä tapahtuu, mut sit ne on silleen et ”no tää paikka nyt soittaa tätä musiikkia ni tää on niin ku legit” niin myös se, et sille musalle tulee se arvostus mitä ite kokee, et se ansaitsee. Niin se on myös tosi hienoo ja jotenkin haluaa ajatella, et sit se musa, sen arvo nousee [...]. (DJ1, 2024.)

DJ1:n puheista piirtyy kuva, että tilan status, joihin vaikuttavat esimerkiksi laadukas äänentoistojärjestelmä ja hyvä maine, on nostanut Swanin musiikin statusta Suomessa. Statukseen vaikuttanee myös Ravintola Tannerin ja ylipäättään Kalliossa sijaitsevan kompleksin status Helsingin yöelämässä. Haastateltavat kertovat tehneensä pioneerityötä Swana-musiikin pääsemiseksi paikalliseen yöelämään: ”se on niin ku juttu, et sitä musaa voi nyt soittaa Helsingissä klubeilla” (DJ1, 2024) ja, että nyt ”overt on avautunu muillekin” (DJ3, 2024). Dj voidaankin nähdä tarinankertojana, joka välittää kuulijalleen musiikin lisäksi myös kertomuksen välittämästään musiikkityylistä (Ramstedt, 2017, s. 8). Haastateltavat nauttivat Swanin musiikin välittämisestä sitä ennestään tuntemattomille: ”[...] toisaalta se on sairaan upeeta myös, et siel on ihmisiä jotka ei silleen tiedä ja saa kokee jotain ehkä uutta” (DJ2, 2024).

Dj:t kommunikoivat musiikilla tanssilattian kanssa. He saattavat soittaa kappaletta, joiden tietävät tanssittavan juuri sinä iltana paikalle saapunutta yleisöä (DJ3, 2024). Toisinaan yleisöllä saattaa olla hyvinkin tarkka kuva siitä, millaista musiikkia Yallan tapahtumissa tulee soida. DJ1 mainitsee, että alkuvaiheessa he saattoivat saada paljon kappalettoiveita ja joskus eriäviäkin mielipiteitä musiikistaan. Hän kertoo soittaneensa Kvääristössä sudanilaista afrobeatia,

kun yleisöstä ”joku suomalainen nainen tuli valittamaan mulle, että mikset sä soita oikeeta arabialaista musiikkia ja sit mä olin sillee, et nää on arabeja! Tää on sitä!” (DJ1, 2024).²⁸

Haastateltavilla ei ole tarvetta määritellä Swanan rajoja tarkoin, kuten edeltävässä alaluvussa toin esiin, saati arabiutta. Kyse on Swana-alueen kulttuurisen moninaisuuden tiedostamisesta, transnationaalisesta solidaarisuudesta (Nabil, 2021, s. 37), jota ilmaistaan esimerkiksi alueen eri kielistä ja kulttuuritaustaista musiikkia soittamalla ja sekoittamalla sekä Swana-termiä käyttämällä. Swana-skene on eräänlainen kolmas tila (*third space*) – välitila, jossa kulttuuri on olemukseltaan hybridinen (Bhabha, 1994, s. 38).

Fulton-Melansonin mukaan tarabilla ja elektronisella tanssimusiikilla on paljon yhteistä: dj:n setti koostuu samanlaisista elementeistä kuin tarab-musiikki. Kuten tarab-kappaleet, ovat dj-settitkin yleensä vähintään tunnin mittaisia, niihin sisältyy toisteisia melodisia ja perkussiivisia elementtejä sekä affektiivisia improvisatorisia ääniä. (Fulton-Melanson, 2023a, s. 200.) Kun tarab-musiikkia tuodaan klubille, esimerkiksi sampleina teknopainotteiseen musiikilliseen maastoon, tuottaa se post-tarabin ominaisen diasporisen äänimaiseman.

3.4 Perinteet ja perintö

Yhteisölliseen identiteetin ja musiikin juhlistamiseen Yallan tapahtumissa liittyy myös perinteiden juhliminen, kuten DJ2 kuvailee:

Se on ollu vaan ihan super siistii, et mä sit oon löytänyt tällaisen yhteisön yhtäkkii tän musiikin kautta ja nyt mä viihdytän muita arabeja ja swanalaisia [...] ja juhlin, juhlin omaa musiikkiperinnettäni ja heidän, jossa on samaa ja myös eri [...] (DJ2, 2024.)

Suhde omaan musiikkiperinteeseen, jonka voi määrittää Anttosta (2009, s. 2) lainaten ylisukupolisesti välitetyksi, henkilökohtaiseksi musiikin kulttuuriseksi tiedoksi ja osaamiseksi, ei ole haastateltaville kitkaton. Heillä oli aiheesta erilaisia näkemyksiä. DJ3 esimerkiksi pohti haastattelussa oikeuttaan soittamaansa musiikkiin, kun ei ole kasvanut sen kanssa. DJ1 otti puheeksi tunteen, että musiikki on ”viety pois”. Tämä juontuu hänelle siitä, että aikaisemmillä sukupolville tärkeä musiikki on helppo unohtaa ja sivuuttaa ympäristössä, jossa sitä ei

²⁸ Swana-alueen sisäiset valta-asetelmat vaeltavat myös skeneen: ei ole ennen kuulumatonta rajata Sudania ulos arabimaiden määritelmästä. Toisaalta afrobeat ei ole genrenä peräisin arabimaista tai Swanasta vaan Länsi-Afrikasta. Arabiuden määrittelyn valtaa käytti kuitenkin tässä tapauksessa DJ1:n mukaan suomalainen yleisön jäsen, mistä herääkin taas kysymys orientalismista, tällä kertaa suhteessa kysymykseen: mitä on *oikea* arabimusiikki?

arvosteta. Yallan tapahtumat ovat hänelle musiikillisen kulttuuriperinnön, jonka osatekijä musiikkiperinteet ovat, takaisin ottamista:

[...] se tuntuu sellaselta, että ottaa haltuun sitä omaa musiikkiperintö²⁹ ja se tuntuu siltä, että ottaa takaisin sitä, että väkisin on vähän sellanen olo, et sitä ois viety pois iteltä, et tässä maassa, jotenkin niissä piireissä missä on ite ollut niin vois olla tosi helppoa vaan unohtaa kokonaan ja sivuuttaa [...] (DJ1, 2024.)

Kysyin haastateltavilta, mitä tarkoittaa, että Yallan tapahtumissa tanssilattialla kohtaavat pop ja perinteet. DJ2 kuvaili, että:

DJ2: ”Se on aika kirjaimellisesti mitä siinä tapahtuu. Et sillee mitä me nyt soiteetaan siellä, jotain nykypoppia ja sit toisaalta jotain 2000-luvun, [19]90-luvun libanonilaisia... hittejä, egyptiläisiä hittejä, mut sit toisaalta myös dabkee, [epäselvä], muita tällasia... perinteisiä. Ja sit toisaalta, et miten raja jonkun popin ja perinteen välillä [...] se on aika häilyvä, et onks joku semmonen Umm Kulthum [ja] Nancy Ajram³⁰ -remix, jossa nää kaks on yhdessä, onks se perinnettä, onks se popia?”

FA: ”Ja missä vaiheessa jostain tulee perinnettä?”

DJ2: ”Ja missä vaiheessa jostain tulee perinnettä. Entä jos on joku palestiinalainen kansanlaulu, josta on tehty amapiano³¹-remix?”

Perinteen ja popin rajan häilyvyyden esiin tuominen olikin tarkkanäköinen huomio DJ2:lta. Samalla hän totesi, että perinteen ja popin yhdistyminen on se mitä skenessä tosiasiallisesti tapahtuu, kuin Kanadankin skenessä, kun tuottajat keräävät arabimaailman kansanmusiikkia ja tuovat sitä uuteen ympäristöön (Fulton-Melanson, 2023a, s. 197). Mitä on perinteet ja mitä pop tässä kontekstissa? DJ2:n määritelmässä dabke on selkeästi perinteistä ja helppo käsittää sellaiseksi, sillä on monivuosituhantinen historia. Se on kirjattu myös Unescon ihmiskunnan aineettoman kulttuuriperinnön listalle (Dabkeh, traditional dance in Palestine, 2023). Dabke on siis paitsi perinnettä myös suojeltua ja virallisesti tunnustettua kulttuuriperintöä.

Umm Kulthumin kuolemasta on kulunut vasta puoli vuosisataa, mutta silti tarab-musiikin edustajana voidaan hänen kappaleensa käsittää perinteisiksi ylisukupolvisen välittyneisyytensä vuoksi. Monilla Swana-taustaisilla, myös minulla, on muistoja Umm Kulthumia

²⁹ Käytin haastattelussa käsitettä musiikkiperintö, kun keskustelimme haastateltavien musiikkitaustoista ja Swanin musiikillisesta kulttuuriperinnöstä. Tässä on mielenkiintoinen oppi minulle haastattelijana – seuraavalla kerralla en aio puhua edellä mainituista tämän käsitteen kautta vaikuttaen haastateltavien omaan sanallistamiseen, vaan ilmaisen aiheet yleiskielisesti.

³⁰ Nancy Ajram on libanonilainen pop-artisti.

³¹ Amapiano on eteläafrikkalaisen housen alagenre.

kuuntelevista vanhemmistaan tai isovanhemmistaan, minkä DJ2:kin toi esiin haastattelussa. Umm Kulthum on egyptiläisyyden ja arabimusiikin kulta-ajan symboli: kuuntelijat lukevat hänen musiikkinsa myös kulttuuriperinnökseen (Danielsson, 1997, s. 199), tässä määritelmässä yksityiseksi sellaiseksi. Popin, kansanlaulun ja erityisesti amapianon lisäyksestä sekoitukseen tulee perinteen ja popin määritelmistä yhä epäselvempiä. Yhteen sekoittumisessa on kyse post-tarabista. Umm Kulthum ja Nancy Ajram -remixhän on post-tarabin estetiikkaa mitä konkreettisimmin.

DJ2 ja DJ1 jatkavat keskustelua:

DJ2: ”Et must tuntuu, että DJ:t jotka siis myös tuottaa biisejä [...] ne usein yhdistää tämmöstä uutta ja vanhaa ja tekee siitä jotain uutta, tai perinnettä tai silleen, synnyttää jotain tulevaisuuden perinteitä.”

DJ1: ”Ja se on sen musan tasolla, ja sit viel ehkä jotenki bileiden tasolla, sanoisin niin ku kulttuuri-näkökulmasta, et sanoisin, et meidän bileet myös on sitä. Et siellä yhdistyy jotkut aspektit siitä kulttuuriperinnöstä, mut sit siellä on jotain muuta myös [...] et siellä yhdistellään asioita.”

Yallan tapahtumissa perinteet ovat siis sekä musiikin että kulttuuristen käytäntöjen tasolla: uutta ja vanhaa musiikkia sekä klubi- ja Swana-kulttuurien tapoja sekoittaen synnytetään, DJ2:ta lainaten, tulevaisuuden perinteitä, eli post-tarab tapahtuu Helsingin Swana-skenessä myös tapakulttuurin tasolla. Haastateltavien mukaan sen pysyvyys ei ole itsestään selvää:

[...] tuntuu et mul itellä on myös sellanen pelko siit, et joko mä ite unohdan tai et se viedään multa kokonaan pois, et se katoa maailmasta se musiikki ja myös se koko kulttuuri, ja aika kirjaimellisesti ainakin osaa siitä myös nyt hävitetään, niin takertuu vielä kovemmin siihen musiikkiin [...] haluu[n] ajatella sitä jonain vastarintana, et mä nyt kuuntelen Fairuzia viikonloppuna aamulla ja juon kahvia, et tätä ne ei voi viedä pois meiltä. (DJ1, 2024.)

Issan mukaan Fairuz on häntä kuunteleville arabeille sekä ilmaisun väline että protestin symboli. Fairuz on, Umm Kulthumin tapaan, myös eräänlainen nationalismin ja vastustuksen symboli, ja tarjoaa kuuntelijoilleen mahdollisuuden säilyttää suhteen menneisyyteen samalla tehden tilaa nykyhetkelle ja uudelle. (Issa, 2019, s. 8.) Näin on myös DJ1:n tapauksessa. Hän tuo esiin musiikkiyhteyden säilyttämisen tärkeyden hänelle ja viittaa kulttuurin säilymisen vaarantumiseen Israelin lähialueillaan harjoittamien sotatoimien kautta. Fairuzin kuunteleminen on kulttuurisen yhteyden vaalimista ja ristiriitaisen nykyhetken käsittelyä.

Tarab-musiikki, jota Fairuzkin edustaa, on ollut Yhdysvalloissa esimerkiksi juhliissa ja häissä työkalu diasporayhteisön rakentamiseksi (Figueroa, 2022, s. 240). Helsingin Swana-skenessä tarabin elementit toimivat samoin: yökerhojen tanssilattioilla jaetut musiikilliset affektit muovaavat yleisöstä ainakin hetkellisesti yhteisön. Tarabin kokemus tuotetaan Swana-merkkien (*SWANA signifiers*) avulla, esimerkiksi tietyllä melodiakululla (Figueroa, 2022, s. 248).

DJ3 reflektoi skenessä toimimista fyysisesti ja henkisesti kaukana Swanasta:

Ja ku se on tää paikka viel niin ku, mikä on oma todellisuutensa. [...] et koska eletään tällasessa yhteiskunnassa ja tällasessa tilassa, näissä tiloissa mitä täällä on, niisitte joku asia, jonka sä kuulet, jota sä et paljoo kuule, mut joka muistuttaa sua jostain, en tiedä, jostain kodista, rakkaudesta, ystävydestä, perheestä, niin se voi olla joku biisi, se voi olla joku tapa olla, tapa tanssia, tapa sanoa moi, tai et ne on pieniä asioita ja niillä on kuitenkin tosi paljon merkitystä. (DJ3, 2024.)

Vaikka ”koti” ei Swana-taustaiselle kuulijalle välttämättä sijaitse Tunisiassa, Jordanissa tai Irakissa, vaan Suomessa, saattaa Swanan musiikki silti tuottaa nostalgian tunteita. Nostalgia voi liittyä, kuten DJ3 toi esiin, paikan sijaan tunteeseen tai sosiaalisiin suhteisiin. Kyse on yksilöllisestä muistelusta, joka kiinnittyy tietyistä yksityiskohdista ja muistomerkeistä nauttimiseen. Tällainen nostalgia, reflektiivinen nostalgia, vaalii ”hajonneita muistin palasia” (Boym, 2001, s. 49) ja nostalgian herättävät tarabin elementit, Swana-merkit (Figueroa, 2022, s. 248) kuten ”joku biisi, se voi olla joku tapa olla, tapa tanssia” (DJ3, 2024).

Kuten DJ3:n puheissa, Swana-merkki voi olla kappale. Lähes kaikissa havainnoimissani tapahtumissa soitettiin esimerkiksi Amr Diabin³² Nour El Ein tai Samira Saidin³³ ja Cheb Mamin³⁴ Youm Wara Youm -kappaleet, jotka olivat suuria hittejä arabimaissa ja muuallakin 1990-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa. Yällän Nostalgia-teemaillassa suuri osa musiikista oli tältä ajalta (KM 2.2.2025). Kappaleet ovat niitä tunteville muistomerkkejä tietystä ajasta ja (kuvittelusta) paikasta sekä niitä tuntemattomille yhteisöllisyyden myötä musiikkiin sisälle vievän polun merkitsijöitä. Samalla ne ovat osalle yleisöstä lapsuuden muistelua vuosisadan vaihteen popmusiikin hittien parissa.

³² Amr Diab on egyptiläinen pop-artisti, yksi suosituimmista Swana-musiikkiteollisuuden tähdistä arabimaailman ulkopuolellakin.

³³ Samira Said on marokkolainen pop-artisti.

³⁴ Cheb Mami on algerialainen rai-laulaja.

4 Yhteenveto

4.1 Johtopäätökset – Swana-klubitapahtumat tulevaisuuden perinteenä tai kulttuuriperintönä?

Dj-kollektiivi Yallan tapahtumat ovat osa Helsingin paikallista Swana-skeneä, joka liittyy laajemman skenen translokaaliin ja virtuaaliseen merkitysverkostoon. Skene on sekä paikallisuudessaan että musiikillisessa aineksessaan hybridinen, eräänlainen transkulttuurinen ja -nationaalinen välitila, kolmas tila (Bhabha, 1994), jossa vähemmistön jaetuista kulttuuri-elementeistä ja -identiteeteistä tulee tärkeämpiä yhdistäviä tekijöitä kuin keskinäisten erojen tai nyanssien hahmottamisesta (Yalla-kollektiivi, DJ2, 2024). Hybridin musiikin esittäminen on identiteetin performanssia (Nabil, 2021, s. 33), eli itsen esittämistä, jota ilmaistaan esimerkiksi Swana-alueen ja länsimaisen popin sekoittamisella tai klubi- ja arabikulttuurien tapojen yhteen saattamisella, kuten yökerhossa dabken tanssimisella.

Swana-skenessä menneisyyden ja nykyajan musiikin yhdistäminen liittyy identiteetin rakentamiseen ja juhlistamiseen. Tarab on paitsi musiikkigenre myös arabimusiikin sävy tai tuntu, joka merkitsee musiikkiin eläytymistä, sen arvostamista ja syvällistä nauttimista (Farraj & Abu Shumays, 2019). Post-tarab on tarabin jatke 2000-luvulle diasporisissa konteksteissa, jossa yhdistellään klassisen tarabin elementtejä, kuten samplejä viime vuosisadan arabimusiikista tai elektronisesti tuotettuja Lähi-idän instrumentteja (Fulton-Melanson, 2023a, s. 199). Post-tarabin tunne tuotetaan Swana-musiikkitapahtumissa muun muassa Swana-merkein³⁵, esimerkiksi melodisilla, rytmisillä tai visuaalisilla³⁶ elementeillä (Figuroa, 2022, s. 248).

Yalla-kollektiivin tapahtumissa musiikki- ja kulttuuriperinteet ovat tärkeässä osassa. Perinteen, eli ylisukupolisesti välitetyn kulttuurisen tiedon ja osaamisen sekä niiden siirtymisprosessin (Anttonen, 2009, s. 2), rooli on tuottaa yhteenkuuluvuuden ja nostalgian tunteita. Dj:t ja tuottajat synnyttävät tulevaisuuden perinteitä (Yalla-kollektiivi, DJ2, 2024), joissa yhdistyvät Swanon kulttuuriset ja klubikulttuurin elementit. Swana-skenen tapahtumat voidaankin nähdä

³⁵ Eräässä havainnoimassani Yalla-kollektiivin tapahtumassa post-tarabin immersio tuotettiin hajusuunnittelulla: Yallan Postbar-keikalla tilassa leijaili ”makea, mausteinen, suitsukemainen tuoksu” (KM 9.3.2025).

³⁶ Yallan Tanner-keikoilla on näyttäviä julisteita. Ollessani DJ2:n kanssa lounaalla tavattuamme sattumalta, hän kertoi, ettei Yalla tee itse julisteitaan, vaan he saavat ne Tannerilta – Tannerin graafikko tekee ne. DJ2 ilmaisi, ettei välttämättä välitä stereotyyppisistä ja orientalistisista visuaalisista elementeistä, joita ne sisältävät. Itse luulin, että joku kollektiivin jäsenistä tekee julisteet ja luin ne stereotyyppiolla leikkiviksi ja ironisiksi – mistä oikeasti ei ollutkaan siis kyse! (KM, 27.2.2025).

perinteenä siinä, missä perinne on saman asian säilymistä sekä sen ilmentymistä uusin tavoin (Anttonen, 2009, s. 2) sekä klubikulttuurin että tarabin uudelleen kierrättämisenä post-tarabiksi. Swana-skenessä menneisyyden ja nykyajan musiikkien sekoitus on kulttuurista muistelu, eräänlaista reflektiivistä nostalgiaa, joka koostuu hajanaisista muistin fragmenteista (Boym, 2001, s. 49). Muistelu on myös poliittista: protestia, kuten Fairuzin kuuntelemisen tapauksessa (Issa, 2019, s. 8), riitaisan nykyhetken jäsentämistä.

Dj:t kirjaimellisesti valikoivat musiikkia tiettyyn tarpeeseen. Selektion taustalla oleva tarve on paitsi kulttuurinen, sillä diasporisesta asemasta käsin kulttuuristen ”juurien” vahvistaminen voi olla tärkeä identifikaation lähde (Hall, 2001, s. 75). Swana-klubitapahtumissa yhdistellään ja valikoidaan musiikkia ja perinteitä myös sosiaalisiin ja poliittisiin tarpeisiin: kuten haastateluaineisto osoitti, menneisyyden musiikkia tai tiettyjä tansseja valikoituu mukaan yhteenkuuluvuuden tunteen tuottamiseksi sekä poliittisestikin vaarantuneen kulttuurin vaalimiseksi. Samaan tyyliin kulttuuriperintöä syntyy, kun joku menneisyyden jälki päätetään valita säilyttämisen arvoiseksi (Tuomi-Nikula ym., 2013, s. 20). Voiko Swana-skeneä siis käsittää perinteen ohella perintönä tästä näkökulmasta?

Vuonna 2024 Unescon Saksan komissio hyväksyi Berliinin teknokulttuurin kansalliseen aineettoman kulttuuriperinnön listaan (Technokultur in Berlin, 2024). Samanlaista kansallista tunnustusta Swana-skenelle on tuskin odotettavissa ainakaan lähitulevaisuudessa. Kuitenkin yksityisen kulttuuriperinnön kategorian (Tuomi-Nikula ym., 2013, s. 16) määritelmän se voi täyttää siinä, missä perinteiden selektiolla on merkitystä skeneen osallistuvien identiteetille. Toisaalta herää kysymys, voiko perintö-käsitettä enää käyttää näin sen liittyessä niin vahvasti institutionaalisiin kulttuuriperinnön synnyttämis- ja vaalimistarkoituksiin. Siinä, missä kulttuuriperintö kuitenkin ymmärretään kulttuurisena prosessina, joka on tekemisissä sellaisten muistamisen tapojen kanssa, jotka pyrkivät jäsentämään ja ymmärtämään nykyhetkeä (Smith, 2006, s. 44), voi Swana-skeneäkin potentiaalisesti tarkastella aineettomana kulttuuriperintönä.

4.2 Lopuksi

Kuten etnografian luonteeseen kuuluu, oli tämän tutkielman työstäminen paljon reflektointia ja omistautumista vaatinut holistinen prosessi. Ymmärrykseni aiheestani syveni paljon viimeisen puolen vuoden aikana. Kenttätyö oli inspiroivaa ja samalla kuluttavaa, kun kenttä sijaitsi pääosin yöelämässä opiskelija- ja työarkeni ulkopuolella. Antoisinta oli tutustua haastateltaviin, kuulla ja oppia heidän ajatuksistaan sekä huomata meillä olevan paljon yhteistä.

Tutkielman aihetta piti rajata reilusti ja ajatuksia jatkotutkimuksesta minulla onkin useita. Haluaisin tehdä kenttätöitä muissakin Helsingin Swana-tapahtumissa ja haastatella ainakin dj Renazia, dj Trabelsia ja Nasha-kollektiivin dj:tä. Tutkielmaa työstäessäni on skeneen tullut myös uusia tulokkaita, kuten Arabian Night ja Silk road beats -bileet. Konkreettisin jatkotutkimusideani liittyy kuitenkin Suomen kontekstin ulkopuolelle: haluan tutkia translokaalin ja virtuaalisen Swana-skenen merkitysverkostoa monipaikkaisessa etnografiassa Helsingin lisäksi esimerkiksi Berliinissä, Lontoossa tai Malmössä.

Tutkielman työstäminen on tapahtunut myrskyisään aikaan, jota on leimannut muun muassa Syyrian diktaattori Bashar al-Assadin hallinnon kaatuminen joulukuussa 2024 sekä edelleen jatkuva Israelin harjoittama palestiinalaisten kansanmurha³⁷ ja sotatoimet sen naapurivaltioissa. Lounais-Aasian ja Pohjois-Afrikan poliittiset tilanteet vaikuttavat Suomessa asuviin Swana-taustaisiin konkreettisesti: vallankumousta juhlintiin epävarmoista tulevaisuudennäkymistä huolimatta ja samalla suru ja solidaarisuus palestiinalaisille ovat entistäkin suurempi osa Swana-taustaisten ja heidän liittolaistensa arkea.

Swanan ja sen diasporien nykytodellisuus on epävarma ja kitkainen. Esimerkiksi Suomen valtion puolustushankintojen jatkuminen Israelin kanssa ja tähänastinen pidättäytyminen Palestiinan valtion tunnustamisesta aiheuttavat Suomessa asuville Swana-taustaisille sisäistä ristiriitaa. Siksi Swana-klubitapahtumilla on suuri merkitys. Kuten Fulton-Melanson kuvailee, elektronisen tanssimusiikin asema yöelämässä luo toivoa ja lohtua niille, jotka kokevat ”liikettä ja pysähtyneisyyttä, huimausta, epä mukavuutta, turhautumista, jännitystä ja rauhaa” (Fulton-Melanson, 2023b, s. 51).³⁸ Swana-bileiden kautta yhteen tuleminen ja juhliminen sekä tunteiden käsitteleminen ja protestoiminen musiikin ja tanssin keinoin ovat kannatteleva voima monelle. Suomen musiikki- ja tapahtumateollisuuden epävakautuneen tilan huomioiden toivon itse, ettei paikallisessa Swana-skenessä ole kyse ohimenevästä pilkahduksesta, vaan tulevaisuudessakin asemansa säilyttävästä, kukoistavasta ja kasvavasta alakulttuurista Helsingin yöelämän katukuvassa.

³⁷ Useat tutkijat ovat kehottaneet puhumaan Israel/Palestiina-konfliktista totuudenmukaisesti kansanmurhana (ks. mm. Järvi, 2023; Toukolehto & Lensu, 2023).

³⁸ “EDM’s position in the nocturnal city creates hope and comfort for those experiencing movement and stasis, vertigo, bodily discomfort, frustration, excitement and peace.” (Fulton-Melanson, 2023b, s. 51).

Lähteet

Alkuperäisaineisto

Haastattelut ja kenttämuistiinpanot

Yalla-kollektiivin ryhmähaastattelu 6.11.2024. Haastateltavat: DJ1, DJ2 ja DJ3. Haastattelutallenne arkistoidaan Musiikkiarkistoon Musiikkiperinnön moninaisuus Suomessa - tutkimushankkeen arkistointisopimuksen mukaisesti.

Kenttämuistiinpanot: 11.10.2024 Ravintola Tanner; 9.11.2024 Ääniwalli; 2.2.2025 Ravintola Tanner; 27.2.2025 Helsingin yliopisto; 9.3.2025 Post-bar. Aineisto tekijän hallussa.

Media- ja verkkolähteet

Adira party. About us. Viitattu 26.3.2025. <https://adiraparty.com/about/>

Deutsche Unesco-Kommission. (2024). Technokultur in Berlin. National Register of Intangible Cultural Heritage in Germany. <https://www.unesco.de/staette/technokultur-in-berlin/>

IFPI. (2022). Global Music Report – State of the Industry.

Järvi, T. (10.11.2023). Gazan uutiset menivät tunteisiini ja se ei tee minusta huonoa tutkijaa. *Maailman kuvalehti*. <https://maailmankuvalehti.fi/2023/vain-verkossa/nakokulmat/gazan-uutiset-menivat-tunteisiini-ja-se-ei-tee-minusta-huonoa-tutkijaa/>

Mawlood, L. (17.2.2023). The Swana Events Enriching Europe’s Music Scene. *Scene Noise*. <https://scenenoise.com/Features/The-SWANA-Events-Enriching-Europe-s-Music-Scene>

Museum of Impossible Forms. (2024). Sonic Club: Yalla Collective. <https://www.impossible-forms.org/event-posts/yalla-collective>

rhymesofresistance. Instagram-julkaisu. 27.8.2024. https://www.instagram.com/p/C_KkK5dNn9c/?img_index=2

Seta. (2024). Sateenkaarisanasto. <https://seta.fi/sateenkaaritieto/sateenkaarisanasto/>

Stoa. URB x Stoa: Isaac Sene, Ikenna Anyabuike, Out of Sync & Yalla-kollektiivi. Viitattu 19.3.2025. https://www.stoa.fi/fi/tapahtumat/event/BAFD1C4C851A77EC372B7104E99D91E8/Isaac_Sene_Ikenna_Anyabuike_Out_of_Sync_Yalla-kollektiivi

SWANA-Alliance. About. Viitattu 2.4.2025. <https://swanaalliance.com/about>

Syed, A. (3.10.2023). How Arab Funk Is Going Global. *Time*. <https://time.com/6319513/habibi-funk-arabic-music-global-popularity/>

- theyalla.co. Instagram-tili. Viitattu 19.3.2025. <https://www.instagram.com/theyalla.co/>
- theyalla.co. Instagram-julkaisu 8.8.2024. <https://www.instagram.com/p/C-Zk-DUtcDb/?hl=fi>
- Toukolehto, S. & Lensu, S. (2023). Kansanmurha velvoittaa Suomeakin toimimaan. [blogikirjoitus]. Antroblogi. <https://antroblogi.fi/2023/12/palestiina-kansanmurha-terminologia/>
- Unesco. (2023). Dabkeh, traditional dance in Palestine. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. <https://ich.unesco.org/en/RL/dabkeh-traditional-dance-in-palestine-01998>
- Youssef, A. (14.6.2021). The controversial street music that won't be silenced. *BBC*. <https://www.bbc.com/culture/article/20210608-the-controversial-street-music-that-wont-be-silenced>
- Ääniwalli. SWANA Nights presents: DJ Habibeats. Viitattu 19.3.2025. https://aaniwalli.fi/events/2023-09-07-swana_nights_presents_dj_habibeats_us/

Tutkimuskirjallisuus

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Anttonen, P. (2009) Kulttuurin, perinteen ja perinnön kysymyksiä. *Elore*, 16(1). <https://doi.org/10.30666/elore.78777>
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bottà, G. (2021). Helsinki, Finland: Liberalisation, Shifting Night Clusters and Gentrification (2010–2020). Teoksessa S. Darchen, D. Charrieras & J. Willstead (toim.), *Electronic Cities Music, Policies and Space in the 21st Century* (s. 165–181). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-981-33-4741>
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- De Cesari, C. (2014). World Heritage and the Nation-State: a view from Palestine. Teoksessa C. De Cesari & A. Rigney (toim.) *Transnational memory: circulation, articulation, scales* (s. 247–270). De Guyter.
- Farraj, J. & Abu Shumays, S. (2019). *Inside Arabic Music*. Oxford University Press.

- Figuerola, Michael A. (2022). Post-Tarab: Music and Affective Politics in the US SWANA Diaspora. *Ethnomusicology*, 66(2), 236–263.
<https://doi.org/10.5406/21567417.66.2.04>
- Fingerroos, O. & Kajander K. (2022). Etnografia, paradigmat ja agendahypyt. Teoksessa O. Fingerroos, K. Kajander & T.-R. Lappi (toim.) *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät* (s. 25–44). SKS.
- Fulton-Melanson, J. (2023a). Post-tarab identities in in diaspora: a sonic imaginary of Arab Canada. Teoksessa D. Abdelhady & R. Aly (toim.) *The Routledge Handbook on Middle Eastern Diasporas* (s. 197–208). Routledge.
- Fulton-Melanson, J. (2023b). Resonating Restrictions: Dreaming with EDM ‘In-between’ Casablanca and Montreal. Teoksessa D. Pardue, A. Kenny & K. Young (toim.) *Sonic Signatures* (s. 38–53). https://doi.org/10.1386/9781789386967_3
- Garcia, L.-M. (2013). Editor's Introduction: Doing Nightlife and EDMC Fieldwork. *Dancecult*, 5(1), 3–17. <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2013.05.01.01>.
- Hall, S., suom. Lehtonen, M., & Herkman, J. (1999). Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. *Identiteetti* (s. 19–76). Vastapaino.
- Hämeenaho, P. & Väkeväinen, N. (2022). Sensitiivisen tutkimusprosessin eettinen suunnittelu. Teoksessa O. Fingerroos, K. Kajander & T.-R. Lappi (toim.) *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät* (s. 90–115). SKS.
- Hämeenaho, P., Koskinen-Koivisto, E., Mäkinen, M. & Väkeväinen, N. (2022). Havainnointi ja haastattelu. Teoksessa O. Fingerroos, K. Kajander & T.-R. Lappi (toim.) *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät* (s. 179–205). SKS.
- Issa, D. (2019). *Song is the Secret of of Existence: Fairouz and the Arab Diaspora in London and Doha* [väitöskirja, University of Westminster].
- Jouhki, J., Tenhunen, S. & Salmi, J. (2022) Etnografia antropologiassa. Teoksessa O. Fingerroos, K. Kajander & T.-R. Lappi (toim.) *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät* (s. 119–138). SKS.
- Kallinen, T. & Kinnunen, T. (2021). Etnografia. Teoksessa J. Vuori (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto.

- Keskinen, S., Mkwesha, F. & Seikkula, M. (2021). *Rasismi, valta ja vastarinta: Rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa* (s. 45–68). Gaudeamus.
- Kärjä, A.-V. (2022). Musiikkiperintö Suomessa. Teoksessa N. Hämäläinen & L. Tarkka (toim.), *Kaanon ja marginaali: Kulttuuriperinnön vaiennetut äänet* (s. 309–329). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://doi.org/10.21435/ksvk.101>
- Lau, L. (2009). Re-Orientalism: The perpetration and development of Orientalism by Orientals. *Modern Asian Studies*, 43(2), 571–590.
- Lähdesmäki, T., Kähkönen, S., Paqvalén, R. & Turunen, J. (2024). *Kenen kulttuuriperintö? – Tunteet, tilat & teot*. Vastapaino.
- Nabil, R. M. (2021). Hybrid Identities/Hybrid Music: The Political Aesthetics of Arab Youth Musical Performances in Diaspora. *JFMA*, 46(1), 30–51. <https://doi.org/10.21608/jfma.2021.28721.1002>
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.
- Liechti, H. (2022). *This Track Contains Politics: The Culture of Sampling in Experimental Electronica*. Norient Books.
- Peterson, R. A., & Bennett, A. (2004). Introducing music scenes. Teoksessa A. Bennett & R. A. Peterson (toim.) *Music scenes: Local, translocal, and virtual* (s. 1-15). Vanderbilt University Press.
- Ramstedt, K. (2017). *DJs as Cultural Brokers. The Performance and Localization of Recorded Music Across Time and Space*. [väitöskirja, Åbo Akademi]
- Lillbroända-Annala, S. (2014). Kulttuuriperintö prosessina ja arvottamisen välineenä. Teoksessa T. Steel, A. Turunen, S. Lillbroända-Annala & M. Santikko (toim.), *Muuttuva kulttuuriperintö. Det föränderliga kulturarvet* (s. 19–40). Ethnos.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: music, media, and subcultural capital*. University Press of New England.
- Tieteen termipankki. (19.3.2025). Folkloristiikka: perinne. <https://tieteentermi-pankki.fi/wiki/Folkloristiikka:perinne>
- Tuomi-Nikula, O., Haanpää, R. & Kivilaakso, A. (2013). *Mitä on kulttuuriperintö?* SKS.