

Kenen perintö?

Länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin yhteisöt Suomessa

Elina Seye

Tarkastelen tässä artikkelissa perinteisen länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin toimintaa ja näiden perinteiden harjoittajien yhteisöjä Suomessa kulttuuriperinnön näkökulmasta. Puhun tarkoituksella länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin harjoittajista, sillä tarkastelun kohteena olevaan toimintaan osallistuu sekä suomalaisia että Länsi-Afrikan maista Suomeen muuttaneita ihmisiä, sekä ammattilaisia että harrastajia. Päädyin ottamaan juuri länsiafrikkalaisiin tansseihin ja musiikkeihin kytkeytyvän toiminnan tarkemman tarkastelun kohteeksi sen pitkäkestoisuudesta ja aktiivisuudesta johtuen. Lisäksi tunnen tämän kentän ja sen keskeiset toimijat hyvin, sillä olen ollut mukana kentän toiminnassa noin 30 vuotta. Oma osallisuuteni afrikkalaisten tanssien ja musiikkien suomalaisissa yhteisöissä harrastajana, tapahtumajärjestäjänä ja tutkijana (mm. Seye 2022; Rastas ja Seye 2016; 2011) ei ole rajoittunut vain länsiafrikkalaisiin perinteisiin, joten tutkimukseni taustalla on myös laajempi käsitys afrikkalaisten tanssien ja musiikin toiminnasta Suomessa, joskin vahvimmat kontaktit minulla on juuri länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin kenttään.

Länsi-Afrikka viittaa tässä yhteydessä ennen kaikkea 1400-luvulla laajimmillaan olleen Malin imperiumin alueeseen eli käytännössä läntisen Sahelin maihin, joista ainakin Guineasta, Burkina Fasosta, Malista, Senegalista ja Gambiasta kotoisin olevia henkilöitä elää Suomessa. Länsiafrikkalainen tanssi ja musiikki viittaa vastaavasti ensisijaisesti alueella asuvien mande-ryhmään kuuluvien kansojen perinteisiin. Paremman termin kuin ”länsiafrikkalainen” käyttö on kuitenkin hankalaa, sillä Malin imperiumissa valtakulttuuria edustaneet mandet (nykyisin useiden keskenään sukua olevien kansojen joukko) ja heidän kulttuurinsa ovat vaikuttaneet muihin samalla alueella asuviin kansoihin. Lisäksi alueen valtioiden itsenäistymisen jälkeen perinteistä musiikkia ja tanssia on alettu esittää kansallisissa yhteyksissä, jolloin vaikutteita on otettu saman valtion alueen harjoitettavien perinteiden välillä puolin ja toisin entistä enemmän, vaikka myös kulttuuriset yhteydet yli valtioiden rajojen ovat säilyneet. (Ks. esim. Charry 2000.) Länsi-Afrikan kulttuurisesta moninaisuudesta ja erilaisista muutto- liikkeistä kuten kaupungistumisesta johtuen onkin varsin tavallista, että sama ihminen tuntee ja ehkä harjoittaakin useita paikallisia musiikki- ja tanssiperinteitä.

Lähtökohtanani ovat pohdinnat siitä, voivatko perinteiset länsiafrikkalaiset tanssit ja musiikit olla – tai voisiko niistä tulla – kulttuuriperintöä Suomessa, kun niitä kerran täälläkin harjoitetaan. Tähän kytkeytyy otsikon kysymys siitä, kenen kulttuuriperinnöstä tällöin olisi kyse, sillä länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin harjoittajien joukko Suomessa koostuu sekä useista



eri Länsi-Afrikan maista Suomeen muuttaneista henkilöistä että (valkoisista) suomalaisista¹. Tämä joukko ei jakaudu Länsi-Afrikasta kotoisin oleviin musiikin ja tanssin ammattilaisiin ja suomalaisiin harrastajiin, vaan osa suomalaisista toimii yhtä lailla soiton- ja tanssiopettajina ja siten kyseisten tanssi- ja musiikkiperinteiden välittäjinä. Samaan aikaan läheskään kaikki Suomessa asuvat länsiafrikkalaiset eivät harjoita syntymämaansa tai oman etnisen ryhmänsä perinteitä, vaikka useimmiten kuitenkin tunnistavat ne omaksi kulttuuriperinnökseen. Artikkelin ensisijaiseksi tutkimuskysymykseksi nousee siten se, miten Suomessa harjoitettu länsiafrikkalaisen musiikin ja tanssin toiminta haastaa käsityksiä kulttuuriperinnön omistajuudesta ja perintöyhteisöistä sellaisina kuin ne on Unescon (2003) aineettoman kulttuuriperinnön sopimuksessa määritelty ja sopimuksen toimeenpanossa, kuten kulttuuriperintökohteiden listauksissa, tulkittu (UNESCO 2025; myös Tuomi-Nikula ym. 2013, 17–28; Smith 2006, 107–108).

Otsikkoni ei ole tarkoituksellinen viittaus tuoreeseen artikkelikokoelmaan *Kenen kulttuuriperintö?* (Lähdesmäki ym. 2024), vaikka siinä kyllä käsitellään monia tällekin artikkelille olennaisia teemoja. Ajatus kulttuuriperinnöstä kytkeytyy kuitenkin kokoelman artikkeleissa tiettyihin paikkoihin ja/tai tiettyihin etnisiin tai muiden ulkoisten seikkojen perusteella määritettyihin ihmisryhmiin (esim. rodullistetut vähemmistöt, vammaiset). Pohdinkin, onko mahdollista edes puhua kulttuuriperinnöstä, kun kyse on muualta peräisin olevasta perinteestä, jota kuitenkin harjoittavat myös muut kuin kyseisen perinteen kotiseudulta kotoisin olevat ihmiset tai heidän jälkeläisensä, eikä mahdollista perintöyhteisöä voi siten määritellä sen jäsenten etnisen taustan perusteella. Lähimmäksi aiheuttani tulee mainitussa kirjassa vain hiphop-kulttuuria käsittelevä artikkeli (Owusu 2024), joka kuitenkin ohittaa maailmanlaajuisen hiphop-kentän nykyisen monimuotoisuuden maininnalla (vrt. esim. Saaristo tässä teemanumerossa; Sibum 2023), sillä tarkastelun painopiste on hiphop-kulttuurin ”mustuuteen” identifioituvien afrosuomalaisten toimijoiden näkökulmissa.

Vaikka kulttuuriperinnön ja varsinkin perintöyhteisöjen määrittelemisen rodun, etnisyyden tai muiden ulkoisten seikkojen perusteella voi olla perusteltua silloin, kun halutaan vahvistaa vähemmistöjen ääniä yhteiskunnallisissa keskusteluissa, tämänkaltainen rajausta ei vastaa oman tutkimuskohteeni todellisuutta. Suomessa asuvilla afrikkalaisilla ja/tai afrikkalaistautaisilla suomalaisilla (ks. Rastas 2024) ei myöskään voi väittää olevan yhteistä kulttuuriperintöä (ks. myös Rask 2023), eivätkä he toki ole etnisestikään yhtenäinen ryhmä, vaikka heitä yhdistää valkoista valtaväestöä tummempi ihonväri ja siihen kytkeytyvät kokemukset rasismin Suomessa. Osaa heistä kuitenkin yhdistää – etniset ja kansalliset rajat ylittäen – tietyt kulttuuritoiminnan muodot, kuten vaikkapa edellä mainittu hiphop. On siten välttämätöntä kyseenalaistaa kulttuuriperintökeskusteluille tavallinen mutta pitkälti sanoittamaton oletus kulttuuriperinnön ja etnisyyden tai kansallisuuden yhteydestä (ks. myös Jacobs 2020, 289; Smith 2006, 48–49), minkä seurauksena tähän etnis-kulttuuriseen oletukseen sopimattomien toimijoiden rooli kulttuurista toimintaa harjoittavissa yhteisöissä useimmiten ohiteetaan tutkimuksessa.

Lähestyn länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden ympärille muotoutunutta Suomessa tapahtuvaa toimintaa etnografisesti, osallistuvaan havainnointiin tukeutuvan kentätöön ja haastatteluaineiston pohjalta (esim. Moisala ja Seye 2013). Tutkimusaineistona

¹ Suomalaisilla tarkoitan Suomessa kasvaneita, suomea (tai ruotsia) äidinkielenään puhuvia henkilöitä. Tässä artikkelissa suomalaisiksi esitellyt henkilöt ovat kaikki myös valkoiseen valtaväestöön kuuluvia.



hyödynnän ensisijaisesti tutkimushankkeessa ”Musiikkiperinnön moninaisuus Suomessa” toteuttamiani ryhmäkeskusteluja ja yksilöhaastatteluja. Täydennän niitä tarvittaessa muulla aineistolla, kuten omilla havainnoillani kentän toiminnasta ja aiemmin tekemilläni haastatteluilta. En pääsääntöisesti mainitse ryhmäkeskustelujen osallistujien nimiä tai anna heistä tarkempia taustatietoja, mutta viittaa kuitenkin ryhmäkeskusteluihin osallistuneisiin ammattilaisiin heidän omalla nimellään, jos heidän asemansa opettajina ja/tai esiintyjinä on kyseisen asian kannalta olennainen.

Haastatteluaineiston lisäksi minulla on käytössäni runsaasti itse ottamiani valokuvia ja kuvaamiani videoita erilaisista afrikkalaisen tanssin ja musiikin tapahtumista noin vuodesta 2000 lähtien. Näistä suurinta osaa ei alun perin ole tarkoitettu tutkimusaineistoksi, mutta kyse on pääosin julkisista, ulkopuolisillekin avoimista tilanteista, joista löytyy myös julkista kuvamateriaalia sosiaalisesta mediasta. Nämä kuvat ja videot toimivat tutkimukseni tausta-aineistona ja oman muistini tukena, sillä ne ovat dokumentteja itselleni vuosien mittaan kertyneestä kokemuksesta ja tiedosta tutkimukseni kohteena olevan kentän toiminnasta. Oma osallisuuteni kentän toimintaan on joka tapauksessa vaikuttanut monin tavoin tutkimukseeni, varsinkin tutkimusaineistona käytettyihin haastatteluihin ja keskusteluihin. Joissain haastatteluissa viitataan esimerkiksi tilanteisiin, joissa olemme molemmat olleet läsnä, tai asioihin, jotka haastateltavat olettavat minun tuntevan, kuten länsiafrikkalaisten soitinten tai rytmien nimet. Joissain haastatteluissa viitataan myös epäsuorasti tiettyihin molempien tuntemiin henkilöihin. Siten tutkimushaastattelujen sisältö ei ole kaikilta osin kenen tahansa ymmärrettävissä.

Koska päätin keskittyä tutkimuksessani juuri länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin toimintaan, josta itselläni on runsaasti kokemusta, tutkimusaineistossa painottuu vahvasti Helsingin seudulla tapahtuva toiminta ja siihen aktiivisesti osallistuvat ihmiset. Heistä monet ovat ystäviäni. Ajattelen tämän toisaalta mahdollistavan aiheen syvällisemmän käsittelyn, mutta toisaalta omasta positivistisesta johtuvista painotuksista aineistossa on hyvin hankala arvioida tarkkaan. Joudun myös harkitsemaan muun muassa siitä, onko haastatteluissa saamani tieto kaikilta osin sellaista, mitä voin tutkimusteksteissä hyödyntää, vaikka haastateltavat ovatkin antaneet luvan haastattelun tallentamiseen ja tutkimuskäyttöön (ks. Järviluoma 2010, 236).

Länsiafrikkalaiset tanssi- ja musiikkiperinteet Suomessa

Moni olettaa, että länsiafrikkalaisia tanssi- ja musiikkiperinteitä harjoittavat Suomessa erityisesti länsiafrikkalaisten diaspora-yhteisöjen jäsenet, siis länsiafrikkalaiset maahanmuuttajat ja heidän jälkeläisensä. Läntisen Sahelin maiden osalta nämä diaspora-yhteisöt koostuvat suurelta osin länsiafrikkalaisista maahanmuuttajista, joista huomattavan suuri osa on havaintojeni perusteella miehiä, sekä heidän perheistään. Yhteisöt ovat verrattain pieniä, sillä maahanmuuton syyt liittyvät enimmäkseen yksilöllisiin valintoihin, kuten opiskeluun, työhön tai avioliittoon suomalaisen kanssa. Sama lienee syynä näiden yhteisöjen miesvaltaisuuteen. Koska monilla Suomessa asuvilla länsiafrikkalaisilla on suomalainen puoliso, yhteisöjä yhteen tuovissa tapahtumissa on käytännössä aina mukana suomalaisia, joiden voi myös katsoa olevan avioliiton kautta kyseisten yhteisöjen jäseniä. Monet länsiafrikkalaiset yhteisöt Suomessa ovat silti hyvin pieniä, eikä samasta maasta kotoisin olominen takaa yhteistä kieltä tai kulttuuria. Aiheeni kannalta olennaisista diaspora-yhteisöistä vain gambialaisten yhteisö on niin iso, että heillä on kuulemani mukaan tapahtumia, joiden osallistujista lähes kaikki ovat gambialaisia.



Länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden Suomessa asuvia ammattilaisia on toki mukana omien diaspora-yhteisöjensä toiminnassa, mutta tanssia ja musiikkia harjoitetaan näissä yhteisöissä tyypillisesti vain silloin tällöin, esimerkiksi afrikkalaisen kotimaan itsenäisyyspäivää juhliessa. Todennäköisesti isoin tämäntyyppinen tapahtuma, josta olen tietoinen ja johon myös itse osallistuin, on ollut Suomen gambialaisten ja senegalilaisten yhteisöjen kesällä 2019 Helsingissä, Kampin Narinkkatorilla järjestämä tanssijuhla, joka oli yksi osa useamman tapahtuman *SeneGambian Weekend* -ohjelmaa. Tanssimista säestäneet muusikot olivat tapahtumassa ottamieni valokuvieni perusteella kaikki senegalilaisia miehiä, kun taas järjestelyjen päävastuu oli gambialaisten naisten ryhmällä – asetelma vastaa vastaavien tanssijuhlien sukupuolirooleja Gambiassa ja Senegalissa. Improvisoidun sosiaalisen tanssin lisäksi Narinkkatorin tapahtumassa nähtiin muun muassa Gambiasta ja Senegalin eteläosista kotoisin olevien mandingojen initiaatoriitteihin kuuluva *kankurang*-naamiohahmo (ks. UNESCO 2025) sekä senegalilaisen tanssijan Malick Ndiayen esittämä tanssiva leijonahahmo, joka kuuluu puolestaan pohjoisempana Senegalissa asuvien wolofien² *simb*-esitysperinteeseen. Ndiayen leijonana esittämässä lyhyessä koreografiassa oli mukana myös kolme suomalaista naistanssijaa, hänen tanssioppilaitaan. Sosiaalinen tanssi, johon kaikki saattoivat osallistua, jakautui näiden esitysten tapaan wolofien *sabar*-rummuilla ja mandingojen *sawrub*a-rummuilla säestettyyn osioon.

Vaikka afrikkalaisen kotiseudun tanssi- ja musiikkiperinteitä tämäntapaisista juhlista päättellen arvostetaan ja halutaan ylläpitää myös Suomessa, kyselyjeni perusteella suurimmissakaan afrikkalaisyhteisöissä ei ole säännöllistä lapsille ja nuorille suunnattua toimintaa, jossa pyritäisiin välittämään kotimaan tai kotiseudun kulttuuriperintöä uudelle sukupolvelle. Tähän harvinaisen poikkeuksen muodostaa senegalilais-suomalaisille lapsille suunnattu wolof-muskari, joka tosin sai alkunsa valkoisen suomalaisen musiikkikasvattaja-äidin aloitteesta, mutta toimintaan on osallistunut myös useita senegalilaisia muusikoita ja tanssijoita (Smolander 2024). Kun kysyin asiasta burkinafasolaiselta tanssijalta Sibiry Konatéltä (20.12.2024), hän selitti tilannetta näin: ”Meitä burkinafasolaisia on tosi vähän Suomessa. Julia³ ei ole kenenkään äidinkieli, sitä puhutaan toisten kanssa, mutta kaikilla on oma kieli. Kenen kulttuuria opetetaan [...] se on se ongelma oikeastaan [...] musiikki ja kaikki on erilaista.” Sitaatti kuvaa Länsi-Afrikan kulttuurista moninaisuutta: kaikki alueen valtiot ovat siirtomaavaltojen piirtämistä rajoista johtuen monietnisiä, ja toisaalta etnis-kulttuuriset rajat ylittävät usein valtioiden rajat.

Perinteisiä länsiafrikkalaisia tansseja ja musiikkia opetetaan sen sijaan lähes joka päivä pääkaupunkiseudulla (ja vähintään viikoittain muissakin isommissa kaupungeissa) harrastajille, jotka ovat suurimmaksi osaksi valkoisia suomalaisia ja etupäässä naisia. Erityisesti tanssiopettajista merkittävä osa on niin ikään suomalaisia, kun taas länsiafrikkalaisten rumpujen, erityisesti *djemben*⁴, ja muiden soitinten soiton opettajista enemmistö on länsiafrikkalaisia miehiä, vaikka suomalaisiakin opettajia on. Opetusta on ollut säännöllisemmin tarjolla Helsingissä noin 1980-luvun puolivälistä lähtien, jolloin Outi Kallinen alkoi opettaa länsiafrikkalaisia tansseja, mutta sitä ennenkin on Suomessa vierailut länsiafrikkalaisten perinteiden ammattilaisia, joista osa on vierailunsa aikana pitänyt tiiviskursseja (Kallinen 27.4.2016).

2 Senegalin, Gambian ja Mauritanian valtioiden alueella asuvat wolofit eivät kuulu yllä mainittuun mande-ryhmään. Siten heidän tanssi- ja musiikkiperinteensäkin poikkeaa mande-ryhmän kansojen perinteistä olennaisesti.

3 Julia tai dyula on läntisen Sahelin alueella laajasti kaupankäynnin kielenä käytetty mande-ryhmään kuuluva kieli.

4 *Djembe* on alun perin nykyisten Guinean ja Malin alueella asuvan maninka/malinke-kansan rumpu, joka on sittemmin omaksuttu myös monien naapurikansojen käyttöön (ks. Charry 2000: 213–218).



Ensimmäiset Suomessa edelleen asuvat länsiafrikkalaiset ammattimuusikot muuttivat maahan 1980–1990-luvun taitteessa, joskin moni heistä on toiminut ennemminkin populaarimusiikin kuin perinnemusiikin kentällä (ks. Seye 2022, 357–359; Rastas ja Seye 2011, 26–27).

Perinteisten länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin suomalaisen kentän toimijoista ylivoimaisesti suurin osa on suomalaisia harrastajia. Kentän keskeisiä toimijoita ovat puolestaan opettajat, jotka ovat sekä länsiafrikkalaisia että suomalaisia ja toimivat kaikki myös esiintyjinä erilaisissa kokoonpanoissa. Tästä kentästä voi edelleen eritellä erilaisia pienempiä ryhmiä, jotka voivat olla pelkästään länsiafrikkalaisista tai pelkästään suomalaisista koostuvia, mutta useimmat ovat monietnisiä. Tiedossani ei ole tällä hetkellä yhtään Suomessa toimivaa perinteistä länsiafrikkalaista tanssia ja/tai musiikkia esittävää ryhmää, jonka kaikki jäsenet tulisivat Länsi-Afrikasta tai ainakaan samasta Länsi-Afrikan maasta, joskin monien ryhmien kokoonpanot vaikuttavat vaihtelevan ajan mittaan. Kentän erilaiset ryhmät ja yhteisöt ovat myös monin tavoin yhteydessä toisiinsa, esimerkiksi Outi Kallisen tanssioppilaita on esiintynyt useampana vuonna Suomen guinealaisten yhdistyksen järjestämässä Guinean itsenäisyyspäiväjuhlassa.

Näin ollen tutkimuskohteenani olevassa tanssi- ja musiikkitoiminnassa kyse ei ole vain eikä edes ensisijaisesti länsiafrikkalaisen diasporan kotikulttuurien ylläpitämisestä, mutta toisaalta ei myöskään pelkästään transkulturaatiosta, vieraan perinteen omaksumisesta ja muokkaamisesta uuteen ympäristöön (esim. van Ede 2017; Nenić 2022; Chen 2023). Paremminkin toiminnan luonnetta kuvaa ajatus monipaikkaisuudesta tai jopa paikattomuudesta: salsan ja argentiinalaisen tangon lailla länsiafrikkalaisille tanssi- ja musiikkikäytännöille on löydettävissä tietty kotipaikka, jonne matkustaminen on muualla asuville toimijoille usein tärkeää, mutta toiminnan muodot ovat jokseenkin samanlaisia eri puolilla maailmaa (ks. Stepputat & Djebbari 2021, 7). Ilmiö on tunnistettavissa myös *djembe*-rummun maailmanlaajuisessa suosiossa (ks. Raout 2009; Polak 2000). Yksi suomalaisista harrastajista puolestaan kuvasi käyntejään länsiafrikkalaisten tanssien tunneilla ulkomailla näin:

Mä olin [USA:ssa] työmatkalla muutaman päivän, ja mä päätin etsiä itselleni tanssitunnin ja kävin siellä. Se fiilis, että mä pystyn niinkun suomalaisena menemään sinne keskitason tunnille ja pysymään suunnilleen perässä. Täysin vieraassa ympäristössä, mutta jotenkin se oli tuttua. [...] Sama juttu [Ranskassa], että mä en tunne ketään täältä, mutta me tanssitaan samoja tansseja. Se tuntui tosi hienolta, sellainen yhteys sieltä Afrikan kautta. (Ryhmä E, 19.8.2024.)

Kentän toimijoille merkityksellisiä yhteisöjä voivat siten olla niin tietyn länsiafrikkalaisen kansan (tai valtion) diaspora-yhteisöt kuin länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin harjoittajien erilaiset ryhmät sekä ammattilaisten ja harrastajien monipaikkaiset verkostot. Lisäksi varsinkin Länsi-Afrikasta kotoisin olevat, mutta myös osa suomalaisista, kuuluvat ja ovat jatkuvasti yhteydessä erilaisiin yhteisöihin ja ryhmiin Länsi-Afrikassa. Tutkimukseni kannalta onkin mielekästä hahmottaa perinteisen länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin yhteisöt nimenomaan käytäntöyhteisöinä (*communities of practice*, Wenger 1998). Käytäntöyhteisön jäsenyys perustuu yhteiseen toimintaan osallistumiseen: osallistumalla kertyneeseen kompetenssiin ja muiden kanssa jaettuihin merkityksiin (mt.). Käytäntöyhteisön jäseniä voi tietenkin yhdistää toimintaan osallistumisen lisäksi myös etnisyys, kansalaisuus tai tiettyssä paikassa asuminen, mutta käytäntöyhteisöön kuuluminen tai sen ulkopuolelle jääminen ei määrity näiden seikkojen mukaan.



Unescon (2003) aineettoman kulttuuriperinnön sopimukselle keskeisten ”yhteisöjen ja ryhmien” voi tulkita olevan juuri käytäntöyhteisöjä (ks. myös Jacobs 2020, 278), sillä aineettoman kulttuuriperinnön määritelmän keskiössä on sen jatkuva uudelleenluominen. Lisäksi sopimuksen 15 artikla velvoittaa valtiot pyrkimään kulttuuriperinnön hallinnoinnissa mahdollisimman laajaan edustukseen kulttuuriperintöä ylläpitävistä yhteisöistä, ryhmistä ja yksilöistä. Siten harjoitettu toiminta näyttäytyy ensisijaisena kriteerinä sille, keiden tulisi olla osallisia tietyn kulttuuriperintökohteen määrittelyssä. Kaiken kaikkiaan sopimusteksti jättää paljon tulkinnanvaraa sille, millaiset yhteisöt ja ryhmät voivat olla perintöyhteisöjä (Jacobs 2020; D’Amico Soggetti 2020). Kulttuuriperinnön tutkija Marc Jacobs (2020, 275–276) huomauttaakin, että aineettoman kulttuuriperinnön sopimusta selventämään valmisteltiin vuonna 2002 sanastoa, jota ei kuitenkaan hyväksytty liitettäväksi sopimuksen perusteksteihin. Tässä sanastossa yhteisö määriteltiin ihmisiksi, ”jotka jakavat itse määrittelemänsä käsityksen keskinäisestä yhteydestä (*connectedness*)”, ja määritelmää tarkennettiin muun muassa toteamalla, että yksilöt voivat kuulua useampiin yhteisöihin.

Suomalainen käytäntöyhteisö ja sen toimijat

Päätin aluksi lähestyä länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin yhteisöjä ensisijaisesti ryhmäkeskustelujen avulla, koska ajattelin, että eritaustaisten ihmisten keskinäisen vuorovaikutuksen tarkastelu keskustelutilanteessa voisi olla tutkimuksen kannalta kiinnostavaa. Lähdin liikkeelle avoimesta suomenkielisestä kutsusta, jota jaoin sosiaalisessa mediassa. Opettajina toimiville henkilöille viestitin myös henkilökohtaisesti ja pyysin heitä jakamaan kutsua omille oppilailleen. Mainitsin lisäksi asiasta sopivissa tilanteissa kuten tanssitunneilla, joilla itse kävin. Moni vähemmän aikaa tanssia tai soittoa harrastanut kuitenkin selvästi epäroi, enkä halunnut painostaa ketään osallistumaan. Vain yksi länsiafrikkalainen ammattilainen kyseli minulta lisätietoja ryhmäkeskusteluista, ja hänen kanssaan käymäni keskustelun pohjalta päädyin siihen, että pyydän kentän afrikkalaissyntyisiltä toimijoilta kuitenkin yksilöhaastatteluja.

Viiteen ryhmäkeskusteluun osallistui lopulta lähinnä itselleni tuttuja ihmisiä, yhteensä 17 henkilöä, kaikki suomalaisia naisia. Osallistujat olivat kaikki pitkään (vähintään 10 vuotta, osa yli 30 vuotta) perinteisiä länsiafrikkalaisia tansseja ja/tai länsiafrikkalaisten soitinten soittoa harrastaneita henkilöitä sekä muutama ammattitanssija ja/tai -muusikko.⁵ Kaikki olivat myös käyneet jossain Länsi-Afrikan maassa, osa useammassakin, opiskelemassa tanssia ja/tai soittamista. Viidellä oli tai oli aiemmin ollut afrikkalainen puoliso. Ryhmäkeskustelujen osallistujat olivat siten lopulta taustoiltaan varsin samankaltaisia ja toisilleen ennestään tuttuja, joten suunnitelmani eritaustaisten ihmisten vuorovaikutuksen havainnoinnista ei toteutunut. Joukko kuvastaa kuitenkin varsin hyvin kentän suomalaisia aktiivitoimijoita, mutta heidän kokemuksensa ja näkemyksensä todennäköisesti poikkeavat keskimääräisestä pääkaupunkiseudun afroharrastajasta.

Osallistujat arvelivat myös itse, että kaikille suomalaisille länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin harrastajille kyseiset perinteet eivät välttämättä ole yhtä merkityksellisiä kuin heille:

5 Ammattilaisuuden raja on tällä kentällä hankala määritellä yksiselitteisesti (ks. Rastas ja Seye 2016, 84–85), mutta kutsun ammattilaisiksi niitä, jotka työskentelevät pää- tai sivutoimisesti tanssijoina, muusikoina ja/tai tanssin/musiikinopettajina.



Mulla on vasta myöhemmin tullu toi koko juttu. Et mä menin varmaan jollain aerobic-asenteella niinku näille afrotunneille. [...] Mut sit myöhemminhän se on tullu just tää merkitys siihen. Aivan eri tasolla. Pikkuhiljaa. (Ryhmä C, 3.6.2024.)

Mä luulen, että aika monelle se käy just niin, että menee afrikkalaisen tanssin tunneille, koska se on liikuntaa, mutta sitten huomaa, että siinä on tosi paljon enemmän siinä taustalla. Ja joillekin se kumminkin jää sille liikuntatasolle, että ei ehkä hirveesti kiinnosta, että se on vaan hyvää jumppaa. [...] Se riippuu hirveen paljon siitä opettajasta, että kuinka paljon ja millä tavalla se tuodaan esille, se perinne. Mua se on aina kiinnostanut. Mä voin kuvitella, että tietyille oppilaille tai harrastajille se saattaa olla semmonen asia, että ne vaan ohittaa sen kohdan tunnista. (Ryhmä E, 19.8.2024.)

Erityisesti ammattilaisiksi laskettavilla osallistujilla oli vahva tanssi- ja/tai musiikkitausta jo ennen länsiafrikkalaisiin perinteisiin tutustumista. Johonkin länsiafrikkalaiseen tanssi- tai musiikinlajiin tutustuminen taas oli lähes kaikilla ollut sattumaa: oli nähty esimerkiksi jokin esitys lomamatkalla tai kuultu kiinnostavaa musiikkia kaupungilla, ja sen perusteella lähdetty etsimään mahdollisuuksia oppia lisää. Joskus mukaan toimintaan oli päädytty ystävän mukana tai suosituksesta. Soittamisessa osallistujia kiinnostivat pääsääntöisesti haastavat rytmit (suurin osa soitti lyömäsoittimia), mutta toisaalta mainittiin, että aloittamisen kynnys soittamisessa oli tarpeeksi matala: sai olla aikuisenakin ”kuin musiikkileikkikoulussa” (ryhmä B, 20.5.2024). Myös monia tanssinharrastajia viehättivät länsiafrikkalaiset rytmit, mutta lisäksi useat olivat kokeneet länsiafrikkalaiset tanssit alusta lähtien juuri omalle keholle sopiviksi:

Mikä on ihanaa tässä länsiafrikkalaisessa tanssissa: tässä ei ole tanssijalle muotomääräyksiä. Voi olla ihan semmonen kun on. Ja se käsiala siinä tanssissa on vähän erilainen sit sen mukaan minkälainen on. Mutta että voi olla just semmonen kuin on. Se on aivan fantastista. (Ryhmä B, 20.5.2024.)

Se oli niin vahva kokemus se, kun on elävä musiikki, ja se rytmi. Se oli ihan semmoinen *mind blowing* [...] että aah tämmöstä, tämmöstäkin voi olla. Muutenkin se liikekieli oli semmoinen, että se vaan jotenkin istui, niinku jotenkin toimii mun kehossa. Vähän semmoinen, kun oot laittanu hanskan käteen. (Ryhmä A, 29.5.2024.)

Vaikka aloittamisen kynnys oli useimmille ollut matala, länsiafrikkalaiset tanssit ja rytmit tarjosivat haasteita vielä monien vuosien harjoittelun jälkeenkin, ja tämä piti mielenkiintoa yllä. Yksi ryhmäkeskustelun C (3.6.2024) osallistujista viittasi kokemuksiinsa Guineassa:

Siinä pihassa, sen talon pihassa, missä me majoituttiin, siellä lapset soitti kaikkee niin kun ämpäreitä ja kanistereja ja tällasia. [...] Mä sanoin siinä tälle suomalaiselle kaverille, että tiiätsä mitä, me voidaan loppuelämämme käydä viis kertaa viikossa tanssitunnilla, mutta me ollaan silti noita jäljessä. Että jotenkin se avautu, mikä merkitys on sillä, että on kasvanut ja syntynyt siihen ympäristöön.

Muut keskustelijat olivat hänen kanssaan samaa mieltä siitä, että opettelemista riittää todennäköisesti loppuelämäksi: ”Sit voi lopettaa, jos on täydellinen. Mä oon aina sanonu niin.”

Ryhmäkeskusteluissa tuli esiin myös yhteisöllisyys ja harrastuksen parissa muotoutuneet ystävyysuhteet. Kysymyksiin, miksi osallistujat kiinnostuivat länsiafrikkalaisesta tanssista ja musiikista ja mikä niissä heitä vielä vuosien jälkeen innostaa, sain seuraavanlaisia vastauksia:

Sit oli selkeesti siellä afrotanssitunneilla se sellainen ihan omanlaisensa tunnelma. Ja se semmonen yhteisöllisyys. (Ryhmä A, 29.5.2024.)

Kyllä mä myös jotenkin leimauduin siihen porukkaan. Mä oon ehkä semmonen ihminen, että mä uin johonkin porukkaan ja että tää on niinkun mun koti. Että ei se ole pelkästään, että mä tunnistaisin



jonkun, että tää on hieno taidelaji, vaan joku siinä oli siinä fiiliksessä, joka tuli niiden ihmisten kanssa olemisesta. (Ryhmä A, 29.5.2024.)

Ehkä jotenkin sen harrastuksen tai elämäntavan kokonaisvaltaisuus silleen, että se ei ole vaan, että sä käyt jollain tunteilla, vaan että on [toiminnassa muotoutunut] ystäväpiiri. Ja sitä koko ymmärrystä siitä tai tutustumista siihen koko kulttuuriin. On tää afrohörhö-termi, mitä itsestämme joskus käytetään, tämänkin pöydän ympärillä. (Ryhmä C, 3.6.2024)

Kysyin lisäksi erikseen osallistujien näkemystä siihen, voiko sanoa, että Suomessa olisi olemassa jonkinlainen (länsi)afrikkalaisen tanssin ja musiikin yhteisö. Vastauksena tähän käytiin muun muassa seuraavanlainen sananvaihto kolmen keskustelijan kesken:

Se on semmonen löysä verkosto. Ja sitten tietyt osat siitä verkostossa on tiiviimpiä.

On kyllä erilaisia verkostoja. On löyhempiä ja on tiiviimpiä, ja sit on nää afrohörhöit.

Niin ja sitten siinä voi olla siellä ulkokehällä, ja jotkut ohjautuu siihen vähän sisemmäksi. Osa tahtoo, ja osa tahtomattaan.

Sitten sitä voi olla oman elämäntilanteen mukaan, voi mennä ja tulla.

Vaikka mä en ole tanssinu moneen vuoteen, niin en mä silti ole poistunut sieltä.

(Ryhmä E, 19.8.2024.)

Vaikka yhteisöä kuvattiin keskustelussa useilla eri sanoilla, ryhmäkeskustelujen osallistujat selvästi tunnistavat kuuluvansa jonkinlaiseen länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin (aktiivi) toimijoiden joukkoon, jonka toiminnalla on jatkuvuutta riippumatta yksilöiden osallistumisen aktiivisuudesta. Ainakin osalla suomalaisia aktiiviharrastajia on myös jaettu "afrohörhöön" identiteetti, joka mainittiin kahdessa eri ryhmäkeskustelussa.

Sekä ryhmäkeskusteluissa että yksilöhaastatteluissa kysyin, ketkä ovat länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin toiminnan kannalta keskeisiä henkilöitä Suomessa. Tarkoitus oli saada käsitys siitä, keitä voisi pitää jonkinlaisina perinteenjatkajina tai yhteisön auktoriteetteina suomalaisessa kontekstissa. Vastauksena mainittiin eniten erityisen ammattitaitoisina pidettyjen länsiafrikkalaisten muusikoiden nimiä. Lähes kaikki länsiafrikkalaiset puolestaan mainitsivat työskentelevänsä mielellään myös tiettyjen toisista Länsi-Afrikan maista kotoisin olevien ammattilaisten kanssa. Syynä arvostukseen vaikutti olevan se, että näillä henkilöillä on toisaalta vahva soittotaito ja oman musiikkiperinteen tuntemus mutta toisaalta myös kykyä mukautua soittamaan itselleen vähän vieraampaakin musiikkia, jolloin voitiin oppia lisää puolin ja toisin (Bangoura 20.2.2025; Traoré 21.2.2025). Toisaalta haastatteluissa myös annettiin ymmärtää, etteivät kaikki kentällä toimivat länsiafrikkalaiset välttämättä ole varsinaisia ammattilaisia, vaikka esittävät itsensä sellaisina.

Suomalaisista toimijoista mainittiin erityisesti tanssija-muusikko-tanssinopettaja Outi Kallinen, jota pidettiin paitsi erityisen osaavana ammattilaisena myös guinealaisen kulttuurin asiantuntijana:

Koska hän on opiskellut guinealaista kulttuuria niin paljon. Nykyisin on paljon *foréja*, valkoisia, jota tanssivat tosi hyvin, mutta ei kukaan voi tanssia niin kuin Outi. Ei kukaan muu tunne historiaa niin kuin Outi, tai soita... hän on ollut niin monien suurten taiteilijoiden kanssa [heidän oppilaanaan tai yhteistyökumppaninaan]. (Traoré 21.2.2025, käännös ranskasta kirjoittajan.)



Länsiafrikkalaisten ammattilaisten näkökulmasta kentän keskeiset toimijat eivät siis rajaudu erilaisiin ryhmiin ensisijaisesti rodun, kansallisuuden, etnisyyden tai äidinkielen mukaan, vaan olennaisempaa on toimijan kompetenssi harjoitettavien tanssi- ja musiikkiperinteiden esittämiseen ja välittämiseen (ks. myös Seye 2022, 364–366). Haastattelujen perusteella tämä kompetenssi sisältää tanssin ja musiikin esittämisen taitojen lisäksi tietoa niiden kulttuurisesta kontekstista ja merkityksistä Länsi-Afrikassa:

Olen eri mieltä siitä, ettei valkoinen voi tanssia [afrikkalaisia tansseja]. [...] Jos se kiinnostaa, niin pitää vaan oppia se kaikki, se kulttuuri ja se liike. Monet afrikkalaiset ei osaa tanssia, koska heitä ei kiinnosta. Ei se ole mitenkään väärin. Jos sua kiinnostaa ja haluat tehdä siitä sun työn ja jakaa sitä muiden kanssa, se on mielestäni ihan ok. Mutta moni oppii vaikka YouTuben kautta ja sitten menee opettamaan ja se on vähän... se vähän rikkoo sen kulttuurin. (Konaté 20.12.2024.)

Näkemykset tämän kysymyksen suhteen eivät olleet erilaisia niilläkään haastateltavilla (Mohamed Bangoura Guineasta ja Cheick Cissokho Senegalista), jotka olivat syntyneet muusikkosukuun ja opiskelleet soittamista ja laulamista sukulaistensa tarkassa valvonnassa lapsesta lähtien. Lisäksi he olivat opetelleet joidenkin soitinten soittamista perhepiirin ulkopuolella. Muiden tapaan he korostivat opiskelun avulla kertynyttä osaamista: ”Jos on opiskellut monta vuotta, hänellä on kokemusta. Kyllä silloin on lupa opettaa sitä, mitä osaa. Mutta jos ei osaa, ongelma on siinä.” (Cissokho 11.12.2024.)

Myös suomalaiset aktiiviharrastajat arvostivat eniten niitä opettajia, jotka tanssin ja soiton opettamisen ohella välittivät tietoa opettamastaan perinteestä:

Mulle on ollut tosi tärkeä, että mä voin luottaa, että tässä mulla on tää tradition välittäjä, joka huolehtii siitä ja ymmärtää asiansa ja jatkuvasti myös itse oppii. Tavallaan se semmonen, että tässä on erilaisia ihmisillä ja niillä ihmisillä suhteita muihin. Ja sitten se traditiokin on erilainen riippuen siitä, kenen kanssa se opettaja on opiskellut. (Ryhmä B 30.5.2024.)

Mä tykkään tosi paljon niistä tunteista, joissa kerrotaan siitä rytmistä: tää on sen ja sen kansan rytmi sieltä ja sieltä kylästä ja sitä soitetaan näillä ja näillä soittimilla ja liittyy tällaiseen ja tällaiseen tilanteeseen tai juhlaan. Ja jos se niinku opetetaan silleen, miten sitä tehdään siellä. Tai sit kerrotaan suoraan, että tää on mun oma koreografia, jossa on vaikutteita jostakin. (Ryhmä C, 3.6.2024.)

Opettajien osalta korostettiin siis vastuuta siitä, että länsiafrikkalaisia perinteitä opetetaan suomalaisille oppilaille niin, että he saavat edes jonkinlaisen käsityksen opettettavien tanssien ja musiikin merkityksistä niiden alkuperäisissä länsiafrikkalaisissa konteksteissa. Toisaalta moni koki, ettei näitä merkityksiä pysty kunnolla ymmärtämään, ennen kuin pääsee seuraamaan tanssien ja musiikin esitystilanteita paikan päällä Länsi-Afrikassa. Esimerkiksi tanssija-tanssinopettaja Annina Tuhkunen (ryhmässä A, 29.5.2024), joka on itse opiskellut sekä perinteisiä tansseja että nykytanssia Burkina Fasossa, Guineassa ja Senegalissa, piti välttämättömänä mutta samaan aikaan mahdottomana avata tanssien kulttuurisia merkityksiä oppilaille:

Musta se on ihan olennaista ymmärtää se, miten se tanssi ja musiikki asettuu siihen sosiaaliseen kontekstiin ja siihen kulttuuriin. Kun se on osa sitä, kun sitä ei voi irrottaa siitä. Täällä vaikka kuinka yrittäis opetuksessa tuoda sitä kulttuuria, välittää sitä, ja kertoo niistä taustoista ja siitä kulttuurista, mutta se on vaan semmonen juttu, että sitä ei vaan voi tajuta, ellet sä koe sitä itse.

Monien muidenkin mielestä opiskelu tanssien ja musiikin kotiseudulla oli tärkeää tai jopa välttämätöntä, jos halusi ymmärtää syvällisemmin länsiafrikkalaisia perinteitä: ”Kun kuulee,



että joku osaa soittaa, niin okei, hän osaa. Mutta tärkeää on, että opiskelija haluaa tietää enemmän historiaa. Pitää mennä Afrikan *village*, maaseudulle, [...] siellä on se tieto.” (Kourouma 26.11.2024.)

Perinteistä kulttuuriperinnöksi?

Kuten useat kulttuuriperinnön tutkijat ovat huomauttaneet, perinne muuttuu kulttuuriperinnöksi vain ”auktorisoivan” diskurssin tukemana (Smith 2006, 11; ks. myös Sivula 2013, 163; Tuomi-Nikula ym. 2013, 20). Kyse on siten tietynlaisesta perinteen tuotteistamisesta ja sen arvoa lisäävästä brändäyksestä (Brandellero 2020, 106; Jaakola 2013, 260), vaikka Unescon aineettoman kulttuuriperinnön sopimuksen ja kulttuuriperintökohteiden listaamisen tavoitteena onkin ollut maailman kulttuurisen moninaisuuden suojeleminen, eikä kulttuuri-tuotteiden kulutuksen edistäminen (mm. Bakka ja Garoblis 2021, 250–251; Blake ja Lixinski 2020, 496).

Perinteen diskursiiviseen määrittelyyn kulttuuriperinnöksi yhdistyy usein perinteen jonkinlainen muuntuminen, toiminnan muotojen vakiintuminen, mahdollisesti kaavamaisuus, ja institutionalisoituminen. Tällaista kulttuuriperintöprosessia on kuvannut Birgit Jaakola (2013) artikkelissaan Kiikoisten purpurista, jonka elvyttäminen ja muodon vakiintuminen kytkeytyi paikalliseen yhdistystoimintaan, mutta prosessia edisti myös ulkopuolisten sille suoma huomio. Samankaltainen kehitys on nähtävissä monissa länsiafrikkalaisissa tanssi- ja musiikkiperinteissä, kun niitä on alettu sovittaa näyttämölle erityisesti Länsi-Afrikan maiden itsenäistymisen jälkeen. Samalla alueella asuvien eri kansojen tanssi- ja musiikkiperinteitä on hyödynnetty uudenlaisen kansallisen identiteetin rakentamisessa. (Ks. esim. Djebbari 2012; Castaldi 2006; Charry 2000, 211–213.) Näitä perinteitä ei ole kuitenkaan ollut tarpeen elvyttää, sillä niitä harjoitetaan edelleen myös aiemmissa yhteyksissään. Paikallisten perinteiden rinnalle on tosin muotoutunut baletiksi kutsuttujen ammattimaisten tanssi- ja musiikkiryhmien harjoittama perinne, muodoiltaan vakiintuneempi ja tyypillisesti eri paikallisia perinteitä yhdistelevä esityslaji, joka ”kohottaa” (Siivonen 2013, 330) alueella harjoitettavat moninaiset tanssi- ja musiikkiperinteet – valikoiden ja uudenlaisessa muodossa – kansalliseksi kulttuuriperinnöksi (ks. myös Petkovski 2024). Länsiafrikkalaisten tanssin ja musiikin opetus Länsi-Afrikan ulkopuolella tukeutuu vahvasti tähän balettiperinteeseen.

Perinteiset tanssi- ja musiikinlajit hahmottuvat siten lähes itsestään selvästi kulttuuriperinnöksi niissä Länsi-Afrikan maissa, joista kyseiset perinteet ovat kotoisin ja joissa osalla niistä on kansallisen kulttuuriperinnön status valtiollisten instituutioiden kuten kansallisbaletin vakiinnuttamassa muodossa. Länsiafrikkalaisia baletteja tai niiden esityksiä ei kuitenkaan löydy Unescon (2025) listoilta, mutta niillä on yhtymäkohtia joihinkin listoilta löytyviin kohteisiin, kuten *kankurang*-naamiohahmo ja -initiaatorituaali, joka on Gambian ja Senegalin yhteinen kohde, sekä Malin kohde naamioiden ja nukkejen esiintulo Markalassa, joka on sekin osa paikallisia initiaatorituaaleja. Guineasta listoilla mukana oleva Sosso-Balan kulttuurinen tila puolestaan kattaa tähän historialliseen soittimeen⁶ yhdistyvää monenlaista tietoa, taitoa ja toimintaa.

Huomionarvoista näissä kohteissa on, että *aineettoman* kulttuuriperinnön listalle on saatu läntisen Sahelin maista tanssiin ja musiikkiin liittyen etupäässä kohteita, jotka määrittävät

⁶ Bala on puusta ja muista luonnonmateriaaleista rakennettu ksylofonin tapainen soitin.



ensisijaisesti jonkin *aineellisen* elementin (naamiot, soittimet) mukaisesti (ks. Smith 2006, 101–102). Lisäksi näissä, kuten monissa muissakin Unescon aineettoman kulttuuriperinnön listojen kohteissa, kiinnittää huomiota niiden tiukka maantieteellinen raja: yllä mainituista kohteista vain *kankurang* määritellään hieman laajemmin mandingojen asuinalueilla harjoitettavaksi rituaaliksi. Vaikka Sosso-Balan kulttuurisen tilan voi hyvin ajatella ulottuvan koko historiallisen Malin imperiumin laajalle alueelle, kohteen kuvaus painottaa Sosso-Balan sijaintipaikkaa Niagassolan kylässä Pohjois-Guineassa. Suomen toistaiseksi ainoa tanssiin ja musiikkiin liittyvä kohde Unescon listalla on kaustislainen viulunsoitto, joka painottaa soittotyyliä (muualta peräisin olevan) soittimen sijaan, mutta kytkee tämän tyylin samaan tapaan tiettyyn paikkakuntaan. Silloinkin kun kohteen nimi ei sisällä paikkakuntaa, maantieteellistä aluetta tai etnistä ryhmää, kuvaus usein kytkee kohteen yhteen tai useampaan näistä. Myös monipaikkaisten, ympäri maailmaa laajasti harjoitettavien perinteiden kuten tangon (Argentiinan ja Uruguayn yhteinen kohde) tai flamencon (Espanjan kohde) kuvaukset korostavat paikkaa, jossa nämä perinteet ovat saaneet alkunsa, ja ihmisryhmää, joka on niitä alun perin harjoittanut. Tangon todetaan olevan tunnettu lähes koko maailmassa, mutta ehdotusasiakirjassa (*nomination file*) tarvetta tangon listaamiselle perustellaan muun muassa eurooppalaisten ”vääristyneellä kuvalla” tangosta. Tangon ylläpitäminen siis esitetään ongelmana, jonka kohteen listaamisella pyritään ratkaisemaan. Flamencon suosio Espanjan rajojen ulkopuolella todetaan sen sijaan neutraalimmin.

Näihin kuvauksiin vaikuttaa tietenkin Unescon ylläpitämien listojen toimintaperiaate: yhden tai useamman jäsenvaltion tulee esittää tietyn kulttuuriperintökohteen listausta, ja kohteet hyväksytään niin ikään jäsenvaltioiden yhteisellä päätöksellä. Tästä näyttääkin seuraavan tarve ilmaista, että ehdotettu kohde on saanut alkunsa tai muotoutunut erityiseen paikalliseen muotoonsa kyseisen valtion tai valtioiden alueella. Näin ollen onkin hyvin vaikea kuvitella, että mikään länsiafrikkalaisista tanssi- ja musiikkiperinteistä voisi tulla hyväksytyksi Suomen kulttuuriperintökohteeksi Unescon listoille, sillä Suomessa ei ole kehittynyt mitään omaperäistä paikallista versiota länsiafrikkalaisista perinteistä (vrt. esim. suomalainen tango), vaan kyseisiä tansseja ja musiikkia harjoitetaan samaan tapaan kuin monissa muissakin paikoissa. Vaikka Unesco sinänsä suhtautuu suopeasti usean valtion yhteisiin kulttuuriperintökohteisiin, ei ole mahdollista ehdottaa kohdetta listattavaksi sellaisen valtion kohteena, joka ei itse ole mukana listausehdotuksessa (Ubertazzi 2015, 111). Ehdotuksissa ei itse asiassa saisi edes viitata muihin valtioihin, joiden alueella samaa perinnettä harjoitetaan (mts. 113), joten Suomessa toimivien länsiafrikkalaisen tanssin ja musiikin yhteisöjen, edes diaspora-yhteisöjen, ei näin ollen olisi mahdollista esittää kohteitaan Unescon kansainvälisille listoille. Suomen kansalliselle listalle on sen sijaan kyllä hyväksytty kohteita, joiden kuvaukset viittaavat kyseisen perintökohteen alkuperään toisessa valtiossa, kuten vuonna 2023 kansalliselle listalle hyväksytyt Chilen itsenäisyyspäivä Suomessa ja meksikolainen kuolleiden päivä Suomessa (Museovirasto 2023). Näiden kohteiden kuvauksissa ilmenee myös Chilen ja Meksikon valtioiden tuki toiminnalle (Museovirasto 2025).

Unescon sopimuksen toimeenpanosta Suomessa vastaava Museovirasto on ollut halukas saamaan Elävän perinnön wikiluetteloon ja Suomen kansalliselle listalle ”maahanmuuttajien kulttuuriin liittyviä perinteitä” (Museovirasto 2023). Wikiluettelossa oli sen avautuessa esimerkkinä myös kohde afrikkalainen musiikki ja tanssi Suomessa, joka on kuitenkin sittemmin poistettu (ks. Marsio tässä teemanumerossa). Länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin toiminnalla olisi siis mahdollisuus päästä Suomen kansalliselle listalle, varsinkin jos ehdotuksen tekisi tiettyyn Länsi-Afrikan valtion kansalaisuuteen tai länsiafrikkalaiseen kansaan



(siis etnisyyteen) kiinnittyvä diaspora-yhteisö. Tällaisen ehdotuksen toteutuminen tuntuu kuitenkin epätodennäköiseltä (joskaan ei täysin mahdottomalta) siksi, että tanssi- ja musiikkitoimintaa on näissä yhteisöissä verrattain vähän ja yhteisöt ovat verrattain pieniä. Toiminnaltaan aktiivisemmat länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin käytäntöyhteisöt taas koostuvat merkittävältä osin suomalaisista, jotka eivät kutsu harjoittamiaan länsiafrikkalaisia perinteitä omikseen. Tämä on ristiriidassa Unescon (2003) aineettoman kulttuuriperinnön sopimukseen sisältyvän määritelmän kanssa, jossa todetaan, että yhteisön tai ryhmän tulee tunnistaa sopimuksen piiriin kuuluvat ”käytännöt, esitykset, ilmaisut, tiedot, taidot” osaksi omaa kulttuuriperintöään. Ei siis riitä, että tietty perinne koetaan arvokkaaksi tai säilyttämisen arvoiseksi ja että siihen kytkeytyvä toiminta on perinteen harjoittajille merkityksellistä, jopa osa heidän identiteettiään, vaan pitäisi myös voida väittää olevansa kyseisen perinteen *omistaja* (ks. Smith 2006, 52).

Näin ollen ainoa taho, joka tällaisen ehdotuksen voisi uskottavasti tehdä, ovat Suomessa asuvat länsiafrikkalaiset muusikot ja tanssijat, samaan tapaan kuin Elävän perinnön wikiluetteloon on lisätty iranilainen klassinen musiikki Suomessa taustayhteisöinä kaksikin kyseistä musiikkia soittavaa yhtyettä ja kaksi iranilaisen musiikin yhdistystä. Näiden tahojen lisäksi mainitaan, että “[a]rtikkeli on syntynyt osana Elävän perinnön lähettiläis-hanketta vuonna 2023”. (Museovirasto 2025.) Museovirasto onkin Elävän perinnön lähettiläis-toiminnan avulla aktiivisesti edistänyt nimenomaan Suomessa asuvien vähemmistöjen perintökohteiden listautumista (Museovirasto n.d.). Kiinnostavaa iranilaisen klassisen musiikin kohteen kuvauksessa on se, että tekstissä mainitaan ja myös siihen liitetyissä valokuvissa näkyy, että toiminnassa on mukana myös suomalaisia, mutta vain iranilaisia muusikoita mainitaan nimeltä. Tekstin perusteella iranilaisen klassisen musiikin harjoitus on tullut Suomeen nimenomaan iranilaisten maahanmuuttajamuusikoiden mukana. (Museovirasto 2025.) Tästä poiketen länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden harjoitus Suomessa on saanut alkunsa ennemminkin näistä perinteistä innostuneiden ja niitä ulkomailla opiskelleiden suomalaisten toiminnasta, ja useat heistä ovat edelleen keskeisiä hahmoja kyseisten perinteiden harjoittajien yhteisöissä (ks. Seye 2022, 359; Rastas ja Seye 2011, 25–28). Siten länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden lähestyminen ainoastaan maahanmuuttajien tai länsiafrikkalaisten diaspora-yhteisöjen kulttuuriperintönä Suomessa ei vastaa todellisuutta.

Toiminnan jatkuvuuden haasteet

Perintöyhteisöjen rooliin kuuluu Unescon (2003) määritelmän mukaisesti kulttuuriperinnön välittäminen ”sukupolvelta toiselle”. Halua länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden välittämiseen myös Suomessa on niin suomalaisilla kuin länsiafrikkalaisillakin toimijoilla, mutta toiminnan ylisukupolvisuus jää pitkälti vielä nähtäväksi. Aktiivisten suomalaisten harastajien joukkoon kuuluu kyllä joitain henkilöitä, jotka ovat päätyneet länsiafrikkalaisten perinteiden pariin vanhempansa mukana. Tiedossani on ainakin yksi aikuinen henkilö, joka on niin sanotusti käynyt afrotanssitunneilla jo ennen syntymäänsä, siis äitinsä kohdussa. Tanssi- ja soittotunneilla, ja varsinkin erilaisissa tapahtumissa, on joskus mukana aikuisten osallistujien lapsia, joista jotkut osallistuvat satunnaisesti tanssimiseen tai soittamiseen. Lapsille ja nuorille järjestetään välillä omaa opetusta, usein viikonloppukurssien ja loma-aikojen toiminnan muodossa, mutta tällä hetkellä säännöllisiä tanssi- ja soittotunteja on tarjolla vain aikuisille. Aiemmin mainitun wolof-muskarin päätavoite taas on kielen oppiminen, jonka tukena käytetään muutakin kuin wolofien perinnesäntä, esimerkiksi lapsille tuttuja suomalaisten laulujen melodioita. Siten tyypillinen länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin



harrastaja on ennemminkin keski-ikäinen tai sitä vanhempi kuin lapsi tai nuori. Kulttuuriperinnön välittäminen sukupolvelta toiselle ei toteudu myöskään Suomen länsiafrikkalaisissa diaspora-yhteisöissä muuten kuin mahdollisesti yksittäisten perheiden sisällä.

Esteitä toiminnan jatkuvuudelle tuottaa lisäksi se, että vain harva ammattilainen pystyy hankkimaan toimeentulonsa pelkästään tanssista ja/tai musiikista, vaan useimpien on hakeuduttava muihin töihin (ks. myös Rastas ja Seye 2016, 89). Erityisen hankala tilanne on länsiafrikkalaisille maahanmuuttajille, joista lähes kaikki tekevät muita töitä, useimmat kokopäiväisesti. Tilanteeseen vaikuttaa erityisesti se, että kentän toimijat järjestävät toimintaa pitkälti itsenäisesti, ilman instituutioiden tukea:

Tää on niin yksittäisten henkilöiden varassa ollut tavallaan. Eihän meitä nyt hirveen monta opettajaa ollu. Aina se vaatii, että sieltä tulee joku taas semmonen intopiukee, joka kauheesti järkkää. Silloin aikanaanhan me tuotiin myöskin paljon opettajia tänne. Pidettiin isoja kursseja ja esityksiä ja kaikkea. [...] Afrikkalaisilla on ollu monesti [ongelmana], että pitää osata organisoida. Ja aika harvahan täällä pystyy tekemään ammattilaisena, pitää olla joku muu duuni. (Outi Kallinen ryhmässä B, 30.5.2024)

Ammattilaisten on periaatteessa mahdollista hakea apurahoja niin omaan työskentelyynsä kuin erilaisiin tapahtumiin ja produktioihin, mutta tähän liittyy varsinkin länsiafrikkalaisilla tanssijoilla ja muusikoilla monenlaisia esteitä. Jo tiedon löytäminen erilaisista apurahoista on hankalaa, jos suomalaista systeemiä ei tunne ja suomen kielen taito on puutteellinen. Vaikka paljon tietoa on saatavilla englanniksi, tämä ei auta suurinta osaa länsiafrikkalaisista, joiden koulukieli on ollut ranska. Lisäksi osalla on puutteita luku- ja kirjoitustaidossa. Siten niin tiedon löytäminen kuin hakemusten tekeminen ja kaikki muukin työhön liittyvä organisointi tilavarauksista tapahtumailmoitusten muotoiluun vaatii yleensä apua suomalaisilta yhteistyökumppaneilta tai esimerkiksi suomalaiselta puolisoilta. Länsiafrikkalaisista haastateltavista jotkut ilmaisivat myös haastattelun yhteydessä toiveen, että auttaisin heitä esimerkiksi harjoitustilojen löytämisessä, kurssijärjestelyissä tai apurahahakemusten tekemisessä. Myös Outi Kallinen pohtii näitä ongelmia ryhmäkeskustelussa B (30.5.2024): ”Mä luulen, että kaikki... jos on jotain ongelmaa tai jotain [ristiriitoja toimijoiden kesken], että ollaan eri porukoissa, niin ne liittyy näihin samoihin, niinku tilat ja järjestäminen, että kuka organisoii mitä, kuka pystyy organisoimaan.”

Kulttuuriperintöä ajatellen keskeinen ongelma on myös se, että länsiafrikkalaisten tanssijoiden ja muusikoiden asiantuntemusta ja ammattitaitoa ei Suomessa useinkaan tunnusteta. Heillä ei pääsääntöisesti ole länsimaisten mallien mukaista muodollista koulutusta, vaikka olisivat opiskelleet tanssia ja musiikkia lapsesta lähtien: ”Emme me käyneet koulua. Me vain lakaisimme lattiaa mestarimme kotona. [...] Emme maksaneet hänelle, vaan hän antoi meille kotitöitä tehtäväksi. [...] Se oli meidän maksumme, koska ei minulla ollut rahaa, mutta voin tehdä töitä.” (Bangoura 20.2.2025, käännös ranskasta kirjoittajan.) Siten heillä ei myöskään ole todistuksia, joilla he voisivat osoittaa ammattitaitonsa. Sama todistusten puute koskee osittain myös kentän suomalaisia ammattilaisia, jotka ovat hankkineet oman tietotaitonsa tyypillisesti erilaisilla kursseilla ja yksityistunneilla, tai (harvemmin) perinteiseen länsiafrikkalaiseen tapaan paikallisen mestarimuusikon oppilaana. Esimerkiksi tanssija-muusikko Maarika Autio (7.5.2016) opiskeli *balan* soittamista guinealaisen Alsegny ”Mayeli” Camaran oppilaana. Heillä on kuitenkin etunaan suomalaisen koulutusjärjestelmän tuntemus ja taito ilmaista oma asiantuntemuksensa suomalaisille ymmärrettävällä tavalla. Osalla suomalaisista ammattilaisista on myös muodollinen tanssi- tai musiikkialan koulutus,



Tanssitapahtuma Kansalaistorilla Helsingissä heinäkuussa 2023. (Kuva: Elina Seye)

vaikka länsiafrikkalaisten perinteiden tuntemus onkin täytynyt hankkia suomalaisten koulutusinstituutioiden ulkopuolella.

Töiden saaminen suomalaisista tanssikouluista ja musiikkiopistoista on muun muassa näistä syistä useimmille ammattilaisille vaikeaa, eivätkä länsiafrikkalaiset tanssi- ja musiikkiperinteet ylipäättään tunnu sopivan suomalaisiin koulutusinstituutioihin ainakaan vakituisemmiksi elementeiksi. Moni haastateltavista mainitsi pitäneensä työpajoja ja tiiviskursseja niin päiväkodeissa ja peruskouluissa eri puolilla Suomea kuin erilaisissa taidekentän oppilaitoksissa aina Taideyliopistoa myöten, mutta säännöllistä länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin opetusta tarjotaan etupäässä vapaan sivistystyön oppilaitoksissa, paikallisissa liikuntaseuroissa ja opettajien itse järjestämällä kursseilla. Myös tapahtumia järjestetään itse (ks. kuva). Useimmilla haastattelemillani ammattilaisilla olisikin halua tehdä enemmän töitä, niin opettaa kuin esiintyä, mutta edes tarkoitukseen sopivan, edullisen harjoitustilan löytäminen on heidän kertomansa mukaan hankalaa:

Mun mielestä mitä artisti-guinealaiset tarvitsee, niin kuin minä, ne tarvitsee harjoittelupaikkaa. Moni haluaa harjoitella. Tulla sinne, niin kuin *maison des jeunes* [nuorisotalo], se on täälläkin joo. Mutta [samalla tavalla] vapaana kuin Guineassa. Niin, [täällä] pitää aina varata, mutta Guineassa sä voit mennä, jos sä haluat treenata. [...] Siellä on vapaa paikka, voi mennä sinne maksamatta. (Kourouma 26.11.2024.)

Sibiry Konaté (20.12.2024) puolestaan toivoi, että Suomessa asuvilla afrikkalaisilla tanssijoilla ja muusikoilla olisi jonkinlainen yhdistys, jonka nimissä voisi olla helpompi järjestää tapahtumia. Lisäksi yhdistys voisi välittää töitä muille. Yhdistys voisi hänen visiossaan myös jakaa tietoa Suomeen vasta tulleille taiteilijoille, joille kaikki suomalainen byrokratia, kuten verotus ja palkanmaksun käytännöt, ovat yleensä täysin vieraita. Tällainen järjestäytyminen olisi tarpeen senkin takia, että esimerkiksi Helsingin kaupungilla on tiloja, joita rekisteröityjen



helsinkiläisten yhdistysten on mahdollista käyttää ilmaiseksi. Samoin tiettyjä toiminta-avustuksia voi hakea vain rekisteröitynyt yhdistys (ks. Rastas 2024, 284–285).

Yhteisen tilan puute tuli kentän suomalaisten toimijoiden puheissa esille hieman toisenlaisella painotuksella:

Niin, semmoinen arjen yhteisöllisyys meitä puuttuu. Se varmaan johtuu tästä meidän paikallisesta kulttuurista. Sitä olisi kiva olla enemmän, mutta en näe kyllä miten se oli mahdollista. Semmoinen sit taas ruokkisi semmoista yhteistä... jonninjoutavasta turinoinnista tahtoo syntyä kaikkennäköistä actionia. (Ryhmä D, 1.8.2024.)

Suomeen muuttaneet afrikkalaiset olivat haastattelujen perusteella omaksuneet kiireisen elämäntyylin, mikä puolestaan vaikeutti osaltaan vaikkapa yhteisten harjoitusten järjestämistä: ”Senegalissa meillä on aikaa. Mutta Suomessa, Euroopassa aika on... ne sanoo, aika on *money*. Aika, niin kuin [vaikka] treenit, ongelma on aika, miten pystyy pitää treenit.” (Cis-sokho 11.12.2024.) Ihmisten kiireiset aikataulut mainittiin myös esteenä länsiafrikkalaisten perinteiden opiskelulle ja syvällisemmälle ymmärtämiselle:

Tää on niin hullu tää meidän kulttuuri, tää yhteiskunta. Kaikilla on kiire ja kaikilla on aikataulu. Koska toi kaikki tollanen [oppiminen, ymmärtäminen] vaatii aikaa, aikaa ja olemista, läsnä olemista. [...] Se mua vähän ahistaa, että siitä on tullut semmonen suoritus, että ihmiset tulee tunnille ja menee pois. Että ei ole semmosia yhteisiä tiloja. [...] No, kyllä välillä sitä tehdäänkin, että mennään yhdessä bis-selle ja semmoista. Mut se on vähän semmonen, mille ei oikein voi mitään, kun se nyt on... meidän elämä on tämmöstä. Tää tahti on niin järkyttävä. Kaikilla on koko ajan kaikkee.” (Ryhmä A, 29.5.2024.)

Ympäröivä yhteiskunta ja pääkaupunkiseudun kiireinen elämäntapa eivät siis erityisemmin tarjoa tukea tai edes suotuisia olosuhteita länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden harjoittamiselle. Kun myöskään suomalaiset kulttuuri-instituutiot eivät tunnista kentän keskeisten toimijoiden ammattitaitoa ja roolia länsiafrikkalaisen kulttuuriperinnön välittäjinä, niiltäkään ei ole odotettavissa tukea toiminnalle. Samaan aikaan perinteitä harjoittavat yhteisöt ovat pääsääntöisesti pieniä ja heikosti järjestäytyneitä, joten ne eivät pysty tarjoamaan riittäviä puitteita toiminnalle ilman muiden instituutioiden tukea.

Kentän toiminnasta puuttuu näin ollen lähes täysin institutionaalinen ulottuvuus, mistä johtuen myös ajatus länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin toiminnasta kulttuuriperintönä Suomessa tuntuu kaukaiselta. Toiminnan jatkuvuus on pitkälti muutamien avainhenkilöiden aktiivisuuden varassa, eikä ole mitään riittävän arvovaltaista tahoa, jonka intressissä olisi näiden perinteiden määrittely kulttuuriperinnöksi. Tilanne on Anna Rastaa (2024, 284–285) mukaan sama laajemminkin Suomen afrikkalaisessa diasporassa, jossa ”kulttuuriperintötyötä” tekevät lähinnä yksityishenkilöt. Myös länsiafrikkalaisten tanssien ja musiikin toiminnan dokumentointi on jäänyt yksittäisten innokkaiden toimijoiden ja satunnaisten tutkimushankkeiden varaan. Vaikka kentällä toimii joitain yhdistyksiä, ne ovat joko perustettu tietyn ryhmän toiminnan järjestämiseksi (esim. Dounya Fanyi Fan 2025) tai ne edustavat kaikkia tietyn Afrikan valtion alueelta tulevia ihmisiä⁷ eikä tanssi ja musiikki ole niiden toiminnan keskiössä.

7 Länsiafrikkalaisista ainakin gambialaisilla, guinealaisilla ja senegalilaisilla on rekisteröitynyt yhdistys.



Päätelmiä

Unescon (2003) aineettoman kulttuuriperinnön sopimukseen sisältyvän määritelmän ja varsinkin kulttuuriperintökohteiden kansainvälisten listojen (UNESCO 2025) valossa voi helposti tulkita, että käsittelemäni länsiafrikkalaiset tanssi- ja musiikkiperinteet ovat kulttuuriperintöä vain Suomessa asuville länsiafrikkalaisille maahanmuuttajille, sillä he ovat oppineet tuntemaan kyseiset perinteet synnyinmaassaan vanhempien sukupolvien toimintaa seuraamalla ja kokevat ne omikseen. Monet näistä perinteistä onkin Länsi-Afrikan maissa määritelty paikallisten kulttuuri-instituutioiden toimesta kansalliseksi kulttuuriperinnöksi, vaikka suurinta osaa niistä ei löydykään Unescon listoilta. Unescon määritelmään sisältyvä kulttuuriperinnön jatkuva uudelleenluominen ja välittäminen tuleville sukupolville ei kuitenkaan näytä toteutuvan Suomen länsiafrikkalaisissa diaspora-yhteisöissä tanssi- ja musiikkiperinteiden osalta, joten kulttuuriperinnön jatkuvuus näissä yhteisöissä on epävarmaa ja todennäköisesti rajoittuu vain harvoihin yksilöihin, kuten ammattimuusikoihin ja -tanssijoihin sekä heidän lapsiinsa (vrt. Brandellero 2020, 107).

Länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden harjoittajien suomalais-afrikkalaiset käytäntöyhteisöt puolestaan täyttävät Unescon (2003) määritelmän suurelta osin muuten, mutta niiden suomalaiset jäsenet eivät kutsu näitä perinteitä omikseen, vaikka ne ovat selvästi heille tärkeitä. Yhteisön jäsenille on tärkeää harjoitettujen perinteiden kunnioittaminen ja siten toiminnan esikuvat otetaan kyseisten tanssi- ja musiikkiperinteiden alkuperämaista, joten erityistä *suomifroa* (vrt. suomirock, suomirap) tuskin on muotoutumassa. Toiminnan muodot eivät toki täysin vastaa länsiafrikkalaisia esikuviaan, koska suomalainen toimintaympäristö ja käytäntöyhteisöjen jäsenten vaihteleva kompetenssi aiheuttavat sille omia rajoituksiaan. Sen sijaan toiminta on samanlaista kuin monissa muissa Länsi-Afrikan ulkopuolisissa maissa, joissa toimii myös vastaavia monietnisiä länsiafrikkalaisen musiikin ja tanssin käytäntöyhteisöjä. On kuitenkin vaikea kuvitella, että suomalaiset kulttuuriperintöinstituutiot tunnistaisivat nämä käytäntöyhteisöt perintöyhteisöiksi, sillä niin Museo-*virasto* kuin esimerkiksi suomalaiset museot ovat pääsääntöisesti hahmottaneet Suomen kulttuurisen moninaisuuden ennen kaikkea maahanmuuttajien tuottamana (Museovirasto 2023; n.d.; Rask 2023; Peltokangas 2015). Länsiafrikkalaisten perinteiden osalta lisähaasteena on se, että näiden yhteisöjen avainhenkilöitä ei välttämättä tunnisteta edes tanssin ja musiikin ammattilaisiksi. Kaiken lisäksi yhteisöjen toiminta toteutuu pääosin keskeisten suomalaisten kulttuuri-instituutioiden ulkopuolella ja ilman niiden tukea.

Unescon kulttuuriperintösopimuksessa implisiittinen mutta siihen liittyvissä listauksissa (UNESCO 2025) näkyväksi tuleva oletus kulttuuriperinnön ja etnisyyden, kansallisuuden tai paikallisuuden yhteydestä todennäköisesti estää niin kentän suomalaisten toimijoiden tunnistamisen – länsiafrikkalaisten rinnalla – länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden jatkajiksi ja välittäjiksi kuin näiden perinteiden lukemisen kulttuuriperinnöksi Suomessa. Sama pätee tietenkin myös muualla perinteiden alkuperämaiden ulkopuolella, ja koskee yhtä lailla monia muitakin ympäri maailmaa harjoitettavia ja siten luonteeltaan monipaikkaisiksi tai jopa paikattomiksi muuttuneita tanssi- ja musiikkiperinteitä.

Unescon periaatteet kyllä huomioivat ylijärjestyksen silloin, kun tietty perinne on lähtökohdaisesti useamman valtion alueella harjoitettua. Sen sijaan muiden kuin kunkin perinteen kotiseudulta kotoisin olevien henkilöiden toimijuutta kulttuuriperinnön harjoittajina ja välittäjinä ei Unescon valtiokeskeinen järjestelmä näytä tunnistavan lainkaan. Itse asiassa



järjestelmä ennemminkin pyrkii vastustamaan tämänkaltaista ylirajaisuutta, juontavathan aineettoman kulttuuriperinnön suojelemisen juuret niin sanotun globaalin etelän maiden toiveisiin heidän perinteidensä suojelemisesta turismin ja kansainvälisen kulttuuriteollisuuden vääristäviltä vaikutuksilta tai suoranaiselta hyväksikäytöltä (esim. Hafstein 2018, 21–24). Pyrkimys kulttuuriperinnön suojelemiseen väärinkäytöksiltä, samoin kuin maailman moninaisten perinteiden historian sekä niille keskeisten elementtien ja toimintamuotojen näkyväksi tekeminen on tietenkin arvokasta, mutta sen kääntöpuolena on (perintö)yhteisöjen ja niiden jäsenten identiteettien reifoinnin ja essentialisoinnin vaara (D’Amico Soggetti 2020, 305; Jacobs 2020, 289; Blake ja Lixinski 2020, 504; Pryer 2019, 40; Askew 2010). Unescon sopimus ja varsinkin kulttuuriperintökohteiden listat saattavat itse asiassa edistää ennemminkin Unescon jäsenvaltioiden nationalistisia kansallisen yhtenäisyyden tavoitteita sekä kulttuuristen käytäntöjen globaalia yhdenmukaistumista ja tuotteistumista kuin aineettoman kulttuuriperinnön sopimuksen tavoittelemaa ihmiskunnan kulttuuriperinnön moninaisuuden suojelua (ks. esim. Petkovski 2024, 544–546).

Myös haastateltavani haastavat ajatuksen länsiafrikkalaisista perinteistä vain länsiafrikkalaisten yhteisöjen omaisuutena. Heidän mielestään perinteen välittämisen – ja siten oletettavasti myös kulttuuriperinnön suojelemisen – kannalta olennaista on ennemminkin toimijoiden riittävä asiantuntemus ja perinnettä koskeva tietotaito kuin heidän etnisyytensä, kansalaisuutensa tai ihonvärinsä. Lisäksi osa heistä viittasi myös siihen, että jotkut Suomessa asuvat afrikkalaiset saattavat itse vääristää oman kotiseutunsa kulttuuriperintöä, esimerkiksi esittäytymällä ammattilaiseksi ilman ammattilaiselta vaadittavaa asiantuntemusta (ks. myös Seye 2022, 362). Niin haastateltavat kuin ryhmäkeskustelujen osallistujat painottivat lisäksi laajempaa kulttuurintuntemusta tanssin tai musiikin opiskelun ja esittämisen ohella, ja olennaisena pidettiin siksi myös suomalaisten toimijoiden vierailuja harjoitettavan perinteen kotiseudulla tämän kulttuurisen ymmärryksen syventämiseksi. Nämä lausunnot kertonevat siitä, että suomalaisten käytäntöyhteisöjen toimijat tunnistavat varsin hyvin perinteen vääristymisen riskit, kun länsiafrikkalaisia tanssi- ja musiikkiperinteitä välitetään suomalaisissa konteksteissa (ks. myös mts. 363).

Voikin kysyä, missä määrin Unescon sopimuksen toimeenpanossa varsin suuren painoarvon saavat listat lopulta palvelevat sopimuksen tavoitetta edistää ”kulttuurisen moninaisuuden ja inhimillisen luovuuden” kunnioitusta, jos listat tärkeistä tavoitteistaan huolimatta ruokkivat kulttuurista essentialismia. Janet Blake ja Lucas Lixinski (2020, 504) toteavat tähän liittyen osuvasti, että suojelua kaipaa ennemminkin ”kulttuuriperinnön kanssa tekemisissä olevien, sitä tuottavien ja sitä elävien” ihmisten toimijuus kuin tarkkaan määritellyt kulttuuriperintökohteet. Heidän ajatustaan seuraten käsittelemäni länsiafrikkalaisten tanssi- ja musiikkiperinteiden harjoittajien monietniset käytäntöyhteisöt olisikin huomattavasti helpompi nähdä institutionaalisen tuen arvoisina perintöyhteisöinä, jotka toiminnallaan edistävät kulttuurista moninaisuutta Suomessa.



Tutkimusaineisto

Haastattelut

Autio, Maarika 7.5.2016

Bangoura, Mohamed 20.2.2025

Cissokho, Cheick 11.12.2024

Kallinen, Outi 27.4.2016

Konaté, Sibiry 20.12.2024

Kourouma, Djomba 26.11.2024

Traoré, Bisso Alhassane 21.2.2025

Ryhmäkeskustelut

Ryhmä A (2 osallistujaa), 29.5.2024

Ryhmä B (3 osallistujaa), 30.5.2024

Ryhmä C (6 osallistujaa), 3.6.2024

Ryhmä D (3 osallistujaa), 1.8.2024

Ryhmä E (3 osallistujaa), 19.8.2024

Kaikki ryhmäkeskustelut ja haastattelut on toteuttanut Elina Seye Helsingissä.

Tutkimusaineistot tallennetaan Musiikkiperinnön moninaisuus Suomessa -hankkeen päättyttyä Musiikkiarkistoon. Ennen vuotta 2024 tehdyt haastattelut on tallennettu Musiikkiarkistoon ja Maailman musiikin keskuksen arkistoon.

Kirjallisuus

Askew, Marc. 2010. "The magic list of global status: UNESCO, World Heritage and the agendas of states." Teoksessa *Heritage and Globalisation*, toimittaneet Sophia Labadi ja Colin Long, 19–44. London: Routledge.

Bakka, Egil ja Gediminas Karoblis. 2021. "Decolonising or Recolonising: Struggles on Cultural Heritage." *Dance Research* 39 (2): 247–263.

Blake, Janet ja Lucas Lixinski. 2020. "Conclusions: Tighropes of the Intangible Cultural Heritage Convention." Teoksessa *The 2003 Unesco Intangible Heritage Convention: A Commentary*, toimittaneet Janet Blake ja Lucas Lixinski, 494–504. Oxford: Oxford University Press.

Brandellero, Amanda. 2020. "Staging Musical Heritage in Europe through Continuity and Change." Teoksessa *Heritage Discourses in Europe: Responding to Migration, Mobility, and Cultural Identities in the Twenty-First Century*, toimittaneet Laia Colomer, and Anna Catalani, 99–110. Leeds: Arc Humanities Press.

Charry, Eric. 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Chen, Ying-Hsien. 2023. *Plucking the Forest Sound: The Transculturation of the Finnish Kantele in Japan*. Helsinki: University of Helsinki. <http://hdl.handle.net/10138/563759>.



- D'Amico Soggetti, Gabriele. 2020. "Participation and Democracy." Teoksessa *The 2003 Unesco Intangible Heritage Convention: A Commentary*, toimittaneet Janet Blake ja Lucas Lixinski, 290–305. Oxford: Oxford University Press.
- Djebbari, Elina. 2012. "La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali : Organisation, évolution et émancipation." *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique* 13 (1–2): 21–26. <https://doi.org/10.7202/1012346ar>.
- Dounya Fanyi Fan. 2025. [Yhdistyksen kotisivut.] Luettu 14.5.2025. <https://dounyafanyifan.wordpress.com/>
- Ede, Yolanda van. 2017. "Stomping on the Ground: Dancing Flamenco through Tokyo's Soundscape." *Yearbook for Traditional Music* 49: 48–66. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.49.2017.0048>.
- Hafstein, Valdimar Tr. 2018. *Making Intangible Heritage: El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv4v3086>.
- Jaakola, Birgit. 2013. "Perinteestä brändiksi: Kiikoisten purpuri kulttuuriperintöprosessina." Teoksessa *Mitä on kulttuuriperintö?*, toimittaneet Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso, 239–266. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jacobs, Marc. 2020. "CGIs, not Just 'the Community'." Teoksessa *The 2003 Unesco Intangible Heritage Convention: A Commentary*, toimittaneet Janet Blake ja Lucas Lixinski, 273–289. Oxford: Oxford University Press.
- Järviluoma, Helmi. 2010. "Podetko ystävyyttä? Etnografia ja biofilian haaste." Teoksessa *Vaeltavat metodit*, toimittaneet Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo, 234–257. Kultaneito 8. Joensuu: Suomen kansantietouden tutkijain seura.
- Lähdesmäki, Tuuli, Satu Kähkönen, Rita Paqvalén ja Johanna Turunen, toim. 2024. *Kenen Kulttuuriperintö? Tunteet, tilat & teot*. Tampere: Vastapaino. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789523971356>.
- Moisala, Pirkko ja Elina Seye. 2013. "Musiikintutkija ihmisten keskellä: etnomusikologinen kenttätyö." Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toimittaneet Pirkko Moisala ja Elina Seye, 29–55. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Museovirasto. 2025. *Elävän perinnön wikiluettelo*. Luettu 2.12.2025. <https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/>
- Museovirasto. 2023. "Elävän perinnön kansalliseen luetteloon uusia kohteita – mukana ensi kertaa maahanmuuttajien kulttuuriin liittyviä perinteitä." Julkaistu 9.10.2023. <https://www.museovirasto.fi/fi/ajankohtaista/elavan-perinnon-kansallinen-luettelo-2023>
- Museovirasto. N.d. "Kulttuuriperintö Suomessa on myös iranilaista musiikkia ja chala-leipää – Elävän perinnön lähettiläät monipuolistavat näkökulmia perinteisiin." Luettu 2.12.2025. <https://www.aineetonkulttuuriperinto.fi/fi/artikkeli/kulttuuriperinto-suomessa-on-myo-iranilaista-musiikkia-ja-chala-leipaa-elavan-perinnon-lahettilaat-monipuolistavat-nakokulmia-perinteisiin>
- Nenić, Iva. 2022. "'Imagined Balkans' Meets 'Imagined Africa': The Contemporary Practice of Jembe Drumming in Serbia." *Ethnomusicology Forum* 31 (3): 429–48. <https://doi.org/10.1080/17411912.2022.2152249>.
- Owusu, Julian. 2024. "Hiphop mustuuden transkulttuurisena kumuloituvana kulttuuriperintönä." Teoksessa *Kenen kulttuuriperintö? Tunteet, tilat & teot*, toimittaneet Tuuli Lähdesmäki, Satu Kähkönen, Rita Paqvalén ja Johanna Turunen. Tampere: Vastapaino. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789523971356>.



- Peltokangas, Leena. 2015. "Suomeen muuttaneiden afrikkalaisten tarinat avataan opetuskäyttöön – Ensimmäiset tulivat 1800-luvulla." YLE: Ulkomaat. Päivitetty 14.12.2015. <https://yle.fi/a/3-8511971>.
- Petkovski, Filip. 2024. "Dance, Moving Identities, and the Political Economy of Intangible Cultural Heritage." Teoksessa *The Routledge International Handbook of Heritage and Politics*, toimittaneet Gönül Bozoğlu, Gary Campbell, Laurajane Smith ja Christopher Whitehead, 534–551. London: Routledge.
- Polak, Rainer. 2000. "A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond." *The World of Music* 42 (3): 7–46.
- Pryer, Anthony. 2019. "Musical Heritage as a Cultural and Global Concept." Teoksessa *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, toimittaneet Barley Norton ja Naomi Matsumoto, 21–41. London & New York: Routledge.
- Raout, Julien. 2009. "Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne." *Cahiers d'études Africaines* 193–194: 175–202.
- Rask, Shadia. 2023. "Rewriting and Dreaming Afro Finnish History: A Conversation With Wisam Elfadl." *No Niin* issue 18 (Aug 2023). <https://no-niin.com/issue-18/rewriting-and-dreaming-afro-finnish-history-a-conversation-with-wisam-elfadl/index.html>.
- Rastas, Anna. 2024. "Uudet diasporayhteisöt ja monipaikkainen kulttuuriperintötyö: Esimerkkinä afrikkalaisten diaspora Suomessa." Teoksessa *Kenen kulttuuriperintö? Tunteet, tilat & teot*, toimittaneet Tuuli Lähdesmäki, Satu Kähkönen, Rita Paqvalén ja Johanna Turunen. Tampere: Vastapaino. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789523971356>.
- Rastas, Anna, ja Elina Seye. 2011. "Ammattina afrikkalaismuusikko." *Musiikin suunta* 4/2011: 22–36.
- Rastas, Anna, ja Elina Seye. 2016. "Music as a Site for Africanness and Diaspora Cultures: African Musicians in the White Landscape of Finland." *African and Black Diaspora* 9 (1): 82–95. <https://doi.org/10.1080/17528631.2015.1055652>.
- Seye, Elina. 2022. "Music as a Third Space? – African Musics as a Field of Collaboration in Finland." *Ethnomusicology Forum* 31 (3): 353–372. <https://doi.org/10.1080/17411912.2022.2095294>.
- Sibum, Helen. 2023. "German rap without borders." Deutschland.de. Julkaistu 26.10.2023. <https://www.deutschland.de/en/topic/culture/hip-hop-from-heidelberg-unesco-intangible-cultural-heritage>.
- Siivonen, Katriina. 2013. "Kestävä aineellinen ja aineeton kulttuuri: Perinne, kulttuurin perinnöllisyys ja kulttuuriperintö Myrsky-taidehankkeessa." Teoksessa *Mitä on kulttuuriperintö?*, toimittaneet Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso, 318–335. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sivula, Anna. 2013. "Puuvillatehtaasta muistin paikaksi. Teollisen kulttuuriperintöprosessin jäljillä." Teoksessa *Mitä on kulttuuriperintö?*, toimittaneet Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso, 161–191. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. London and New York: Routledge. <https://hdl.handle.net/2027/heh40215.0001.001>.
- Smolander, Marjo. 2024. "WolofMuskari – Finnish Music Education in the Wolof Language." *FMQ*, March. <https://www.fmq.fi/articles/wolofmuskari-finnish-music-education-in-the-wolof-language>.
- Stepputat, Kendra, ja Elina Djebbari. 2021. "The Separation of Music and Dance in Translocal Contexts." *The World of Music* 9 (2): 5–30.



Tuomi-Nikula, Outi, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso. 2013. "Kulttuuriperintökysymysten jäljillä." Teoksessa *Mitä on kulttuuriperintö?*, toimittaneet Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso, 12–27. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ubertazzi, Benedetta. 2015. "The Territorial Condition for the Inscription of Elements on the UNESCO Lists of Intangible Cultural Heritage." Teoksessa *Between Imagined Communities of Practice. Participation, Territory and the Making of Heritage*, toimittaneet Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto ja Markus Tauchek, 111–122. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

UNESCO Intangible Cultural Heritage. 2025. "Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices." Luettu 14.5.2025. <https://ich.unesco.org/en/lists>.

UNESCO Intangible Cultural Heritage. 2003. "Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage." Luettu 8.4.2025. <https://ich.unesco.org/en/convention>.

Wenger, Etienne. 1998. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/highereducation/books/communities-of-practice/724C22A03B12D11DFC345EEF0AD3F22A>.

FT Elina Seye on Tampereen yliopistossa väitellyt etnomusikologi, musiikkitieteen dosentti Helsingin yliopistossa ja vieraileva tutkija Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Häntä kiinnostavat länsiafrikkalaiset tanssi- ja musiikkiperinteet, tanssin ja musiikin vuorovaikutus, moniaistinen etnografia sekä tutkimuksen dekolonisaatio.