

MUSIIKKIMAKU JA INTOHIMON VÄLITYKSET

ANTOINE HENNIONIN ESITTELY

Vuonna 1952 syntyneen Antoine Hennionin tausta ei ole sosiologian professorille kaikkein tavanomaisimpia. Perustutkinnoiltaan hän on insinööri Pariisin Ecole des Minesistä. Ensimmäisen varsinaisen jatkotutkintonsa hän suoritti musiikkitieteessä. Hänen vuonna 1991 valmistunut väitöskirjansa sen sijaan kuului jo sosiologian alaan. Virallisesti sen ohjaajana oli Luc Boltanski, suorituspaikkana yhteiskuntatieteellisiin jatko-opintoihin keskittynyt pariisilaiskorkeakoulu Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).

Hennion työskentelee esimiehenä Ecole des Minesin innovaationtutkimuksen yksikössä (Centre de sociologie de l'innovation). Hänen kirjoituksissaan näkyy selvästi pitkäaikainen tiivis yhteistyö laitoksen muiden tutkijoiden kanssa; tunnetuimpia heistä lienevät Michel Callon ja Bruno Latour. Vaikka hän ammentaa toveriensä omaperäisestä tieteen ja teknologian tutkimuksesta, hänen työnsä kuitenkin hieman poikkeavat yksikön valtalinjasta. Hennionin tarkastelut ovat suuntautuneet lähinnä populaari- ja korkeakulttuuriin. Hän on julkaissut lukuisia kirjoja ja artikkeleita, jotka käsittelevät muun muassa kevyen ja klassisen musiikin tuotantoa ja kulutusta, yleistä taiteen sosiologiaa, kulttuuri-teollisuutta sekä muotoilun käytäntöjä.

MUSIIKIN VÄLITYKSET

Hennionin päätteoksena voidaan pitää laajaa tutkimusta *La passion musicale* (1993). Sen kysymys on, millaiset ihmisten, instituutioiden ja objektien yhteenliittymät mahdollistavat rockin, klassisen musiikin tai jazzin toisistaan poikkeavat muodot. Pitkine keskusteluineen Adomon, Bourdieun ja Beckerin kanssa se on samalla kriittinen kokonaiskannanotto taiteen-sosiologiseen tutkimukseen. Toinen tärkeä keskustelukumppani näiden rinnalla on uusi taidehistoriallinen tutkimus.

Hennionin tutkimusten lähtökohtana on periaatteessa yksinkertainen kysymys: miten tutkia kulttuuri-ilmiöitä ja makua niin, että ei yhtäältä jämähdetä tarkastelemaan estetisointua "puhdasta" objektia täysin annettuna ja riippumattomana sen tuottamisesta mutta ei toisaalta myöskään nähdä sitä vain pintakuohuntana tai "puhtaan" sosiaalisuuden seurannaisilmiönä? Tällainen kysymys on johdattanut häntä tutkimaan yleisesti välityksiä, joissa inhimilliseen toimintaan osittain palautumattomat ja sitä vastustavat objektit muokkautuvat osaksi kulttuurisia tulkintoja. Hennion käyttää välityksestä termiä *médiation* termin *intermédiaire* sijaan korostaakseen, että suhde ei ole mitään toissijaisesti

todellista sen päihin nähden. Välytykset eivät ole “itse asioiden” välillä, sen sijaan “itse asiat” ovat itsessään aina välytyksiä joidenkin toisten asioiden suhteen. *Médiation*-termin *-ion*-pääte puolestaan viittaa aktiivisuuteen: välyttäjät ovat itsessään “operaatiota”, ei niinkään “operoijia”. (Välytyksen käsitteestä ks. erityisesti mt., 221-236; ks. myös esim. Hennion 1989; 1997 ja Hennion & Méadel 1989).

Miten kollektiivin keskelle ylipäänsä saadaan rakennetuksi jokin musiikin kaltainen asia? Se on objektina erityisen epävakaa ja muuttuva. Musiikki ei ole “valmista”, vaikka se olisi jo sävellettykin, ei ainakaan ennen äänilevyä. Eivätkä edes nämä soi itsestään ilman päälle panemisen tahtoa ja elettä, vahvistimia ja muita laitteita, vakaata sähkövirtaa, rauhallisen kuuntelemisen mahdollistavaa tilaa ja sille otollisen hetken valmistamista. Toisin kuin perinteisen kuvataiteen liikkumaton kohde, vaikkapa patsas tai taulu, musiikki on olemukseltaan ohimenevää, se viiptyy vain hetken – ja kuitenkin se on enemmän kuin vain mielenliikutuksia tai tulkintoja merkityksistä. Mikä sen saa pysymään? Hennion vastaa: sille ominaiset välytysten ketjut, laadullisesti erilaisten ilmiöiden kietoutuminen lujasti toisiinsa.

Moninaiset välittäjät takaavat musiikin näkyyvyyden ja olemassaolon: rahoittajat, esittäjät, soittimet, partituurit, lehtijutut, oppilaitokset ja opettajat – ja nykyään yhä olennaisemmin äänitetyn musiikin tuet ja välytyskanavat, levyt kansiteksteineen ja radiot kuuntelemisen käytäntöineen. Hennionille musiikki *on* sen tekijöiden, aineellisten tukien, teknisten apukeinojen ja vastaanottajien *välissä* – ja itse asiassa on vaikea sanoa, missä kohtaa tähän todella asettuu sen “tekeminen”. Hänen mukaansa ei olekaan periaatteellisesti toisistaan irti olevaa musiikin maailmaa yhtäällä ja yleisön maailmaa toisaalla, sillä “kaikki tapahtuu välissä” (Hennion 1993, 16), “ihmisten ja asioiden välytilassa” (mt., 73).

Hennionille keskeistä on “sen vakavasti ottaminen, että suhteemme kirjautuvat asioihin” (mt., 373). On kuitenkin mahdotonta muotoilla yleisesti se, mitä nämä “asiat” ovat, millä tavalla ne ovat enemmän kuin inhimillistä merkityksellisyyttä. Kyse on erilaisista

materiaalisuuksista, joiden erilaisuuteen kulttuurin rikkaus tukeutuu. Inhimillisessä toiminnassa kohdattu ja siihen kietoutuva materiaalisuus ei itsessään muodosta järjestelmää. Niinpä sen vaikutuksen analyysiin ei riitä kielellisen tai symbolisen välytyksen tutkiminen – edes taiteen tapauksessa.

Välytysten vakavasti ottaminen johtaa huomaamaan, että maku ei koostu vain aatteiden vellonnasta tai käänteisesti sen ainesten “objektiivisista” ominaisuuksista vaan pienistä kytköksistä, toistuvista teoista ja harjaantumisesta kiinteän ja muuttuvan välissä. Asiallisesti ja arkijärjellä ajateltuna tämä on lähes selvö, mutta tutkimuskäytännöissä on sen sijaan ollut helppo vetäytyä sosiologismeihin tai estetismeihin, puhtaasti toisistaan erotettujen alueiden analysointiin – vaikka tarkasteltujen ilmiöiden *olemassaolon edellytys* on juuri siinä, että ne eivät ole puhtaita. Kun katse ja kysymykset kohdennetaan välittäjiin, kun musiikin maailman omia selontekoja kuunnellaan vakavasti, puhtaan taiteen tai sosiaalisuuden sijaan kohdataan “sekoittuneet objektit” (mt., 266).

Hennionin tapa nähdä maailma on samanlainen kuin Callonin ja Latourin: välytyksissä on kyse paikallisesta kokoamisesta. Kollektiivi syntyy sellaisten heterogeenisten elementtien kasautumisen kautta, joiden ei itsessään tarvitse olla lujia, vaikka niistä syntyvät ketjut vaikuttaisivat tavattoman vaikeilta muuttaa.

Mitä enemmän musiikki kytkeytyy erilaisiin käytäntöihin ja välineisiin, sitä enemmän se on olemassa – ja sitä huomaamattomamiksi itse välytykset käyvät. Esimerkiksi nuotien tapa esittää musiikki on niiden tulkintatavat sisäistäneelle ammattilaiselle paljon läpinäkyvämpää kuin niitä lukemaan opettelevalle vasta-alkajalle. Vastaavasti radion, levysoittimen ja korvalappustereoidenkin yleistyminen jokakodin kapineiksi on tehnyt ääniympäristön musiikillisesta manipuloinnista arkisen huomaamatonta.

BAROKKI JA TULKINTOJEN MUUTOS

*La passion musicale*n ehkä paras empiirinen jakso kohdistuu taannoin musiikkimaailmaa kiihdyttäneeseen kiistaan barokkimusiikin tulkin-

tatapojen välillä. Kiinnostavaa tässä on koko kollektiivisen maun muuttuminen suhteellisen nopeasti ja kattavasti parinkymmenen vuoden kuluessa: se mikä aiemmin oli kaunista, hyvää ja oikeaa, on nyt väärää ja epäkiinnostavaa. “Klassisesta” tulkintatyylistä ja siihen liittyvistä esittämiskäytännöistä ja soittimista on siirrytty “historialliseen” barokkimusiikin tulkintaan. Hiljalleen pioneerien dogmaattinen ankaruus on väistynyt, kun uuden sukupolven muusikot ovat kasvaneet muuttuneen maun keskellä.

Kuten Hennion osoittaa, käsityserot palautuvat siihen, *mitä nimenomaisia välityksiä* pidetään tärkeinä ja mitä toissijaisina musiikin “totuuden” kannalta: se voi tulla joko perinteen muokkaamasta “klassisesta” soitto- ja kuuntelutavasta, uusien soittimien tuomista mahdollisuuksista, nuottien puhtaudesta ja “ikuisesta” musiikista tai sitten alkuperäisen soittotapahtuman jäljittelemisestä, vanhoista soittimista ja musiikin “historiallisesta” uskollisuudesta. Kummassakin tapauksessa pääsyä välittömyyteen on turha hakea.

Musikologinen tietämys itsessään ei olisi riittänyt musiikkimaun muutoksen aikaansaamiseen. Alkuperäisten tulkintojen poikkeaminen viime vuosisadan esitystavoista tunnettiin jo kauan ennen kiistaakin. Jotta uusi maku on voinut levitä ja vakiintua, on pitänyt uudelleenarvioida monien välittäjien asema. On tarvittu vanhojen soittimien säilyminen, niiden soittamisen opetteleminen ja opettaminen eteenpäin, uusien tulkintojen tekniset levityskanavat, puhumattakaan musiikinharastajien aikakausjulkaisuista tai intomielisistä Leonhardtin, Harmoncourtin tai Brüggerin kaltaisista asialle omistautuneista musiikoista. Mikään välittäjä ei olisi yksin siihen kyennyt, mutta välittäjien yhdistyminen ja niiden keskinäisten suhteiden vakauttaminen on mahdollistanut peruuttamattomalta näyttävän muutoksen maussa. Se että on alettu tavoitella historiallisesti uskollista tulkintaa ja todella soittaa uudella tavalla – siis paradoksaalista kyllä, uudella tavalla, joka arvioidaan “vanhaksi” ja “aidoksi” – on puolestaan antanut uuden kaiku-pohjan musiikkitieteilijöiden tiedolle. Ilman tätä aktiivista ääneksi muuntamista heidän puheensa olisi jäänyt arkistojen kuivaksi kuiskeeksi.

Maun muokkautuminen ja vakiintuminen on nojannut olennaisesti levyteollisuuden ja radion puolinäkymättömään välitykseen. Näihin tukeutuen musiikin esittämisen ja kuuntelun tilat ovat muuttuneet täysin. Barokkitulkinnan “elävyyks” on tallennettu digitaalisiksi äänitteeksi, jonka olohuoneensa nurkkaan vaipunut kuuliija voi tarjoilla itselleen. Nyt kaikki musiikin harrastaminen voi tukeutua aivan uudella tavalla toistettavuuteen, vertailuun ja säveltäjien tuotannon kokonaisuuteen suhteuttamiseen. Eikä yksittäisen soittimen äänen enää tarvitse kantaa läpi suuren konserttisalin tullakseen kuulluksi.

BACHIN KUNNIOITTAMINEN JA RAKASTAMINEN

Barokkimusiikin tulkintojen muutosta tarkastellaan hieman eri näkökulmasta Hennionin vuonna 2000 yhdessä musiikkitieteilijä Joël-Marie Fauquet’n kanssa julkaisemassa teoksessa *La grandeur de Bach* (2000). Hennion ja Fauquet kysyvät: miten Bachista tuli suuri, “musiikin isä”? Tutkimus sijoittuu alkuperien ja nykyhetken välille. Se rajautuu Bachin musiikin soittamisen, esittämisen ja levittämisen käytäntöihin sekä näihin liittyviin keskusteluihin Ranskassa vuosina 1800–1885.

Itse asiassa kirjoittajien keskeinen väite on, että Bachista ei koskaan “tullut” suurta eikä häntä koskaan “löydetty” ensi kertaa. Nimitäin jo kyseisen ajanjakson ensimmäisissä teksteissä hänestä puhutaan “suurena” ja silti hänet on “löydetty” jatkuvasti yhä uudestaan.

Bach ei ollut ensin tuntematon ja sitten “löydetty” siksi, että yhtäkkiä olisi huomattu hänen musiikkinsa nautinnollisuus. Fauquet’n ja Hennionin mukaan hän oli ensin pitkään maineeltaan tunnettu “nero”, arvostettu ja pelätty musiikin mestari, ja vasta vuosisadan kuluessa hänen musiikkiaan alettiin hiljalleen myös rakastaa. Ennen kuin hänen kappa-leitaan mainittiin “kauniina”, ne tuotiin säännönmukaisesti esiin “tärkeinä” tai “esimerkillisinä”. Hennion ja Fauquet tiivistävät: “Bachin kohdalla maine edeltää menestystä” (mt., 160).

Fauquet’n ja Hennionin kirja ei ole tutkimus Bach-“vastaanotosta”, sillä tällainen lähes-

tymistapa edellyttäisi Bachin teosten kokonaisuuden alunperin valmiina yksikkönä. He puhuvat mieluummin Bachin käytön historiasta. Heidän mukaansa ei voida yksinkertaisesti erottaa toisistaan yhtäältä säveltäjän tuotantoa ja toisaalta sen tuntijoiden makujen vaihtelua ja muutosta sekä ajatella, että “musiikki itse” olisi koko ajan vakio. He pyrkivät näkemään “musiikin ja kykymme arvostaa sitä risteytyvän tuotannon” (mt., 28). Kumpikaan näistä ei ole ensisijainen tai valmiina annettu, sillä kumpikin muuttuu toisen kautta. Kyse ei ole silkasta musiikin historian sosiologisoinnista, sillä “teos toimii, vaikka se muuttuisikin; se tuottaa musiikillisen yhteisön mutta myös päinvastoin” (mt., 50). Bachin musiikki nimenomaan *on* niissä käänöksissä ja ilmentymissä, joiden kautta se esiintyy.

Fauquet ja Hennion seuraavat kehityskulkua, jossa yhdistämällä Bachin musiikki erilaisiin käytäntöihin – jäljitelmiin, sovituksiin ja potpureihin, puhumattakaan sävellyksistä “à la Bach” – siitä tehtiin hiljalleen mahdollisen nautinnon kohdetta laajalle yleisölle. Aina 1800-luvun lopulle pidettiin aivan sopivana, että säveltäjän työtä käsitellään vapaasti erilaisia tarkoituksia varten tai että sitä käytetään suoraan lainaten uuden sävellyksen perustana. Tunnetuin esimerkki tästä on tietysti Gounod’n *Ave Maria*, Bachin preludin päälle sävelletty melodia, joka Fauquet’n ja Hennionin mukaan on ollut itse asiassa aivan keskeinen välikappale siinä, että Bachille on levinnyt maine “pyhänä” muusikkona.

Kirja ei ainoastaan kuvaa, miten suhde Bachin musiikkiin on muuttunut aikojen saatossa. Se on yhtä olennaisesti niin soittajien, musiikista ammatikseen kirjoittavien kuin sen harrastajienkin käytäntöjen ja kompetenssien historiaa. Kirjoittajien mukaan nimittäin Bachin käyttö muutti myös yleisemmin käsitystä musiikista itsestään.

Bach on ollut keskeinen tuki ja viite “klassisen” musiikin harrastuksen institutionalisoinnissa. Vaikka hän säveltäessään tuskin ajatteli teostensa kokonaisuutta – säveltäjänä Beethovenin sanotaan olleen ensimmäinen *auteurs* sanan nykyaikaisessa merkityksessä – juuri hänen tuotantonsa harrastaminen on

osaltaan kouluttanut sellaista suhdetta musiikkiin taiteena, jossa se, mitä mennään kuuntelemaan, on jo etukäteen tuttua, ja jossa sitä arvioidaan aiempien esitysten ja niiden kritiikin kautta. Vasta pikkuhiljaa on tullut mahdolliseksi suhtautua säveltäjään siten, että hänen yksittäiset teoksensa ovat suhteessa hänen kokonaistuotantoonsa. Tämä on korostunut uudella tavalla äänilevyn aikakaudella.

Juuri 1800-luvun aikana sekä Bachin asema että koko yleinen suhde musiikkiin taideinstituutioon muuttui ratkaisevasti. Kehittyi uusia erityiskykyjä musiikin arvioimiseen ja harrastamiseen. Siihen liittyvien sosiaalisten käytäntöjen alue itsenäistyi. Syntyi musiikin intohimoinen harrastaja ja hänen vastinparina ammatilainen: muusikko ja harrastuksen sanastoa kehittävä kriitikko. Vuosisadan lopulla Bach ei enää ollut vain viite, mestari tai suuruus, jonka varjoon nykymusiikki jää. Hänestä tuli myös aikalaisemme, jonka musiikkia muutkin kuin erityisoppineet kuuntelevat, soittavat ja rakastavat.

AMATEUR – HARRASTAJA

Millainen kollektiivinen dispositiivi mahdollistaa nykyaikaisen musiikinrakkauden muodot? Tärkeää on, että on syntynyt uudenlainen työnjako musiikin tuottamisen ja kuluttamisen suhteen: ammatilaisen ja harrastajan ero. Intohimoinen musiikin kuluttaja löytää kappaleista yhä uusia sävyjä, vaatii niiden toistamista ja rakentaa niiden tuntemisen standardia.

Hennionin töiden keskeinen hahmo on *amateur*. Oheisessa käänöksessä tämä ranskan sana on suomennettu “harrastajaksi”. Suomen “amatööri” nimittäin viittaisi lähinnä harrastelijaan, hieman kehnosti ammatilasta jäljittelevään puuhastelijaan tai hahmoon, joka toiveistaan huolimatta ei saa rahallista korvausta tekemisistään. Ranskankielisellä ilmaisulla on myös nämä vivahteet, mutta siihen sisältyy muutakin, ja tämä muu on Hennionille keskeistä. *Amateur* laajasti ymmärrettynä on rakastaja: hän rakastaa jotain toimintoa, vaikkapa tieteen tekemistä, musisointia tai ruunlaittoa niin, että hän pitkäjänteisesti kultivoi ja kehittää itseään siinä. Hän on *con-*

noisseur; alansa erikoistuntija, intohimonsa eikä rahan tähden. Myös “intohimo” sanan *passion* käännökseenä on ongelmallinen. Filosofian historiassa jälkimmäisellä on rikas tausta – eikä Hennionillekaan *passio* ole yksinkertaisesti romanttista intohimoa tai pelkkää passiivisuutta aktiivisuuden vastakäsitteenä.

Hennionin tutkimusten kiertyminen harastamisen ympärille on pakottanut hänet tematisoimaan sekä aktiivisuuden ja passiivisuuden suhteen että subjektin käsitteen ehkä astetta rikkaammin kuin työtoverinsa Callon ja Latour. Tässä mielessä erityisen kiinnostava on Hennionin ja Emilie Gomartin artikkeli “A sociology of attachment: music amateurs, drug users” (1999). Siinä tarkastellaan kykyä tuottaa vahvasti subjektiivisia tiloja sen sijaan, että pariisilaisperinteen mukaisesti yksinkertaisesti osoitettaisiin objektien ja myös subjektien olevan “verkostoja”.

Foucault’n teoksen *Tarkkailla ja rangaista* innoittamina Gomart ja Hennion tutkivat, miten intohimon eli *passion* “dispositiiveja” voidaan rakentaa ja miten näiden kautta tulee esiin erityinen subjekti. Artikkelin avain on rinnastus: toisiinsa vertaillaan musiikin ja huumeiden käyttäjien tapoja vaikuttaa itseensä, toisiin ihmisiin ja materiaaliseen ympäristöönsä – ja olla näiden vaikuttama. Kumminkin tavoittelevat tiloja, joissa “kontrollin menettäminen on hyväksyttyä ja sitä on valmisteltu” (mt., 227).

Erilaisten ajallisten ja tilallisten järjestelyjen rakentaminen, huolellinen valmistelu ja itse-kuri mahdollistavat nautinnollisen antautumisen: sen että jotakin uutta ja hallitsematonta voi tapahtua. Jos tavoitteena on olla musiikin tai huumeen vaikutuksen alainen, on pakko aktiivisesti sulkeistaa pois omaa aktiivisuutta. Kuten kirjoittajat toteavat, pienissä teoissa, henkilökohtaisissa rituaaleissa ja pakkomielleissä on kyse eräänlaisista “metaeleistä”, joissa valmistetaan passiivisuuden mahdollisuutta (mt., 244). Harrastajat saavat asiat tekemään ja aiheuttamaan heille itselleen vaikutuksia, joita he eivät täysin kontrolloi – ranskan ilmaisu *faire faire*. Välittömyyden tunne voidaan saavuttaa, kunhan suuri määrä välityksiä on paikallaan.

Gomart ja Hennion kuvaavat kulkua aktiivisuuden ja passiivisuuden välillä termillä

attachment. Se viittaa sekä kiintymykseen että yhteenliittymiseen. Kiintymys vaatii sekoittumista ja sotkeentumista sen valtoihin, mihin ollaan kiintyneitä. Musiikki tai huumeet eivät *vaikuta*, ne eivät saa mitään *tapahtumaan*, ellei niille aktiivisesti asetuta alttiiksi ja vastaanottavaisiksi, passiivisiksi.

Gomart’in ja Hennionin mielestä aktiivisuuden ja passiivisuuden “sekoitus” “asettaa kyseenalaiseksi sellaisen toiminnanteorian, joka kykenee käsittelemään kerrallaan vain dikotomian jompaakumpaa termiä” (mt., 222). Näiden välisen liikkeen näkeminen tuottaa siirtymän kysymykseen “kuka toimii?” Kirjoittajat eivät selvästikään luovu toiminnan käsitteestä, mutta pitävät tärkeämpänä sen kuvaamista, miten moninaiset tilanteet saattavat “ehdollistaa” tapahtumista (mt., 227).

Varsinaista perimmäistä syytä tapahtumalle tai sen aikaansaanutta toimijaa ei etsitä. Sen sijaan tarkastellaan sitä tilanteeseen aktiivisesti mukaan tulevien välittäjien moninaisuutta, joka mahdollistaa uuden syntymisen. Musiikkielämyksen “syy” ei ole yksiselitteisesti stereoiden mekaaninen toimivuus, luettu kritiikki, sosiaalinen statusarvo, iltahetken leppoisuus tai pehmeä nojatuoli, aiemman intohimoisuuden synnyttämä harrastuneisuus ja musikaalinen herkkyyks ei edes kaiuttamista soljuva äänimassa itsessään – vaan kaikki nämä yhdessä. Vasta näiden kaikkien osallisuus mahdollistaa, että erityinen hetki tulee ja että musiikki vaikuttaa. Eikä se aina edes tule, vaikka kaikki nämä olisivat paikalla. Tämä onkin olennaista tavoiteltujen tapahtumien ja saavutettavien tilojen *passio*-luonteelle: niiden toteutumisen ehtoja voidaan täyttää, mutta niiden toteutumista ja laatua ei voida eikä edes haluta määrittää loppuun asti.

VÄLITYSTEN TEORIA?

Hennionin etnometodologialta saamat vaikutteet näkyvät siinä, että hänen mielestään sosiologia ei tule musiikkiin – tai mihinkään muuhunkaan kulttuuriseen käytäntöön – kokonaan “ulkoa”. Relevantti “sosiologia” konstituoituu osittain käytännöissä itsessään. Niinpä hän saattaakin intoutua tokaisemaan:

“Ei ole tarpeen tehdä musiikin sosiologiaa. Musiikki on sosiologiaa.” (Hennion 1993, 296.) Vastaavasti musiikki itse ei ole mitään ilman kaikkea siihen kytkeytyvää: “[...] musiikin ydin ei ole sen kirjoitetussa muodossa vaan kuullussa, harjoitetussa, maistetussa musiikissa, joka on keskellä muita kulttuurisia ja sosiaalisia käytäntöjä” (Fauquet ja Hennion 2000, 137).

Hennionin tavoitteena on irtautua Durkheimin ja Bourdieun sosiologioiden itseriittoisuudesta, niiden kyvyttömyydestä yllätyä siitä kaikesta, mitä tapahtuu vuorovaikutuksessa materiaalisen ympäristön kanssa. Mitä iloa on musiikin sosiologiasta erilaisten ryhmien nimeämisen käytäntönä, jos se joutuu ulkoistamaan käsittelystä kokonaan itse äänet tai niistä nauttimisen ilon? Mutta yhtä lailla kuin sosiologismia hän yrittää välttää sekä estetismää että empiiristen tosiasioiden jäsentymätöntä keräämistä. Tavoiteekseen hän todellakin esittää välitysten *teorian*. Tässä suhteessa Hennionin työt tuntuvat kuitenkin toistaiseksi lähinnä kiinnostavilta avauksilta. Teoriana kyse on pikemminkin keinosta tuottaa kysymyksiä kuin antaa selityksiä.

Hennion kohtaa samantapaisen ongelman kuin pariisilaiskollegansa Callon ja Latour: hän pyrkii yhtä aikaa sekä seikkaperäiseen käytäntöjen kuvaukseen, jossa toimijoiden omia selontekoja tapahtumista pidetään pikkutarkan tulkittamisen arvoisina avaimina, että sellaiseen teoreettiseen puheeseen välityksistä, jonka tavoite on olla yleisyydessään sopivaa moninasiin tutkimusongelmiin. Juuri yleisyytensä tähden tämä käsitteellinen kehittäminen väistämättä jää melko tyhjäksi ja abstraktiksi.

On kuitenkin mahdollista lukea niin Callonin, Latourin kuin Hennioninkin töitä tavalta, joka muuttaa mainitun heikkouden koko

hankkeen vahvuudeksi. Itse asiassa töiden kiinnostavuus on juuri siinä, että hyvin yleisen tason käsitteet ja erityistapauksien pikkutarkka kuvaus ovat *jännitteisessä* suhteessa toisiinsa. Kuvauksessa joudutaan kulkemaan yleisten muotoilujen ja erikoistapausten kielellistykseen väliä – sen sijaan että niiden keskinäissuhde ratkaistaisiin pysyvästi ja kerralla. On reittien etsintää ja liikettä erityisen ja yleisen välillä mutta ei välitystä “yleensä”.

Välitys ei siis ole ratkaisu. Se on avoin, erityistapauksissa tarkennettava kysymys. Se ei merkitse pehmoiberaalin keskittien omaksumista, asioiden näkemistä yksinkertaisesti hitusen sosiaalisina ja hieman luonnollisina vaan “välialueen osoittamista yhdellä kertaa menetelmänä ja ongelmana” (Hennion 1993, 225).

Välitysten ja objektien vakavasti ottaminen ei tuota tulokseksi yksinkertaisesti sitä, että käsitys suhteestamme näihin muuttuisi. Olennaisempaa on muutos käsityksessämme siitä, mitä ihminen kaiken kaikkiaan on. Sen sijaan että näkisimme “puhtaan” ihmisen irti objekteista ja siksi vain *suhteessa* niihin, kohtaamme asioihin, esineisiin ja välitysten moninaisuuteen läpisoroketuneen hahmon.

Suhteessa yleiseen kulttuuristen käytäntöjen tutkimukseen Hennionin tekstit herkitävät tarkastelemaan materiaalisia välityksiä ja näkemään ne “ongelmina”. Tätä kautta hänen onnistuu myös avata sosiologeille uusi tapa nähdä, mistä on kyse intohimoisen *connoisseurin* erikoistuntijuudessa ja harrastajan rakkaudessa – yleisemminkin kuin vain musiikin tapauksessa. Avautuu tapa tutkia makua konkreettisine käytäntöinä, ei pelkästään arvioina etäisyyden päästä.

KIRJALLISUUS

- Fauquet, Joël-Marie & Antoine Hennion (2000): *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*. Fayard, Paris.
- Gomart, Emilie & Antoine Hennion (1999): A sociology of attachment: music amateurs, drug users. Teoksessa Law, John & John Hassard (toim.): *Actor Network Theory and After*. Blackwell Publishers/ *The Sociological Review*, Oxford.
- Hennion, Antoine (1989): *An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of*

Popular Music. Science, Technology and Human Values. Vol. 14 No 4, Autumn, 400-424.

— (1993): *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Édition Métailie, Paris.

— (1997): Baroque and Rock: Music, Mediators and Musical Taste. *Poetics* 24, 415-435.

Hennion, Antoine & Cécile Méadel (1989): The Artisans of Desire: The Mediation of Advertising Between Product and Consumer. *Sociological Theory*, Vol 7, No 2, Autumn, 191-209.