

GEORG SIMMEL
Modern Kültürde Çatışma

GEORG SIMMEL (1858, Berlin-1918, Strasburg) Modern kültür, kent ve birey arasındaki ilişkiler üzerine incelemeleriyle bağımsız bir sosyoloji disiplininin kurulmasına önderlik eder. Sanata sosyolojinin, sosyolojiye de sanatın perspektifinden bakması ve toplumsal hadiseleri estetik formlar, imgeler olarak tasavvur etmesi dolayısıyla sosyolojinin 'estetik', 'empresyonist' olarak anılır. Yazıları, moda, fuhuş, macera, yemek, seyahat, para ekonomisi, yoksulluk gibi türlü görünümleriyle modernliği, modern bireyin ruhsal ve zihinsel varlığını ve uğradığı yabancılaşmayı keşfe çıkar; kültürde cinsel ayrımcılık üzerinde durması dolayısıyla toplumsal cinsiyetin ilk kuramcılarında sayılır. Sanat ve edebiyatla ilgili incelemeleri Michelangelo, Leonardo, Rembrandt, Kant ve Goethe'den, Böcklin, Rodin, Stefan George gibi çağdaşlarına, 'çerçeve', 'süsleme', 'harabe', 'peyzaj', 'stil' gibi estetik kavramlardan, 'sanat için sanat' ve gerçekçilik anlayışlarına kadar uzanır. Simmel, Berlin ve Strasburg üniversitelerindeki derslerinden çok, düzenlediği salonlar aracılığıyla çağdaşları üzerinde etkili olur; bunlar arasında Ernst Bloch, Georg Lukács, Karl Mannheim gibi genç meslektaşlarının yanı sıra Robert Musil gibi yazarlar, Max Liebermann gibi sanatçılar da eksik değildir. Simmel'in 20. yüzyıl boyunca, kent ve modernite sosyolojisi, kültürel kuram ve eleştirel düşünce üzerindeki etkisi, 21. yüzyılda da özellikle 'kültürel çalışmalar' alanında ve Zygmunt Bauman gibi 'postmodernite kuramcılarını' aracılığıyla sürmektedir. Yirmi beş kitap ve üç yüzü aşkın makaleden oluşan eseri içinde en sık kaydedilenlerden birkaçı şunlardır: *Sosyolojik Estetik* (1896), *Para Felsefesi* (1900), *Kadın Kültürü* (1902), *Metropol ve Tinsel Hayat* (1903), *Moda Felsefesi* (1905), *Sosyoloji* (1908), *Felsefi Kültür* (1911), *Kültür Kavramı ve Trajedisi Üzerine* (1911), *Goethe* (1913), *L'art pour l'art* (1914), *Kültürel Formların Değişimi* (1916), *Rembrandt: Sanat Üzerine Felsefi Bir Deneme* (1917), *Hayat Üzerine Görüşler* (1918), *Modern Kültürde Çatışma* (1918).

DAVID FRISBY (1944-2010) London School of Economics'i bitirdikten sonra Glasgow Üniversitesi'nde sosyoloji eğitimi aldı. Metropolde modernite ve mimarlık, dedektif romanları, Alman toplum kuramı ve Georg Simmel sosyolojisi üzerine çalıştı. 2005'ten itibaren London School of Economics'te şehircilik dersleri verdi. Simmel'le ilgili kitapları arasında *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory* (1981), *Simmel and Since* (1992), *Simmel on Culture: Selected Writings* (ed., 1997) ve *Modernlik Fragmanları* (Metis, 2012) bulunmaktadır.

sanathayat
DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Belki de **sanat, hayatın** sırrını açığa çıkarıyordur: **hayatın** gerçek zorluklarından, başka tarafa bakarak değil, ancak gerçekdışı oyun dünyasında onları yeniden biçimlendirip yeniden deneyimleyerek kurtulduğumuz gerçeğini.

Georg SIMMEL

GEORG SIMMEL

Modern Kùltürde Çatışma

ÇEVİRENLER

Tanıl Bora - Utku Özmakas - Nazile Kalaycı - Elçin Gen

GENİŞLETİLMİŞ BASKI



İletişim Yayınları 955 • sanathayat dizisi 2

ISBN-13: 978-975-05-0192-0

© 2003 İletişim Yayıncılık A. Ş. / 1. BASIM

1-11. Baskı 2003-2017, İstanbul

12. Baskı 2019, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ ve *DERLEYEN* Ali Artun

YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen

KAPAK TASARIMI Özlem Özkal

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Asude Ekinci

DİZİN Elçin Gen

BASKI Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

CİLT Güven Mücellit • SERTİFİKA NO. 11935

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 40387

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

DAVID FRISBY

SUNUŞ / **Georg Simmel - İlk Modernite Sosyoloğu**..... 7

- *La Modernité*..... 9
- **Yöntem Sorunu**..... 16
- **Simmel'in Modernite Çözümlemesi** 20
- **Moda ve Stil**..... 38

GEORG SIMMEL

Modern Kültürde Çatışma..... 53

Modern Kültürde Çatışma..... 55

Sanat Sergileri Üzerine..... 83

Metropol ve Tinsel Hayat..... 93

Moda Felsefesi..... 111

DİZİN..... 143

SUNUŞ

•
**Georg Simmel -
İlk Modernite Sosyoloğu**

DAVID FRISBY

Georg Simmel – İlk Modernite Sosyoloğu*

La Modernité

Simmel'in modernite kuramını tasvir edip yeniden inşa etmek için, onun ilk modernite sosyoloğu olduğu savını meşrulaştırmadan önce, Baudelaire'in modernite 'freski'ne (Benjamin), bir de Habermas'ın buna verdiği son şekle bakmamız gerekiyor.

Baudelaire'in modernlikle ilgili değerlendirmesi, Constantin Guys adlı ressam üzerine kaleme aldığı övgü dolu bir makale olan "Modern Hayatın Ressamı" adlı metninde karşımıza çıkar. 1859-1860'ta yazdığı, ilk kez 1863 yılında yayınlanan bu yazısında *modernité* kavramını ortaya atan Baudelaire, okura şunu itiraf etmektedir: "... zihnimdeki düşünceyi ifade edecek daha uygun bir sözcük bilmiyorum". Baudelaire moderniteyi hem modern hayatın bir "niteliği" olarak, hem de sanatsal girişimin yeni bir hedefi olarak görüyordu. Modern hayatın ressamı için, bu nitelik yenilik mef-

* "Georg Simmel – The First Sociologist Of Modernity", *Georg Simmel, Critical Assessments* (Londra: Routledge, 1994, 2. cilt).

humuyla, *nouveauté*'yle özdeştir. Benjamin, “sanatsal üretimin bilinçli amacı” olan yeniliğin anlamını şöyle vurgulamıştır:

Baudelaire'in yapıtlarında asıl dert, yeni formlara hayat verme ya da eşyanın yeni bir boyutuna vâkıf olma çabası değildir – bu bütün sanatlarda ortak olan bir çabadır. Baudelaire'in asıl derdi, *bütün gücü salt yeni olmaklığında yatan o kökten yeni nesnedir* – ne kadar itici, ne kadar nefret edilesi olursa olsun.¹ (vurgu bana ait)

Baudelaire'in “modernite fenomenolojisi”nin (Oehler) temelinde, şimdinin yeniliği yatmaktadır: “Şimdinin temsilinde bize zevk veren şey, sadece o temsilin bürünebileceği güzellik değil, aynı zamanda onun, özünde yeni olmasıdır.” Ama bu şimdi'lik, geçicidir; moderniteye ayırıcı özelliğini veren de budur, çünkü “modernite'yle kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır”.² Aslında, güzelliğin kendisi de yalnızca “ebedi, değişmez bir unsur”u değil, “koşullara göre değişen, görelî bir unsur”u barındırır, bu unsur da “[yaşanılan] çağ, o çağın modaları, duyguları”dır.³ Ancak, Jauss'un da öne sürdüğü gibi,⁴ bu mutlak yenilik estetiği, geçici olan ile ebedî olan arasındaki o kadim karşıtlığın yeni bir çeşitlemesinden ibaret değildir:

Geçici, anlık, koşullara bağlı olanın, sanatın bir yarısını oluşturmak için değişmez, zamandan bağımsız, evrensel olan diğer yarıyla tamamlanması gerekir; aynı şekilde *modernité*'nin tarihsel bilinci de, karşı-tezi olarak ebedî olanın varlığını gerektirir [...] zamandan bağımsız güzellik, geçmiş deneyim konumundaki güzellik fikrinden başka bir şey değildir – bizzat insanlarca yaratılmış, insanların sürekli olarak vazgeçtiği bir fikir.

Baudelaire'in modernite tasavvuru, modern sanatçının önüne koyduğu görevler, “şiirsel olanı, tam da klasik beğenin güzelliğe dair yorumunda dışarıda bıraktığı tarihsel, modaya uygun boyutlar içerisinde özgürleştirir”.⁵

Ancak, Baudelaire'in modern ressama biçtiği, “şimdi'nin geçici, koşullara bağlı yeniliği”ni yakalama görevi, özel bir yöntem sorununu gündeme getirir, çünkü “sıradan hayatta, dışsal şeylerin günlük dönüşümünde, sanatçının eserini koşut bir hızla gerçekleştirmesini gerektiren hızlı bir hareket söz konusudur”. Bu, özel bir yeteneği, hatta yeni bir tür sanatsal işlevi gerektirir: “Gözlemci, filozof, ya da *flâneur* – adına ne dersiniz deyin; bu sanatçıyı, ebedi veya en azından daha kalıcı şeylerle ilgilenen [...] bir ressam için kullanamayacağınız bir sıfatla tanımlamak zorunda kalacağınız kesindir” çünkü o “geçmekte olan anın, o anın barındırdığı bütün sonsuzluk unsurlarının ressamıdır”⁶ (vurgu bana ait).

Bu bizi, modern hayatın ressamının ne tür özel deneyimlerden yararlanabileceği sorusuyla karşı karşıya bırakıyor, onun içinde bulunduğu toplumsal çevre neresidir? “Kalabalıkların, adsız yüzlerin sevdalısı”, bir “dünya insanı” olarak, Poe'nun “Kalabalıkların Adamı”na benzer ressam: Yeni tutulduğu bir hastalığı henüz atlatmış, kentin hercü merci arasında gördüğü her şeyi belleğinde tutmaya çalışan, “merakın [kendisi için] ölümcül, karşı konulmaz bir tutku” haline geldiği biri. *Le nouveauté*'yi yakalayabilme gücü, hastalık sonrası edinilen bu ‘yeni olan her şeyi görme’ yeteneğine benzer. Aynı şekilde, çocukluk deneyimine de yakındır, çünkü “nekahet dönemi, çocukluğa dönüş gibidir [...] Çocuk her şeyi yeni diye görür, hep *sarhoştur*”.⁷

Çocukluğun saf bakışıyla, yetişkinliğin “çözümleme gücü”yle donanmış ressam, modern hayatın ele avuca sığmaz güzelliğini aramaya başlar. Nereye mi yönelir? Baudelaire'in yanıtı kuşkuya yer bırakmaz:

[O] kalabalıklarda yaşar [...] Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flâneur* için [...] ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak [...] Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir *prenstir*.⁸

Kalabalığa karışmak, “düşlerden oluşan büyülü bir toplum”a girmek, “dipsiz bir elektrik sarnıcı”na dalmak gibidir. Sanatçı da, “kalabalığın kendisi kadar büyük bir ayna”, ya da “bilinçle donatılmış bir kaleydoskop” gibidir: “Hayatın çeşitliliğini, tüm öğelerinin uçarı zarafetini” yeniden üreten, “daima istikrarsız, ele avuca sığmaz olan hayattan daha canlı imgelerle” hayatı açıklayan bir ayna.

Kalabalığın toplumsal mekânı, kuşkusuz, metropoldür. Burada sanatçı hem yeni olanda meydana gelen küçücük değişimlerin izini sürer –belki de “bir modada, bir giysi kesiminde küçük bir değişiklik” olmuştur– hem de “büyük kentlerdeki hayatın ebedi güzelliği, şaşırtıcı ahenği” karşısında hayran kalır – “insan özgürlüğünün kargaşası arasında adeta ilahi takdirle sağlanan bir ahenk”tir bu. Modern hayatın “doğadan damıtılmış fantazmagorya”ısı, “masumlüğün sağladığı o keskin, o büyülü kavrayışın” ürünüdür.

Gelgelelim bu kavrayış, modern hayatın ressamının sadece bir *flâneur* olmakla kalmadığını düşündürür, çünkü onun “basit bir *flâneur*’den daha yüksek bir amacı [...] vardır: ‘modernite’yi aramak”. Onun görevi, modernitenin güzelliğini aramak, onu açıklamak, böylelikle onun özel doğasını anlamaktır. Sanatçı “büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz unsuru” kavramalıdır. Sadece o, modern hayatın onca sıradan dışsallığı içerisinde bu güzelliği açığa çıkar-

rabilir, çünkü “işe yaramadığı sürece doğayı yok sayan pek çoğumuz için hayatın fantastik gerçekliği muazzam ölçüde seyrelmiştir.”

O halde, bu ele avuca sığmaz modernite, “büyük kentin manzaraları”nda değil midir? Sanatçı, “uygar dünyanın büyük kentlerinde görülen dışsal yaşam tezahürleri”yle ilgilenmeli, “yaşayan varlıkların hem [...] tavırlarını ve duruşlarını, hem de mekândaki aydınlık patlamalarını” ifade etmelidir. Baudelaire özellikle *moda*’nın uçucu güzelliği üzerinde durur: “[...] modayı, ideal beğenisinin bir belirtisi olarak kabul etmek gerekir – doğal hayatın insan beyninde biriktirdiği bütün o kaba, dünyevi, nefret edilesi nesnelerin yüzeyinde seyreden bir idealdir bu” – “huzursuz insan zihninin, dinmez bir açlıkla aradığı bir ideal”. Aslında, modalar “kendi dönemlerinin ahlak ve estetik anlayışı”nı barındırır. Sanatçının görevi, yine, “modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmek, geçici olandan ebedi olanı damıtmaktır”. Bu noktada, Baudelaire için modanın yalnızca modernitenin bir parçası olmakla kalmadığını, “modernitenin rengi” olduğunu söyleyen Oehler’e⁹ hak verebiliriz. İkili bir çekiciliğe sahip olduğundan, Baudelaire’in estetiğinin de hareket noktasıdır: Tarihsel olanın içinde şiirsel olanı, geçici olanın içinde ebedi olanı barındırır.¹⁰ İnsanlarca yaratılmış, “güzelliğin ebedi kısmını örten” modanın merkezî yeri, zamandan bağımsız güzellik mefhumunu zorlayarak güzelliği tarihsel kılar. Artık ebedi olan geçici olanın, zamansal olanın içindedir, “çünkü neredeyse bütün özgünlüğümüz, Zaman’ın duyularımıza vurduğu damgadan kaynaklanır”.¹¹

Modern estetiği, gözlerini kör eden zamansız bir geçmiş hayalinden kurtaran Baudelaire, modernitenin, bu hayalin yerine zamansız bir şimdinin estetiğini getireceğini düşünmüyordu. Hatta, “modern” dünyanın estetik temsili-

nin, kendi karşıtı biçiminde sunulmasını, “modernitenin kirli yüzü”nü (Oehler), “uygarlığın ortasında kol gezen o vahşet”i, “uygarlığın yaşayan canavarları”nı açığa çıkarmasını bekliyordu.¹² Baudelaire’in moderniteye dair bu bakışını devralan kişi, Benjamin olacaktı: Onun için de uygarlığın bütün nesnelere, aynı zamanda birer barbarlık ürünüydü.

Ancak, Baudelaire’den bir yüzyılı aşkın bir zaman sonra, Benjamin’in *Passagen-Werk*’inin yayınlanmasındansa otuz kırk yıl sonra moderniteyi ele alan Habermas’ın görüşlerine baktığımızda, modernite tasvirinde her iki yazarın adının da geçmesine rağmen, Habermas’ın asıl ilgisinin –bununla ilişkili olmakla birlikte– başka bir yönde olduğunu görürüz: Zaman ile tarih kavramlarının açıklığa kavuşturulması, bir de bu ikisinin modernitenin estetiği açısından anlamı.

Habermas’ın, estetik moderniteye ilişkin değerlendirmesi, modernitenin dört boyutunu öne çıkarır: Simmel’in, gerek modernite kuramı gerekse de moderniteyle olan ilişkisi açısından anlamlı olan boyutlardır bunlar. Habermas¹³ moderniteyi, “dönemin tininin, kendini yenileyen, kendiliğinden *Aktualität*’inin [güncellik, edimsellik] nesnel ifadesine katkıda bulunan unsur” olarak tanımlar. *Yeni olan*, bir sonraki stilin yeniliğinden ötürü aşılacak, değerini yitirecektir. Ancak, salt moda olan, geçmişe, günü geçmişliğe karışırken, modernite klasik olanla gizli bir bağ taşır – klasik, zamanın geçişine karşın bozulmadan kalan unsur olarak tanımlanır.

İkinci olarak, modernite, zaman bilincinde bir dönüşüm işaret eder – bunun en bariz biçimde görüldüğü yer, bir avangard eserdir: “Ani, sarsıcı karşılaşmalar tehlikesini beraberinde taşıyan, bilinmeyen bir dünyada keşfe çıkma”ya benzer avangard eser.¹⁴ Başka bir deyişle modernite, henüz *gerçekleşmemiş* bir geleceğe yönelmiştir.

Üçüncü olarak, Habermas geleceğe doğru bu yönelimde önemli bir diyalektiğe dikkat çeker. Ona göre “geleceğe doğ-

ru yönelim”, belirsiz ve rastlantusal bir geleceğin sezdirilmesi, yenilik kültü, aslında, her zaman yeni, öznel olarak belirlenmiş geçmişlerden doğan bir güncelliğin yüceltilmesini gösterir. Bergson’la birlikte felsefe alanına da dahil olan bu yeni zaman bilinci, sadece hareketli bir toplum, giderek hızlanan bir tarih, süreksiz bir günlük hayat deneyiminin ifadesinden ibaret değildir. Geçici, ele avuca sığmaz, kısa ömürlü olana aşırı değer atfetmede, dinamiğe duyulan hayranlıkta en az bunlar kadar ifade bulan şey, el değmemiş, *bozulmamış* bir *şimdiye* duyulan arzudur.¹⁵

Son olarak, ahenkli bir *şimdiye* duyulan bu gizli arzu, “tarih karşısındaki soyut muhalefeti” de açıklar: Bu muhalefetten ötürüdür ki tarih, “belli bir istikamet izleyerek sürekliliği güvence altına alan gelenek” yapısını yitirir. Her bir dönem de, kendisine hem en uzak hem de en yakın olan dönemlerle arasındaki güçlü bağdan ötürü, kendine özgü özelliklerini yitirir. Başka bir deyişle, şimdi, *geçmişe* bağlı olmaktan çıkar.

Ancak, Habermas, modernite incelemesini estetik alanının ötesine taşıdığına, Max Weber’in kültürel modernite tanımına başvurur. Weber’e göre kültürel modernitenin kökenleri, daha önce birbiri içine geçmiş “üç değer alanı” olan “bilim, etik, sanat”ın, modern dönemde birbirinden ayrılıp farklılaşmasında yatmaktadır. Bu da, Batı kültürünün usalcılığının temelini oluşturmuştur. Oysa Habermas, Simmel’in modernite kuramına başvuracak olsa, estetik alanın hayatın diğer alanlarından ayrılmasına ağırlık vermek yerine, modern yaşam-dünyasında temellendiğini göstermeye çalışan bir modernite mefhumuyla karşılaşır.¹⁶ Gerçekten de, Simmel’in moderniteye dair bir toplum kuramı oluşturma projesi, çağdaşı Max Weber’in kuramından ziyade, Baudelaire’in modernite mefhumuna yakındır. Simmel’in, ilk modernite sosyoloğu olduğu iddiası, moderniteyi Weber’in nitel-

diği Şekliyle değil, Baudelaire'in anladığı Şekliyle ele almıŐ olmasına dayanır. Kuşkusuz bu, Simmel ile Weber'in, sÖzge-
limi modern dÖnyadaki ussallaŐmaya dair gÖrÖŐleri arasın-
daki yakınlığı gÖz ardı etmek anlamına gelmez.

Benjamin'in tamamlanmamıŐ bÖyÖk eseri *Das Passagen-
Werk*'in¹⁷ (1982) son dÖnemde yayınlanan taslaklarında,
Simmel'in moderniteye dair toplum kuramının 6nemi bir
kez daha vurgulanır. Burada Benjamin'in sÖrekli olarak an-
dığı, eserleri üzerine yorumlarda bulunduğu tek bÖyÖk sos-
yolog, Simmel'dir. Habermas'ın son dÖnemde ileri sÖrdÖğü
gibi¹⁸ Benjamin ile Simmel'in moderniteye dair cÖzÖmlen-
lerinin aynı olduğunu iddia etmiyorum. Zira Simmel'in mo-
dernite kuramı, bÖyÖk 6lçÖde, modern hayatın ebedi kıldı-
đı modern hayat deneyimi tarzlarına dair bir cÖzÖmlen-
dir; oysa Benjamin "modernitenin tarih-6ncesi"ni oluŐtur-
mak, "diyalektik imgeler"de modernitenin arkeolojisini açı-
đa çıkaracak unsurların izini sÖrmek gibi muazzam bir işe
soyunmuŐtur.

Y6ntem Sorunu

Simmel'in cıađdaŐları, onun, modernitenin temel deneyim-
lerini pek az cıađdaŐının boy 6lçÖŐebileceđi bir gÖcÖle yakala-
yabildiğine inanıyordu. Eserleri üzerine kafa yoranlar, Sim-
mel'in "d6neme ilişkin içgÖdÖsel sezgileri"nin, "modernite
te perspektifinden d6neme ilişkin yorumları"nın (*Zeitde-
tung von Modernen aus*) farkına varmıŐtı.¹⁹ Kimilerine g6re
Simmel, "zamanının gercÖek anlamdaki tek filozofu, d6ne-
min fragmanlara ayrılmış ruhunun gercÖek ifadesi"ydi.²⁰ Bir
başka dÖŐÖnÖre g6re Simmel'in *Para Felsefesi* adlı eseri, "d6-
nemin felsefesi"ydi.²¹ Ancak, modernitenin asli doğasını ya-
kalama y6nündeki bu beceri, sadece Simmel'in modernite
cÖzÖmlenmesinin içeriğinde değil, bu cÖzÖmlenmenin sunu-

luş tarzında da kendini gösterir. Yazarın *Soziologie* adlı eseri üzerine bir değerlendirmede²² şu satırlar yer alır:

Burada modernite dinamik bir ifade kazanır: Varoluşun fragmanlara ayrılmış, merkezden uzaklaşan doğrultuları, tikel unsurların keyfiliği aydınlığa kavuşur. Buna karşılık eşmerkezli ilkeye, asli unsura ulaşamaz.

Gelgelelim, sorun da bu noktada başlar. Sosyolojinin bir *Gegenwartanalyse* [şimdiki zaman çözümlemesi] biçimine evrilmesi Simmel'e atfedilebilecek bir gelişmeyle, 'şimdi'ye ilişkin bu çözümlemenin özgün doğasını incelememiz gerekir. İkinci olarak, Simmel'in, Baudelaire'in anladığı şekliyle *modernité*'ye dair ilk sosyolojiyi oluşturduğu gösterilirse, sosyolojinin *le transitoire*'i [geçici], *le fugitif*i [anlık], *le contingent*'i [rastlantısal] nasıl çözümlediği, "modern hayatın uçucu güzelliği"ni nasıl yakaladığı sorusunu yanıtlamamız gerekir. Simmel'in modernite değerlendirmesi, Alman toplumunda o dönemde yaşanan belli başlı değişimlere ilişkin tarihsel bir incelemeye dayanmıyordu. Bu anlamda, onun çözümlemesi ile, Max Weber ya da Werner Sombart gibi çağdaşlarınınki arasında pek ortak nokta bulunmaz.

"Toplumsal yapı", "toplumsal sistem", hatta "toplumsal kurum" gibi kavramlar, Simmel'in sosyolojisinde çok ikincil bir rol oynar. İlk yapıtlarından itibaren, Simmel "toplum"u şeyleştirmekten ya da tözselleştirmekten ısrarla kaçınmış, "toplumun, tıpkı insanlar gibi, kendi içine kapalı, mutlak bir kendilik [olmadığını]" vurgulamıştır.²³ "Fragmanların gerçek etkileşimiyle kıyaslandığında [toplum] yalnızca ikincildir, bir sonuçtur." Simmel'in hareket noktası, "her şeyin birbiriyle etkileşim içinde olduğu, düzenleyici bir dünya ilkesi"dir: Bu ilke uyarınca "dünya üzerindeki her nokta ile diğer bütün kuvvetler arasında, durmaksızın devinen ilişkiler söz konusudur". Bu yalnızca yol gösterici bir ilke olmak-