



Krumenien *bollo*-tanssi Norsunluurannikolla

Transatlanttinen vuorovaikutus ja Länsi-Afrikan kreolikatrillit

Ranskasta suomentanut Leena Salmi

12.12.2017, *Quartier Bardot 14, San Pedro, Norsunluurannikko*¹

Nautimme San Pedron kaupungin Bardot 14 -kaupunginosan krumen-yhteisön merkkihenkilöiden kanssa kolapähkinää chilipippurin kera, ja meille tarjotaan lasillinen sokeriruokomehua ja vähän vettä. Pian tämän jälkeen alkaa *bollo-esitys apatamin*² alla. *Bollo-orkesteri* koostuu neljästä muusikosta, joista yksi soittaa sahaa, toinen lasipulloa, kolmas rumpua ja huuliharppua ja neljäs kelloja. Samassa paikalle saapuu naistanssija pilli suussa, ja häntä seuraa pian neljä naistanssijaa ja sitten neljä miestanssijaa. He muodostavat parit tarttumalla toisistaan käsikoukkua ja puikkelehtivat *apatamin* kattoa tukevien ohuiden puupylväiden väleistä. Aina kun tanssijat ohittavat minut, heidän pyörähdyksistään syntyvä ilmavirta ja savi-lattiasta nouseva pöly vahvistavat tanssin aikaansaamaa pyörremyrskyvaikutelmaa.

¹ Kohtasin *bollo*n ensimmäisen kerran vuonna 2017, kun tein etnografista kenttätöitä Ananya Kabirin kanssa ERC-hankkeessa *Modern Moves* (2013–2018). Kabir oli hankkeen johtaja Lontoon King's Collegessa, jossa olin postdoc-tutkijana. Haluan erityisesti kiittää Samuel Vehiä, Freddy Murphya, César Kapéa ja Anatole Tahé Néania siitä, miten he ottivat minut kentällä vastaan ja auttoivat minua sekä tuolloin että myöhempien matkojeni aikana. Etnografinen aineisto, johon tämä artikkeli perustuu, on peräisin kesällä 2022 ja tammi-kuussa 2023 tehdyistä kenttätöistä, joita rahoittivat osittain Ranskan etnomusikologian keskus (Société française d'ethnomusicologie) ja CREM-tutkimusyksikkö (UMR 7186-CNRS/UPN). Suurkiitokset näille tahoille siitä, että ne mahdollistivat koronapandemian vuoksi pitkään lykkäytyneet matkat. Abidjanista ja San Pedrosta kiitän sydämellisesti Clémentine Tohia, Aimé Hinéa, Kané Sondéa, Irel Germainia, Bernard Neckéa, Youkou Hiéa, Patché L'arrangeria, Sarah Andrieuta, Mahesse Koléa, Stéphane Ettien Adouta, Sondé Dieudonnéa ja Batcha-ryhmää, Meiwayta, Adolphe Yasséa, Kossonou Henri Kwakua ja Prince Kanea.

² *Apatam* tarkoittaa kevyttä katosta, joka koostuu ohuista puupylväistä ja niiden päälle kasveista rakennetusta katosta.



Tempo on nopea, ja koreografiset kuviot seuraavat toistaan. Sen jälkeen neljä paria siirtyvät yleisön muodostaman ympyrän keskelle. Toinen toistaan taitavammin he tanssivat otsat vastakkain, vartalo eteenpäin taivutettuna. Välillä mies laskeutuu maahan ja nojautuu käsiinsä, ja nainen liikkuu hänen ympärillään, otsat edelleen vastakkain.

Kun näin *bollo*-esityksen ensimmäistä kertaa San Pedrossa, Norsunluurannikon lounaisosassa sijaitsevassa, portugalilaisittain nimetyssä pikkukaupungissa, se vaikutti minusta yhtä aikaa omintakeiselta että taustaltaan monitahoiselta. Tanssia ohjaava *front manager* käytti englanninkielisiä sanoja, joilla hän ilmoitti tanssijoille aina seuraavaksi esitettävän kuvion samoin kuin tietyissä huutokatrilleissa³; *cane juicea* eli sokeriruokomehua tarjoiltiin krumenien tavan mukaan ulkomaalaisille; sekaparitanssi vaikutti ainutlaatuiselta; orkesterissa oli soittimia, jotka poikkesivat normaalista käyttötarkoituksestaan (saha, lasipullo); musiikille oli ominaista melodisten ja rytmillisten *ostinatojen* melkein muuttumaton toisto huuliharpulla, rummulla ja muilla idiofoneilla - kaikki tämä toi mieleeni yhden termin, jolla yritin ymmärtää sitä, mitä olin havaitsemassa: kreolisaatio. Termi ei kuitenkaan noussut heti esiin tuona vuonna tekemistäni alustavista tutkimuksista. Heräsi kuitenkin kysymys: voisiko Norsunluurannikolla nykyisin harjoitettua *bolloa* pitää erityisen historiansa takia ”kreolina”, joka on käynyt läpi ”asteittaisen paikallistumisen” (progressive indigenisation, Collins 2005) ja ”luovan omimisen” (creative appropriation, Manuel 1994) prosessit, ja josta on siten tullut olennainen osa San Pedron alueen krumenien kulttuuria?

Bollo Dance -tanssiryhmän, jonka esitystä edellä kuvailin, perusti Anatole Thae Néan vuonna 1993. Hän kuvaa *bolloa* tanssina, joka on ”alueellinen”, ”perinteinen” ja ”krumenien etniselle ryhmälle ominainen”⁴. Hän kuitenkin tarkentaa, että tanssi on peräisin Taboun kaupungista, joka sijaitsee lähellä Liberian rajaa, noin sadan kilometrin päässä San Pedrosta. Tanssin arvellaan saapuneen sinne naapurimaa Liberiasta, jonne vapautetut orjat asettuivat 1800-luvun alussa. San Pedro perustettiin 1970-luvulla kaakaoteollisuuden kehittymisen myötä, ja se on maailman johtava kaakaon vientisatama. Joten kun *bolloa* tanssitaan ja soitetaan San Pedron köyhässä kaupunginosassa, siinä on läsnä myös orjien vapauttamisen ja Liberian perustamisen historia.

³ Kreolikatrilleista ks. erityisesti Manuel 2009, Cyrille 2006, Kabir 2020. Suom. huom.: ’huutokatrilli’ on suomalaisten kansantanssijoiden käyttämä termi; alkutekstissä käytetty ranskankielinen termi on ’quadrille à commandement’.

⁴ Haastattelu, San Pedro, 17.12.2017.



Kuva 1. "Krumenkulttuurin kuninkaaksi" kruunattu Kané Sondé ja hänen Bollo Super orkesterinsa. 30.7.2022, San Pedro. Kuva: Elina Djebbari.

Viisi vuotta myöhemmin, 30.7.2022 iltapäivällä, San Pedron helteisessä kuumuudessa järjestettiin hyvin erikoinen kruunajaisseremonia. Perinteisiin vaatteisiin pukeutunut mies, jolla oli ylväs olemus ja vakava ilme, kutsuttiin kolmesti istumaan valtaistuimena toimivaan nojatuoliin. Häntä ympäröivät arvovaltaiset henkilöt ojensivat miehelle tämän uuden aseman tunnusmerkit: päähineen, kaulakorun, jossa oli raskas kultariipus, kultapäällysteiset sandaalit sekä valtikkan, jossa oli kultainen nuppi. Mies oli 75-vuotias laulaja ja muusikko Kané Sondé, joka on kotoisin edellä mainitun Taboun kaupungin lähellä sijaitsevasta kylästä. Seremoniassa hänet kruunattiin "krumenkulttuurin kuninkaaksi" Bamoubli-festivaaleilla. Titteli ei ole poliittinen, vaikka sen ovatkin myöntäneet kyseisen alueen arvovaltaiset henkilöt ja perinteiset päälliköt, vaan se on osoitus Kané Sondén tärkeästä panoksesta *bollo*-musiikin kehittämisessä. Hänen ansiostaan norsunluurannikkolaiset eri puolilla maata ovat voineet tutustua krumenien musiikkiin ja tansseihin.

Seremonia järjestettiin Bamoubli-festivaalilla, jota Aimé Hiné ja hänen tiiminsä on järjestänyt vuodesta 2019 lähtien. Festivaaleilla vaalitaan krumenien kulttuuria ja ohjelmaan sisältyy laulua, tanssia, musiikkia, ruokaa, kauneuskilpailuja,

perinteisiä tatuointeja yms. Vuonna 2022 Kané Sondén elämäntyötä juhlistettiin monin eri tavoin. Kruunajaisseremonian aattona järjestettiin San Pedron alueneuvoston pääsalissa juhлагаala, ja illalla festivaalin päätteeksi Kané Sondé esiintyi ryhmänsä kanssa Rotary-alueelle pystytetyllä suurella näyttämöllä, jota oli valmisteltu tätä tilaisuutta varten festivaalia edeltäneen viikon ajan. Useiden playbackinä esiintyneiden artistien jälkeen Kané Sondén Bollo Super orkesteri nousi lavalle noin kello 5 aamulla. Tuossa esityksessä se koostui noin kymmenestä muusikosta, laulajasta ja taustalaulajasta, ja soittimina oli pääasiassa sähkökitaroita ja basso, kosketinsoittimet ja rummut.

Kun Kané Sondé soittaa soolokitarallaan tunnetuimpia kappaleitaan, Abidjanista tilaisuutta varten saapunut tanssijaryhmä nimeltä Batcha valtaa lavan edessä olevan tilan. Myöhäisestä ajankohdasta huolimatta yhä voimissaan olevan yleisön suosionosoitusten saattelemana tanssijaparit esittävät koreografisia kuvioita huimaa vauhtia musiikin erittäin nopean tempon tahtiin. Yksi tanssijoista, selvästi ryhmän johtaja, huutaa tasaisin väliajoin pidgin-englanniksi: ”move, move!”, ”one by one!”, ”two by two!”. Huutojen myötä tanssijat vaihtavat suuntaa tai paria tai siirtyvät uuteen askelkuvioon. Näiden katrilleja tai kontratansseja muistuttavien kuviodien jälkeen seuraa toinen vaihe, jossa kukin pari esiintyy vuorollaan tanssilattian keskellä. Jokaisen parin koreografia on erilainen. Kaikilla huipentuma näyttää kuitenkin olevan se, että parin tanssijat sekä kääntyvät itsensä ympäri että tanssivat toistensa ympäri niin, että heidän otsansa koskettavat toisiaan, ja yleisö puhkeaa suosionosoituksiin (kenttäpäiväkirja, San Pedro, 30.–31.7.2022).

Erityisesti tanssiesityksessä on samoja piirteitä kuin alussa esitetyssä kenttäpäiväkirjan otteessa. *Bollolle* osoitettu arvostus ja Kané Sondén elämäntyön kunnioittaminen kruunaamalla hänet ”krumenkulttuurin kuninkaaksi” herättää monia kysymyksiä kyseisen musiikki- ja tanssilajin ainutlaatuisesta historiasta ja sen nykyisestä roolista krumenien kansanperinteessä ja taiteessa.

Tässä artikkelissa tarkastellaan *bolloa* ensimmäistä kertaa historian, antropologian ja etnomusikologian näkökulmista, viimeaikaisiin etnografisiin tutkimuksiin ja selvityksiin perustuen. Vaikka *bollo* on usein mainittu krumeneista ja heidän kulttuurikäytännöistään kertovissa julkaisuissa, ja sitä tarkastellaan usein historiallisesta näkökulmasta (Hié 2020; Hiné 2021; Gnépa 2018), tiedossani ei ole aiempaa *bolloa* käsittelevää antropologista tai etnomusikologista kirjallisuutta.

Huolimatta siitä, että Norsunluurannikon kulttuuri yleisesti ottaen on hyvin monimuotoista, johtuen erityisesti sen maantieteellisestä sijainnista (Kipré 2004: 88),

sen perinteinen musiikki ja tanssi ovat olleet yllättävän harvojen antropologisten ja etnomusikologisten tutkimusten kohteena (Zemp 1964; Lemaire 1999; Reed 2003; Koné 2013), ja vain hiukan useammin tutkimusten kohteena on ollut nykyaikainen urbaani musiikki ja tanssi kuten *zouglou* tai *coupé-décalé* (Kohlhagen 2006; Kadi 2014; Kolé 2021; Andrieu 2023). Germain-Arsène Kadi mainitsee Kané Sondén *bollo superin* luetellessaan Norsunluurannikon musiikkilajeja, mutta katsoo sen ”kadonneen norsunluurannikkolaisen musiikin universumista” (2014: 206). Kuitenkin Norsunluurannikko on toiminut afrikkalaisten muusikoiden uran pääasiallisena kehitysalustana (Dedy 1984): kaikki suurimmat länsiafrikkalaiset muusikot tulivat 1900-luvun loppupuolella nauhoittamaan levynsä Abidjanin, maan taloudellisen pääkaupungin levystudioihin. Vaikka *bollo* ei olekaan kansallisella tasolla merkittävässä asemassa, se on krumenien ja San Pedron alueen asukkaiden keskeinen tanssi. Myöskään monia muita perinteisiä tansseja, kuten *klé*, *boyé* ja *matiko*, ei ole vielä dokumentoitu.

Tämä artikkeli on siis ensimmäinen yritys kuvata *bolloa* siinä muodossa, jossa olen siihen tutustunut viimeaikaisen etnografisen kenttätöön ja keräämäni aineiston avulla⁵. Tarkastelen ensin krumen-kansan historiaa ja kreolikatrillien saapumista lounaisen Norsunluurannikon alueelle. Sen jälkeen käsittelen *bollo*n musiikillisia ja koreografisia piirteitä, sijoitan sen osaksi laajempaa ”transafrikkalaista kreolisaatiota” (Bilby 2011: 137) ja jäljitän *bollo*n Atlantin molemmin puolin eli transatlanttisesti tapahtunutta syntyhistoriaa sen nykykäytäntöjen perusteella. Lopuksi tarkastelen kreolisaation käsitettä.

Krumen-kansan merimiehet: kosmopoliittiset ”Atlantin kreolit”

Koska *bollo* on peräisin Norsunluurannikon lounaisosista, on syytä tarkastella alueen historiaa ja pohtia sen asuttamiseen liittyviä kysymyksiä. Samalla on syytä tarkastella niitä ihmisiä, jotka nykyään katsovat kuuluvansa etniseen ryhmään, jolle annettu nimi on osittain peräisin siirtomaahallinnon ajalta (Amselle ja M'Bokolo 1999 [1985]; Chauveau ja Dozon 1988). Yleisimmin hyväksytyn näkemyksen mukaan ranskankielinen termi ”Kroumen”, joka joskus kirjoitetaan myös ”Krumen” tai ”Kroomen” ja lausutaan englanniksi, on etymologisesti peräisin englantilaisten 1800-luvulla käyttämästä ilmauksesta ”crew men”, joka tarkoittaa miehistöä. Historioitsija Jane Martinin mukaan nimellä ”Krumen” (tai ”kruboy”) ”

⁵ Haluan tässä painottaa, että kohtaamani ihmiset olivat valtavan anteliaita ja ystävällisiä jakaessaan minulle tietojaan ja teoksiaan, minkä ansiosta pääsin käsiksi moniin paikallisesti julkaistuihin lähteisiin, joista olisin varmasti jäänyt paitsi ilman heidän arvokasta apuaan.

kutsutut krumenit olivat hyvin heterogeeninen ryhmä, joka koostui ”useista eri väestöryhmistä itäisen Liberian ja nykyisen Norsunluurannikon alueella” (1985: 402). Historiantutkija Alfred Schwartz huomauttaa, että yleisnimityksellä Kru (ranskaksi Krou) kutsuttiin 1800-luvun lopulla San Pedro- ja Cavally-jokien välisen rannikkoalueen väestöä. Schwartzin (1980: 151) mukaan ”kirjoitusasu krou (tai kru) on yksi Krao-kansan jäsenille annetuista monista nimityksistä (Croat, Crouw, Croo, Kroo, Crew, Krew...)”. Hän siis kumoaa käsityksen, jonka mukaan nimi krumen tulisi ilmaisusta ”crew men”⁶. Kielitieteilijöiden mukaan krumenit kuuluvat kru-kansoihin, ja historioitsijoiden mukaan pidgin-englanti on levinnyt heidän kauttaan (Schmidt 2000: 94). Krumenien kielissä on edelleen paljon englanninkielisiä termejä, niin *bollo*-laulujen sanoituksissa kuin englanninkielisellä nimellä kutsutun *front managerin* tanssijoille antamissa ohjeissa. Olipa termin krumen-nimityksen alkuperä mikä tahansa, sillä oli koottu yhden nimikkeen alle erilaisia ihmisryhmiä, joiden historiassa ja yhteiskunnissa oli joitakin yhteisiä piirteitä, mutta jotka eivät missään tapauksessa muodostaneet yhtä ”etnistä ryhmää”. Heidän joukostaan tuli 1800- ja 1900-luvuilla eniten työvoimaa eurooppalaisille laivoille (Schwartz 1993: 210–211).

Koska krumenit olivat taitavia merenkävijöitä, eurooppalaiset alukset alkoivat jo varhain käyttää heidän taitojaan hyväkseen sekä lastin lastaamisessa ja purkamisessa satamissa että miehistönä laivoissa pitkillä merimatkoilla. Krumenit siirtyivät työn perässä pitkiäkin matkoja, jopa Euroopan satamiin asti (Frost 2002). Afrikan rannikkoa pitkin heitä matkasi aina Etelä-Afrikkaan asti; he ylittivät myös Atlantin työskennelläkseen Karibialla ja Panamassa (Martin 1985: 406; Schwartz 1980: 153). ”Krumen” tarkoitti siis lähinnä merimiehiä ja siirtotyöläisiä, jotka tekivät raskasta työtä, työskentelivät usein komennuksilla ja liikkuiivat pitkin Länsi-Afrikan rannikkoa ja kauemminkin, eikä nimitys sisältänyt mitään ajatusta ”etnisyydestä”. Siirtomaahallinnon käynnistämät etnisen määrittelyn prosessit johtivat kuitenkin vähitellen siihen, että jotkut alueen väestöryhmät alkoivat pitää itseään krumeneina, sanan nykyisessä merkityksessä, vaikka nykyisillä krumeneilla ei välttämättä enää ole mitään yhteyksiä tavaranlastaukseen ja merenkulkuun, etenkin San Pedron sataman perustamisen jälkeen (Behrens 1982).

Krumeneita koskevat harvat tutkimukset ovat toisaalta suhteellisen vanhoja, ja toisaalta niissä keskitytään muuttovirtoihin ja siihen fyysiseen työhön, jota he tekivät (Martin 1985). Lisäksi ne koskevat pikemminkin Liberiaa kuin

⁶ Schwartz tarkentaa, että krumenit olivat ”ensimmäisiä, jotka värväytyivät rannikolla liikenneöiviin eurooppalaisiin laivoihin, ja nimi Kroumen merkitsi ’kru-kansan miehiä’, ei ’miehistön jäseniä’, vaikka krou-sanana samankaltaisuus crew-sanana kanssa voi niin antaa ymmärtää” (1980: 151).

Norsunluurannikon lounaisosia, mikä johtuu varmasti siitä, että tiedossani olevat tutkimukset ovat pääasiassa Ghanassa, Nigeriassa, Liberiassa tai Sierra Leonessa työskennelleiden englanninkielisten tutkijoiden tekemiä. Viimeisimmät viittaukset Norsunluurannikon krumeneihin esiintyvät analyyseissä, jotka koskevat kiistoja maa-alueista 1990-luvun lopulla Norsunluurannikolla paikallisten ja muualta tulleiden välillä (Babo & Droz 2008), erityisesti vuoden 1999 kiistoja krumenien ja Burkina Fasosta tulleiden siirtolaisten välillä (Banégas ja Otayek 2003: 76; Babo 2010)⁷.

Huolimatta siitä, että krumenien kulttuurisista ja performatiivisista käytännöistä on niukasti tietoa, joidenkin tutkijoiden mukaan *gumbésta*⁸ kehittyneessä *palmwine*-musiikissa esiintyvät kitaran soittotekniikat olisivat peräisin krumeneilta (Collins 1987; Schmidt 2000). Krumen-merimiehet toivat merimatkoillaan Euroopasta Afrikkaan myös uusia soittimia, kuten banjon, harmonikan, huuliharpuun, concertinan eli käsiharmonikan ja tamburiinin (Schmidt 2000: 100). Monet kentällä tapaamani *bolloon* harrastajat mainitsivat sukulaistensa olleen satamatyöläisiä tai merimiehiä. Esimerkiksi Kané Sondén isä oli ”chef cacatois”, krumenien ryhmäpäällikkö, Taboun kaupungin edustalla seilanneilla eurooppalaisilla aluksilla (Hiné 2022: 3), ja Sondén ensimmäinen akustinen kitara oli peräisin hänen merimiehenä toimineelta sukulaiseltaan (Ibid.: 25).

Historiallisesti krumenit ovat siis matkustaneet ja siirtäneet kulttuurikäytäntöjä paikasta toiseen useiden vuosisatojen ajan. On kuitenkin palattava historiassa vielä kauemmas, jotta voidaan ymmärtää niitä kuvitelmia, jotka yhä ruokkivat nykyisten krumenien kulttuuriin ja sen käytäntöihin kuten *bolloon* liittyviä tarinoita. Laivoilla tai rannikkoa pitkin matkanneilla krumeneilla oli ollut kontakteja eurooppalaisiin jo pitkään ennen kuin heistä alettiin siirtomaiden arkistoissa käyttää nimitystä ”krumen” ja sen variantteja. Portugalilaiset aloittivat jo 1400-luvulla kaupankäynnin Guineanlahden rannikolla. Heillä oli jo ennen nykyisessä Ghanassa sijaitsevan El Minan kukistumista vuonna 1637 kaupallinen monopoli nykyisen Liberian alueella, joka tunnettiin sieltä tuodun melegueta-pippurin mukaisesti Pippurirannikkona. Portugalilaisten läsnäolon jäljet näkyvät siellä yhä sellaisissa kaupunkien ja jokien nimissä kuten Sassandra, San Pedro

⁷ Joidenkin tutkijoiden kuten Alfred Babon (2010) mukaan tämän paikallisen maakiistan voidaan katsoa ruokkineen konfliktia, joka laukaisi Norsunluurannikon sisällissodan vuonna 2002.

⁸ Ennen kuin termiä *gumbé* alettiin käyttää viittaamaan tiettyihin Länsi-Afrikan rannikolla esiintyviin musiikkilajeihin, sillä tarkoitettiin nelikulmaista maroonien eli karanneiden orjien Jamaikalla 1700-luvulla kehittämää kehärumpua (Jackson 2011: 128), jossa oli erityinen tapa kiristää rumpukalvo. Rummun toivat takaisin Afrikkaan 1700-luvun lopulla vapautetut orjat, jotka palautettiin Sierra Leoneen (Bilby 2011; Jackson 2011: 134; Aranzadi 2010).

ja Fresco. Atlanttia hallitsivat tuolloin eurooppalaiset laivat, ja niillä oli pysyvä vaikutus Guineanlahden väestömuuttoon (Kipré 2004: 91–92). Lukuisten eurooppalaisten kauppapaikkojen perustaminen Länsi-Afrikan rannikolle edisti monimuotoisten transatlanttisten yhteyksien eli ”Atlantin maailman” (”Atlantic World”, Thornton 1998) kehittymistä, ja krumeneiksi myöhemmin kutsutut olivat jo tuolloin mukana yhdistämässä Afrikan mannerta muuhun maailmaan Atlantin toisella puolen.

Ira Berlin käyttää nimitystä ”Atlantic Creoles” erilaisista väestöryhmistä, joita yhdistää meri ja jotka joutuivat omasta tahdostaan tai tahtomattaan kosketuksiin toistensa kanssa 1400-luvulta lähtien. Berlinin mukaan kreolisaatio alkoi myös Länsi-Afrikassa ”kun eurooppalaiset ja afrikkalaiset aikoinaan kohtasivat Afrikan länsirannikolla” (1996: 254). Tämän näkemyksen mukaan krumen-nimellä kutsuttujen voidaan katsoa kuuluvan ”Atlantin kreoleihin”. Vaikka termin ”kreoli” määritelmä ja käyttö ovat aikojen kuluessa muuttuneet (Cohen 2007), viitaten aluksi Uuteen maailmaan asettuneisiin eurooppalaisiin, sitten siellä syntyneisiin ja lopulta erilaisiin ihmisryhmiin, erityisesti plantaaseilla pidettyihin orjiin, Ira Berlinin ajatus ”Atlantin kreoleista” vaikuttaa heuristiselta tavalta koettaa ymmärtää krumen-väestön kreolisaatio-prosesseja.

Tarkastelemalla krumenien pitkäaikaista liikkuvuutta ja heidän historiallisia yhteyksiään eurooppalaisiin voidaan ymmärtää, miten olennainen osa heillä on ollut kulttuurikäytäntöjen leviämisessä Länsi-Afrikan rannikolla. Jotkut *bollo* harjoittajat mainitsevatkin, että yhteydet eurooppalaisiin ovat yksi selitys *bollo*n alkuperälle, mutta ne eivät yksinään riitä selittämään sitä ja *bollo*n erityisyyttä. Seuraavassa tarkastellaan lähemmin etnografisessa kenttätutkimuksessa kulttuurin harjoittajien näkökulmasta eli emic-tasolta esiin noussutta olennaista seikkaa: *bollo*n saapumista naapurimaa Liberian kautta.

”Me olemme skotlantilaisia!” *Bollo* ja amerikkalais-liberialaisen eliitin katrillit

”*Bollo*n historia liittyy orjakauppaan.” Näillä sanoilla aloitti San Pedrossa toimivan *bollo*-tanssiryhmän johtaja Anatole Thaé Néan, kun haastattelin häntä⁹. Aiemmassa haastattelussa¹⁰ hän oli avannut aihetta tarkemmin:

⁹ Haastattelu, 13.7.2022, San Pedro.

¹⁰ Haastattelu, 11.12.2017, San Pedro.

Bollo on perinteinen tanssi, joka sai alkunsa mustien orjakaupasta Yhdysvalloissa. Raskaan työpäivän jälkeen orjat kokoontuivat iltaisin yhteen, lauloivat ja tanssivat *bolloa*. Kun ensimmäiset vapautetut orjat saapuivat Liberiaan vuonna 1821, he toivat mukanaan paljon rytmejä, myös *bolлон*. *Bollo* tuli Norsunluurannikolle vuonna 1821, toisin sanoen sen alkuperä on Liberiassa. He antoivat meille tämän tanssin. Se on krumenien perinteinen tanssi.

Kuten haastattelulainaus osoittaa, ”luovan omimisen” (creative appropriation, Manuel 1994) pitkän ajan kuluessa Atlantin molemmiin puolin tapahtuneiden historiallisten prosessien tunnustaminen ei estä *bolлон* harrastajia pitämästä *bolloa* perinteisenä tanssina, joka nykyään on olennainen osa Norsunluurannikon krumenien kulttuuria. San Pedrossa ja Abidjanissa tapaamani tanssijat ja muusikot mainitsevat nimenomaan, että *bollo* tuli Norsunluurannikolle Liberiasta, joka perustettiin 1800-luvun alkupuolella. Sanan ”*bollo*” etymologiakin liittyy englannin sanaan ”ball”, ja krumenin kielessä sillä viitataan joihinkin muihinkin asioihin, joilla on pyöreä muoto.

Liberian perusti vuonna 1821 National Colonization Society of America, ja sinne kotiutettiin vapautettuja orjia. Siitä tuli Afrikan ensimmäinen itsenäinen tasavalta vuonna 1847, eikä sitä valloittanut mikään siirtomaavalta myöskään vuonna 1885 järjestetyn Berliinin konferenssin jälkeen. Samoin kuin Freetownin ja Sierra Leonen perustamisen yhteydessä 1700-luvun lopulla, Liberian väestö koostui alueen alkuperäisväestöstä, Pohjois-Amerikan ja Karibian plantaaseilta tulleista vapautetuista orjista sekä orjista, jotka oli otettu talteen brittiläivaston pysäyttämiltä orjakauppalaivoilta sen jälkeen, kun orjakauppa oli virallisesti lakkautettu, mutta orjien salakuljetus jatkui. Liberiassa tapahtui siis 1800-luvulla samanlainen prosessi kuin Pohjois-Amerikan plantaaseilla oli tapahtunut (Bilby 2011: 147; Little 1950: 318): Afrikan maaperälle muodostui kreoliyhteisöjä (Jackson 2011; Little 1950: 318). Entiset orjat, joita kutsuttiin amerikkalais-liberialaisiksi, muodostivat nopeasti eliitin, jolle muodostui omaa kulttuuria; tästä esimerkkinä ovat Uudessa maailmassa kreolisoituneet katrillit (Covington-Ward 2013: 47). Etnomusikologi John Collins kirjoittaa: ”These ex-slaves became the country’s American-Liberian elite, and the quadrille, a Creole dance of the southern United States with which they were familiar, became their national dance” (Collins 1987: 176). Szwed ja Marks tarkastelevat eurooppalaisten katrillien leviämistä eri puolille maailmaa kolonialismin ja plantaasien seurauksena, ja myös he toteavat, että katrillista tuli Liberian kansallistanssi (1988: 31). Liberiassa tanssitut katrillit symboloivat siis sekä Yhdysvalloista vapautettujen ja kotiutettujen orjien yhteyksiä Atlantin toiselle puolelle että olivat uuden amerikkalais-liberialaisen eliitin tunnusmerkki. Vaikka Liberiassa 1800-luvun alkupuolelta lähtien tanssittujen

katrillien musiikillisista ja tanssillisista ominaisuuksista ei juuri ole tietoa, vaikuttaa siltä, että liberialaiset juhlatanssit, joista *bollo*n arvellaan saaneen alkunsa, oli varattu liberialais-amerikkalaiselle eliitille varsin jakautuneessa yhteiskunnassa, jossa alkuperäisväestö oli poliittisesti ja taloudellisesti syrjäytynyttä (Covington-Ward 2013: 47). Alkuperäisväestökin kuitenkin vähitellen omaksui nämä tanssit ja luonnollisesti samalla muokkasi niitä, ja ne jatkoivat leviämistään Länsi-Afrikan rannikolla, erityisesti krumenien ansiosta.

Lisäksi *bollo*n harrastajat mainitsevat muita lähteitä selittäessään joitakin *bollo*n ominaisuuksia. ”Me olemme skotlantilaisia”, huudahti Grabon pormestari ylpeänä, kun tapasin hänet Taboussa Bamoubli-festivaalin järjestäjien Aimé Hinén ja Irel Germainin kanssa. Aimé Hiné (2022: 30-31) kirjoittaa Kané Sondén elämäkerrassa *bollo*n alkuperää käsittelevässä luvussa seuraavasti:

Vuonna 1621 Ylämaalta Pohjois-Amerikan suurimpiin siirtokuntiin saapuneet skotit perustivat Cape Bretonin (1625) ja New Jersey. Entisen kuningaskuntansa muistoksi he harrastivat mielellään hovitanssejaan ja highland-tanssia. Skotlantilaiset hovitanssit ovat paritansseja, jotka tanssitaan yleensä neljän parin muodostelmassa solassa tai neliössä. Parien lukumäärä vaihtelee. [...] Bollo Superin juuret lienevät siis Skotlannin ylämailla.

Hämmästyttävä paljastus! Krumen-kansan orjilla ja merimiehillä, näillä vesien herroilla, oli todellakin tapana viihdyttää itseään sokeriruokoviljelmillä tekemänsä raskaan työn jälkeen matkimalla skotlantilaisten herrojensa tansseja. [...] Niinpä he opettivat omalle kansalleen uuden ”bollo”-tanssin, jonka nimi oli muunnos sanasta ”Ball-round” ja viittasi myös skotlantilaisissa tansseissa muodostettuihin piireihin, uusia ilmaisuja, jotka siirtyivät ajan mittaan krumenien kieleen, ja ennen kaikkea ”Highland”-pukeutumistyyliin. Perinteiset päälliköt ovat siitä lähtien käyttäneet sukkia, vyötärölle kietaistavia kankaita, hattua ja kaulassaan pyyhettä. Krumenit ovat siis omaksuneet vieraan kulttuurin, muokanneet sitä ja antaneet sen takaisin maailmalle!



Kuva 2. Aimé Hiné krumen-asussa, hänen takanaan Kané Sondé, San Pedro, 29.7.2022. Kuva Elina Djebbari.



Kuva 3. Irel Germain krumen-asussa, San Pedro, 29.7.2022. Kuva Elina Djebbari.

Kenttätutkimuksessa haastateltujen puheissa usein esiintyvä viittaus skotlantilaisuuteen selittääkin yleisesti krumen-kansan miehille, ei ainoastaan *bollo-tanssijoille*, ominaista asua. Kuten lainauksen viimeisessä kappaleessa mainitaan, heille on ominaista, että heillä on yllään bermudashortsit tai polven alapuolelle ulottuva, vyötärölle kietaistu kangas, pohkeeseen asti ulottuvat sukat, hattu ja kaulassa froteepyyhe.

Vaikka tarvitaankin lisätutkimuksia, jotta voidaan selvittää, miksi *bolloon* tuntuu aina liittyvän kuvitelmia skottilaisuudesta, on kuitenkin tosiasia, että paikallisesti, kuten Hiné (2022) tiivistää, ”jotkut historioitsijat yhdistävät bollon perinteisiin skotlantilaisiin tansseihin, joten se on siis peräisin Yhdistyneestä kuningaskunnasta. Toiset taas arvelevat, että se on orjuuden lakkauttamisen jälkeen syntynyt

sekoitus Yhdysvalloista tuotua ja Liberian alkuperäisväestön musiikkia”. *Bollon* alkuperää koskevat kertomukset paljastavat siis, että sillä on monta mahdollista alkuperää, jotka ovat peräisin erilaisista yhteiskunnallisista kerrostumista, ja ne kaikki ovat vaikuttaneet sen saapumiseen nykyisen Norsunluurannikon lounais-osaan. Kaikissa tarinoissa kuitenkin esiintyvät sekä eurooppalaiset että naapuri-maa Liberia. Vaikka *bollo* merkitsee Norsunluurannikon krumeneille omaa kansan-perinnettä, he pystyvät sijoittamaan sen synnyn ajallisesti 1800-luvulle Liberian perustamiseen ja vapautettujen orjien paluuseen. San Pedron alueella nykyisin esiintyvän *bollon* syntyhistoriassa on siis pitkän ajan kuluessa Atlantin yli tapahtunutta vuorovaikutusta ja siihen liittyviä historiallisia seikkoja, jotka ovat muo-vanneet siitä nykyisenkaltaista, muista erottuvaa rikasta kulttuuriperintöä.

Musiikillinen liike: *bollo* ”transafrikkalaisen kreolisaation” ytimessä

Kuten kaksi johdannossa esitettyä lainausta kenttäpäiväkirjoista osoittavat, tähän mennessä tehdyissä tutkimuksissa on käynyt ilmi, että San Pedron alueella esiintyy rinnakkain kaksi *bollon* tyyppiä: perinteinen *bollo*, jonka orkesteri koostuu akustisista soittimista, ja moderni, usein *bollo superiksi* kutsuttu *bollo*, jota soitetetaan sähköisillä ja vahvistetuilla soittimilla, eri puolilla Afrikkaa 1950-luvulta lähtien kehittyneiden modernien orkestereiden malliin.

Perinteisen *bollo*-orkesterin kokoonpanoon kuuluu saha, lasipullo tai lieriön muotoinen metallikappale, harmonikka tai huuliharppu, pilli ja paikallisesti valmistettu kalvorumpu.

Näitä soittimia (saha, lasipullo, huuliharppu tai harmonikka) esiintyy muunkin-laisissa orkestereissa pitkin Atlantin rannikkoa Senegalista Angolaan, erityisesti *gumbé*-rummulla säestettyinä (Aranzadi 2010; Jackson 2011: 134). Kenneth Bilby pitää *gumbéa* ”afrikkalaisena kreolirumpuna”, koska sen historia liittyy entisten orjien paluuseen Länsi-Afrikkaan. Hänen mukaansa sen tarina on ”trans-atlanttinen siirtolaisuuden, kulttuurisen uudelleenkeksimisen ja kreolisaation tarina”, ja se on ”transafrikkalaisen kreolisaation” alullepanija (Bilby 2011: 137). Vaikka *gumbé*-rummulla ei nykyään säestetäkään *bolloa*¹¹, on kuitenkin olemassa jälkiä sekä Karibian ja Pohjois-Amerikan kulttuurikäytäntöjen siirtymisestä Atlantin yli että krumenien osuudesta niiden välittäjänä. On myös todisteita

¹¹ *Gumbéa* näkee kuitenkin soitettavan Norsunluurannikon *grola*-musiikissa.

siitä, että *gumbé-orkesteri*, johon kuului saha ja huuliharppu, säesti amerikkalais-liberialaisten katrilleja 1900-luvun alussa (Dennis & Dennis 2008: 33), vaikkakin tuolloin mukana oli myös viulu, joka ei enää nykyään ole mukana *bollossa*. Norsunluurannikon *bollo* on esimerkki siitä, että pitkän ajan kuluessa tapahtuneet kaksi prosessia, toisaalta Atlantin yli siirtyneet tanssit (kuten kreolisoituneet katrillit) ja soittimet (kuten *gumbé*) ja toisaalta transafrikkalainen eli Afrikassa tapahtunut kreolisaatio ovat johtaneet uudenlaisen musiikin ja tanssin (*bollo*) syntyyn.



Kuva 4. Yiyi Bollo -yhtyeen orkesteri, 15. joulukuuta 2017, San Pedro. Kuva: Elina Djebbari.

Bollo Super -yhtyeen, jonka suosio antoi lopulta nimensä koko genrelle, perusti taiteilija Kané Sondé, mutta *bollo*n modernisointi on pääasiassa muusikko ja tanssija Djé Gnaffo Josephin ansiota: hän otti ensimmäisenä kitaran mukaan orkesterikokoonpanoon edellä mainittujen soittimien rinnalle. Kané Sondé alkoi työskennellä hänen kanssaan 1970-luvun lopulla (Hiné 2022: 30), ja musiikilliset uudistukset seurasivat toistaan. Sähkökitara ja rummut sekä hieman myöhemmin basso otettiin käyttöön niin sanotulle perinteiselle *bollo*lle tyypillisten soittimien eli harmonikan, sahan ja lasipullon rinnalle (Hiné 2022: 39). Kun Djé Gnaffo Joseph vetäytyi orkesterista 1980-luvun lopulla ja luovutti sen

johdon Kanélle, tämä nimesi orkesterin *Bollo Superiksi*. Hän korvasi harmonikan kosketinsoittimilla, sahan ja perinteisen rummun täydellisellä rumpukalustolla ja koulutti orkesterissaan useita laulajia, jotka esiintyvät nykyään itsenäisesti. Näitä ovat esimerkiksi Barou Sebsy ja Kruman Group Orchestra, jotka ovat pitkään toimineet Abidjanissa, ja Sibly Noël, joka toimii Taboussa. Abidjanin studioissa on myös digitaalisessa muodossa tuotettu *bollosta* vaikutteita saanutta musiikkia, kuten Djé Gnaffo Josephin pojan Patché L'arrangeurin musiikki.

Samaan aikaan kun erityyppiset orkesterit alkoivat käyttää eri soittimia, niillä soitettu musiikki alkoi myös selvästi eriytyä: nykyaikaisissa orkestereissa laulu korostuu enemmän, mikä on eittämättä vahvistinjärjestelmien ansiosta mahdollista. Musiikissa on kuitenkin myös yhteisiä piirteitä, erityisesti rytmin rakenne ja synkoopit ja niiden suhde toisiinsa eri soittimilla soitetuissa rytmeissä sekä tempon nopeus.

Koreografisesti kummankin *bollo*-tyypin musiikkiin esitetyt tanssit voivat olla suhteellisen samankaltaisia. Pareittain tanssittavia koreografisia kuvioita voidaan esittää samalla tavalla sekä perinteisessä *bollossa* että *bollo superissa*. *Bollo super* kuitenkin sisältää myös muunlaisia liikkeitä ja liikkumistapoja esityskontekstista riippuen, ja tilanteesta riippuen *bolloa* voidaan tanssia yksittäin eikä vain pareittain, kuten perinteistä *bolloa*. Anatole Thaé Néan kertoo:

Superbollon soundi ja se työ, jota soittaessamme teemme, ovat sama asia. Ero on soittimissa. Ja tanssissa. Sillä *superissa* kaikki tanssivat. Ei ole pareja. Kaikki, jotka ovat paikalla, tanssivat, sitä on *bollo super*. Mutta jos minä soitan pi pi ti pi ti [hän matkii rummun soittamista], ihmiset ottavat parin. Perinteistä *bolloa* tanssitaan aina pareittain.¹²

Bollo superin tanssiminen on siis mahdollisesti yksinkertaisempaa ja siten osallistavampaa. Ihmiset voivat tanssia haluamallaan tavalla ilman, että heidän tarvitsee välttämättä tanssia pareittain tai osata tietyt ryhmässä esitettävät kuviot. Vaikka *bolloa* voidaan orkesterin kokoonpanosta riippumatta tanssia esityksen muodossa konserteissa tai muissa tapahtumissa, sitä tanssitaan monenlaisissa tilaisuuksissa. *Bolloa* voidaan tanssia ja soittaa erilaisissa juhlissa: sadonkorjuujuhliissa, häissä, avajaisissa, talon valmistumisen yhteydessä jne. Toinen tärkeä konteksti *bollolle* ovat perinteiset ruumiinvalvoajaiset krumenien hautajaisissa. Kuolleiden palvonta on hyvin tärkeää, ja hautajaiset voivat kestää useita kuukausia. Perinteisten, koko yön kestävien ruumiinvalvojaisten aikana *bollo* on havaintojeni mukaan juhlien

¹² Haastattelu 13.7.2022, San Pedro.

huipennus, ja sen aika on jossain vaiheessa myöhäisillan ja aamunkoiton välillä. Tällaisessa kontekstissa live-orkesterin soittaessa *superbolloa* voi nähdä monenlaisia tanssiliikkeitä. Jos ihmiset tanssivat pareittain, parissa voi olla kaksi miestä tai kaksi naista tai ne voivat olla sekapareja; voidaan muodostaa piiri, jossa kaikki liikkuvat jonossa ja tanssivat rytmissä tasajakoista keinuvaa kävelyä, jossa myös lantio ja hartiat liikkuvat samaan tahtiin ja ylävartalo on taivutettu eteenpäin; voidaan tanssia myös sooloja, jotka ovat saaneet vaikutteita erityisesti nykyaikaisista kaupunkitansseista, kuten coupé-décalésta; jotkut voivat tanssia myös jotain muuta paritanssia, kuten rockia, jos he muutenkin harrastavat sitä. Kun tanssitaan pareittain, tietyt kuviot, kuten otsat yhdessä tai käsikynkässä suoritettut pyörähdykset, toistuvat usein.

Bollon monipuoliset liikemuodot sekä huutokatrillien innoittama tanssityyli – joka muuten on vallitseva bollo-tanssin muoto virallisissa esitystilanteissa (esitykset, videoklipit jne.) – lisäävät lajin elinvoimaa San Pedron alueella. Erilaiset musiikilliset sovitukset ovat johtaneet *bollo superin* tahtiin tanssittavien tanssien monipuolistumiseen, mutta tanssijat eivät kuitenkaan ole unohtaneet *bollon* erityistä historiaa.

Lopuksi: krumenien *bollo*, länsiafrikkalainen kreolitanssi?

Norsunluurannikon lounaisosien *bollo*-tanssijat ja -muusikot tunnistavat musiikin, soittimien ja tanssiliikkeiden sukulaisuuden Liberian kreolisoituneiden katrillien kanssa. Krumenien *bollo* vaikuttaa tässä mielessä omalta genreltään, joka on syntynyt pitkän ajan kuluessa Atlantin yli tapahtuneesta vuorovaikutuksesta ja jossa on useita lomittaisia kerrostumia. *Bollo*-tanssijoiden ja muusikoiden esiin tuomat moninaiset mielikuvat osoittavat, että tanssin ja musiikin avulla voidaan sekä määrittää paikallista etnistä identiteettiä että välittää ja säilyttää transatlanttiseen orjakauppaan liittyvää musiikillista ja tanssillista historiatietoa.

Rachel Jacksonin artikkelin alkuosassa on ”ethnographic survey”, jossa hän käy läpi Länsi-Afrikan maita ja kuvailee, missä muodoissa *gumbéa* esiintyy eri puolilla Länsi-Afrikkaa; jotkut niistä muistuttavat nimenomaan *bolloa*. Jackson kirjoittaa: ”due to the history of the slave trade and circuitous cultural relationship between the Caribbean and Africa, it is entirely appropriate to apply the concept of creolization to Africa” (2011: 130). Intian valtameren saaristoja ja Kap Verdeä on tutkittu kreolisaation näkökulmasta, mutta sama ei kuitenkaan päde Afrikan mantereeseen, ehkä Etelä-Afrikkaa lukuun ottamatta (Cohen 2007; Martin 2006; Gaulier 2010). Vaikka Guineanlahden rannikon historiaan sisältyy kaupan käyntiä, kulttuuria ja taidetta (Kipré 2004), Länsi-Afrikan kulttuurituotteita

ei ole juurikaan tarkasteltu kreolisaation näkökulmasta. Afrikan mantereella tapahtuneen kulttuurisen kreolisaation tarkastelu antaa kuitenkin heuristisia mahdollisuuksia, ja tässä artikkelissa esitänkin hypoteesin, että Norsunluurannikon *bollo* on yksi esimerkki transatlanttisen ja transafrikkalaisen kreolisaation prosesseista.

Paul Gilroy (1993) *Atlantique Noir* -lähestymistavan ja Ira Berlinin (1996) *Atlantic Creoles* -käsitteen innoittamana ehdotan termiä ”Kreoli-Atlantti” (*Atlantique créole*, yksikössä; Djebbari 2020), joka kuvaasi paremmin sitä monisuuntaista vuorovaikutusta, jota Atlantilla ja Afrikassa on 1400-luvulta alkaen tapahtunut. Sen kokonaisvaltainen tarkastelu auttaa valaisemaan sellaisten kulttuurikäytäntöjen kuin *bollo* n syntyä.

Kuten Law ja Mann huomauttavat, ”Berlinin kehittämää, Atlantin rannikoiden merisatamat yhdistävän kosmopoliittisen kulttuurin viitekehystä voidaan hyvin soveltaa myöhempiinkin aikakausiin” (1999: 310). Niinpä ajatus Kreoli-Atlantista, joka on kehkeytynyt Norsunluurannikon *bolloon* liittyvää tutkimusta tehdesäni, voisi auttaa kehittämään teoreettisen viitekehyksen, jonka avulla voitaisiin toivottavasti ymmärtää 1400-luvulta nykypäivään ulottuvaa Atlantin alueen kosmopoliittisuutta. *Bollo* ilmentää nykyisissä kehityssuunnissaan, esimerkkinä hiljattain *bollo superin* ja Kané Sondén kunniaksi järjestetyt juhlallisuudet, ehdotoman monipuolisesti tällaista kosmopoliittisuutta.

Kirjallisuus

- Andrieu, Sarah (2023) "Vidéoclips, réseaux sociaux et professionnalisation des danseurs urbain.e.s à Abidjan (Côte d'Ivoire)". *Emulations. Revue de Sciences Sociales* 46, 91–108.
- Aranzadi, Isabela de (2010) "A Drum's Trans-Atlantic Journey from Africa to the Americas and Back after the end of Slavery: Annobonese and Fernandino musical cultures". *African Sociological Review* 14(1), 20–47.
- Babo, Alfred (2010) "Conflits fonciers, ethnicité politique et guerre en Côte d'Ivoire". *Alternatives Sud* 17(95).
- Babo, Alfred & Droz, Yvan (2008) "Conflits fonciers. De l'ethnie à la nation". *Cahiers d'études africaines* 48(192), 741–764.
- Banégas, Richard & Otaeyek, René (2003) "Le Burkina Faso dans la crise ivoirienne. Effets d'aubaine et incertitudes politiques". *Politique Africaine* 89, 71–87.
- Behrens, Christine (1982) "Les Kroumen et le développement du Sud-Ouest ivoirien". *Cahiers d'outre-mer* 35(140), 335–361.
- Berlin, Ira (1996) "From Creole to African: Atlantic Creoles and the Origins of African-American Society in Mainland North America". *The William and Mary Quarterly* 53(2), 251–288.
- Bilby, Kenneth (2011) "Africa's Creole Drum: The Gumbé as Vector and Signifier of Trans-Atlantic Creolization". Robert Baron & Ana C. Cara (toim.) *Creolization as Cultural Creativity*. Oxford: The University of Mississippi Press, 137–177.
- Chauveau, Jean-Pierre & Dozon, Jean-Pierre (1988) "Ethnies et État en Côte-d'Ivoire". *Revue française de science politique* 38(5), 732–747.
- Cohen, Robin (2007) "Creolization and Cultural Globalization: The Soft Sounds of Fugitive Power". *Globalizations* 4(3), 369–384.
- Collins, Edmund John (1987) "Jazz Feedback to Africa". *American Music* 5(2), 176–193.
- Collins, John (2005) "The Decolonisation Of Ghanaian Popular Entertainment". Toyin Falola & Steven Salm (toim.) *Urbanization and African Cultures*. North Carolina: Carolina Academic Press, 119–137.
- Covington-Ward, Yolanda (2013) "Transforming Communities, Recreating Selves: Interconnected Diasporas, Performance, and the Shaping of Liberian Immigrant Identity". *Africa Today* 60(1), 29–53.
- Cyrille, Dominique (2006) "The Politics of Quadrille Performance in Nineteenth-Century Martinique". *Dance Research Journal* 38(1–2), 43–60.
- Dennis, B. G. & Dennis, A. K. (2008) *Slaves to Racism: An Unbroken Chain from America to Liberia*. New York: Algora Publishing.
- Djebbari, Elina (2020) "Dancing Salsa in Benin: Connecting the Creole Atlantic". *Atlantic Studies. Global Currents* 17(1), 110–134.

- Frost, Diane (2002) "Diasporan West African Communities: The Kru in Freetown & Liverpool". *Review of African Political Economy* 29(92), 285–300.
- Gaulier, Armelle (2010) "Musique et processus de créolisation". *Volume !* 7(1), 75–104.
- Gnépa, Barthélémy (2018) *La Métamorphose du pays Kroumen*. Abidjan: Editions Equinoxe.
- Hié, Youkou (2020) *Du mariage chez les peuples kroumen de Côte d'Ivoire, des origines à nos jours*. San Pedro: Editions de la Maison de la Culture, des Arts et du Tourisme de San Pedro.
- Hiné, Aimé (2021) *Connais-tu le pays Kroumen?* Publication indépendante.
- Hiné, Aimé (2022) *Kané Sondé l'homme-orchestre*. Publication indépendante.
- Jackson, Rachel (2011) "The Trans-Atlantic Journey Of Gumbé: Where And Why Has It Survived?" *Journal of International Library of African Music*, 128–153.
- Kabir, Ananya Jahanara (2020) "Creolization as balancing act in the transoceanic quadrille: choreogenesis, incorporation, memory, market. *Atlantic Studies*". *Global Currents* 17(1), 135–157.
- Kadi, Germain-Arsène (2014) "La dynamique du zouglo de Côte d'Ivoire en Afrique francophone". *Diogenes* 2(246–247), 204–221.
- Kipré, Pierre (2004) "Sur la périodisation de l'histoire de l'Afrique de l'Ouest: le Golfe de Guinée". *Afrique & histoire* 1(2), 85–96.
- Kohlagen, Dominik (2006) "Frime, escroquerie et cosmopolitisme. Le succès du Coupé-Décalé en Afrique et ailleurs". *Politique africaine* 100, 92–105.
- Kolé, M. (2021) *Musique urbaine ivoirienne et communication. Le coupé-décalé comme expression d'une sous-culture jeune*. Vältöskirja, Université Félix Houphouët-Boigny.
- Koné, Yaya (2013) "Les "Afriques modernes" ou l'art de réinventer la tradition. Une approche sociologique des danses ivoiriennes". *Staps* 3(101), 81–101.
- Lemaire, Marianne (1999) "Chants de l'agôn, chants du labeur: travail, musique et rivalité en pays sénoufo (Côte d'Ivoire)". *Journal des africanistes* 69(2), 35–66.
- Little, K. L. (1950) "The Significance of the West African Creole for Africanist and Afro-American Studies". *African Affairs* 49(197), 309–319.
- Manuel, Peter (1994) "Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa". *Ethnomusicology* 38(2), 249–280.
- Manuel, Peter (2009) *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press.
- Martin, Denis-Constant (2006) "Peut-on parler de créolisation à propos de l'Afrique du Sud ? Métissage, hybridité ou créolisation: comment (re)penser l'expérience sud-africaine". *Revue internationale des sciences sociales* 1(187), 173–184.

- Martin, Jane (1985) "Krumen "Down the Coast": Liberian Migrants on the West African Coast in the 19th and Early 20th Centuries". *The International Journal of African Historical Studies* 18(3), 401–423.
- Reed, Daniel B. (2003) *Dan Ge Performance. Masks and Music in Contemporary Côte d'Ivoire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schmidt, Cynthia E. (2000) "Kru mariners and migrants of the West African coast". Ruth M. Stone (toim.) *The Garland Handbook of African Music 1*. New York: Taylor & Francis.
- Schwartz, Alfred (1980) "Quelques repères dans l'histoire des Kroumen". *Revue française d'histoire d'outre-mer* 67(246–247), 151–155.
- Schwartz, Alfred (1993) "Savoir-faire et production d'identité chez les Krou de Côte d'Ivoire". Marie-José Jolivet & Diana Rey-Hulman (toim.) *Jeux d'Identités. Études comparatives à partir de la Caraïbe*. Paris: L'Harmattan, 203–215.
- Seri, Dedy (1984) "Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire". *Tiers-Monde* 25(97), 109–124.
- Szwed, John F. & Marks, Morton (1988) "The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dance Suites". *Dance Research Journal* 20(1), 29–36.
- Thornton, John (1998) *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400–1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zemp, Hugo (1964) "Musiciens autochtones et griots malinké chez les Dan de Côte d'Ivoire". *Cahiers d'études africaines* 4(15), 370–382.