

Kuunteleminen taiteellis- pedagogisena praktiikkana

Wilma Seppälä

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

Tanssinopettajan maisteriohjelma

Opinnäytetyö

2026

**TAIDE-
YLIOPISTO**

Tiivistelmä

Päiväys: 22.4.2026

Tekijä: Wilma Seppälä

Koulutus- ja maisteriohjelma: Tanssinopettajan maisteriohjelma

Tutkielman nimi: Kuunteleminen taiteellis-pedagogisena praktiikkana

Kirjallisen työn sivumäärä: 52 sivua

Tässä opinnäytetyössä tutkin kuuntelemista taiteellis-pedagogisena praktiikkana. Tarkastelen, millaiseksi tanssijantyössä harjoittamani kuunteleminen muotoutuu, kun asetan sen taiteellis-pedagogiseen työhöni. Toteutin opinnäytetyöhöni linkittyvän opetusharjoittelujakson kahdessa osassa: ohjaten tanssin ja esittävien taiteiden ammattilaisille opetuslabroja Teatterikorkeakoululla sekä opettamalla viikon Riveria Outokummun tanssin ammatillisessa koulutuksessa. Opetin molemmissa vuodesta 2020 kehittämäni dramaattisuuden koreografioinnin praktiikkaa, jossa yhdistetään liikettä, esiintyjäntyötä ja koreografiaa. Alussa ajattelin dramaattisuuden koreografioinnin olevan tutkimukseni aiheesta erillään oleva asia, mutta harjoitteluni myötä ymmärsin asioiden yhteen kietoutumisen ja mahdollisuuden käsitellä niitä täysin erillisinä. Siispä sen lisäksi, että avaan sitä, miten tutkin kuuntelemista opetusharjoittelussani, kirjoitan myös opetukseni sisällöistä ja kuuntelemisen suhteutumisesta niihin.

Opinnäytteeni on praktiikkaani perustuvaa taiteellista tutkimusta ja siinä on piirteitä fenomenologisesta tutkimusasetteesta. Tutkielmani vaikuttaa taiteilijapedagogiikan määritelmästä, sillä pedagoginen toimintani nousee taiteellisesta työstäni. Minua on ajanut halu päästä kiinni oman työni osittain hiljaiseen tietoon. Samalla tutkielmani on henkilökohtaisen tanssihistoriani kartoitus ja kaiuttaminen itseeni vaikuttaneisiin opettajiin ja oppimistilanteisiin. Pohdin läpi tekstin näiden vaikutuksia ja kaikuja tämänhetkisessä työssäni. Tanssivan kehon kokemuksellisuus on tutkimukseni maaperää, johon kietoudun, jota vasten työnnän ja jolta ponnistan. Tanssi on toiminut läpi elämäni opettajana itselleni ja ajattelen, että se on opettanut paljon kuuntelemisesta, niin kehollisella ja liikkeellisellä tasolla kuin suhteessa ryhmässä toimimiseen ja dialogisuuteen. Tutkimuksestani nousseen pohdinnan kautta hahmottelen eri tapoja, näkökulmia ja pedagogisia työkaluja kuuntelemisen harjoittamiseen opetustyössä.

Haluni tutkia kuuntelemista nousee tarpeistani noteerata opetustilanteessa olemassaoleva – haluan yrittää kuunnella opetustilanteen olosuhteita sekä niissä toimivia yksilöitä. Ajattelen kuuntelemisen olevan oleellista niin onnistuneelle taide- ja oppimisprosessille kuin elämän muillakin osa-alueilla. Opinnäytteeni tarkastelen myös taidepedagogiikan ja kuuntelemisen yhteiskunnallisia sekä poliittisia yhteyksiä ja ulottuvuuksia.

Asiasanat: kuunteleminen, taiteilijapedagogiikka, feministinen pedagogiikka, kuunteleva pedagogiikka, dialogisuus, tanssi, esittävät taiteet, musiikki, ääni, kaiku, kontrasti, hiljaisuus, hiljainen tieto, vahvistaminen, ruumiillisuus, yhteismuotoutuminen

Sisällysluettelo

1. Johdanto	4
2. Työni menetelmistä, aineistosta sekä keskustelukumppaneista	7
3. Tanssia kuunnellen	10
3.1. Praktiikastani ja näkökulmistani kuuntelemiseen	10
3.2. Esitystilannetta kuunnellen	13
<hr/>	
4. Opetusharjoittelun ja dramaattisuuden koreografioinnin praktiikan esittely	16
4.1. Olosuhteet dramaattisuudelle	17
4.2. Dramaattisuuden harjoitteita	19
4.2.1. Superpallo	19
4.2.2. Sitko ja skaalaaminen	20
4.2.3. Kapellimestari	21
4.2.4. Dramaattisuuden soittolista	21
<hr/>	
5. Prosessin tärkeitä pedagogisia hetkiä ja kuuntelemisen praktiikan hahmottelua	23
5.1. Suhteesta musiikkiin	23
5.1.1. Crescendo, diminuendo ja oma volyyminappi	24
5.1.2. Yksittäisten äänten kuuntelemisen harjoittelua	25
5.2. Hiljaisuuden volyymi	28
5.3. Kontrastin kuunteleminen	31
5.4. Kaiuttaminen	33
5.4.1. Opettaja dialogisena kaikupintana	34
5.5. Opettaja vahvistimena	36
5.6. Opettajan vallasta ja vastuusta	39

5.6.1.	Sanojen paino	41
5.7.	Dynaaminen pysähdys	43
5.8.	Kuunteleminen ja kääntyminen	46
5.9.	Tilan ottaminen ja antaminen	49
<hr/>		
6.	Loppupohdintaa	52
	Kiitokset	56
	Lähteet	57

1. Johdanto

Vuosien mittaan olen huomannut ammentavani opetuksessani suuresti tanssijantyöstäni ja sen ruumiillisesta kokemuksesta sekä niissä ilmenevästä, itselleni keskeisestä asiasta – kuuntelemisesta. Opinnäytteessäni tarkastelen, millaiseksi tanssijantyössä harjoittamani kuunteleminen muotoutuu, kun asetan sen taiteellis-pedagogiseen työhöni. Mitä on kuunteleminen taiteellis-pedagogisena praktiikkana?

Ajattelen kuuntelemisen ottavan tanssissa monia muotoja: musiikkiin yhteydessä olemisen lisäksi se voi olla esimerkiksi hetken impulssien, kanssatanssijoiden askelien, yleisön reaktioiden ja tanssittavan liikkeen momentumin seuraamiselle herkistymistä. Opinnäytteessäni seuraan tätä ajatusta: kirjoittaessani kuuntelemisesta en viittaa pelkästään audittiiviseen, vaan käytän termiä pääosin kehollisesta, affektiivisesta ja sisäisestä kuuntelemisesta. Tutkielmani yhtenä tavoitteena on ollut sanoittaa, kirkastaa ja kehittää taiteellis-pedagogista praktiikkaani, tutkien ja kuunnellen sitä, mitä jo teen, ja luottaen ajatteluun ja tietotaitoon, jotka nousevat olemassa olevasta praktiikasta ja ruumiillisesta kokemuksesta. Viime vuosina olen väsähtänyt kapitalismista kumpuavaan ajatukseen, että taidetta tehdessä tai opettaessa tulisi aina keksiä tai innovoida jokin uusi idea tai teos ja sen sijaan pyrkinyt viljelemään ideoiden, oppien ja konseptien uudelleen kierrättämistä ja niihin syvemmälle menemistä. Tässäkin työssä olen halunnut mennä syvemmälle jo läsnä olevaan. Minua on ajanut halu päästä kiinni oman työni osittain hiljaiseen tietoon, jotta se tulisi jatkossa selkeämmin ulottuvilleni niin taiteellisen kuin pedagogisen työni kontekstissa.

Ajattelen kuuntelemisen olevan oleellista onnistuneelle taide- ja oppimisprosessille, sillä se mahdollistaa taiteessa usein vaadittavaa keskittymistä ja syvää fokusta ja on välttämätöntä kontaktin ja dialogin tapahtumiselle. Samaan aikaan ajattelen kuuntelemisen harjoittamisen olevan keskeistä ja kaiken lävistävää elämän muillakin osa-alueilla, jotta sekä ihmisten keskinäinen että ihmisten ja ei-inhimillisen jatkuva vuorovaikutus ja rinnakkaiselo voisivat toteutua. Opinnäytteessäni tarkastelenkin myös taidepedagogiikan ja kuuntelemisen yhteiskunnallisia sekä poliittisia yhteyksiä ja ulottuvuuksia. Elämme kapitalismin ja yksilökeskeisyyden ajassa, jossa jatkuva uuden tuottaminen ajaa jo olemassa olevan arvostamisen ja kuuntelemisen edelle. Yhteiskunnissamme on myös paljon ääniä, esimerkiksi eri vähemmistöissä, jotka ovat

hiljaisia tai ääniä jotka kuuluvat, mutta eivät tule kuulluksi. Miten kuuntelemisen kautta voisi avata tiloja toisten äänille tulla esiin? Uskon kuuntelemisen potentiaaliin niin taiteessa, oppimisessa kuin kestävämmän maailman rakentamisessa. Kuuntelemisen laajempi pohtiminen sekä sen dialoginen harjoittaminen ja ylläpitäminen on polykriisien, polarisoitumisen ja ärsyketulvan määrittämässä ajassamme yhä tärkeämpää.

Opinnäyteprosessini alussa kirjoitin työpäiväkirjaani: *“Tuntuu tärkeältä pitää yhteys tanssiin”*. Tämän olen yrittänyt pitää opinnäytteeni johtavana ajatuksena, kysyen itseltäni jatkuvasti, miten tutkimukseni nivoutuu työhöni tanssija-tanssinopettajana. Tanssivan kehon kokemuksellisuus on tutkimukseni maaperää, johon kietoudun, jota vasten työnnän ja jolta ponnistan. Tanssi on läpi elämäni toiminut opettajana itselleni ja ajattelenkin, että juuri se on opettanut eniten kuuntelemisesta, niin kehollisella ja liikkeellisellä tasolla kuin myös suhteessa ryhmässä toimimiseen ja dialogisuuteen. Tanssin kautta opitaan lukemaan kehojen kieltä ja tulkitsemaan eri affekteja ja tunnelmia, mistä uskon olevan hyötyä kaikessa opettamisessa.

Haluni tutkia kuuntelemista nousee tarpeistani noteerata olemassaoleva, se, että jokaiseen opetustilanteeseen tullessani käynnissä on jo paljon kaikkea – en kävele tyhjään tilaan, jossa osallistujat ovat “neutraaleja tyhjiä tauluja”, vaan meneillään on jo tilanne, tilanteita, olosuhteita. Tai kuten kulttuuriteoreetikko-runoilija Fred Moten ja tutkija-aktivisti Stefano Harney toteavat: *“-- study is already going on, including when you walk into a classroom and before you think you start a class --”*. (Harney & Moten, 2013, s. 112). Tanssistudio on täynnä yksilöitä, jotka tuovat mukanaan runsaat ja monimutkaiset maailmansa: opetustilanteeseen osallistuvat kantavat mukanaan erilaisia tunteita, elämäntarinoita ja -tilanteita, luokkataustoja, ylisukupolvaisia traumoja – ja kaikki tämä väreilee jossain yhdessä luomamme toiminnan taustalla, keskellä ja väleissä. Haluan yrittää kuunnella tanssitunnin olosuhteita sekä niitä luovia ja niissä toimivia yksilöitä ja toivottaa heidät kaikki tervetulleeksi opetukseeni. Sivuttamalla heidät jättäisin orgaanisesti nousevaa potentiaalia käyttämättä ja toimisin omaa opettajan etiikkaani vastaan. En halua opettajana olla vain puskemassa omaa agendaani ja jättää vallitsevat olosuhteet ja osallistujat huomioimatta – onhan roolini opettajana olla tilanteessa juuri heitä varten. Samalla tavalla ajattelen työskennellessäni esityksessä tanssijana: minun tulee tulla tietoiseksi kanssatanssijoistani, esiintymistilastani ja

itsestäni ja toimia näiden kaikkien muodostamassa, nyt-hetkessä operoivassa kokonaisuudessa. Isossa kuvassa kuuntelemisen eetos kytkeytyy pyrkimykseni olla taiteilija-opettaja, joka on ajassa ja maailmassa kiinni ja havaitsee, mitä ympärillä tapahtuu – ja kenties sen myötä pystyy mukauttamaan toimintaansa tarvittavalla tavalla. Professori Juha Vartoa (2004, s. 22) mukaillen pyrkimykseni on sisällyttää opettamiseeni “-- viisautta nähdä, kuulla se, mitä on nyt, mitä on läsnä, mitä nyt tapahtuu”. Vain niin tekemällä voin olla tietoisessa suhteessa vallitseviin olosuhteisiin ja alkaa tarvittaessa muuttamaan niitä.

Tutkielmani pureutuu olemassa olevaan taiteellis-pedagogiseen praktiikkaani, jossa ilmeneviä suhteisuuksia olen havainnoinut ja tulkinnut – toisin sanoen olen tutkinut sitä, mitä jo työssäni teen. Kuunteleminen tutkimusmetodinä on olemassa olevan ja suhteisuuksien havaitsemista – se etsii ja löytää tapoja saattaa olemassa olevia asioita yhteen (LaBelle, 2025, s. 4). Samanaikaisesti tutkielmani on eräänlainen henkilökohtaisen tanssihistoriani kartoitus ja kaiuttaminen itseeni vaikuttaneisiin tärkeisiin opettajiin ja oppimistilanteisiin. Pohdin näiden vaikutuksia ja jälkiä tämänhetkisessä työssäni läpi koko tekstin. Tämän tarkastelun sekä tutkimukseeni linkittyneessä opetusharjoittelussa tapahtuneen pedagogisen pohdinnan kautta olen hahmotellut erilaisia tapoja ja näkökulmia kuuntelemisen harjoittamiseen opetustyössä. Tämän tutkielman myötä toivon taiteellis-pedagogisen työni muuttuvan konkreettisemmaksi, tietoisemmaksi ja mahdollistuvan entistä paremmin jaettavaksi muille.

2. Työni menetelmistä, aineistosta sekä keskustelukumppaneista

Tutkin kuuntelemista taiteellis-pedagogisena praktiikkana ja näin ollen kuunteleminen on ollut tutkimiseni kohde. Samalla se on ollut myös tutkimiseni tapa: olen tutkinut kuunnellen sitä, mikä työssäni lähti kirkastumaan ja nousemaan oleelliseksi.

Opinnäytteeni on praktiikkaani perustuvaa taiteellista tutkimusta ja siinä on piirteitä fenomenologisesta tutkimusasenteesta. Kuten taiteellisessa toiminnassa, taiteelliseen tutkimukseen kuuluu sen osittainen tuttuus ja toisaalta alati paljastuva luonne, joiden dialogissa omaa kokemusta tuodaan esille tutkimisen osana. (Varto, 2017, s. 93, 114) Vaikutun työssäni taiteilijapedagogiikan määritelmästä, jossa opettamisen taustalla vaikuttaa kokemus taiteen tekemisestä (Guerra, Koistinen & Porkola, 2025, s. 2). Tutkimukseni pedagoginen toiminta nousee taiteellisesta työstäni.

Tutkielmani linkittyy opetusharjoitteluuni, jonka toteutin opettamalla Riveria Outokummun tanssin ammatillisessa koulutuksessa ja fasilitoimalla opetuslabroiksi kutsumiani työpajoja Taideyliopiston Teatterikorkeakoululla marraskuussa 2025. Noin 6500:n asukkaan Outokummun kaupungissa sijaitsevassa Riverian koulutuksessa voi opiskella nykytanssiin keskittyneen tanssialan ammattitutkinnon, jossa syvennyttään itsenäiseen tanssin tekijyyteen ja opiskellaan sekä suomalaisten että kansainvälisten opettajien johdolla. Olen aikanaan itse valmistunut kyseisestä oppilaitoksesta tanssijaksi vuonna 2017. Opetin molemmissa paikoissa vuodesta 2020 kehittämäni dramaattisuuden koreografioinnin praktiikkaa, jossa yhdistetään liikettä, esiintyjäntyötä ja koreografiaa. Alussa ajattelin dramaattisuuden koreografioinnin olevan tutkimukseni aiheesta erillään oleva asia. Harjoitteluni myötä minulle alkoi kuitenkin valjeta asioiden yhteen kietoutuminen ja mahdottomuus käsitellä niitä täysin erillisinä. Siispä sen lisäksi, että avaan tutkielmassani, miten kuuntelemista tapahtui opetusharjoittelussani, kirjoitan myös opetukseni sisällöistä ja siitä, miten kuunteleminen suhteutuu niihin.

Aineistoni koostuu työpäiväkirjamerkinnöistä ja äänitteistä tutkiessani taiteellis-pedagogista työtäni opetusharjoittelussa, joka tapahtui Teatterikorkeakoululla järjestämissäni opetuslabroissa ja Riveria Outokummun tanssin koulutuksessa. Pidän työpäiväkirjaa käsin kirjoittaen koko tutkimukseni ajan. Tein äänitteitä kävelyillä aina

sellaisilla hetkillä, kun minun tarvitsi nopeasti ja sensuroimatta tallettaa ajatteluani ja varmistaa, että saisin siitä kiinni myöhemmin. Äänitteiden tekeminen ulkona liikkuesssa helpotti ajatussolmujani – liikkeessä ajatteleva loiki kehooni tilan tuntua ja ulkona oleminen toi kaivattua avautumista kaikkeen itseni ulkopuolella olevaan: rakennuksiin, puihin, eläimiin ja kanssakävelijöihin. Jos kannettavan tietokoneen käyttö olisi mahdollista kävellessä, olisin kirjoittanut koko opinnäytetyön mieluiten niin. Syntyneiden äänitedokumentaatioiden kautta sain ajatteluuni tarvittavaa etäännytyistä niissä tutkimukseni vaiheissa, joissa koin eksyvänä liian syvälle oman pohdintani sisään. Taiteellis-pedagogisesta työstäni tekemäni päiväkirjamerkinnot ja niiden pohjalta tavoittamani kokemukset, havainnot ja oivallukset ovat opinnäytetyöni keskeisintä aineistoa. Kuljetan tekstissänini mukana lähimenneisyyteni oppeja ja oppimiskokemuksia, joita olen tanssijana kokenut ja joita huomaan hyödyntäväni opettamisessani. Monet näistä kokemuksista ovat asioita, jotka ovat syystä tai toisesta kiinnittyneet minuun voimallisemmin kuin toiset – asioita, jotka olen kuullut.

Aineistoni osana toimivat myös merkinnät opetusharjoitteluni aikana käydyistä keskusteluista, joita minulla oli harjoitteluni ohjaajan Taina Mäki-Ison ja Outokummun tanssin koulutuksen lehtori Katariina Vähäkallion kanssa. Vähäkallion läsnäolo opetukseni seuraamisessa ja keskustelut hänen kanssaan tuntuivat erityisen merkityksellisiltä, sillä hän opetti minua vuosina 2015-2017 opiskellessani Outokummun koulutuksessa. Se, että hän pääsi todistamaan taiteellis-pedagogista työtäni vanhassa opinahjossani, joka on toiminut itselleni mittaamattoman arvokkaana paikkana, osoittautui ammatillista polkuani syventäväksi ja liikuttavaksi kokemukseksi. Joskus on tärkeää palata paikkoihin, joista on aikoinaan lähtenyt.

Kuljetan tutkielmani keskustelukumppanina muun muassa fyysikko-feministiteoreetikko Karen Baradin (2007) yhteismuotoutumisen teoriaa, jota mukailien kuunteleminen syntyy ja muodostuu aina suhteissa jo valmiiksi toisiinsa kietoutuneiden ja toisistaan riippuvaisten toimijoiden kesken. Inspiroidun Baradin ajattelusta, jonka mukaan olemme kietoutuneita kaikkeen, tässä yhteydessä minä koko tutkimukseni maaperään, sillä tietäminen ei tapahdu tai synny etäisyyden päästä (Barad, 2007). Hyödynnän myös taiteilija-tutkija Brandon LaBellen (2025) tutkielmateosta *Poetics of Listening*. Näiden lisäksi vaikutun Heidi Fastin (2022) virittäytymisen teoriasta,

feministiteoreetikko Sara Ahmedin (2017) käsitteistä *feminist ear* ja *feminist killjoy* sekä eri taiteilija-tutkijoiden näkemyksistä liittyen kuuntelemiseen ja dialogisuuteen.

Pyrkimykseni on ollut nostaa aineistostani asioita, jotka pystyn linkittämään taiteellis-pedagogiseen työhöni joko käytännön, eettisen pohdinnan tai poeettisen kielen kautta. Ajattelen tanssin olevan poeettisuuden taidetta, jolloin myös sen opettamisessa tarvitaan poeettista kieltä. Teorian ja käytännön yhdistäminen on työssäni jatkuva aktiivinen prosessi. Lähestyn aineistoani kuin tanssiteosprosessia: ensin olen ideoinut ja assosioinut runsaan rennosti ja ikään kuin “hengailut” materiaalini kanssa, mutta ensi-illan lähestyessä tunnelma ja työtahti on tiivistynyt, jolloin myös teoksen ydin on alkanut kirkastua. Työhöni on kuulunut oleellisena osana ‘kill your darlings’ -metodi eli kokonaisuuden kannalta epäoleellisista, vaikkakin joskus rakkaistakin, osuuksista luopuminen. Kenties nämä sivuun siirretyt opit pääsevät valokeilaan joissain tulevaisuuden olosuhteissa. Kuten esitystä tehdessä, en alussa voinut tietää millainen teoksesta lopulta tulisi ja samalla sen tekoprosessi on muuttanut minua. Tutkimukseni aikana koin, että yhtäläisesti kuin minä tein tutkimusta, teki se samalla minua.

Tavoittelen tutkimuksessani kirkastuneita sanoituksia omasta praktiikastani kuuntelemisen näkökulmasta. Olen pyrkinyt kirjoittamaan auki erilaisia pedagogisia työkaluja tai niiden alkuja, joissa on läsnä mahdollisuus kuuntelemaan pedagogiseen otteeseen.

3. Tanssia kuunnellen

Tässä kappaleessa avaan tanssijan- ja esiintyjäntyöllistä ajatteluni ja niissä ilmenevää kuuntelemista. Havainnollistavana esimerkkinä kuvailen esitystilannetta viime vuoden lokakuulta.

3.1. Praktiikastani ja näkökulmistani kuuntelemiseen

“Ruumiini on astia, joka soittaa kaikuja kaikista niistä äänistä, joiden ympärillä olen elänyt” (Saari, 2024, s. 16)

Nämä kirjailija Eino Saaren sanat kuvaavat kokemustani siitä, miten menneisyyteni tanssikokemukset ovat siirtyneet omaan praktiikkaani. Olen elämäni aikana ollut lukuisien kymmenien, ellen jopa satojen, eri tanssiopettajien, tanssijoiden, koreografien ja kanssaopiskelijoitten opettavana ja vaikutuspiirissä. Kuitenkin sen sijaan, että nämä kokemukset olisivat Saaren sanojen mukaisesti tapahtuneet vain ympärilläni, olen kulkenut niiden läpi kehollisesti. Kokemuksissa on yhdistynyt kuuntelemisen eri muotoja, auditiivista, kehollista ja affektiivista, minkä uskon vaikuttaneen siihen, että tallentunut muistijälki on ollut niin vahva. Liiketutkimuksellisessa sooloharjoituksessa, jossa pyritään liikkumaan istuin- ja kantaluiden yhteydestä käsin, kuuntelen kehoni sisäistä tilaa. Ryhmäkoreografiaa tanssiessani kuuntelen kanssatanssijoitteni ajoituksia liikkuessamme vuorotellen lattialta ylös ja ylhäältä takaisin alas yrittäen rytmittää omaa tanssiani heihin, jotta laskeutumisemme ja nousemisemme olisivat samanaikaisia. Opiskellessani kolme vuotta samojen luokkatovereiden kanssa Tukholman taideyliopiston tanssin kandidaatin koulutuksessa 2018-2021, jaoin heidän kanssaan lukuisia hikisiä hetkiä tanssisalien lattioilla. Tällaisen pitkäkestoisen kehollisen oppimisen myötä opettelin tunnistamaan erilaisia kehollisia viestejä, eleitä ja olemisen tapoja, joita tulkiten kuljimme läpi myös monista rinkimuodostelmissa käydyistä keskusteluista. Jotain tanssisaleissa tapahtuneesta liikkeen virtauksen kuuntelemisesta kulkeutuu myös tapaan olla verbaalisissa keskusteluissa.

Minulla on vahvoja muistijälkiä oman tanssipolkuni varrelta, joissa olen kokenut esimerkiksi opettajan tai kanssaopiskelijan kuulleen minua – kuulluksi tulemisen kautta toimintani on piirtynyt selvärajaisemmaksi ja sitä mukaa vahvistanut muun muassa hyväksytyksi tulemisen ja osallisuuden tunnetta. Joskus monen ihmisen

keskustelutilanteessa olen viitaten odottanut pitkään puheenvuoroa, eivätkä muut opiskelijat ole sitä ensin huomanneet, mutta opettaja onkin. Tällöin pienestä, mutta merkityksellisestä huomioinnin hetkestä on jäänyt vahvistava jälki. Toisenlainen kuulluksi tulemisen kokemus on, kun olen saanut syventyneen vastauksen kysymykseeni. Tällöin olemme saattaneet yhdessä opettajan kanssa toiminnan kautta lähteä tutkimaan kysymääni. Näin tapahtui esimerkiksi Tukholmassa opiskellessani kun kysyin opettajaltani Kristine Slettevoldilta, miten saisin rauhoitettua kiireiseltä tuntuvaan tanssimistani, jossa koin ajoittain lähteväni edistämään, ikään kuin suorittamaan tehtävää sen sijaan, että pysyisin tanssin sisässä. Slettevold tuntui saavan heti kiinni kysymyksestäni ja alkoi pohtia kanssani liikkeessä, miten itse torjuu kiireen tuntua keskittämällä huomiotaan eri kehonosiin ja liikeimpulsseihin tanssittavan sarjan aikana: “nyt keskityn pikkuvarpaan kääntämiseen, nyt siihen, että istuinluuni tekevät ympyrän, tuonne mennessä takaraivoni ja kantapäiden yhteyteen ja niin edelleen.” Koin saavani opettajalta toiminnan muhevoittaman paneutuneen vastauksen, joka ravitsee työtäni edelleen. Tämänäyttypiset muistot ovat motivoineet minua kehittämään omaan opettamiseen kuuntelevaa otetta.

Kahdessa edellisessä kappaleessa kuvaamieni ja muiden niiden kaltaisten kokemusten pohjalta ajattelen, että tanssin kontekstissa kuuntelemista opetellaan paljonkin – se vain tapahtuu useimmiten ikään kuin sivutuotteena jasamanaikaisesti kaiken muun toiminnan lomassa. Yhdestä kulmasta ajattelen kuuntelemisen olevan tapa olla tanssimisen tilassa, tilassa, joka on jatkuvaa vuoropuhelua oman ja muiden kehojen, liikkeen, äänen, musiikin, rytmin, tilan, ajan ja mahdollisen yleisön välisessä vuorovaikutuksessa.

Opiskellessani Tukholman taideyliopistossa, meitä opettivat monet tanssitaiteilijat, jotka olivat vaikuttuneet yhdysvaltalaisen koreografi Deborah Hayn työstä.

Postmodernin tanssin sukupolveen kuuluvalla Haylla on ollut suuri vaikutus länsimaisen tanssin kenttään aina 1960-luvulta 2000-luvulle, joista jälkimmäiseen sijoittuu hänen kansainvälisesti aktiivinen uransa (Monni, 2020, kappale 1). Vaikka en ole koskaan itse ollut Hayn opissa, hänen tanssinäkemyksensä vaikutus taustassani on ilmeinen, erityisesti suhteessa kuuntelemisen hahmottamiseen tanssijantyössä.

Tanssitaiteen tohtori ja koreografian professori Kirsi Monni (2020, kappale 8) kuvailee Hayn työtä seuraavasti:

“-- keskeistä on nyt-hetken ainutkertaisen tapahtumallisuuden havainnointi ja dynaaminen vuorovaikutus *tilanteen*, ajan, tilan, toisten läsnäolijoiden, itsen ja koreografian kanssa.”

Hayn ajattelu resonoi sen kanssa, mitä ajattelen kuuntelemisen tanssijantyössä olevan. Nyt-hetkessä toimiminen vaatii aktiivista kuuntelemista ja havainnoinnin harjoittamista.

Ajattelen kuuntelemisen mahdollistavan tanssijan sopeutumiskykyä. Varton (2004, s. 22) mukaan maailmassa toimiakseen ja pysyäkseen sopeutumiskykyisenä, kriittisenä ja nopeasti reagoivana on pystyttävä havainnoimaan, mitä, missä ja miten maailma on. Mielestäni kuuntelemisen harjoittaminen toimiikin strategiana mukautumisessa muuttuviin olosuhteisiin. Juuri tällaisia strategioita vaaditaan muuttuvassa maailmassamme ja silppumaisella taiteen kentällä, missä itsekin työskentelen monissa rooleissa, niin tanssijana, koreografina kuin tanssinopettajana.

Taiteellisessa työssäni punoutuvat yhteen tanssi- ja teatteritaide ja tanssijanpraktiikassani sekoittuu eri länsimaisen taidetanssin traditioita. Esimerkkeinä näistä ovat release-tekniikka, postmoderni nykytanssi ja somatiikka. Nuoruudessani vuosia treenaamani lajit, baletti ja jazztanssi ovat myös läsnä kehossani: olen aikoinaan toistanut niitä niin paljon, että pystyn yhä nykyään palaamaan niihin helposti, vaikka välissä olisi ollut monien vuosien tauko. Harjoittamassani länsimaisessa taidetanssitraditiossa korostuu usein yksilöllinen tekeminen ja taito sekä perinteinen yleisösuhe, joiden parissa yhdessä tanssimisen eetos usein jää vähemmälle. Viime vuosina olen harjoittanut jonkin verran myös ei-läntisestä kaanonista tulevia tanssilajeja kuten Jamaikalta lähtöisin olevaa dancehallia ja brasilialaista baile funkia. Nämä eivät suoranaisesti näy työssäni, mutta ovat toimineet tärkeinä opettajina ja polkuina tanssin ilon, toistemme juhlimisen, isosti esillä olemisen ja yhdessä tanssimisen luo. Tämä kaikki on ruokkinut ajatuksiani yhteisön tärkeydestä ja koloniaalisten rakenteiden purkamisesta tanssin kontekstissa ja aktivoineet oman osaamisalueeni, nykytanssin, pohtimista kriittisesti.

Opiskellessani Tukholman taideyliopistossa, olin osana monia keskusteluita, joissa nykytanssia sanana tarkasteltiin kriittisesti – sana voi kuulostaa siltä kuin se olisi aina ajankohtaista ja ”ajan hermolla”. Tanssija ja yhteiskuntatieteilijä Fabián Barba (2019, kappaleet 11 & 12) toteaa “nykytanssin” olevan terminä ongelmallinen, sillä se sisältää

ajassa kiinni olemisen väitteen ja näin kolonisoijaksi nykyhetken. Ajattelen, että tämä paradoksaalisesti synnyttää nykytanssista eräänlaisen neutraalin ajattomuuden mielikuvan: kun on jatkuvasti nykyajassa kiinni, ei ole mihinkään tiettyyn historialliseen aikaan kuuluva. Barban mukaan nykytanssia väitetään usein objektiiviseksi, siitäkin huolimatta, että sen lähtökohdat kumpuavat länsimaisesta kulttuurihorisontista ja historiasta (Barba, 2019, kappaleet 13 & 25). Objektiivista se ei tietenkään ole ja taidemuotona se on eurosentrisyyden ja valkoisuuden lävistämää. Valkoisuus puolestaan on kehoihin tiukkaan kietoutunutta, jolloin sen purkamiseen vaaditaan syväluotaavia poisoppimisen, uudelleen harjoittamisen ja transformoitumisen prosesseja (Spatz, 2019, s. 22).

Kuunteleminenkaan ei koskaan ole universaalia tai neutraalia, vaan aina sidoksissa siihen, keitä olemme ja mikä on tilanteemme maailmassa (Kanngieser, 2024, 07:03). Oman tilanteeni ymmärtäminen ja historiasta tietoisiksi tuleminen on tanssintekijyydessäni tärkeää. Tällä hetkellä ajattelen tanssini olevan alati muuttuvaa uuden oppimisen ja vanhasta pois oppimisen vuoropuhelua.

3.2. Esitystilannetta kuunnellen

Yksi tapani lähestyä kuuntelemista tanssijantyössä on ajatella sitä jonkinlaisena dialogisena aaltoliikkeenä, jossa vuorotellen hiljennytään kuuntelemaan läsnä olevaa hetkeä ja täytetään tilaa omalla liikkeellä. Seuraavaksi yritän kuvailla asiaa tarkemmin käyttämällä esimerkkinä esiintymiskokemustani Humina Open Space-tapahtumassa lokakuussa 2025, missä esiinnyimme duettona tanssija Sonja Karoliina Aaltosen kanssa.

Demoesityksemme *we are (with) many* sisälsi improvisoitua tanssimista tiiviissä fyysisessä kontaktissa ja yhteislaulamista acapellana äänissä. Esitys alkoi rauhallisella tilaan asettautumisella, josta etenimme kontaktissa tanssittuun duettoon, jonka jälkeen rauhoitimme liikkeen ja etenimme ääntelyn kautta moniääniseen yhteislauluosioon. Esiintyessämme kiinnitin huomiota tapaan harjoittaa kuuntelemista yhteislauluosuudessa: jotta pystyin tekemään tulkinnan siitä, menemmekö kohti volyymin asteittain nostattavaa *crescendoa* vai sitä asteittain laskevaa *diminuendoa*, oli minun sekä herkistyttävä kuuntelemaan jo olemassa olevaa ääntä että vastattava siihen jollain tavalla. Tämä saattoi tarkoittaa esimerkiksi lauluni voimakkuuden tai sävelkorkeuden muuttamista. Esityksemme kulun kannalta ei riittänyt, että kuulin

yhdessä muodostamamme äänen, minun oli myös ajoittain reagoitava siihen toiminnallani.

Muistan menneisyydestäni oivaltamisen hetkiä liittyen tämänlaiseen äänissä eli stemmoissa laulamiseen. Vaikka vieressä joku laulaisi eri stemmaa, on omassa laulamissa pystyttävä pitämään oma äänensä kirkkaana ja selkeänä, mutta ei kuitenkaan niin, että se jyräisi muiden äänien yli. Jos peittäisin muut äänet omallani, en pystyisi juurikaan kuuntelemaan kokonaisuutta ja näin koko yhteislaulamisen idea, saada äänet soimaan yhdessä, alkaisi vesittyä. Oman huomioni on liikuttava sekä oman ääneni että kokonaisuuden kuuntelemisen välillä – on ikään kuin ymmärrettävä ja kuultava yhdessä laulettavaa laulua, jotta voi sopeuttaa omaa ääntään siihen. Samantyyppinen huomion liike voi toteutua myös yhdessä tanssiessa.

Demoesityksessämme kontaktissa improvisoimamme liikkeellinen osuus toimi laulamisen lailla: kuunnellen vuorotellen kokonaisuutta ja omaa tanssiani. Yhteistanssimme tapahtui suunnittelemattomassa dialogissa: nyt minä menen, nyt sinä menet, nyt me menemme yhdessä ja niin edelleen. Tanssi syntyi yhdessä tekemällä ja kuuntelemalla jatkuvasti vaihtuvaa roolitusta, jossa pyrin antamaan kehollisia impulsseja ja toisaalta vastaamaan toisen tarjouksiin. Ajoittain pelkkä läsnäolo riitti, sillä liiallisella tarjoamisella ja tekemisellä olisi saattanut tukkia koko tanssin virtauksen. Tiiviissä fyysisessä kontaktissa tapahtuvassa kaksintanssissa kuunteleminen mahdollistuu parhaimmillaan luontevasti, onhan se koko tekemisen edellytys. Ilman kuuntelemista yhdessä tanssiminen olisi mahdotonta tai ainakin erittäin vaikeaa ja epädialogista. Jotta on mahdollista kuunnella, on tunnettava olonsa turvalliseksi. Demoesityksessämme tanssin itselleni läheisen ystävän ja kollegan kanssa, jonka kanssa meillä on useammalta vuodelta jaettua tanssihistoriaa: siksi luottamus ja turvan tunne oli itselleni helppo tavoittaa.

Esiintymistilanteessa ei kuunnella vain itseään ja kanssatanssijaansa, vaan siinä viritytään myös todistajina olevan yleisön taajuudelle. Vaikka koreografia ei sisältäisi suoraa kontaktia yleisöön, kuten *we are (with) many*-esityksemme kohdalla oli, ajattelen, että minun on esiintyjänä tärkeää avata itseni ja oma läsnäolonni myös heidän suuntaansa, edes ajoittain. Tämä tarkoittaa itselleni esimerkiksi ajoittaista kevyttä katsetta yleisöön päin tai pelkästään sisäisen huomioni kuljettamista heidän suuntaansa.

En ajattele kuuntelemista passiivisena hiljaisena olemisena, vaan ajoittain hyvinkin aktiivisena toimintana, jossa reagoidaan jatkuvassa muutostilassa ympäristöön, oli tilanne sitten esiintymistilanne tai jokin muu. Esiintyjänä voin keskittyä siihen, mitä jo on, kuin myös siihen, mikä on hiljaista ja mitä ei vielä ole. Koreografian lehtori Jana Unmüssigin (2023, s. 10) mukaan kuuntelemisen kautta mahdollistuu potentiaalinen tila sille, mitä seuraavaksi voisi olla. Jatkuvana tanssia aktivoivana tehtävänä toimii nythetken jatkuvassa muutoksessa olevien osatekijöiden kuunteleminen ja niiden kutsuminen osaksi esitystä. Ajatus kannustaa tulemaan sinuiksi ei-tietämisen, riskien ottamisen ja oman haavoittuvuuden kanssa. Tällöin myös mahdolliset ”virheet” on hyväksyttävä esityksen osiksi. Improvisaatiota sisältävistä esityksistään kuuluisa koreografi Meg Stuart (2010, s. 45) kuvailee ainoan tanssi-improvisaatioesityksessä mahdollisen epäonnistumisen olevan sen, ettei kutsu esityksessä tapahtuvaa epäonnistumista osaksi kokemusta. Ajattelenkin olevan erityisen riemastuttavaa, kun tanssija pystyy hyödyntämään esityksessä tapahtuvia yllätyksiä ja kömmähdyksiä esiintymisen materiaalina. Valtaosa esityksessä tapahtuvasta näkyy ja kuuluu yleisölle, joten on huojentavaa, kun jotain tapahtunutta ei yritetä piilottaa, vaan se hyväksytään esityksen osaksi.

4. Opetusharjoittelun ja dramaattisuuden koreografioinnin praktiikan esittely

Tutkimukseeni linkittyvä, loka-marraskuussa 2025 tapahtunut opetusharjoitteluni koostui viidestä opetuslabrasta Teatterikorkeakoululla sekä harjoitteluviikosta Riveria Outokummun tanssin koulutuksessa. Teakilla opetuslabroihini osallistui yhteensä kolmeoista kutsumaani kollegaa ja kanssaopiskelijaa tanssin ja teatterin aloilta. Labrojen tarkoituksena oli päivittää dramaattisuuden koreografioinnin praktiikkaa osallistujien ja ohjaavan opettajani Taina Mäki-Ison palautteen kautta ja näin valmistautua Outokummussa tapahtuvaan harjoittelun vaiheeseen. Outokummussa harjoitteluni sisälsi viisi täyttä opetuspäivää, joina opetin kolmeoista opiskelijaa ensimmäiseltä ja kolmannelta vuosikursilta. Opetusviikko päättyi viikon aikana tehtyjä harjoituksia esittelevään demoon, jota tuli seuraamaan pieni yleisö.

Dramaattisuuden koreografiointi on liikettä, esiintyjäntäytöä ja koreografiaa yhdistävä praktiikka. Aloin kehittämään sitä vuonna 2020 Tukholman taideyliopiston dance performance-kandiopintojeni yhteydessä, missä tein dramaattista esiintymistä tutkineen Lady-soolotyön. Seuraavana vuonna valmistin lopputyöni tutkien dramaattisuuden koreografiointia ohjaten neljälle tanssijalle teoksen Act Four: Scene of Sentimentality. Praktiikassa dramaattisuuden ajatusta lähestytään erilaisten kehollisten harjoitteiden kautta, joissa työskennellään muun muassa intensiteettien skaalaamisen, kasvojen liikkeeseen integroinnin, kontrastien, komposition sekä musiikista ja kanssatanssijoista vaikuttumisen parissa. Praktiikassa tutkin, mitä sentimentaalinen, traaginen ja melodramaattinen voisivat olla koreografisen ja kehollisen toiminnan laatuina. Harjoitteissa kuljetaan niin maksimaalisissa kuin hienovireisissä ruumiillis-emotionaalisissa tiloissa, joissa liioittelu, leikki ja ”liikaa oleminen” valjastetaan toiminnan työkaluiksi. Jokaisessa opetuslabrassa sekä Outokummun viikon alussa pidin praktiikasta lyhyen esittelyn, jossa kannustin osallistujia asennoitumaan harjoitteisiin edellä mainitsemieni leikin ja liioittelun kautta. Tämän lisäksi sanoitin ajatusta tunteiden läsnäolosta liikkeellisessä työssä lukemalla lainauksen feministiteoreetikko Sara Ahmedilta (2014, s. 11): ”We should note that the word 'emotion' comes from the Latin, *emovere*, referring to 'to move, to move out'.” Ahmedin esittelemän emotion-sanan, eli suomeksi tunteen, etymologia toimii mielestäni inspiroivana porttina liikkumisen ja liikuttumisen välisten suhteiden avaamiselle ja niiden mukaan

kutsumiselle dramaattisuuden koreografioinnin praktiikkaan. Lainausta ei sen enempää reflektoitu tai tulkittu, vaan toivoin sen jäävän osallistujille jonkinlaiseksi resonoivaksi ja inspiroivaksi ajatukseksi tulevan toimintamme taustalle.

Teakin opetuslabrojen ohjaaminen toimi valmistavana vaiheena Outokumpua varten: labroissa sain kokeilla uusia ideoita, joita ohjatesa sallin itseni olla ajoittain hieman hukassa. Labroissa harjoitteluohjaajani ja kollegoideni kysymykset ja palaute ohjasivat minua sanalliseen selkeyttämiseen ja opetukseni intentioiden kirkastamiseen. Sen lisäksi havaitsin sekä harjoitteluohjaajassani Taina Mäki-Isossa että labrojen osallistujissa innostuksen pilkahtelua, mikä sai minut uskomaan enemmän omaan tekemiseeni. Labrakertojen vaihteleva osallistujakunta ja jatkuva ajan riittämättömyyden tuntu eivät sinänsä vaivanneet itseäni, sillä tiesin Outokummun viikon olevan pituudessaan erilainen prosessi ja siten antavan sekä itselleni että opiskelijoille mahdollisuuden syventyä tekemisen äärelle. Opetuslabrojen toistojen kautta opetukseeni alkoi muotoutua selkeämmät toimintaraamit, joihin pystyin nojaamaan. Raamit mahdollistivat Outokummussa myös hetkessä heittäytymistä. Minulle on vuosien mittaan selkiytynyt, että työskennellessäni tarvitsen sopivassa suhteessa selkeyden tuomaa turvaa ja toisaalta vapautta muuttaa suunnitelmia ja antaa hetken viedä. Teakin opetuslabroissa hiljalleen vakiinnuttamani toimintaraamit loivat itselleni rauhaa ja turvaa, jotka mahdollistivat Outokummussa työhöni kuuntelevaa otetta.

Esittelen seuraavaksi tarkemmin opetukseni olosuhteiden luomisen prosessia.

4.1. Olosuhteet dramaattisuudelle

Pohtiessani dramaattisuuden koreografioinnin opetukseen “hyvää draaman kaarta” ajattelin asiaa pedagogisen dramaturgian kautta, joka on käsite, jota aloin käyttää Teatterikorkeakoulun tanssipedagogiikan opintojeni aikana vuonna 2025. Viittaan pedagogisella dramaturgialla opetuksen järjestämiseen ja rytmittämiseen eli esimerkiksi siihen, mikä harjoitus tulee minkäkin jälkeen niin, että opetuksessa säilyisi hyvä imu ja innostus. Opetusharjoittelussani pohdin pedagogista dramaturgiaa sekä yksittäisten harjoitusten sisässä että laajemman kokonaisuuden eli Outokummun opetusviikon rakenteessa – halusin rakentaa viikosta asteittain etenevän ja sopivassa suhteessa haasteita päivä päivältä lisäävän. Ensimmäisen päivän jälkeen sain parilta Outokummun

opiskelijalta kiitosta opetuspäivän hyvästä draaman kaaresta: aamupäivästä olimme keskittyneet liikkeelliseen työskentelyyn ja muun muassa tanssineet täysillä Bonnie Tylerin tahdissa, iltapäivästä sukelsimme syvemmin esiintyjäntyöläisiin harjoitteisiin, jotka vaativat enemmän aikaa ja tiheämpää keskittymistä.

Luodakseni niin osallistujille kuin itselleni hyvät olosuhteet työskennellä, oli minun pyrittävä luomaan opetustilanteesta leikkiä, luovuutta ja heittäytymistä ruokkiva, toisin sanoen siis tarpeeksi turvallinen, rento ja luotettava. Ajattelen kuuntelemisen taidon, empatian ja opettajan itsetuntemuksen olevan tässä avainasemassa. Tanssitaiteen tohtori Kirsi Törmin (2019, kappale 15) mukaan on pyrittävä tulemaan tietoisiksi omista kommunikaatiotyyleistä, vuorovaikutuksellisista tavoista ja vireytymisen taipumuksista, jotta opettajan oma ruumiillinen tieto voi tulla ryhmäprosessin tueksi. Tiesin olevani opettajana muun muassa herkästi innostuva ja sitä mukaa usein nopeatempoisemmaksi kiihtyvä. Outokummussa tavoitteenani oli siirtää itseni useammin syrjään tekemisen keskeltä ja harjoittaa enemmän tilanteen ja osallistujien toiminnan havainnointia. Aktiivisesti energialla heittäytyvä opetusryhmäni teki siitä minulle helppoa, enkä joutunut opettajana puskemaan ja osallistumaan itse jatkuvasti. Ohjaamani kurssi taisi osua vuoden kierrossa myös oivalliseen kohtaan, sillä dramaattisuuden maailmoissa liikkuminen vaikutti tuovan opiskelijoille kaivattua energiapiikkiä marraskuun pimeyteen.

Vaikka jättäydyinkin enenevissä määrin tekemisestä sivuun, pysyin silti kehollisesti aktiivisena esimerkiksi lämmittelemällä ennen jokaista opetussessiota ja osallistumalla valtaosaan vetämäni aamutuntien harjoitteista. Tanssinopettajana on mielestäni välttämätöntä ymmärtää ohjaamiensa harjoitteiden kehollista ulottuvuutta ja pysyä valppaana astumaan tekemisen sisään hetkittäin, ainakin kevyesti. Yhdistän tähän Fastin (2024) ajatuksen pedagogin altistumisesta ja haavoittuvuudesta voimavarana – jos opettaja ei itse altista itseään, ei hän voi olettaa, että osallistujatkaan tekevät niin. Opetustilanteessa haluan hakeutua samalle taajuudelle osallistujien kanssa. Tätä uskon niin oman syvällisen kokemuspohjan taiteen parissa olemisesta kuin itsensäopetustilanteessa altistamisen edesauttavan.

Tulevaisuuden kannalta ajattelen olevan ihanteellista, että pystyisin sanoittamaan omaa kommunikaatio- ja opetustyyliäni paremmin etukäteen tai opetuksen kuluessa. Se, että saisi mielikuvaa siitä, mitä tuleman pitää, voisi mahdollisesti lisätä osallistujien turvan

tunnetta ja mahdollistaisi paremmin hetkessä olemista ja kuuntelemista – tämä voi olla vaikeaa silloin, jos ei tiedä minkälaisessa rakenteessa työskennellään ja joutuu jatkuvasti pohtimaan, mitä seuraavaksi tapahtuu. Ajattelen kyseisenlaisen pedagogisen sanoittamisen taidon ja itsetuntemuksen olevan arvokasta niin oppimis- kuin taiteellisissa prosesseissa. Olen itse ollut tanssijana projekteissa, joissa olisi voinut olla hyödyllistä kuulla koreografin sanoittavan työtapojaan etukäteen, jolloin olisi voitu välttyä energiaa kuluttavilta pohdinnoilta ja konfliktitilanteilta.

Kuunteleminen rakentuu sinänsä yksinkertaisista aineksista: tarvitaan läsnäoloa, kiinnostuksen osoittamista ja keskittymistä (Saari, 2024, s. 143). Nämä toisaalta ovat yhä harvinaisempia asioita polarisoituvassa ja kiihtyvätampoissa maailmassamme. Onneksi kuitenkin taideprosesseissa ne ovat usein tekemiseen mukaan kutsuttuja sekä tietynlaisia välttämättömyyksiä luovalle työlle. Olinkin erityisen onnellinen siitä, kun eräs Outokummun opiskelija viikon lopussa kuvasi opetukseni luoneen eloisan, avoimen ja keskittyneen tilan, jota olin ruokkinut omalla innostuksellani. Kuulosti siltä, että onnistuimme yhdessä luomaan mielekkään ja kuuntelevan taide- ja oppimisprosessin.

4.2. Dramaattisuuden harjoitteita

Esittelen seuraavaksi muutaman dramaattisuuden koreografioinnin praktiikassa toistamani harjoitteen, jotka olivat isossa roolissa harjoitteluni aikana. Aluksi ajattelin harjoitteiden olevan irrallaan tutkimukseni aiheesta, mutta toistojen myötä hahmotin niiden itsessään sisältävän erilaisia lähtöjä ja näkökulmia kuuntelemiseen. Harjoitteluni aikana niin ohjaamani harjoitteet kuin myös tavoitteet niiden takana alkoivat kirkastua entisestään, joiden myötä koko praktiikka kypsyi mielestäni huomattavasti.

Esittelen harjoitukset siinä kronologisessa järjestyksessä missä niitä ohjasin harjoitteluni aikana.

4.2.1. Superpallo

Superpallo on lämmittelyharjoitus, jonka teetan opetuksessani nykyään lähes aina, kontekstista riippumatta. Harjoituksessa pyritään saamaan kehoa ja mieltä lämpimäksi ja aktivoimaan kehotietoisuutta kuvittelemalla superpallon pomppiva liike eri kehonosiin. Soitan harjoituksen yhteydessä aina saman kappaleen, Fiedelin Probe-

806:n, joka on asteittain rakentuvan rytmikkään kokonaisuutensa takia mielestäni loistava musiikillinen tuki ja inspiraatio ruokkimaan superpallomaista mielikuvaa liikkeeseen.

Harjoitus aloitetaan ringissä, jossa pystyy olemaan kontaktissa muihin ja sitä kautta potentiaalisesti aktivoimaan koko ryhmän energiatasoa. Ringistä edetään liikkuvaan osuuteen tilassa. Lopuksi palataan ringiin, jossa ohjaan osallistujat hetkeksi hiljaisuudessa silmät kiinni kuuntelemaan liikkeen jälkeistä kehollista kaikua. Tämän jälkeen silmät avataan ja edetään harjoituksen päättävään osioon, jossa rauhassa ja kuunnellen liikutetaan omaa huomiota ja pyritään saamaan kevyt katsekontakti kaikkien ringissä olevien kanssa. Tämä viimeinen osuus toimii pohjustuksena myöhemmin praktiikassa paljon viljelemilleni vaikuttumisen ja vaikuttamisen ajatuksille, joihin yksi mahdollinen tapa löytää on kääntämällä katse muita kohti.

Oman kokemukseni mukaan Superpallon tyyppinen lämmittely, jossa ensin “riehutaan” eli liikutaan rivakammin saaden hien pintaan ja veren kunnolla kiertämään, helpottaa niin keskittymistä kuin kuuntelemista sekä myöhemmin opetussessioissani ohjaamaani liikkumista hitaalla sitko-liikelaadulla.

4.2.2. Sitko ja skaalaaminen

Superpallon jälkeen edettiin sitkoksi kutsumani liikelaadun harjoitteluun. Siinä etsitään hidastettua ja nimensä mukaisesti sitkoisaa tapaa liikkua kolmiulotteisesti koko kehoa, myös kasvoja, liikkeeseen integroiden. Harjoitus alkaa kehon ja tuntoaistin aktivoinnilla niin, että osallistuja käy koskettaen läpi oman kehonsa faskian, eli kehon sidekudosverkoston, pinta-alaa. Tähän ohjaan suihkusaippuan levittämisen mielikuvan kautta: saippuoi koko kehosi harjaavin, pyörivin liikkein. Sitä mukaa kun tuntoaisti on aktivoitu, jatketaan liikkumista sitä kuunnellen – tämä tuntoaistin kuunteleminen johdattaa sitkoiseen liikkeeseen. Liikkeen myötä tutkimme myös skaalaamista, eli tapaa olla eri kehollisissa intensiteeteissä sitkoisen liikkeen sisässä. Ohjasin harjoitetta puhumalla ääneen erilaisia liikkeellisiä miellelyhtymiä, muun muassa hunajan, taikinan ja slowmotionin mielikuvia. Harjoituksen edetessä sitko-liikelaatua voidaan kontrastoida tuomalla sisään nopeamman liikelaadun hetkiä, joita opettamisessani nimitän momentumiksi.

4.2.3. Kapellimestari

Usein opetussession loppupuolella teetin Kapellimestari-harjoituksen. Siinä keskitytään kuuntelemaan musiikkia yksityiskohtaisesti ja ilmaisemaan sen vaikutusta omassa liikkeessä. Harjoitus syntyi aikanaan ohjatessani tukholmalaisella Vuxenskolanilla aikuisten mielenterveyskuntoutujien harrastajaryhmää. Osalla osallistujista oli työlästä tanssia koko tunti seisten, joten kehitin tuolilla istuen tehtävän harjoituksen, jossa keskitytään käsien liikkeeseen ja musiikista inspiroitumiseen. Musiikin ja käsien liikkeen yhteys sai minut ajattelemaan sinfoniaorkesteria johtavaa kapellimestaria, joten nimesin harjoitteen mielikuvan mukaan. Harjoite on vaikuttanut koreografi Thomas Hauertin ja koreografi Stina Nybergin praktiikoista, joihin tutustuin opinnoissani Tukholman taideyliopistossa.

Ohjatessani Kapellimestari-harjoitusta opetusharjoittelussani, eteni se kolmessa vaiheessa seuraavanlaisesti:

1. Kuunnellaan kappale. Kuuntelemisen aikana voi pohtia seuraavia kysymyksiä: Mitä kuulet, niin yksityiskohtina kuin kokonaisuutena? Miten kuuntelet yksityiskohtia ja toisaalta koko musiikin massaa? Miten voit tarkentaa kuuntelemisessäsi yksityiskohtiin, esimerkiksi yksittäisiin instrumentteihin?
2. Kuunnellaan kappale uudestaan samalla tanssien itsekseen (silmät kiinni jos mahdollista). Tekemistä aktivoivia kysymyksiä ovat: Miten havaitset ja ilmennät musiikissa kuullut muutokset liikkeessäsi? Miten musiikin crescendo ja diminuendo todentuvat tanssissasi?
3. Kuunnellaan kappale kolmannen kerran, samalla tanssien se yhdessä puoliympyrässä "bändinä", muihin tanssijoihin vaikuttaen ja heistä itse vaikuttuen.

4.2.4. Dramaattisuuden soittolista

Päätin Outokumpu-viikon tiistaipäivän ohjaamalla Dramaattisuuden soittolista-harjoituksen, johon olin antanut opiskelijoille pohjustavan tehtävän edeltävänä päivänä. Harjoitus on inspiroitunut chileläis-argentiinalaisen taiteilija-tutkija Caterina Moran esiintyjäntyöllisestä harjoituksesta, jonka hän teetti ryhmällemme Tukholman

taideyliopistossa vuonna 2021. Moran harjoituksessa loimme itsellemme oman soittolistan noin kolmesta kappaleesta, joita kuuntelimme omista kuulokkeistamme samalla tanssien ja harjoitellen esiintyjinä katsomista ja katsottuna olemista.

Outokummun opiskelijoiden pohjustavana tehtävänä oli luoda itselleen n. 12-15 minuutin mittainen dramaattisuuden soittolista, jonka dramaturginen kuljetus etenisi rauhassa alkavasta ja virittelevästä intensiiviseen, ikään kuin koko soittolista olisi kokonaisuutena yhtä hitaasti rakentuvaa crescendoa. Soittolistojen luomisen jälkeen itse harjoitus tehtiin yhdessä niin, että kaikki kuuntelivat omaa soittolistaansa kuulokkeistaan samalla kun tanssivat.

Harjoituksen rakenne etenee seuraavasti:

1. Tanssi itsellesi, omassa spotissa, tilallisesti paikallaan pysyen. Silmät ovat kiinni.
2. Tanssi silmät auki, nähden muut, edelleen omassa spotissa pysyen.
3. Tanssi katsoen muita ja samalla kutsuen muut katsomaan sinua. Lähde liikkeeseen tilassa. Saat höystää tanssiasia lipsyncilla, eli laulaen tai laulamista esittäen ilman ääntä.
4. Tanssi esiintyen muille ja muiden kanssa. Voit halutessasi laulaa kappaleen mukana. Liioittele tekemistäsi ja jatka tilassa liikkumista.

Harjoituksessa harjoitellaan esiintyjän taitoja: sitä että tulee nähdyksi ja kutsuu toisia katsomaan itseään. Samalla harjoitellaan oman nautinnon, ilon ja energian kanavoimista esiintymiseen ja liikkeeseen. Harjoituksen raami sallii myös äänenkäytön ja laulamisen harjoittelemista matalalla kynnyksellä – kun kaikilla on kuulokkeet päässä, ei tarvitse pelätä oman äänensä “paljastumista”.

5. Prosessin tärkeitä pedagogisia hetkiä ja kuuntelemisen praktiikan hahmottelua

Seuraavissa alaluvuissa kuvailen opetusharjoitteluprosessissani tapahtuneita itselleni tärkeitä pedagogisen pohdinnan hetkiä, joissa kuunteleminen ilmeni eri tavoilla. Hahmottelen näiden pohjalta työkaluja ja -tapoja kuuntelemisen taiteellis-pedagogiseen praktiikkaan. Kirjoitan kuuntelemisesta enimmäkseen suhteessa dramaattisuuden koreografiointiin, jonka rinnalla kuljetan lisäksi laajempaa, myös yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin liikkuvaa pedagogista pohdintaa.

5.1. Suhteesta musiikkiin

Olen jo pitkään miettinyt musiikin suurta vaikutusta itseeni, kehooni ja tunteisiini – ja näiden kautta tanssiini. Kun kehomieltäni kiristää stressaavan päivän jälkeen saatan kaivaa takuvarman itkubiisilistani kuulokkeisiini, tietoisesti ajatella pehmentäväni itseäni ja sallia itkun tulla musiikin johdattamana. Tai jos olen raivoissani ja tarvitsen jotain mihin kanavoida tunnettani, laitan tiukkatempoisimman reggaeton-listani soimaan antaen sen kiehuttaa sisintäni. Vaikka näin tehdessäni haen kenties ensisijaisesti kanavaa sisäiselle tunteelleni, koen kuitenkin myös, että jotain kehollisessa tilassani muuttuu. Olen kiinnostunut näistä rajapinnoista ja tämän fokuksen siirtämisestä tanssin kontekstiin. Musiikki toimii itselleni usein porttina tuntemiseen, sillä se herättää minussa paljon erilaisia emootioita ja sen vauhdittamana tanssimisen tunnetta ja tarvetta.

Suhteeni musiikin kuuntelemiseen onkin oleellisesti läsnä dramaattisuuden koreografioinnissa – kuten aiemmin olen maininnut, ovat praktiikan tavoitteet muun muassa toiminnan intensiteetin voimistaminen, tuntemisen mukaan kutsuminen tanssiin ja musiikin ehdottamien tunnelmien hyödyntäminen tanssimisen tueksi. Parhaimmillaan musiikin kanssa työskenteleminen tukee näitä tavoitteita. Tutkimukseni aikana minulle kuitenkin kirkastui, että voin harjoittaa suhdetta musiikkiin tietoisemmin ja pyrkiä kirkastamaan tavoitteita sen taustalla – musiikin käyttö ei automaattisesti tue harjoittelua, vaan voi myös häiritä sitä, kuten myöhemmin Hiljaisuuden volyymin nimisessä kappaleessa kirjoitan. Musiikin kuunteleminen on aina myös subjektiivinen

kokemus eli en voi koskaan olettaa, että osallistujat reagoisivat soittamaani musiikkiin samalla tavalla kuin itse reagoin.

5.1.1. Crescendo, diminuendo ja oma volyyminappi

Harjoitteluni aikana soitin paljon dramaattiseksi mieltämäni musiikkia. Klassisen musiikin puolelta soitin muun muassa Mozartia, Vivaldia ja Tšaikovskia ja populaarimusiikista esimerkiksi Bonnie Tylerin kuuluisaa Total Eclipse of the Heartia, jota aikoinaan käytin musiikkina myös Tukholman opintojeni lopputyöesityksessä. Ehkä klassinen musiikki oli syynä sille, että aloin enenevässä määrin käyttää opetukseni tukena aiemmin tekstissä mainitsemiani, musiikista tulevia termejä *crescendo*, asteittainen voimistaminen, ja *diminuendo*, asteittainen hiljentäminen. Hyödynsin näitä niin Kapellimestari-harjoitusta kuin sitko-liikelatua ohjatessani ja kirkastaakseni eri liikeintensiteeteillä skaalaamisen ajatusta.

Havaitsin, että kontrastin ja sitko-liikelaadun kanssa työskennellessä osallistujilla oli taipumusta miltei aina täysillä tekemiseen. Tähän saattoi vaikuttaa niin soittamani vahvatunnelmaiset kappaleet kuin koko dramaattisuuden teema, jota olen usein havainnut ihmisten lähestyvän ensi kohtaamisella maksimaalisen tekemisen kautta. Toisaalta itse praktiikassa on paljolti kyse juuri tästä: liioittelusta ja isosti olemisesta. Joka tapauksessa ymmärsin, että isosti tekemisen rinnalle olisi liikkumiseen mielekästä löytää erilaisia sävyjä ja herkempiä intensiteettejä.

Havainnoituani osallistujien isosti tekemistä, pohdin, miten voisin tukea heitä kokeilemaan hienovireisempää toimintaa praktiikan sisällä. Aloin kehittää opetukseeni ajatusta *volyyminapista*, jolla jokainen voisi säädellä toimintansa ja työstämänsä liikelaadun intensiteettiä maksimaalisen ja hienovireisen väleillä. Volyyminapin kanssa työskennellessä liike ei koskaan menisi kokonaan pois päältä, mutta kenties mahdollistaisi kestävämpää ja ergonomisempaa tapaa pysyä tehtävässä. Pysin volyyminapin ajatuksella mahdollistamaan opiskelijoille toimijuuden kokemusta spesifin ja rajatun liiketehtävän sisässä. Toivoin sen myös aktivoivan läsnäoloa itselle ja käynnissä olevalle tilanteelle. Volyyminapista puhuessani pyrin muistuttamaan opiskelijoita työskentelemään omasta senhetkisestä ja -päiväisestä energiatasosta käsin ja pitämään mielessä, että pieni ja hienovarainenkin intensiteetti on intensiteetti, jonka

kanssa on mielekästä työskennellä. Jatkuvassa crescendossa oleminen väsyttää kenet tahansa.

Opetustani seurannut Outokummun lehtori Katariina Vähäkallio kannusti minua ohjeistamaan työstämämme sitko-tehtävän ajatusta laajemmin koko tunnin rakenteeseen: voisiko huomion ja keskittymisen harjoittaminen toimia saman sitkoisen logiikan kautta? Tämä inspiroi minua viemään ajatusta pidemmälle: voisin ohjeistaa opiskelijoita tekemään esimerkiksi koko aamutunnin yhtenä sitkoisena ajatuksen ja kehon liikkeenä, niin, ettei huomio karkaisi tai katkeaisi aina harjoitteiden välissä tai pienryhmissä tehdessä. Välillä teettäessäni harjoitteita salin poikki sai osa opiskelijoista tehtyä ne valmiiksi aiemmin kuin muut. Tällöin saattoi joutua odottelemaan melko pitkään, kunnes muut löysivät lopetukseen. Sitkoisen huomioon harjoittamisen kautta voisi kenties aktivoida sivussa odottavia opiskelijoita mielenkiintoisemmin kuin vain seuraamaan toisten työskentelyä.

5.1.2. Yksittäisten äänten kuuntelemisen harjoittelua

Erityisesti Kapellimestari-harjoitetta ohjatessani aloin ymmärtää, että osa ehdottamistani harjoitteista sisälsi kuuntelemisen harjoittelemista myös osallistujille. Harjoituksen ensimmäisessä vaiheessa harjoitellaan eritoten auditiivista kuuntelemista ja myöhemmässä vaiheessa siitä mahdollistuvien ulottuvuuksien hyödyntämistä liikkeessä.

Outokummussa työskentelimme kahtena päivänä Bonnie Tylerin *Total Eclipse of the Heart*-kappaleen parissa. Päivien aikana huomasin kaipaavani ohjeistukseni kirkastamista ja lisähuomiota itse kuuntelemisen toimintoon sekä yksittäisten äänten kuuntelemiseen. Pohdittuani asiaa ääneen lehtori Vähäkalliolle päädyin ohjaamaan harjoitteen seuraavana päivänä hieman eri tavalla: esitin opiskelijoille, mitä itse kuulen kyseisessä kappaleessa, korostaen täysin omaa subjektiivista tapaani, jossa korostuu yksittäisten instrumenttien, laulajien ja kuoron erittely sekä crescendo-diminuendon havainnointi ja toisaalta kaikista tärkeimpänä se, että tunnen kappaleen kymmenien kuuntelukertojen myötä melko läpikotaisesti. Laitoin kappaleen soimaan ja kommentoin sen kuluessa eri instrumentteja ja musiikillisia sävyjä: “Nyt tulee rummut sisään, kuuletteko kuoron tuolla, nyt edetään crescendoon”. Toivoin musiikin yksityiskohtaisen kuuntelun ja kappaleessa yksityiskohtiin keskittymisen luovan tanssiin tarkempaa

ilmaisua ja tarjoavan opiskelijoille uuden työkalun harjoitteen ja kappaleen kanssa työskentelemistä varten. Loppujen lopuksi kuunteleminen tulisi aina olemaan subjektiivinen kokemus, mutta eri lähestymisten tarjoaminen voisi kenties syventää sen ulottuvuuksia.

“Kuin musiikin kuuntelussakin, voi olla vaikea kuulla kokonaisuutta, se voi tuntua liialta. Valintojen tekeminen ja yksityiskohtiin zoomaaminen helpottaa. Silti täytyy muistaa pyrkiä kuulemaan kaikki äänet.” (Työpäiväkirja 27.11.2025)

Yllä olevassa merkinnässä pohdin ajoittaista vaikeutta kuunnella kokonaisuutta niin musiikillisessa teoksessa kuin opetustilanteessa, joissa kummassakaan en koskaan pystyisi kuulemaan kaikkia sävyjä ja yksilöitä samanaikaisesti. Havaintojen tulvassa kuunteleminen saattaisi joskus tuntua ylivoimaiselta, jolloin voisin etsiä helpotusta huomioni liikuttamisesta eri yksilöiden tai osatekijöiden välillä. Seuraavassa kappaleessa pohdin laajemmin ajatusta yksittäisten äänten kuulemisesta opetustilanteen massasta. Miten kaikkien osallistujien yksilölliset äänet voivat tulla kuulluksi omassa erityislaatuudessaan?

Feministiteoreetikko ja pedagogi bell hooks (1994, s.185-186) kirjoittaa opiskelijoiden oman äänen vahvistamisen ja jokaisen ääneen pääsemisen tärkeydestä. Hänen mukaansa opetukseen on pyrittävä luomaan tiloja, joissa kaikki voivat puhua vapaasti luottaen siihen, että heidän läsnäolonsa tunnustetaan ja sitä arvostetaan. hooks jatkaa kuvaillen teettämäänsä tehtävää, jossa jokainen opiskelija lukee ääneen omia näkökulmiaan käsiteltävään asiaan: jokaisen äänen yksityiskohtainen kuunteleminen vahvistaa kykyä oppia yhdessä. Ajattelen hooksin kuvaileman osallistujien läsnäolon tunnustamisen ja arvostamisen olevan yhteydessä Raisa Fosterin (2019) tunnustuksen pedagogiikkaan, josta kirjoitan lisää luvussa Opettaja dialogisena kaikupintana.

Ajattelen opiskelijoiden kohtaamisen ja tunnustamisen yksilöinä olevan osa eri äänten kuulemista opetustilanteessa. Kaikkien tapa käyttää ääntään ei ole sama, joten opettajana on tärkeää tarjota erilaisia ääneen pääsemisen tapoja. Esimerkiksi Outokummun viikon päätteeksi keräsin opiskelijoilta anonyymien kirjoitetun palautteen kurssista, jonka lisäksi purimme viikkoa keskustellen. Näillä eri palautetapojen tarjoamisella pyrin antamaan erilaisille oppijoille väyliä saada oma äänensä kuuluviin.

Tällöin myös ne, jotka eivät kenties kokeneet luontevana avata suutaan koko ryhmän edessä pääsivät ilmaisemaan ajatuksiaan kirjoittamisen muodossa.

Ajattelen, että kuuntelemisen ja äänen tuottamisen vuoropuhelussa ei ole tarkoitus tulla yksimieliseksi yhdeksi ääneksi. Tutkimukseni aikana helmikuussa 2026 näin koreografi Alma Söderbergin ääntä ja liikettä yhdistävän teoksen *Infinétude* helsinkiläisellä Siivuaskel-nykytanssifestivaalilla Kaapelitehtaalla. Teos ja sen jälkeen järjestetty keskustelutilaisuus aktivoivat tutkimukseeni liittyviä ajatuksiani, erityisesti, kun Söderbergilta kysyttiin polyrytmistä. Polyrytmi, jonka parissa Söderberg on työskennellyt vuosia, tarkoittaa kahden tai useamman itsenäisen rytmien yhtäaikaisuutta. Söderbergille polyrytmi on poliittinen paikka: sen sisällä joudumme väistämättä kuuntelemaan toisiamme ja työskentelemään kompleksisuuden kanssa. Tämä muistuttaa aiemmin tekstissä kuvaamaani kokemusta äänissä laulamista: oma ääni tulee pitää kirkkaana samalla, kun kuuntelee laulettavaa kokonaisuutta ja sopeuttaa omaa ääntään siihen. Teoksen esittelytekstissä (Söderberg, 2026) kirjoitetaan: “Polyrytmisen olemisen harjoittaminen (jatkuva pyrkimys olla ajattelematta yksisuuntaisesti), moninaisuus joka juhlistaa yksilöllisyyttä, huokoisuus, ja kyky sekä kuunnella että toimia, tapahtuvat tanssimalla, laulamalla ja ajattelemalla yhdessä”. Teoksessa kuuluivat yksittäiset äänet, mutta sen keskiöön ei noussut yksilöllisyys tai yksimielisyys, vaan yhdessä tekeminen kaikessakompleksisuudessaan. Polyrytmi muodosti dialogisen tilan, jossa eri äänet kuuluivat, soivat ja tanssivat yhdessä.

Taiteilijoille korostetaan usein oman äänen löytämisen tärkeyttä ja tähän uskon itsekin. Taidemuodosta riippumatta on mielestäni oleellista kannustaa taiteilijoita oman tyyliinsä ja kädenjälkensä etsimiseen ja kirkastamiseen. En kuitenkaan haluaisi oman äänen tarkoittavan vain taidekenttääkin lävistävää markkinakapitalistista asennetta, missä on kyse joukosta erottautumisesta, kilpailukyvyyn lisäämisestä työmarkkinoilla ja oman “taidetuotteensa”, esimerkiksi oman tanssitekniikkansa tuotteistamisesta ja myymisestä. Oleellista on, miten oman äänen kanssa voisi toimia yhteisesti – elämä kun on koreografi Söderbergin (2026) ajatusta seuraillen jatkuvaa polyrytmeissä toimimista. Omia tanssiopintojani niin Outokummun kuin Tukholman koulutuksista valmistuessani on seurannut yksin jäämisen kriisi: tanssin opiskelu on ollut vuosia aktiivista ryhmässä toimimista ja tanssimista, mutta valmistuneena taiteen vapaalle kentälle pölähtäessään elämässä alkaa herkästi korostua yksin työskenteleminen ja

vähäisistä työmahdollisuuksista kilpaileminen. Taiteilijan työelämässä on vain harvoin pysyvämpiä yhteisöjä, sillä kentän rakenteet eivät tue niiden jatkuvuutta. Ajattelenkin vastavalmistuneen taiteilijan yhden tärkeimmistä tehtävistä olevan omien yhteisöjen löytäminen ja luominen. Oman äänen käyttäminen niiden sisältä käsin voi olla helpompaa kuin yksin äärettömyyteen huuteleminen.

5.2. Hiljaisuuden volyymi

Joskus aistin opetuksessani, että jokin ikään kuin kiristi tai ei toiminut. Esimerkkinä tästä oli Outokummussa teettämäni kasvotanssi-harjoitus, jossa keskitytään harjoittelemaan yksityiskohtaisia liikkeitä eri kasvojen osissa. Soitin harjoituksen aikana vahvarytmistä ja -tunnelmaista musiikkia, sen enempää valintaani ajattelematta. Aistin koko vartin kestävän harjoituksen, että jokin ei toiminut – oli kuin keskittyminen huoneessa olisi jotenkin vuotanut. Vertasin opiskelijoita mielessäni muistikuvaani tanssijoista, jotka olivat esiintyneet Tukholman loppuyöesityksessäni samaisen kasvotanssi-harjoituksen pohjalle rakennetussa kohtauksessa. En pitänyt siitä, että mieleni lähti vaeltamaan vertaamisen polulle. Minulla oli aavistus, että jotain harjoituksessa pitäisi muuttaa, mutta en osannut vielä sanoa, mitä.

Kyseistä opetussessiota seurannut lehtori Vähäkallio tarjosi minulle ajateltavaa päivän päätteeksi kysymällä tavastani käyttää musiikkia. Hän oli huomannut musiikin olevan läsnä lähes kaikissa ohjaamissani harjoituksissa ja haastoi minua kokeilemaan sen rinnalle myös hiljaisuuden ulottuvuuksia – tällöin tehtävien omat skaalat voisivat mahdollistua eri tavalla. Samalla muistin tämän olevan myös avaintekijä vertaamaani kohtaukseen Tukholman loppuyössäni: kyseinen kohtaus oli siellä toteutettu hiljaisuudessa. Vähäkallion huomion synnyttämä oivallus tuntui itselleni mullistavalta:

“Tehtävän oma tunnelma voi kasvaa skaaloihin ilman musiikkia!!! Hiljaisuuden voima. Nyt tuntuu että olen ylikäyttänyt musiikkia. Katariinan sanoin tehtävän omat skaalat voivat päästä uusiin ulottuvuuksiin hiljaisuudessa. Ei tarvitse pelätä oppilaiden tylsistyttämistä (vaikka pelkään silti). En ole pitkiin aikoihin opettanut pitempää kokonaisuutta tai ammattiopiskelijoita koskaan näin pitkää pätkää. Harrastusmaailmaan liitän jonkinlaisen viihtymisen tarpeen ja se on minussa kiinni täälläkin! Sos!” (työpäiväkirja 26.11.2025)

Ymmärsin jatkuvan musiikin käyttämiseni linkittyvän ajatukseen opiskelijoiden viihtymisen ylläpitämisestä ja olevan jonkinlainen tiedostamaton tapa. Opetin Outokummussa ensimmäistä kertaa pitkään aikaan isompaa kokonaisuutta samalle ryhmälle, mikä tapahtui vielä tanssin ammatillisen koulutuksen kontekstissa. Olin kuluneiden kahden vuoden tanssinopettajaopintojeni ohella opettanut lähinnä sijaisena harrastuskonteksteissa, joissa opettaminen oli nopeita pyrähdyksiä aina uuden ryhmän parissa. Yhdistin sijaistamisen ja tanssiharrastusmaailman joskus viihteellisyyden vaatimukseen: koska harrastajat olivat maksavia asiakkaita ja kohtaisin heidät vain kertaluontoisesti, tulisi minun viihdyttää heitä tarjoamalla heille opetuksessani tietynlaista haastavuutta ja tietynlaisia taitoja, kuten piruetteja ja hyppyjä, korostavia tanssiharjoitteita, joita tehtäisiin aina musiikkiin, tietynlaisessa tarkkoja laskuja noudattavassa suhteessa. Havahduin omaan ajatteluuni vasta, kun siirryin Outokummun kontekstiin, missä minulla oli mahdollisuus syventyä yhden ryhmän opettamiseen useamman päivän ajaksi. Vähäkallio muistutti minua, ettei opiskelijoiden tarvitsisi jatkuvasti viihtyä, sillä tulevien ammattilaisten tulisi oppia työskentelemään myös hiljaisuudessa.

Oivalsin pystyväni ohjaamaan opetukseni pedagogista dramaturgiaa monipuolisemmin tulella tietoisemmaksi musiikin käyttämisestäni ja varioimalla opetuksessa musiikin ja hiljaisuuden vuoropuhelua. Ajoittainen hiljaisuudessa työskenteleminen voisi mahdollistaa erilaisia intensiteettejä sekä impulssien ja tunnelmien virittäytyneempää havainnointia kuin jatkuva musiikin humu. Tämä voisi myös aktivoida kontrastin kanssa työskentelyä, josta kirjoitan tarkemmin seuraavassa luvussa.

Fast (2022, s. 295) kirjoittaa virittäytymisen lähtevän siitä, että hiljaisuus tunnustetaan, mikä tukee kykyä olla herkkyydellä läsnä ja huomioida ihmistenvälisyyttä. Hänen mukaansa on mahdollista reagoida spontaaneihinkin hetkessä tapahtuviin asioihin, kun pääsee käsiksi omaan herkkyyteen aistia ja kuunnella ihmisten välistä suhteisuutta. Ajattelenkin, että kyky vastaanottaa hetken suunnittelemattomuutta sekä kapasiteetti kuunnella sen muodostamiseen osallistuvia ihmisiä ja muita osatekijöitä on niin esiintymis- kuin opetustilanteen ydintä.

Hiljaisuus ja sen harjoittaminen on liitetty filosofisessa mielessä viisauteen ja valaistumisen etsintään (Forrest, 2013, s. 607, viitattu lähteessä Woodward, 2023, s. 550). Henkinen, älyllinen ja moraalinen ulottuvuus yhdistyvät, kun kuunnellaan

‘hiljaisuuden estetiikan’ mukaisesti (Caranfa, 2006, s. 98, viitattu lähteessä Woodward, 2023, s. 550). Olen itse kokenut tanssiopiskelijana ollessani, että tietynlaista hiljaisuuden eetosta harjoitetaan joskus nykytanssin kontekstissa, varsinkin somatiikkaa harjoitettaessa. Somatiikalla viitataan yleensä kehollisista kokemuksista ammentaviin sekä keho-mieli-yhteydestä käsin harjoitettaviin liikkeellisiin praktiikoihin tai kehoterapioihin sekä näihin liittyvään tutkimusalueeseen (Rouhiainen, 2006, s. 10). Somatiikka on nykyään tiiviisti kytkeytynyt nykytanssin harjoittamiseen ja jonkinlaisen somaattisuuden voikin ajatella olevan taiteenlajille leimallista (Rouhiainen, 2006, s. 27). Kärjistetysti sanottuna olen itse kokenut, ettei somatiikkaan yleensä ole tervetullut vauhkona toimiva ja tunteva ruumis, vaan ennemminkin hengitystään alati tarkkaileva, pehmeän hiljaisesti liikkuva ihminen ilman emootioita. En halua missään nimessä vähätellä sitä laajaa ja olennaista tietotaitoa, jota somatiikan harjoittaminen on omaan työhöni ja itsetuntemukseeni tuonut, mutta mielestäni on kiinnostavaa ja välttämätöntä pohtia siinä ilmeneviä konventioita. Somatiikan arvojen kyseenalaistamisesta kirjoittanut tanssin professori Isabelle Ginot pohtii (2010, s. 26), miten voisimme arvostaa sekä matalan intensiteetin, kontrollin ja tyyneyden että raivokkuuden ja hallitsemattomuuden liikuttamia kehoja. Yhdenlaista somatiikan hiljaisuuden konventioita kyseenalaistavaa tanssityötä tekee koreografi Frédéric Gies, jonka opissa sain olla vuonna 2019 Tukholmassa taideyliopistossa. Hän yhdistää technosomatics-praktiikassaan (Gies, 2026, kappale 2) somatiikkaa ja klubikulttuuria – hänen työpajassaan tanssimme somaattisten harjoitusten ja teknomusiikin aktivoimina useita hikisiä tunteja. Kun kehon sisäistä tilaa kuunneltiin kovassa musiikin pauhussa, olivat myös vimmaiset liikkeet läsnä.

Edellä mainitut Outokummun harjoitteluun ja somatiikan konventioihin liittyvät pohdinnat saivat minut ajattelemaan, miten tärkeää on osata harjoittaa kuuntelemista tanssissa sekä hiljaisuudessa että musiikin kanssa. Kuuntelemisen on oltava mahdollista myös silloin, kun musiikki pauhaa ja on tanssittava nopeasti monen muun ihmisen kanssa. Tämän vuoksi kuuntelemista on harjoiteltava erilaisissa tilanteissa. Jos opettelemme kuuntelemaan vain hiljaisuudessa, voi hiljaisuudesta tulla sisäistetty vaade – tällöin saatamme ärsykeellisemmissä tilanteissa sanoutua kuuntelemisesta automaattisesti irti ja uskotella itsellemme, ettei se ole mahdollista. Muistan nuorena tanssiopiskelijana sisäistäneeni jonkinlaisen mielikuvan siitä, mitä kuuntelemisen tanssissa kuuluisi olla ja miltä sen tulisi näyttää: minun olisi hiivittävä hitaasti

hiljaisuudessa ja oltava tietynlaisessa somaattis-aistisessa yhteydessä kehooni ja liikkeeseeni. Tutkimukseni kirjoitusprosessin aikana huomasin sortuvani stereotyyppiseen ajatteluun joskus edelleen:

“Kirjoitusprosessi saa minut solmuun. Minulla on stereotyyppinen mielikuva tyynestä kuuntelijasta, joka on hermostollisesti tasapainottuneella taajuudella ja tekee meditoiden somaattisia harjoitteita. En ole tuo ihminen. Pitäisikö minun olla? Tyyneyden sijaan sisuskaluni myllertävät, hengitykseni kiristyy ja viikkoja jatkunut nuha pitkittyy. Toisaalta juuri edellä kuvailemaani stereotypiaa olen tutkimuksellani halunnut rikkoa. En halua olla performatiivinen kuuntelija. Kuuntelemiseen liittyy myös vallitsevien olosuhteiden hyväksyminen. Nyt hengitykseni on kireä. Minun ei tarvitse muuttaa sitä ollakseni kuuntelemisen tilassa. Nyt on näin ja kohta voi olla jo toisin.”
(työpäiväkirja 11.3.2026)

Yllä oleva päiväkirjamerkintäni kiteyttää itselleni jotain oleellista kuuntelemisesta: aina ei ole tyytyväinen kuulemaansa. Tilannettaan ei helpota sillä, että etukäteen valitsee, mitä haluaa tai ei halua kuulla. Ennakko-odotusten kanssa ajautuu kauas kuuntelemisen ytimestä ja sen mahdollistamasta dialogisuudesta. Juha Pitkäsen (1996) määrittelemässä dialogisessa tilassa osallistujat avautuvat toisilleen asettaen omat maailmankuvansa alttiiksi jonkin uuden syntymiselle. Hänelle dialogista tilaa mahdollistavassa kuuntelemisessa osapuolet ovat läsnä ilman ennako-oletuksia – vain tällöin jokin uusi ja odottamaton voi tapahtua (Pitkänen 1996, viitattu lähteessä Valkeapää 2011 s. 92).

Outokummun viikon päätteeksi toteutimme eri dramaattisuuden koreografioinnin harjoituksista rakentuneen demon pienelle yleisölle. Noin puoli tuntia kestäneen demon aikana ohjasin opiskelijat työskentelemään sekä pitkissä hiljaisuuksissa että musiikin kanssa. Tämä oli yritykseni alkaa integroida opetustyöhöni lisää hiljaisuuden elementtiä ja esitellä myös demon yleisölle sitä, miten harjoitteiden toiminta eli hiljaisuuden ja musiikin välisessä vuoropuhelussa.

5.3. Kontrastin kuunteleminen

Dramaattisuuden koreografioinnin praktiikassa kontrastin kanssa työskenteleminen on isossa roolissa. Siinä kontrastilla pyritään luomaan voimakasta ja dramaattista efektiä.

Praktiikassa kontrastia voidaan luoda esimerkiksi menemällä toiminnalla musiikkia vastaan tai luomalla liikkeen ja toiminnan sisällä vahvoja vaihteluita.

Ajattelen tanssijan kuuntelemisen terävöityvän kyseisenlaisessa hetkessä – eli kontrastia tehdessä. Fast (2022, s. 205) siteeraa Vadénia ja Torvista (2014, s. 214), joiden mukaan eri atmosfäärit on mahdollista aistia selvimmin niiden muutoshetkellä. Heitä seurailen ajattelen kuuntelemisen tarkentuvan siirryttäessä tunnelmasta toiseen. Esimerkiksi aiemmin kuvaamassani hiljaisuuden ja musiikin vuoropuhelussa, joka itsessään sisältää kontrastin, on mahdollisuus tällaiselle herkistyneelle kuuntelulle.

Kontrastin kanssa työskennellessä läsnä on siis tanssijan herkistynyt kuunteleminen, joka on sekä edellytys että seurausta kontrastista. On pystyttävä kuuntelemaan havaittua tapahtumista, jotta sitä on mahdollista muuttaa omalla toiminnalla ja kontrastien luomisella. Samalla kaikki tämä aktivoi itse kuuntelemista – eli teoriassa kadotetun kuuntelemisen voisi löytää uudelleen kontrastin tekemisen kautta. Tämänäyttypistä kontrastien etsimistä ja tunnelmasta toiseen siirtymistä hyödynsin myös tutkielmani kirjoittamisen aikana: kun ajatussolmuni eivät auenneet paikallaan olemisesta ja tietokoneruudun tuijottamisesta, oli usein helpottavaa mennä prosessoimaan materiaalia kävelylle tai juoksulenkillä ulos – tämän jälkeen tekstin äärelle palatessa pystyin kuuntelemaan materiaaliani vireämmin.

Harjoittelussani ohjasin osallistujia kontrastin kanssa työskentelyyn usein ääripäiden kautta: tee jotain ja luo siihen kontrasti tekemällä jotain aivan päinvastaista, esimerkiksi muuttamalla sitkoinen hidas liike sähköisen nopeaksi. Toinen samantyyppinen esimerkki oli harjoite, jossa ohjasin osallistujat tutkimaan äänetöntä itkua, huutoa ja naurua liikkeellisenä ja esiintyjäntyöllisenä materiaalina ja vaihtelevaan näiden kolmen välillä. Outokummun viikon lopussa aloin oivaltaa, että kuten intensiteettien harjoittelun kohdalla, kontrastejakin voisi tuottaa hienovireisemmin. Jos ajattelen asiaa värien kautta, ymmärrän, etteivät kontrastit ole vain ilmiselviä hyppyjä punaisesta siniseen, vaan myös kaikkia mahdollisia sinisen sisällä löydettäviä sävyjä ja niissä olevia ulottuvuuksia. Jatkossa haluan tutkia myös hienovireisempää työskentelyä kontrastien kanssa, sillä uskon sen tuovan praktiikkaan lisää ulottuvuuksia ja syvyyttä ja tekevän sitä kautta työstä erilaisille osallistujille mielenkiintoisempaa.

5.4. Kaiuttaminen

Harjoitellessamme sitko-liikelaatua koin ajoittaista tarvetta pysäyttää harjoituksen ja käsitellä itse liikkeellisesti opiskelijoiden edessä heidän tekemisessään havaitsemiani asioita ja pyrkiä näin ohjaamaan heitä tehtävässä eteenpäin. Pelko siitä, että olisin ylhäältä käsin tietoa opiskelijoiden päihin kaatava opettaja, jäi kuitenkin vaivaamaan minua – en halunnut olla pelkästään omaa tapaani opiskelijoille pakottava ja sitä mukaa heidän omaa luovuuttaan rajoittava opettaja. Tarjoaisinko siis liian valmiita ehdotuksia, jos pohtisin opetustilanteessa tekemiäni havaintoja liikkeellisesti heidän edessään?

Olisiko liikkeellisesti näyttäminen oleellista opettamisessani?

Pohdin asiaa ääneen lehtori Vähäkalliolle, joka ehdotti, että ajattelin tilannetta eteen näyttämisen eli valmiin liikkeellisen mallin antamisen sijaan kaiuttamisena. Hän kehotti minua tarkastelemaan tekemääni liikkeellistä ohjeistusta jonkinlaisena kaiuttamisena, jota teen opettajana sen pohjalta, mitä opiskelijoissa havaitsen.

Viehätyin kaiuttamisen ajatuksesta. Kaiku ei olisi kopio alkuperäisestä liikkeestä, vaan jonkinlainen havainnon kautta muodostuva viivästymä ja muuntuma siitä.

“Opettajana tekee havainnon ja yrittää oman kehonsa kautta ymmärtää sen logiikkaa tarjotakseen työkaluja sen kanssa työskentelemiseen” kirjoitin työpäiväkirjaani heti Outokummun harjoittelun jälkeen 1.12.2025. Ajattelen kyseisenlaisen kaiuttamisen olevan esimerkki kehollisesta kuuntelemisesta opettamisessa. Samalla on tärkeää muistaa, että kaiku ja havainto ovat aina tulkinnanvaraisia opettajan subjektiivisia huomioita. Siksi tarjoamaansa kaikua voi ajatella ennemmin huokoisena ehdotuksena tai kysymyksenä, eikä yleisenä tosiasiana.

“Kaiuttaminen, jossa nähtyään opiskelijoiden liikeharjoitteen pausettaa tilanteen ja havainnoi todistamaansa oman kehonsa kautta sekä verbaalisesti. Tai pitkä kaiuttaminen, kun seuraavana päivänä palaa johonkin aiempaan kuulemaansa.

lyhyt ————— pitkä

kaiku”

(työpäiväkirja 1.12.2025)

Yllä oleva työpäiväkirjamerkintä liittyy toteuttamiini eri pituisiin kaiuttamisiin Outokummun opetusviikon aikana. Joskus annoin lisäohjeistusta tai palautetta nopeasti hetkessä, joskus taas koin vaikeaksi vastata opiskelijan esittämään kysymykseen tai havaintoon heti opetustilanteessa, jolloin tarvitsin asian pohtimiseen enemmän aikaa. Yön yli nukuttuani pystyin seuraavana päivänä palaamaan aiheeseen muhitellumpien ajatusten kera. Harjoittamalla kaiuttamisella saattoi siis olla eri pituuksia.

Joskus taas koin, että opettamiseeni kulkeutui nykyhetken aktivoimana kaikki menneisyydestä:

“Tunnistan tilanteita omasta kokemuksesta. Demossa adrenaliini lisääntyi kun yleisöä saapui, mikä vaikutti esim siihen, että momentumin tullessa harjoitteeseen osallistujien ensimmäiset liikkahdukset olivat kuin sinkoilevia raketteja” (työpäiväkirja 1.12.2025)

Yleisölle esitetyn demon aikana havaitsin, miten tietynlainen jännittyneisyys lisääntyi opiskelijoiden tekemisessä. Minusta tuntui, että viikon aikana harjoittelemamme, sitkoiseen liikelaatuun kutsutut momentumin hetket, tapahtuivat yleisön edessä aiempaa voimallisemmin: oli kuin opiskelijat olisivat hetkellisesti sinkoilleet kuin raketit, sillä he liikkuvat niin intensiivisen nopeasti. Tiesin kokemuksesta, että yleisö tuo usein mukanaan jännityksen lisääntymisen, mikä helposti alkaa kiihdyttää esiintyjien toimintaa. Niinpä demossa tapahtuneessa ohjaamisessani käytin useaan otteeseen sanoituksia “Ei ole kiire” tai “Vähitellen”, joilla pyrin muistuttamaan opiskelijoita pysymään rauhallisina tekemisessään. Koin, että kyseisen tilanteen kuuntelemisessa hyödynsin menneisyyden kokemusten mukanaan tuomaa tietotaitoa.

5.4.1. Opettaja dialogisena kaikupintana

Opettajana kaiuttaminen on myös eräänlaisena dialogisena kaikupintana toimimista. Kirkastaakseni kyseistä kaiuttamisen luonnetta yritän kuvata sitä seuraavalla mielikuvalla: Opiskelija lähettää äänen, joka matkustaa tilan toisella puolella olevan pinnan, opettajan, luo. Opiskelijan välittämä ääni ponnahtaa takaisin opettajan muodostamasta kaikupinnasta lähettäen sen takaisin muuntuneena, mutta alkuperäiselle lähettäjälleen tunnistettavana. Opiskelija saa lähettämäänsä ääneen vastauksen kaiun muodossa, joka ei ole sama kuin alkuperäinen, vaan muuntuma tästä.

Tanssipedagogiikan dosentti Raisa Fosterin tunnustuksen pedagogiikka (2012) sisältää piirteitä kaikupintana olemisesta. Tunnustuksen pedagogiikassa opettaja voi toteuttaa oppijan tunnustamista sekä sanallisesti että konkreettisesti, kuten osoittamalla oppijalle luottamusta, tarjoamalla tälle tukea sekä viljelemällä positiivista palautetta (Foster, Luotola & Grönlund, 2024, s. 178). Opettajan ja oppijan rooleista huolimatta pedagoginen tunnustus on aina vastavuoroista ja molempia vahvistavaa: yhteisen tekemisen ja tutkimisen parissa sekä opettaja että oppija oppivat tuntemaan itseään ja toisiaan paremmin (Foster, 2019, 2012b; 2012c, viitattu lähteessä Foster, Luotola & Grönlund, 2024, s. 178). Tämän tyyppistä vastavuoroisuutta haen itsekin usein oppijana. Oppimisprosesseissa koen usein tarvitsevani jotain, mitä vasten työntää ja mistä ottaa tukea. Tanssissa etsin samoja elementtejä: maadoittuakseni minun on hyvä työntää vasten lattian tai seinien pintoja, sillä se tekee olostani vahvemman ja voimistaa kehoni ääri viivojen tunnetta. Työnnön kautta voin myös löytää hyppyyn – ponnistaa ilmaan ja kokea hetkellisesti lentäväni. Samalla tavalla ajattelen, että opiskelijana tarvitsee ajattelulle seinää, lattiaa tai mitä vain pintaa, jota vasten oma ajattelu ja ääni voi työntää ja josta etsiä tukea – ja sen myötä ehkä ponnahtaa hyppyyn. Tällöin opettajan rooli on läsnäolollaan olla tuo tukea tarjoava tai kaikua edesauttava pinta. Opettajana mahdollistetaan opiskelijan tanssia, niin kirjaimellista kuin kuvainnollista.

Omien oppimiskokemusteni perusteella ajattelen, että parhaimmillaan dialogisena kaikupintana toimiminen tukee opiskelijaa. Esimerkiksi tämän tutkimuksen aikana koin, että työni teki isoimmat harppauksensa silloin, kun sain ohjaavalta opettajaltani Liisa Jaakonaholta palautetta työstäni tai kun opetusharjoittelun aikana harjoitteluohjaajani Taina Mäki-Iso ja Outokummun lehtori Katariina Vähäkallio kommentoivat seuraamisensa pohjalta opettamistani. Näissä hetkissä oli jotain edellä mainitulle tunnustuksen pedagogiikalle ominaista. Yhtä lailla Outokummun opiskelijat kiittelivät henkilökohtaisesta palautteesta, jota ajoittain tuntien aikana pystyin heille antamaan. Opiskelijana tarvitsee pintoja, joista ääni heijastuu takaisin, ja tätä pääsee optimaalisessa tilanteessa kokemaan sekä kanssaopiskelijoiden että opettajien taholta. Mutta jos vastassa ei ole mitään, voi tulla olo, että opiskelijana huutelee yksin tyhyydessä. Kaiuttaminen, joka voi tulla niin palautteen, liikkeellisen pohdinnan tai kysymysten esittämisen muodossa, on parhaimmillaan opiskelijan vahvistamista ja osoitus välittävästä pedagogiikasta.

Joskus kaikupintana oleminen voi tarkoittaa myös hankausta. Sara Ahmedin (2017, s. 202-203) ajatus “feminist ear”, eli suomeksi feministinen korva, poimii kuulemastaan senkin, mikä patriarkaatin varjossa yleensä jää kuulematta: ein sanominen, valitukset väkivallasta tai kieltäytymiset seksistisille vitseille nauramisesta ovat kaikki feministisen korvan poimimaa ja tärkeänä pitämää informaatiota. Hän kuvaa, miten feministisellä korvalla kuunnellessa virittyy toisen taajudelle ja alkaa sen myötä havaita selkeämmin esimerkiksi toisen kohtaamaa syrjintää. Ahmedin mukaan feministisenä korvana oleminen voi toimia strategiana kuulla se, mitä ei yleensä kuulla tai haluta kuulla – ja miten kyseisenlainen virittyminen voi johtaa itseä transformoivaan prosessiin. Ajattelen, että erityisesti syrjinnästä kuullessaan on opettajana asetettava itsensä vastaanottavaiseksi ja sen myötä annettava kuulemansa vauhdittaa omaa toimintaa, tässä tapauksessa syrjinnän ehkäisemistä. Tarkoitus ei ole jäädä kuulijana pelkäksi passiiviseksi vastaanottajaksi, vaan oleellista on tehdä kuulemalleen jotain ja kutsua se osaksi pedagogista työtä.

5.5. Opettaja vahvistimena

“Miten rakentaa opetuksen dramaturgia niin, että syöttää lisäinformaatioita osallistujille sopivilla hetkillä, niin, että heistä voisi tuntua, että oivallukset syntyvät heissä ja tilassa orgaanisesti? Tilanteen kuuntelemista ja tilannetajua. Aina ei ole hauskaa tietää kaikkea etukäteen ja yliselittämällä saatan aiheuttaa osallistujissa paineen ikään kuin tehdä oikein ja onnistua kaikessa heti alussa, mikä kenties vain estää oppimista tai ainakin sellaista oppimista, mitä haluaisin viljellä.” (työpäiväkirja 18.11.2025)

Yllä oleva merkintä syntyi Teatterikorkeakoululla pitämäni opetuslabrojen aikaan, kun pohdin opetuksen suunnittelemisen ja hetkessä olemisen yhteyksiä. Miten jättää opetukseen tarpeeksi ilmaa ja tilaa hetkessä nousevan kuuntelemiselle, niin, ettei suunnittelisi tai opettaisi sitä liian tukkoon? Harjoitteluni ohjaaja Mäki-Iso kertoi havainneensa minulla olevan ajoittainen taipumus harjoitteiden yliselittämiseen – ikään kuin minulla olisi tarve kaataa kaikki harjoituksesta käsillä oleva tieto osallistujille ennen kuin tekemistä tai ensimmäisiä kokeiluja oli päästy edes aloittamaan. Tunnistin tämän innostusta ja pientä hermostumista yhdistävän taipumuksen itsessäni. Aloin pohtia sitä, miten voisin fasilitoida opetushetkeä kuunnellen ja ohjata osallistujan

oppimiskokemusta niin, että oivaltamisen riemua voisi syntyä yhdessä tanssimisen tilassa ja tunnelmassa.

Tammikuun loppupuolella 2026 sijaistin eräällä helsinkiläisellä tanssikoululla, jonka jälkeen tarkastelin opetustani jo eri tavalla. Vaikutti siltä, että pystyin olemaan luottavaisempi hetkessä tapahtuvalle:

“Koen olevani parhaimmillani hetkessä tapahtuvassa ohjaamisessa. Kävelyharjoitus, joka on jo tuttu, mutta jonka sisällä voi ohjata moniin eri suuntiin. Usein suunnan määrittäminen lähtee jostain, jonka havainnoin jo tilassa tapahtuvan. Eilen se oli esimerkiksi pysähdykset yhteisiin asetelmiin. Tätä ennen olin ohjannut sisään vain soolona pysähtelyn, mutta tartuin sen myötä kuin itsestään nousevaan pari-/triopysähdyksiin. Opettajana lähdin ikään kuin voimistamaan jotain, mikä oli ensin läsnä vain hiljaisesti.” (työpäiväkirja 28.1.2026)

Voimistamisen ajatus opettamisessa alkoi kiehtoa minua, sillä se vaikutti jonkinlaiselta jatkumolta kaiuttamiselle. Voimistaminen sai minut ajattelemaan mielikuvaa vahvistimesta, jolla voimistetaan ääntä soitetussa musiikissa. Niinpä kutsun tällaista toimintaa *vahvistamiseksi* ja rooliani sitä harjoittavana opettajana *vahvistimeksi*. Vahvistimena voi toimia aktiivisesti hetkessä, eikä pysäyttää tilannetta havainnoidakseen sitä jälkikäteen kaiuttaen, vaan vahvistettavia signaaleja voi poimia hetken virtauksessa toimien.

Kuten edellä kuvatussa työpäiväkirjamerkinnässä, vahvistimena toimivalle opettajalle on keskeistä havainnoida läsnäolevaa ja alati kehkeytyvää toimintaa, jossa itse toimii. Syntyvät ideat voivat nousta hetkessä, niin osallistujilta kuin opettajalta. Kuuntelevassa vuorovaikutustilanteessa ei ole selvää, kumpi vaikuttaa enemmän toiseen – todellisuutta kun luodaan aina yhdessä (Saari, 2024, s. 143). Vahvistimen rooli on tuoda esiin ensin kenties aivan pieninä havaitsemiaan signaaleja. Mitä osallistujista lähtee nousemaan ja miten sitä voi voimistaa? Molemminpuolinen pyrkimys dialogiin mahdollistaa myös kuuntelemisen. Kun opetuksessa tavoitellaan dialogisuutta, tulee kuuntelemisesta ja kohtaamisesta olennaisinta (Anttila, 2003, s. 320).

Jatkoin samaisen opetustilanteen ja hetkessä olemisen pohtimista:

“Tällaisissa harjoituksissa vaikuttamisen ja vaikuttumisen suunnat tuntuvat selkeämpinä ja hetkessä nousevissa tilanteissa on jotain taianomaista. Kukaan ei tiedä, mitä tulee tapahtumaan ja juuri siksi on niin riemukasta, kun tapahtuu.” (työpäiväkirja 28.1.2026)

Muistan kokeneeni riemua siitä, kun hetkessä tapahtui jotain odottamatonta, mikä voitiin sulavasti kutsua käynnissä olleen tanssiharjoituksen osaksi. Soolona alkaneet, musiikin rytmiin tehtävät pysähdykset muuttuivat ensin pienissä ryhmissä tehtäviksi ja siitä edelleen koko ryhmänä toteutettaviksi. Viimeiset yhdessä koko ryhmänä tehtävät pysähdykset tuntuivat itselleni kuin musikaalin tanssittavilta joukkokohtauksilta: osallistujat vaikuttivat revittelevän ja tekevän yhä näyttävämpiä pysähdyksiä ja muuttavan niiden välisiä kävelyjä monimutkaisemmiksi askelkuvioiksi. Olin havaitsevinani tanssisalissa jonkinlaista kollektiivista iloa siitä, että yhdessä löysimme ja loimme harjoitteen yksinkertaisista aineksista, rytmiin kävelemisestä, eri suuntiin kulkemisesta, pysähtelystä ja toisiimme katsekontaktissa olemisesta, jotain yllättävää ja juhlanan tuntuista.

Jokaisen hetken kohtaaminen ja auki oleminen eri muotoutumisen mahdollisuuksille on eettinen kutsu ja ydin kaikelle olemiselle (Barad 2007, s. 396). Baradin sanat muistuttavat läsnäolosta, joka on kuuntelemisen ydintä – ei ole toista ilman toista. Toimiakseen maailmassa ja pysyäkseen sopeutumiskykyisenä, kriittisenä ja nopeasti reagoivana ihmisen on pystyttävä havainnoimaan mitä, missä ja miten maailma on (Varto, 2004, s. 22). Kuunteleva läsnäolo ja läsnäoleva kuunteleminen on avainasemassa siihen, että pysyy reagoivana ja sopeutumiskykyisenä.

Tämän luvun neljännessä kappaleessa kuvaamani opetustilanne oli vuorovaikutteinen ja osittain yhteismuotoutuva, mutta käytin siinä opettajana myös valtaa valitessani harjoitteen humussa vahvistettavat signaalit. On tärkeää tiedostaa, että kuullessaan jotain, jättää samalla kuulematta jotain muuta: opettajan vallassa on valita sitä, mitä tuo näkyväksi ja mitä jättää näkymättömäksi. Kuten kaiuttaminen, havaintojeni pohjalta toteuttamani vahvistaminen ei ole neutraalia, vaan kumpuaa muun muassa siitä, mitä olen itse oppinut pitämään havaittavan ja sen myötä valokeilaan nostamisen arvoisena. Havaintooni kiinnittyvät asiat voivat kertoa ohjaamani harjoitteen tavoitteesta ja tarkentaa sitä. Kuvaamassani harjoitteessa minussa puski pintaan tavoitteeni rakentaa

tanssitunnille yhdessä tanssimisen tilaa ja tunnelmaa – siksi pelkän yksin pysähtelyn sijaan aloin vahvistamaan pienryhmissä orgaanisesti tapahtumaan alkanutta pysähtelyä.

Vahvistimena toimivana opettajana yritän oppia huomaamaan ja havaitsemaan asioita, jotka kenties jo valmiiksi väreilevät ryhmässä tai alkavat väreillä tarjoamieni harjoitteiden myötä. Voin kenties ajatella, että potentiaali kaikkeen on jo valmiiksi läsnä osallistujissa, opetustilassa ja -tilanteessa. Tällöin opetukseni materiaali, eli ehdottamani harjoitukset, eivät ole pääroolissa, vaan tärkeintä on kuuntelemalla virittyä jo tilanteessa olemassa olevien osatekijöiden taajuudelle ja alkaa toimia suhteessa heihin.

Työpäiväkirjamerkinnöissä kuvailemassani kävelyharjoituksessa pyrin tähän muun muassa liikkumalla eri puolella osallistujien toimintaa: keskellä, sivuilla ja väleissä. Näin tekemällä tein myös tulkintoja siitä, mitä osallistujat saattoivat kenties tarvita tai olla valmiita menemään kohti. Kuvaamassani kävelyharjoituksessa koin tulkintojeni tukeneen pyrkimystäni rakentaa opetustilanteesta innostava ja sulavasti kulkeva, mutta aina ei välttämättä ole niin. Opettajana tekemäni tulkinnat ovat loppujen lopuksi vain tulkintoja, joiden pohjalta opetustilanteessa tekemäni valinnat saattavat aiheuttaa myös kitkaa tai hämmennystä sen sijaan, että tilanne rakentuisi tavoittelemani kaltaiseksi.

Vahvistimena toimiessani pyrin vahvistamaan ja rohkaisemaan oppilaita suuntiin, jotka ovat jo olemassa tai joita kohti mennäkseen he kenties tarvitsevat vain pientä kannustusta ja lempeää sysäystä ulkopuolelta. Tämän työn en kuitenkaan haluaisi jäävän pelkästään yksilöiden pönkittämisen tasolle, vaan tutkija Henrika Yliriskun (2024) sanojen mukaisesti pyrkivän rakentamaan oppimistilanteita "mahdollisimman suhteisiksi ja yhteisöllisiksi". Näin tehdessäni toivon opetukseni ohjaavan osallistujia kohti kestävämpää maailmasuhdetta kasvatuksen eettisten kysymysten kantilta tarkasteltuna.

5.6. Opettajan vallasta ja vastuusta

Kuunteleminen ja kuuleminen sisältävät kysymyksiä opettajan vallasta ja vastuusta. Kuten aiemman luvun lopussa toin esille, on opettajalla valtaa esimerkiksi siinä, mitä ääniä voimistetaan ja mitä hiljennetään tai jätetään vähemmälle huomiolle. Tähän linkittyy myös tietoisuus omasta roolistaan opettajana ja sen tunnustaminen ja tunnistaminen, että operoimme erilaisissa hierarkkisissa rakenteissa opetustilanteissa ollessamme. Hierarkia ei tarkoita, ettemmekö silti voisi harjoittaa dialogisuutta ja toimia

Baradin (2007) mukaan yhteismuotoutuen. Koreografian lehtori Jana Unmüssig (2023, s. 10) avaa artikkelissaan yhteismuotoutumisen ajatusta ja korostaa, ettei Barad (2012b, s. 77, viitattu lähteessä Unmüssig, 2023, s. 10) tarkoita, etteikö eroja ja eroavaisuuksia olisi olemassa, vaan että ne ilmenevät aina suhteessa toisiinsa. Unmüssigin mukaan opettajan ja oppilaan erot, kuten rooli ja status, ovat olemassa suhteessa toisiinsa, ovat toisistaan riippuvaisia ja vaikuttavat toinen toisiinsa. Kuvatessaan dialogista tilannetta opiskelijoidensa kanssa hän kirjoittaa huomionsa liikkuvan sen välillä mitä oppilaat sanovat ja sen välillä mistä he hiljenevät. Tämä ei toisaalta ole aivan mutkatonta – opettajana ei voi kritiikittä väittää, että kuulee aina sen, mitä opiskelijat eivät sano. Vaikka kuunteleminen olisi opettamiseni keskiössä, en siltikään voi aina tietää, mistä hiljennytään. Tavassaan kuunnella voi kuitenkin tulla tietoisemmaksi läsnä olevista hiljaisuuksista, tunnustella niiden luonnetta ja uskaltautua kohtaamaan ne, esimerkiksi kysymällä niistä.

Ajattelen, että opettajana minun on tavoiteltava olemaan läpinäkyvä käyttämästäni vallasta. Opetusharjoittelussani pyrin sanoittamaan selkeästi sitä, että ohjaamani harjoitteet nousivat omasta taiteellisesta työstäni ja näkemyksistäni dramaattisuuteen ja näin ollen seurailivat omia henkilökohtaisia mieltymyksiäni. Outokummussa yhtenä tavoitteenani oli tarjota osallistujille mahdollisuuksia toteuttaa ja tutkia omia näkemyksiään siihen, mitä he kokivat dramaattiseksi. Kolmannen päivän iltapäivässä ohjeistin heidät tekemään omat pienryhmädemot, joissa he pääsivät testailemaan omia dramaattisuuden koreografioinnin visioitaan tarjoamani raamin sisällä. Jos aikaa olisi ollut enemmän, olisimme voineet mennä vieläkin pidemmälle heidän omiin tutkimuksiinsa. En ajattele, että opettajana oman, joskus erittäin yksityiskohtaisenkin vision tarjoamista osallistujille täytyisi välttää, sillä uskon erilaisten esimerkkien tuovan selvemmäksi sitä, ettei ole vain yhtä tapaa tehdä tanssia ja taidetta. On kuitenkin tärkeää sanoittaa asiaa etukäteen ja tarjota osallistujille tilaa myös kyseenalaistaa opetettavaa materiaalia.

Ajattelen kuuntelemisen liittyvän myös vastuuseen avata suunsa silloin, kun se on tarpeellista. Olen elämäni aikana ollut eri ryhmätilanteissa, joissa on sanottu jotain epäasiallista, kiusallista tai tunteita hiertävää. Minusta on tällöin usein tuntunut, että vaivaantumisen ja muut kenties vaikeiksi tunteiksi tulkittavat olotilat on voinut aistia: tuntuu kuin kaikki olisivat kuulleet saman ja pohtisivat hiljaisuudessa hämmentyneinä,

mitä tehdä seuraavaksi. Pelko ”hyvän tunnelman” rikkomisesta on suuri, vaikka todennäköisesti hyvä tunnelma on kyseisenlaisessa tilanteessa jo aikaa sitten poistunut huoneesta. Joskus nämä hiljaisuudet rikotaan sillä, että joku avaa suunsa ja nimeää hetkeä aiemmin kuullun epäasiallisuuden. Ahmed (2017) kutsuisi tällaista hiljaisuuden rikkojaa nimellä ”feminist killjoy”. Tämä, suomennettuna feministinen ilonpilaaja, on kuullut jotain ja pyrkii toimimaan muuttaakseen sitä, silläkin uhalla, että hänestä itsestään tehdään ongelma – onhan hän toiminnallaan pilannut näennäisen hyvän tunnelman. Ajattelen, että erityisesti opettajan roolista käsin on tärkeää tunnistaa kyseisenlaisia tilanteita ja uskaltaa kohdata ne. Tällöin voi olla oleellista esimerkiksi mahdollistaa tilaa feministisinä ilonpilaajina toimiville opiskelijoille tai tarvittaessa toimia itse sellaisena. Tämäntyyppiset vallan ja vastuun kysymykset liittyvät myös äänitaiteilija-maantieteilijä AM Kanngieserin (2024) peräänkuuluttamaan ajatukseen, jossa kuunteleminen ei itsessään riitä, vaan oleellista on myös tehdä jotain kuulemallaan.

Aina ei toki ole oikea hetki suunsa avaamiselle. Jotta voin aistia tällaisia tunnelmia, on minun opettajana toimittava Ahmedin (2017) feministisen korvan ja feministisen ilonpilaajan välisessä dialogissa. Siinä missä feministinen ilonpilaaja uskaltaa rikkoa hiljaisuuden, niin feministinen korva kuulee sen, mitä ei haluta kuulla – ja näin ollen pyrkii havainnoiden ymmärtämään myös turvattomia tilanteita tai hiljentymistä vaativia hetkiä. Opettajana minun on yritettävä hahmottaa tilannekohtaisesti, milloin on esimerkiksi turvallista ja sopivaa puhua jostain koko opetusryhmän kesken ja milloin on parempi käydä keskustelua pienemmässä kokoonpanossa.

5.6.1. Sanojen paino

“Kun opiskelijat kirjoittivat ensi kertaa jotain, mitä olin sanonut, en tiennyt, mihin kaikkialle se kulkeutuisi. Vastuun tunne lisääntyi.” (työpäiväkirja 9.12.2025)

Yllä olevassa työpäiväkirjamerkinnässä muistelen Outokummun harjoittelussa tapahtunutta hetkeä, jossa havaitsin opiskelijoiden ensi kertaa kirjoittavan muistiinpanoja sanomisteni pohjalta. Havahduin siihen, että opiskelijat todella kuuntelevat sitä, mitä sanon – sanoillani oli vaikutusta ja valtaa. Opiskelijoiden kuunteleminen vaikutti minuun ja kannusti minua tulemaan tietoisemmaksi sanoistani – heidän keskittymisensä esittelemäni aiheen äärellä liikutti minua ja muistutti

vastuustani. Sen sijaan, että kuunteleminen olisi passiivista informaation vastaanottamista, vaikuttaa se kohteeseensa (LaBelle, 2025, s. 52), kuten tässä tapauksessa itselleni kävi.

Työpäiväkirjamerkinnässäni on havaittavissa myös jonkinlainen oivallus kontrollista irti päästämisestä: kun sanon opetustilanteessa jotain, voisi se opiskelijoiden kautta kulkeutua minne tahansa, enkä pystyisi olemaan ohjaksissa sen tulevaisuuden poluista. Ajatus oli samaan aikaan ihana ja pelottava: voisin opettamisellani vaikuttaa asioihin ja kylvää siemeniä ympäriinsä, mutta en toisaalta voisi tietää, mitä kaikkea niistä syntyisi. Puhuminen, kuunteleminen, toiminta, minä ja opiskelijat – me kaikki muodostimme yhteismuotoutuvaa verkostoa, jossa nykyhetki, mennyt ja tuleva sekoittuivat ja kenties jatkaisivat eloaan ikuisuuksiin. Ehkä jokin mitä sanoin opetuksessa tulisi myöhemmin uudeltaisessa muodossa näkymään jonkun opiskelijan päättötyössä tai jonkun tulevaisuudessaan opettamassa työpajassa. Olisi siis oleellista kuulla itse, mitä opettaessaan puhuu ja pohtia laajemmin sitä, miten ja millaista kieltä ja maailmankuvaa haluaisin siinä viljellä. Ihmisinä olemme aina vastuussa muille, joihin ja joiden kanssa olemme toiminnassamme kietoutuneet (Barad, 2007, s. 393). Oppiakseen vastuullista maailmassa toimimista edellyttää ymmärrystä siitä, ettei ole ainoa aktiivinen toimimassa oleva olento (Barad 2007, s. 218). Oppimistilannetta luovat itseni lisäksi kaikki osallistujat ja oppimistilanteen osatekijät. Opettajana onkin tärkeää tiedostaa ja tulla herkäksi sille, miten vaikuttaa toisiin ja miten muut vaikuttavat itseeni (Ylirisku, 2024). Etiikassa on kyse siitä, että välitämme ja otamme vastuuta välisistämme suhteisuuksista (Barad, 2007, s. 393).

En voi opettajana olettaa ja tuudittautua siihen, että kuunteleminen vain tapahtuu itsestään. Vaikka kuuntelemisen voidaan ajatella olevan huolenpitoa, on siitä itsessään pidettävä huolta (LaBelle, 2025, s. 13). Jokainen on varmasti ollut tilanteessa, jossa on väittänyt kuuntelevansa, mutta ei ole oikeasti kuullut mitään. Kuunteleminen ei välttämättä sisällä sitä, että kuulee. Näin ollen ajattelen, että kuuntelemisen on sisällettävä intentio, sen on oltava, tai ainakin pyrittävä olemaan, tiedostettua toimintaa. Tämänlaisesta toimintaa ja reagointikykyä vaativasta kuuntelemisesta LaBelle (2025) käyttää termiä 'listening-toward', kohti kuunteleminen. Toiset huomioiva kuunteleminen lisää välittämistä ja huolenpitoa (LaBelle 2025, s. 62), jonka ajattelen olevan keskeinen asia opettamistyössä.

Huolenpidon ja huomion on ulotuttava opettajana myös itseeni. Minulle kuunteleminen edellyttää rauhaa ja turvaa, jota opetusharjoittelussa minulle loivat selkeät ja vakiintuneet rakenteet. Kun minulla oli tarpeeksi valmistautunut, turvallinen ja rento olo, saatoin luottaa itseni ja muiden kuuntelemiseen ja hetkessä heittäytymiseen.

5.7. Dynaaminen pysähdys

Käytyäni keskusteluita sanojen kirkastamisen tärkeydestä opetusharjoitteluni ohjaajan Taina Mäki-Ison kanssa, halusin alkaa kiinnittää enemmän huomiota opetuksessa käyttämiini ilmauksiin ja sanoitettuihin mielikuviin. Yksi tällaisista tarkastelun alle päätyneistä ilmauksista oli *dynaaminen pysähdys*, joka tapahtui opetuksessani ensin vahingossa, mutta vakiintui sittemmin sen osaksi. Käytin ilmausta ensimmäisen kerran Teakin opetuslabrassa teettämäni Superpallo-harjoituksen hetkessä, jossa ohjasin osallistujia pysähtymään aktiivisen liikkumisen jälkeen. Hetki sai minut pohtimaan syvemmin sitä, miten kyseinen ilmaus oli kulkeutunut opettamiseeni:

“Viime viikon labrassa käytin lämmittelyharjoitteen lopussa “lennosta” termiä dynaaminen pysähdys, joka on Gesa Piperin ryhmällemme esittelemä. Jälleen kerran jokin itse kehossa koettu opetustilanne virtaa lävitseni. Sanat tulivat hetkessä suunnittelematta eli jotain pystyin kai kuuntelemaan... Sanat, sanat, sanat... Ne luovat niin paljon! Miten dynaaminen pysähdys värähtelee kehossa eri tavoin kuin se, että sanoisi vain pysähdys tai lopetus... Jokin, mikä oli kuuntelemisen ja kehollisen tekemisen kautta vahvasti kiinnittynyt minuun, kulkeutui uuteen, samantyyppiseen tilanteeseen, jossa olin nyt itse opettajana.”

(työpäiväkirja 4.11.2025)

Huomasin jälleen oman menneen kehollisen kokemukseni nousevan opettamisessani esiin, tässä tapauksessa tanssija-pedagogi Gesa Piperin opetuksesta Tanssitaide1-kurssilta, tanssinopettajaopintojeni alkua ajoilta syksyiltä 2024. Piperin sanoitus ‘*dynamic stillness*’ jäi resonoimaan minussa vahvasti – kehollisen harjoitteen ja painokkaiden sanojen yhdistelmä tallentui jonnekin minussa ja sitä mukaa löysi tiensä omaan opettamisen praktiikkaani. Jälleen, ikään kuin menneisyyden kaikuna, jokin nykyhetkessä aktivoi vanhan muistoni ja kokemukseni. Oliko tämä nyt sitä niin kutsuttua hiljaista tietoa? Jatkoin työpäiväkirjamerkintääni pohtien:

“Kuunteleminen linkittyy läsnäoloon hetkessä, jossa kuitenkin mennyt vaikuttaa alati”

(työpäiväkirja 4.11.2025)

Kuuntelemisen tutkiminen on tuntunut ajoittain paradoksaaliselta, sillä se tuntuu aiheena olevan sellainen, joka katoaa sitä mukaa kun siitä saa, tai kuvittelee saavansa, hetkellisesti kiinni. Yksi hämmennyksen syistä on kenties ajan kokemus. Edellä kuvaamani kokemuksen tavoin monessa kuuntelemisen kokemuksessa nyt-hetki on sekoittunut menneisyyteni muistoon ja ikään kuin sisältänyt kaikki aikatasot samanaikaisesti: läsnäolevan, menneen ja tulevan. Jollain tasolla mennyt ei koskaan jätä meitä tai tule valmiiksi (Barad, 2007, ix), ja huomaan sen jatkuvasti pulpahtelevan pintaan opettamisessani. Muistojeni kuunteleminen tukee opettamistani ja toisaalta nykyhetki muovaa muistojani – ne ikään kuin muuttuvat ja täydentyvät tapahtuessaan. Baradin (2007, ix) sanoin: “--muistaminen ei ole toinen toistaan seuranneiden hetkien toisinto, vaan menneisyyden ja tulevaisuuden elävöittämistä ja uudelleen järjestelyä”.

Miksi dynaaminen pysähdys sitten toimi itselleni niin hyvin, että halusin sen osaksi oman opettamiseni sanastoa? Pidän sanaparin luonteesta: se muistuttaa aktiivisena pysymisestä samaan aikaan kun tehtävänä on pysähtyä. Tämänlaiset limittäisyydet ovat mielestäni hedelmällisiä tehtäviä tanssiin, ne sisältävät kenties jonkin runollisen ilmauksen tai tekemistä aktivoivan kysymyksen. Deborah Hay (2012, kappaleet 15 & 16) käyttää työssään paljon toimintaa ruokkivia *mitä jos*-kysymyksiä kuten: “*What if where I am is where I need to be?*” tai “*What if I were to dance as if every cell in my body invites being seen?*”, jotka sisältävät loputtomia mahdollisuuksia. Hayn kysymyksiin ei ole suoranaisia vastauksia, sillä niiden ensisijaisena tarkoituksena on aktivoida tanssimista, eikä keskittyä tehtävän suorittamiseen “oikein” ja sen loppuun saattamiseen. Hän ei oikeastaan ole kiinnostunut vastauksien löytämisestä, vaan sitkeästä kysymysten kanssa pysymisestä, minkä hän uskoo vahvistavan tanssijan kehollista läsnäoloa. Minulle Hayn ajattelu muistuttaa Donna Harawayn (2016) kuuluisasta “*staying with the trouble*”-käsitteestä – sitkeydestä pysyä ongelman parissa sen sijaan, että pyristelisi siitä kaikin voimin eroon. Osa Hayn praktiikkaa on kysyä juuri mahdottomia kysymyksiä, joita ei voi koskaan ratkaista, sillä tanssimisessa ei ole kyse ratkaisemisesta. Hänelle kysymysten esittäminen tarjoaa mahdollisuuden rikkoa oman tanssimisen vakiintuneita kaavoja ja laajentua kohti uudenlaisia kokemuksia.

Jos sitten janoaisinkin kryptiseltä tuntuvaan tehtävänantoon vastauksia, voin muistaa Outokummun lehtori Vähäkallion sanoja: “Tehtävä aukeaa tekemällä” – ja tämän jälkeen alkaa tekemisen. Se, että tehtävä aukeaa ei välttämättä tarkoita, että löytää selvän oikein- tai väärin-vastauksen, vaan kenties tehtävän tekemisen kautta rentoutuu niin, että tekemisestä tulee itse päämotiivi, eikä lopulta vastauksen löytäminen tunnukaan enää oleelliselta.

Tanssi on poeettisuuden ja liikkeessä pysymisen taidetta ja siksi sen opettaminen vaatii kieltä, joka tukee näitä. Hayn kysymysten tavoin dynaaminen pysähdys sisäistää mielestäni jotain myös kuuntelemisen luonteesta – kyseessä ei ole passiivinen hiljentyminen ja kuollut pysähtyminen, vaan toiminta, joka pitää aktiivisena.

Opettamiseni kielen jatkuva kehittäminen inspiroi minua. Niin opetuslabrojen osallistujat kuin Outokummun opiskelijat kiittelivät minua siitä, että käytin erilaisia sanoja harjoitteiden ohjaamisessa (esimerkkeinä hunaja, slowmotion, sitkoisuus). Toisaalta sain myös palautetta siitä, että minun tulee pystyä kääntämään sanastoani yleistajuisemmalle kielelle. Osa käyttämästäni termistöstä on jäänyt englannin kielestä ja joskus itselleni käyttöön vakiintuneet sanat kuten “tonus” tai “liminaali” kaipasivat lisäävaamista tai rinnalleen vaihtoehtoisia sanoja. Saatoin ajoittain olettaa, että operoidessamme taidekonteksteissa sanastomme olisivat osallistujien kanssa samat. Näin ei tietenkään ole, sillä taiteen konteksti ei ole mikään yksi yhtenäinen ja yksiääninen taho. Ymmärsin, että vaikka vakiinnuttaisin jotkut sanat, ei minun tarvitsisi tai kannattaisikaan lopettaa eri sanojen etsimistä. Eri asiat toimivat eri ihmisille, joten olisi tärkeää jatkaa aktiivista kielen kanssa työskentelemistä. Palautteen pohjalta ymmärsin myös, että joskus yhtä tärkeää kuin asioiden sanoittaminen, on sanoittamisen toistaminen – kaikkea kun ei voi kuulla yhdellä kertaa. Haluaisin tulevaisuudessa pystyä opettamisessani toimimaan kielellä, joka olisi tarpeeksi kirkasta ja konkreettista, mutta ei liian puhki selitettyä. Sellainen kieli jättäisi osallistujien omalle mielikuvitukselle tilaa ja tarjoaisi kenties palasen aktivoivaa mysteeriä, mahdollistaen hetkiä selittämättömän äärellä olemiselle, mistä taiteen tekemisessä on mielestäni usein kyse.

5.8. Kuunteleminen ja kääntyminen

“Kuunteleminen tapahtuu aina suhteessa johonkin, silloinkin kun kyse on “vain” itsensä kuuntelemisesta. Se pakottaa meidät, minut, muistamaan linkittymisen, verkostoitumisen muihin.” (työpäiväkirja 6.11.2025)

Tanssiessani improvisatorisessa tilanteessa ryhmässä muiden kanssa olen usein kokenut, ettei minun yksilönä tarvitse olla jatkuvasti tuottamassa uutta liikemateriaalia tai nerokkaita taiteellisia ideoita: riittää, että käännyin kohti ympärilläni tapahtuvaa ja alan tavalla tai toisella jotenkin vaikuttua siitä ja suhteuttaa itseäni siihen. Kääntyminen vapauttaa minut paineesta olla yksilönä luova ja mahdollistaa kollektiivisen luovuuden tapahtumista. LaBelle (2025, s. 64) kirjoittaa kirjassaan kuuntelemisen ja kääntymisen yhteydestä, jossa hän kuvailee kuuntelemisen luovan tarpeen kääntyä toista kohden ja pitävän meidät kiinni suhteissa. Kääntyminen linkittyy myös Kanngieserin (2020, ingressi) ajatukseen siitä, että suhteessamme maailmaan olemme aina toisistamme riippuvaisia ja yhteydessä ympäristöön sekä paikkoihin – ja kuunteleminen on tapa tuntea ja olla näissä suhteissa.

Outokummun harjoittelussa toisia kohden kääntyminen oli monessa harjoituksessa keskeistä. Käytän tästä esimerkkinä sitko-liikelaadun harjoitusta, jota ohjasin asteittain kohti kääntymisen aktivointia.

Ohjasin sitko-harjoituksen lähtemään yksilöllisestä tekemisestä, jotta osallistujille mahdollistuisi ensin liikelaatuun rauhassa sisään pääseminen. Tämän jälkeen ohjasin kulkeutumisen kohti ryhmänä liikkuvaa kokonaisuutta, jossa tapahtui jatkuvaa toisista vaikuttamista ja toisiin vaikuttamista. Kääntyminen muita tanssijoita kohden mahdollistaa sitä, että tanssiin vaikuttavat impulssit eivät ole pelkästään tanssijan itsensä käsissä, vaan mukana on enemmän suunnittelemattomuutta – kuin alati muuntuva maasto, josta ei ole yksin kontrollissa. Viikon edetessä aloin ehdottaa osallistujille mahdollisuuksia tulla tietoiseksi kuvitteellisen (viimeisen päivän demon myötä myös todellisen) yleisön suunnasta ja suunnata liikettä sekä vaikuttamisen ja vaikuttamisen vuoropuhelua sitä kohti. Toivoin jatkuvan oman tekemisen sekä muiden tanssijoiden ja yleisön välillä tapahtuvan kääntymisen synnyttävän kolmiulotteisuuden kokemusta ja kollektiivisen liikkeen maastoa, jossa yksilön luovuus ei olisi kaiken keskiössä. Filosofi Bruno Latourin (2005) toimijaverkostoteoriaa mukailen taiteellinen

toimijuus voisi näin ollen olla jaettava, jatkuvaa luomisen ja uudelleen muotoutumisen tanssia. Kaikilla toimijoilla olisi mahdollista antaa ja vastaanottaa impulsseja ja näin ollen vaikuttaa syntyvän tanssikohtauksen koreografiaan samanaikaisesti tanssiessaan siinä.

Joskus kääntymisen voi toimia strategiana löytää ulos tukkeutuneesta tilanteesta. Alkulämmittelynä toimineessa Superpallo-harjoitteessa ohjasin osallistujia inspiroitumaan toistensa tanssimisesta ja kokeilemaan toisten liikkeitä itselleen havaitessaan ympärillään jotain innostavaa, harjoittamaan siis tietynlaista liikkeellistä kaiuttamista. Tällä tarkoitin esimerkiksi liikettä tai liikkumisen tapaa, joka vaikutti havaitulle tanssijalle itselleen toimivalta ja nautinnolliselta. Tällöin voisi kopioida tai versioida kyseisen liikkeen, sovittaa sitä omaan tanssiinsa ja kenties näin löytää poistumistien liikkeellisestä pattitilanteesta. Sen sijaan, että jäisi ratkomaan ongelmaa itsekseen, voisi ratkaisu löytyä itsen ulkopuolelta kääntymisen avulla. Kyseinen ohjeistus on inspiroitunut Tukholmassa ryhmäämme opettaneen Zoë Poluchin Pleasure Dancing-harjoitteen vampire-taktiikasta, jossa voi kuvitella itsensä vampyyrin lailla imemään vaikutteita muilta tanssijoilta silloin, kun omassa tanssimisen motivaatiossa on vajetta.

Kirjoitin työpäiväkirjassani Teakilla järjestetyn ensimmäisen opetuslabran jälkeen seuraavaa:

“Kun jäätyy, niin ota kontakti johonkin itsesi ulkopuolella (pätee myös elämässä ylipäättään)”. (työpäiväkirja 24.10.)

Kääntymisen eetos on kenties kulkeutunut työhöni kaikuna koreografi Deborah Hayn kuuluisasta ohjeistuksesta tanssijoilleen: “Turn your fucking head”, jota muistan useammankin Tukholman taideyliopistossa meitä opettaneen opettajan toistelleen. Kirosanastaan huolimatta ohjeistuksessa ei kokemissani tilanteissa koskaan ollut mitään aggressiivista, (vaikka se ilmeisesti aikanaan syntyikin Hayn turhautumisesta omaan tanssimiseensa, jota oli katsonut videolta) vaan lähinnä havahduttava ja yllättävä vaikutus. Niin tai näin, kenties juuri painokkaan kirosanansa takia ohje on jäänyt mieleeni, jonka perukoilta se löytää tiensä työhöni yhä uudelleen. Pään kääntämisen painottaminen ohjaa tanssijaa vaihtamaan jatkuvasti näkökulmaa ja välttämään jumiutumista yhteen tilanteeseen. Pään kääntämisellä tanssi pysyy enemmän kiinni nyt-

hetkessä ja havainnointi aktiivisena. Haylla (2012, kappaleet 17-20) se kytkeytyy laajempaan ajatukseen siitä, miten tanssin lailla elämässä on välttämätöntä löytää uusia näkökulmia ja työstää elämän koreografioimaa kehoa poisoppimalla sille urautuneista reitityksistä ja maneereista. Tähän liittyen ajattelenkin kuuntelemisen herättämän uteliaisuuden olevan itselleni yksi tanssin kanssa työskentelemisen avaimista. Uteliaisuus pitää minut kääntymisessä kiinni ja tukee ammatillisella polullani jatkuvaa uuden oppimisen ja vanhasta pois oppimisen vuoropuhelua. Samalla uskon sen vahvistavan läsnäoloani aina käsillä olevassa hetkessä ja situaatiossa ja sitä mukaa pitävän työtäni suhteisena vallitsevaan aikaan.

Jatkuva kääntyminen pitää minut liikkeessä, mutta voi tuottaa myös hämmentyneen ja hallinnasta riistäytyneen olon, sillä tarve kokea kontrollia on niin vahvasti iskostunut itseeni. Ajattelen, että juuri kontrollin jahtaaminen tai oikeammin harha siitä, että voisin joskus saavuttaa sen, tuottaa ajoittain paljon vaikeutta niin tanssiessani kuin elämässä ylipäätään. Vuosia nuoruudessani kestänyt baletin harjoittelu ja sieltä kumpuava hallinnan vaade ottaa joskus edelleen kehossani vallan ja saa minut jahtaamaan kontrollia, mikä vie minua enemmän lukkoon sen sijaan, että tukisi tanssimistani. Kontrollia jahdatessani toimin erittäin yksin ja suhteessa vain itseeni, jolloin unohdan kääntyä muita kohden – ja niin tuhoon tuomittu yritykseni kuljettaa minua aina vain syvemmälle omaan sisäisyyteeni, missä myös itsekriittisyyteni asustaa. Tukholmassa ryhmäämme opettanut tanssinopettaja Anna Grip (2020) puhuu siitä, miten tanssimisessa on kyse liikkumisesta ja liikkeessä pysymisestä, mikä ei ole sama kuin kontrollissa oleminen. Hänen mukaansa liikkeessä pysyminen voi olla järisyttävämpää kuin haluaisimme itsellemme myöntää, sillä se laittaa meidät kohtaamaan kontrollista luopumisen pelon. Grip muistuttaa, että loppujen lopuksi kellään meistä ei voi olla täydellistä kontrollia – voimme harjoitella ja esittää sitä, mutta emme koskaan saada sitä. Hänen mukaansa vakautta tanssiessa voi löytää jatkuvasta liikkuvien osien yhteistyöstä. Ajattelen, että ehkä kontrollin jahtaamista olennaisempaa onkin kääntymisen ja liikkeen jatkaminen niin, että voi sen sisällä hengittää ja kokea rauhaa, ainakin hetkittäin, ja löytää yhteyttä muihin.

Maaliskuussa pohdin sisään- ja ulospäin tapahtuvan kääntymisen eroja tanssimisessa ja opettamisessa:

“No sit tästä kääntymisestä, itsensä ulkopuolelle kuulemisesta. Oon joskus esityksissä kokenut tanssijana olevani ihan paska ja siihen on liittynyt usein se, että oon ollut tosi itsessäni kiinni ja sellasessa huolehtivassa mielessä ja kriittisyydessä. Tällöin kääntymisen suunta on itseän päin. Mut sitten tilanteissa kun mä oon tanssinut jonkun toisen kanssa, tai että on oikeesti pystynyt irtautuun ja avautumaan ulospäin, kääntymään ulospäin, niin se tanssiminen on tuntunut vapaammalta. -- Ja usein opettaessa mulla on selkeemmin sellanen fokus itseni ulkopuolelle tai pääsen siihen paremmin kiinni. Siinä ei ole niinkään kyse minusta vaan enemmän siitä “minä ja he”-välisestä vuorovaikutuksesta.” (5.3.2026 tehdystä äänitteestä litteroitu versio)

Äänitteessä sanoitan oivallustani siitä, miten opettaessani saatan päästä helpommin itseni ulkopuolelle avautumisen ja kääntymisen kokemukseen, kun taas tanssijana oman kehon kanssa työskennellessä sisäänpäin kääntyminen ja siitä kumpuava itsekritiikki tapahtuu herkemmin. Itsekeskeisyyden ajasta mediassa paljon puhunut ja aiheesta kirjan kirjoittanut professori emerita Liisa Keltikangas-Järvinen (2025) nimeää aikamme ongelmaksi kuuntelemisen suunnan: sen sijaan, että kääntyisimme kuuntelemaan muita, on kuunteleminen suunnattu vain itseämme kohti.

5.9. Tilan ottaminen ja antaminen

“Joskus tilan ottaminen on tilan antamista. Se voi rohkaista muita, kenties empiviä, mukaan. Se voi paljastaa jonkin pitkään sanomattomana olleen ja hiljaisen.

Eteen astuminen, liikaa oleminen, ääneen sanominen, niin tanssissa kuin muussa elämässä” (työpäiväkirja 27.11.2025)

Tilan ottaminen ja “liikaa oleminen” nousivat keskusteluun Outokummun opiskelijoiden kanssa eräiden opetuksessa käyttämieni sanojen myötä. Dramaattisuuteen ja isosti tekemiseen kannustaen olin ohjannut erästä harjoitusta hetken pyörteessä sanoin “muista, ettet voi olla liikaa”. Kyseiset sanat vaikuttivat opiskelijoihin ja päädyimme myöhemmin viikolla mielenkiintoisiin keskusteluihin niiden herättämistä ajatuksista. Viimeisenä opetuspäivänäni yritin avata, mistä ajatus “liikaa olemisen” harjoittelemisesta minulle oli kulkeutunut. Kerroin heille seuraavan muiston.

Keväällä 2021 työskentelimme valmistumisemme kynnyksellä Tukholman taideyliopiston dance performance-linjalla chileläis-meksikolaisen koreografi Amanda

Piñan kanssa, joka koreografioi ja harjoitutti ryhmällemme vuosia aiemmin luodun teoksensa *Tira Kuna*. Teoksen loppupuolella tanssimme yhtäaikaisessa rytmisessä ja liikkeessä tapahtuvaa unisono-koreografiaa tiukissa rivimuodostelmissa. Olimme oppineet koreografian ja teimme sen muodollisesti oikein, mutta koreografimme ei ollut tyytyväinen. “You have to go forward with more energy!”, Piña huusi meille eräissä harjoituksissa. Kirkastaakseen ajatustaan eteenpäin menemisestä, hän tutustutti meidät chileläisen feministiliikkeen sloganiin: “Con todo, si no, pa’qué”, joka vapaasti suomennettuna kääntyy “Kaikkensa antaen, jos ei, niin mitä järkeä siinä on”. Hän halusi meidän sisäistävän ajatuksen tanssiimme ja löytävän voimakkaan eteenpäin liikkumisen, jossa antaisimme kaikkemme – sillä mitä väliä koreografialla olisi, jos tyytyisimme tekemään sen vain muodollisesti oikein? Hän kannusti meitä olemaan pelkäämättä voimakasta tilan ottamista, sillä “joskus tilan ottaminen on tilan antamista”.

Tilan antamisen ja ottamisen kysymykset linkittyvät itselläni voimakkaasti dramaattisuuden koreografioinnin praktiikkaan, jossa toiminnan keskiössä ovat isosti esillä oleminen, liioittelu ja heittäytyminen yksin ja yhdessä. Olen aiemmin liittänyt tilan ottamisen ajatuksen negatiiviseen pyrkyryyteen ja liialliseen, muilta tilaa vievään äänessä olemiseen. Tässä vaikuttaa varmasti myös suomalainen kulttuuri, jossa “kel onni on se onnen kätkeköön”-tyyppinen ajattelu edelleen elää ja on vuosien mittaan iskostunut myös minuun. Jokseenkin samalla tavoin kuin luvussa Hiljaisuuden volyyymi kuvaamassani kokemuksessa somatiikan harjoittamisesta, olin oppinut näkemään hiljaa olemisen ja tilan antamisen hyveellisenä ja tavoiteltavana toimintana ja olevan osa “oikeaa” tapaa kuunnella.

Tätä taustaa vasten tilan ottaminen tilan antamisena -filosofia on nyrjäyttänyt ajatteluaani hyvällä tavalla – kovaäänisyys ja “liikaa oleminen” kun ovat myös olemisen tapoja, joita me ihmiset tarvitsemme ja joista voimme oppia muista kulttuureista, chileläis-meksikolaisen Amanda Piñan esimerkin tavoin. Jonkun tilan ottaminen voi toimia inspiraationa toiselle, jonka sisällä sama tarve on hiljaisesti kytynyt ja odottanut tarvittavaa rohkaisua alkaa itsekin ottaa tilaa ja päästä ääneen.

Tilan ottamiseen on toki aina myös liitettävä pohdintaa siitä, kuka ottaa tilaa ja miten se tehdään. On tultava tietoiseksi muun muassa siitä, onko toisen tilan ottaminen jatkuvaa tilan viemistä muilta tai laajemmin siitä, kuka tilaa on perinteisesti päässyt ottamaan ja kuka ei – esimerkiksi historiallisesti suomalainen taidekenttä on ollut eri vähemmistöjä

syrijä (Lindfors, 2025). Tässä yhteydessä koreografi Sonya Lindforsin usein esittämä kysymys “Kuka on täällä ja kuka ei ole täällä?” voi toimia opettajalle hyvänä säännöllisesti toistettavana suuntautumispisteenä. Näitä ajatuksia yritin muistoni kertomisella välittää myös Outokummun opiskelijoille.

Tasa-arvoisempaa maailmaa rakennettaessa on hyvä muistaa Kanngieserin (2024) peräänkuuluttamaa ajatusta siitä, miten hiljaa kuunteleminen ei yksin riitä – täytyy myös tehdä jotain kuulemallaan. Ajattelen tämän tarkoittavan esimerkiksi sitä, että käyttää omaa ääntään eettisesti silloin, kun tilanne sitä vaatii. Tätä toivon pystyväni viljelemään opettamisessani ja sitä kautta kannustamaan oppilaitani oman äänensä löytämiseen sekä yksilöinä että yhdessä tilan ottamisen ja antamisen vuoropuhelussa. Oma ääntä voi lähteä etsimään esimerkiksi jonkin energiaa tuottavan tunteen kautta. Toivonkin pystyväni ohjaamaan ja kannustamaan tulevaisuuden oppilaitani menemään kohti sitä, mikä tuottaa heissä innostusta, iloa tai muunlaista tekemisen paloa. Ehkä itseään innostavan asian kautta voi opetella käyttämään ääntään niin, että kaikki kuulevat.

6. Loppupohdintaa

Tutkimusprosessini aikana olen löytänyt erilaisia uusia sanoituksia ja käsitteellistämisiä taiteellis-pedagogiseen työhöni kuuntelemisen näkökulmasta. Olen saanut sanoja opetukseni tavoille ja ominaisuuksille, joita aiemmin olen vain intuitiivisesti toteuttanut. Olen päässyt kehittämään dramaattisuuden koreografioinnin praktiikkaan lisää ulottuvuuksia ja se näyttäytyy itselleni nyt entistä rikkaampana toimintakenttänä. Uskon kaikkien näiden löydösten helpottavan tulevaisuuteni opetustyötä niin käytännön kuin teorian tasolla. Olen löydöksistä hyvin iloinen, mutta haluan myös muistuttaa itseäni, ettei taiteellis-pedagoginen työni ole koskaan valmis tai pysähdy jonkinlaiseen loppupisteeseen. Haluan ylläpitää niin opettamisessani kuin tanssimisessani jatkuvaa syventymistä olemassa olevan äärelle ja toisaalta uuden oppimisen ja joskus vanhasta pois oppimisen vuoropuhelua. Pysin jatkamaan taiteellis-pedagogisen työni paikantumista sekä tietoisuuden lisäämistä omasta ja taidemuotoni historiasta ja potentiaalisista tulevaisuuksista, joiden rinnalla syvennän ymmärrystäni opettajana toimimisen vallan ja vastuun kysymyksistä.

Tutkimukseni myötä haluan tulevaisuudessa sanoittaa opetustyyliäni ja opetuksen rakennetta sopivasti etukäteen, pyrkien sitä kautta lisäämään opetukseeni turvan tunnetta niin itselleni kuin osallistujille. Ajattelen sanoittamisen tukevan hetkessä ja toiminnassa läsnä olemista niin itselleni kuin osallistujille. Haluan tulevaisuudessa ylläpitää opetuksessani sopivan selkeitä ja suunniteltuja rakenteita, jotka kuitenkin mahdollistavat vapautta muuttaa suuntaa ja reagoida hetkessä. Uskon toiston voimaan ja siihen, että sen kautta tututkin asiat voivat syventyä ja löytää uusia puolia – niissä voi alkaa kuulla syvempiä sävyjä.

Tutkimukseni aikana inspiroiduin koreografi Alma Söderbergin polyrytmisissä toimimisen ajatuksesta. Opettamisen ajattelemisen polyrytmisissä toimimisena ja laulamisenä eri äänissä toivottaa tervetulleeksi moniäänisyyden kompleksisuuden. Opettajana minulla on valtaa ja vastuuta tarjota osallistujille eri tapoja ja tilanteita päästä ääneen ja kuunnella yhdessä. Kun kuuntelemista harjoitellaan erilaisissa olosuhteissa, vältetään todennäköisemmin siltä, että kuuntelemisesta tulee rutiininomaista mekaanista toistoa, eli performatiivista. Oma kuuntelemista voi aktivoida kontrastia hyödyntäen, liikkumalla tunnelmasta toiseen, jolloin se säilyy

elävämpänä ja on vireämpi reagoimaan hetkessä tapahtuvalle. Ajattelen, että parhaiten kuuntelemista opitaan ja opetetaan juuri näin: kuuntelemalla erilaisissa tilanteissa. Kuuntelemisen opettaminen on mahdollista, jos opettaja ei koeta hallita liikaa “*vaan kohtaa asiat sellaisina kuin ne eteen tulevat eikä peitä tässä eteen tulemisessa syntyviä hämmästyksen, outouden, neuvottomuuden ja ihmettelyn tunteita.*” (Varto, 2004, s. 23) Ihmistä seuraamalla voi oppia niin herkkyyttä maailmalle, rohkeutta hetkelle kuin toisen kohtaamista (Varto, 2004, s. 23).

Yksi tutkimukseni oivalluksista liittyi musiikin käyttämisen ja hiljaisuuden vuoropuhelun variointiin ja eri ulottuvuuksien hyödyntämiseen tiedostavammin opettamisessani ja dramaattisuuden koreografioinnissa. Nämä mahdollistavat erilaisia intensiteettejä: siinä missä hiljaisuudessa voi olla helpompaa virittäytyneemmin havaita impulsseja ja tunnelmia, voi musiikin voimaa hyödyntäen ruokkia intensiivisyyttä, joka inspiroi ottamaan isosti tilaa. Jos jälkimmäinen on aiemmin ollut selkeämmin mukana, niin jatkossa pyrin tietoisesti sisällyttämään myös hiljaisuuden mahdollistamaa hienovireisyyttä ja herkkyyttä niin dramaattisuuden koreografiointiin kuin yleisesti opettamisen tapaani. Tämä yhdistettynä vahvistimena toimimisen ajatukseen tukee minua havaitsemaan niitä asioita, jotka jo valmiiksi väreilevät ryhmässä tai alkavat väreillä tarjoamieni harjoitteiden myötä. Näin pyrin pysymään kuulolla erilaisille opetustilanteiden spontaaneillekin hetkessä tapahtumisille.

Kuuntelemisen ja läsnäolon riippuvaisuus toisistaan kirkastui tutkimukseni aikana. Ilman läsnäoloa ei ole kuuntelemista, ilman kuuntelemista ei ole läsnäoloa. Näiden kahden muodostamassa suhteessa toimiakseni minun on avauduttava kokemukselle ja toiminnalle itseni ulkopuolella. Avautuminen itseni ulkopuolelle pitää minut kiinni suhteisuudessa ja hereillä maailmassa. Kuunteleminen mahdollistaa avautumisen kollektiiviselle luovuudelle. Tällöin luovuuden ei tarvitse syntyä yksin omassa sisäisyydessä vaan yhteydessä toisiin. Tähän yhteyteen löydän kääntymisen kautta, Deborah Hayn mukaisesti “*through turning my fucking head*” ja kaikupintana olemisen kautta. Näin pyrin toteuttamaan opettamista, jossa olen läsnä opiskelijalle ja hänen tarpeilleen – niin että pystyn tarjoamaan haastetta ja kannustavaa tukea. Tämänkään myötä ei ole takeita siitä, tapahtuuko vastavuoroista kuuntelemista tai miten ja millaista kuuntelemista ylipäänsä tapahtuu – asioita tulee aina jäämään myös kuuntelemiseni

ulkopuolelle. Pääasia on, että opettajana pyrin luomaan kasvuvoimaisia olosuhteita kuuntelemiselle.

Tutkimuksesta nousseilla kuuntelemisen eri tavoilla ja näkökulmilla pyrin rakentamaan opetukseeni yhdessä osallistujien kanssa eloisia, avoimia ja keskittyneitä tiloja, joissa innostus ja iso tilan ottaminen saavat olla olemassa ja toimia porttina oppimiselle. Osallistujien ohjaaminen itseohjautuvuuteen ja toimijuuteen on opettamisessani keskeistä. Haluan kannustaa oman äänensä etsimiseen ja sen käyttämiseen tilan ottamisen ja antamisen vuoropuhelussa. Pyrin ohjaamaan osallistujia mielekkyyden ja mielenkiinnon kokemusten jäljille, kannustaen heitä kuuntelemaan kohti oman innostumisensa paloa ja sitä ruokkivia asioita.

kuulen sen mitä on

annan oman ääneni liikkua sen osaksi

uu uu uu

se muuttuu

ehkä minä sen mukana

kuulen sen mitä on nyt

ääneni sen osana

vaikutan ja vaikutun

tun tun tun

liikun ja liikutun

tun tun tun

vimmaista tanssia liikituksen liikkeissä

kuuntelemisen muutosvoima

ääneksi tulemisen muutosvoima

polyrytmisenä bändinä soittaen

alati muuttuvaa tanssia tanssien

tun tun tun!

Kiitokset

Loppuun haluan kiittää:

Opinnäytteeni ohjaavaa opettajaa, tanssipedagogiikan lehtori Liisa Jaakonahoa tarkkanäköisyydestä, haastamisesta ja lämpimästä kannustuksesta prosessini varrella. Suuri kiitos myös koko pedan muulle henkilökunnalle sekä ihanille kanssaopiskelijoille TAO:lla ja TEO:lla, joilta olen saanut suunnattomasti iloa ja tukea opintojen varrella. Erityiskiitos seminaariryhmälleni, Mirkka, Milla, Henna, Riikka, Timo ja Irene, rohkaisusta ja vertaistuesta.

Opetusharjoitteluni ohjaavaa opettajaa Taina Mäki-Isoa tuesta, haastamisesta, tarkkanäköisistä kommentteista, mielenkiintoisista keskusteluista, loppumattomasta kollegiaalisesta kannustuksesta ja innostuneesta mukaan hyppäämisestä dramaattisuuden koreografioinnin maailmaan.

Outokummun opetusharjoitteluani seurannutta tanssin lehtori Katariina Vähäkalliota legendaarisesta viisaudesta ja syventyneistä kommentteista työni äärellä.

Kiitos vanhemmilleni Timolle ja Virpille ruokahuollosta ja humoristisista kommentteista kirjoitusprosessini varrella. Erityiskiitos äidilleni Virpille työni läpi lukemisesta sekä loppumattomien pohdintojeni innostuneesta kuuntelemisesta.

Kiitos kaikille ystäville ja kollegoille, jotka olette kannustaneet tavalla tai toisella ja joiden kanssa olen saanut pallotella tutkimukseeni liittyviä pohdintoja. Erityiskiitos kämppikselleni Taikalle – vaikka kirjoitusprosessini tekikin minusta ajoittain todella tylsää seuraa, rullasi yhteinen arki silti huumorintäyteisenä ja hedelmällisten kollegiaalisten keskusteluiden vauhdittamana.

Loppuun suuri kiitos kaikille elämäni opettajille, niin menneille, nykyisille kuin tuleville!

Lähteet

Ahmed, S. (2014). *Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Duke University Press.

Anttila, E. (2003). *A dream journey to the unknown: searching for dialogue in dance education*. Acta Scenica 14. Helsinki: Theatre Academy.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Barba, F. (2019). The Western Prejudice of Contemporary Dance. *The Theatre Times*. Haettu 2.4.2026 osoitteesta <https://thetheatretimes.com/the-western-prejudice-of-contemporary-dance/>

Berchtold, R. (toim.). (5.4.2020). Episode 2 - Anna Grip. Sarjassa *5678 a podcast about dance training*.
<https://podcasts.apple.com/fi/podcast/5678/id1498380556?l=fi&i=1000470631001>

Collan, E. (2025). Sonya Lindfors: Moninaisuus on edellytys laadukkaan taiteen tekemiselle. *Taideyliopisto*. Haettu 13.4.2026 osoitteesta <https://www.uniarts.fi/artikkelit/haastattelut/sonya-lindfors-moninaisuus-on-edellytys-laadukkaan-taiteen-tekemiselle/>

Fast, H. (2022). *Ihmisiäni ja virittäytymisen taito. Sanattoman äänellisen kohtaamisen merkitys psyykkistä apua tarvitsevien ihmisten kokemuksissa*. Aalto-yliopisto.

Fast, H. (2024). *Metodin kulttuuri ja virittäytymisen taito*. [Luentomateriaali] Kasvatuksen historialliset ja filosofiset perusteet-kurssi. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Luettu 9.10.2024.

Foster, R. (2012). *The Pedagogy of Recognition. Dancing Identity and Mutuality*. University of Tampere.

Foster, R., Luotola, H., & Grönlund, T. (2024). Pedagoginen tunnustus skeittikoulun toiminnassa. *Sosiaalipedagogiikka*, 25, 177-190. <https://doi.org/10.30675/sp.145146>

Gies, F. (Ei pvm.) *Technosomatics*. Haettu 9.4.2026 osoitteesta <https://www.danceisancient.se/workshops>

Ginot, I. (2010). From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics. *Dance Research Journal*, 42(1), 12-29. <https://doi.org/10.1017/S0149767700000802> [Opens in a new window]

Guerra, L., Koistinen, A.-K. & Porkola, P. (2025). Taiteilijapedagogiikka. Taiteellinen ajattelu ja pedagogiikka. *Ruukku, Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu*, 24, 2-10. <https://ruukku.journal.fi/article/view/178665/120604>

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Harney, S. & Moten, F. (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Minor Compositions.

hooks, b. (1994). *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Routledge.

Kaméa, C. (toim.). (3.4.2024). AM Kanngieser: Enlivening our responsiveness through embodied listening. Sarjassa *Green Dreamer podcast*. <https://podcasts.apple.com/fi/podcast/am-kanngieser-enlivening-our-responsiveness-through/id1382371884?i=1000732725544&l=fi>

Kanngieser, A. (2020). To tend for, to care with: three pieces on listening as method. *Seedbox Environmental Humanities Lab*. Haettu 22.2.2026 osoitteesta <https://theseedbox.mistraprograms.org/blog/to-tend-for-to-care-with-three-pieces-on-listening-as-method/>

Kivimäki, A. (2026). Nykyihminen on liian vapaa. Liisa Keltikangas-Järvisen haastattelu. *Helsingin Sanomat*. Haettu 18.3.2026 osoitteesta <https://www.hs.fi/tiede/art-2000011670190.html>

LaBelle, B. (2025). *Poetics of Listening: Inner Life, Social Transformation, Planetary Practices*. Bloomsbury Publishing.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social – An introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press.

Monni, K. (2022). *Havainnon kehollinen harjoittaminen tanssin lähtökohtana – Deborah Hay*. Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 9.2.2026 osoitteesta <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/deborah-hay/>

Rouhiainen, L. (2006). Mitä somatiikka on? Huomioita somaattisen liikkeen historiasta ja luonteesta. Teoksessa Houni, P. Laakkonen, J. Reitala & H. Rouhiainen, L. (toim.), *Liikkeitä näyttämöllä*. (s. 10-34). Näyttämö & Tutkimus 2. Teatterintutkimuksen Seura.

Saari, E. (2024). *Kuuntelemisen taito*. Into Kustannus.

Schouweiler, S. (2012). *Deborah Hay: Turn Your F'ing Head!* Haettu 9.2.2026 osoitteesta <https://walkerart.org/magazine/deborah-hay/>

Stuart, M. (2010). *Are we here yet?* Les presses du réel (Dijon).

Törmi, K. (2019). *Eläin meissä – kohtaamisen taito ja taide autonomisen hermoston valossa*. Yhteisö ja taide, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 13.2.2026 osoitteesta <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/2-1-elain-meissa-kohtaamisen-taito-ja-taide-autonomisen-hermoston-valossa/>

Valkeapää, L. (2011). *Luonnossa: vuoropuhelua Nils-Aslak Valkeapään tuotannon kanssa*. Maahenki.

Varto, J. (2004). Ihmisen seuraaminen. *Synnyt / Origins*, 2007 (4), 15-28.

Varto, J., Nykänen, P., & Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Taiteen laitos. (2017). *Taiteellinen tutkimus: Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Woodward, N. (2024). John Cage and the aesthetic pedagogy of chance & silence. *Educational Philosophy and Theory*, 56(6), 547-556.
<https://doi.org/10.1080/00131857.2023.2261618>

Unmüßig, J. (2023). Proposition for the Eventual Might of Teaching Choreography: Choreography Pedagogy in the Context of MA Choreography Studies. *Nordic Journal of Dance*, 14(2), 4-15. <https://doi.org/10.2478/njd-2023-0015>

Ylirisku, H. (2024). *Kohti posthumanistista kasvatusfilosofiaa*. [Luentomateriaali] Kasvatuksen historialliset ja filosofiset perusteet-kurssi. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Luettu 30.10.2024.

Zodiak - Uuden tanssin keskus. (Ei pvm.). Alma Söderberg: *Infinétude*. Haettu 5.2.2026 osoitteesta <https://www.zodiak.fi/fi/ohjelmisto/infinetude>