

parken ne tür bir amaç güdülebilir? Yüzbaşının Alb. Kutz için söylediği gibi, savaşın insanları nasıl ktüm geçmişlerinden ve bu arada kendilerinden de kopardığını anlatabilmek için, değil mi? Burada önemli olan, insanın savaş içinde «değişmiş» olduğunu değil de, o noktaya nasıl geldiğini göstermek, bu korkunç değişimi filmle birlikte seyirciye yaşatmak olsa gerek. Oysa **Apocalypse, Now** savaşın dehşetini sergilemekle yetiniyor! Filmin işlenişi, seyircinin kendisini örneğin bir Alb. Kutz ile özdeşleştirmesine, onun neden böylesine çılgın bir ruh hali kazanacağını tüm yöntemleri ile kavramasına fırsat vermiyor, bence. Kutz'un çok parlak bir subay olduğunu, kupkuru sicil kayıtlarından öğreniyoruz. Bir insan olarak, başarılı olmasının dışında, hiçbir kişisel özelliğini tanıyamıyoruz. Temiz yüzlü bir eş ile sevimli bir çocuğun fotoğraflarından başka, Kutz'un geçmişine ilişkin hiçbir can alıcı öge sunulmuyor seyirciye. Dolayısıyla, filmin aktardığı, bir tür bilgi ve sergileme olarak kalıyor. Yani, seyirci filmin mesajını bir bilgi olarak alıyor ve sonuna kadar seyirci kalıyor. Hatta, bazı ürkütücü sahneler nedeniyle, seyircinin kottuğuna sindiğini söylemek bile mümkün.

Film Kutz'un geri planını vermediği gibi, maddi temellerinden bağımsız, soyut bir «kötü» (evil) temasını işlerken de hayli idealist bir yaklaşım içinde görünüyor. İyilik de kötülük de birtakım koşulların sonucu değil midir?

Öte yandan **Deer Hunter** aynı Vietnam Savaşı'nın dehşetini, daha genel planda da savaşın acımasızlığını, çok daha başarılı bir biçimde işliyordu, bence. **Deer Hunter** savaşla doğrudan doğruya uğraşmadığı halde, as-kere giden üç kafadarın tüm geri planını, nasıl bir ortamdan çıkarak savaşın kucağına düş-tüklerine çok yalın ve çok canlı bir biçimde aktarıyordu. Seyirci, aradaki kültür v.b. farklar bir yana, salt bir insan olarak, kendisini filmin kahramanlarının ye-

rine koyabiliyordu. Nick, Michael veya Steven'in savaş içindeki caresizlikleri, tepkileri, sanırım, hiç kimseye aykırı gelmemiştir. **Apocalypse, Now**'un tam tersi, ne duygu yükü bir hayli yoğun olan **Deer Hunter**, kahramanlarını tüm günah ve sevaplarıyla seyirciye mal etmesi açısından, savaş aleyhinde çok etkili, canlı bir mesaj sunuyordu. Sade insanların savaş yüzünden nereden nereye gellerdiklerini filmle birlikte yaşayan seyirci, «Benim de başıma aynı şeyler gelebilir...» dediği an, savaşın dehşeti kavranmış, kişi canevinden vurulmuş demektir.

Apocalypse, Now'un balyozuna karşılık, seyirci **Deer Hunter** da nereden geldiğini pek kestiremediği okkahi bir tokat yiyordu. Bu işleyiş farkı bir yana, **Apocalypse, Now** savaş üstüne yapılmış filmler arasında önemli bir yer kazanacaktır, sanırım.

SÜLİDE ERGÜDER

«Apokalypsis» yunanca kökenli, «apo» ve «kalyptein»in birleşmesinden oluşuyor ve vahiy anlamına geliyor. Batı dillerinde «apocalypse» sonradan keşif ve ifşa olunma anlamlarını da kazanmış. Hristiyan inancında ise, «apokalypsis», insanlığın kaderini saptadığına ve önceden açıkladığına inanılan kutsal metinlerin adı. Özellikle, kilisenin kabul ettiği dört incilden, Yuhanna İncili bu adla anılıyor. Tanrı'nın özel görevler verdiği dört büyük melek (İslâm inancı da müminlerin bu meleklerle inanmasını zorunlu saymıştır) olan Azrail, Mikail, Cebrail ve İsrail'e de «Apokalypsis'in Dört Atlısı» adı verilir. Bunlardan başmelek İsrail'in borusunu üflerek kıyamet günü haber vereceği, o zaman, önce bütün vasayanların öleceği, sonra tüm ölümlerin dirilerek (yani mezarlarından «kıyam» ede-

rek) hayatta iken işledikleri günah ve sevapların hesabını vermek üzere mahşer'de toplanacaklarına (yani «haşır» edeceklerine) inanılır.

Bu terimin karşılığı olarak İngilizce ve Fransızca metinlerde, sırasıyla, «film - opera» ve «opera filmique» deyimleri yer alıyor. Bildiğimiz anlamlarının dışında, Coppola'nın *Opera*'dan ne anladığını kestiremediğimiz için, terimi olduğu gibi bıraktım.

Michael Herre 1967 yılında Vietnam'da savaş muhabirliği yapmış; savaş deneyimlerini de 1977'de yayımlanan *'Dispatches'* adlı kitabında toplamıştır. (*Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 345, Ersin Pertan. «Avrupa Sinemalarında: ...», s. 16) Gamma Press Images'in 1979'da Cannes Film Festivali'ne ilişkin haberi.

«Horror» kelimesi filmin alt yazılarında «fecaat» diye çevrilmiş. Benim bildiğim kadarıyla «horror» başbaca korku ve dehşet anlamlarına gelir. Yani, «fecaat» ya da «fecis» olanla, «korku» ve «dehşet» veren, her zaman aynı şeyler değildir. Bu iki kelimenin anlamlarını kesin çizgilerle birbirinden ayırmak pek mümkün olmamakla birlikte, «fecaat»ın anlam içeriğine, korkudan çok, korkunun yanı sıra, az buçuk tiksinti verici, acınacak şeyler de giriyor. Örneğin, paramparça olmuş bir taşın içinde çıkarılan ağır yaralıyı görünce, hem adamın haline acıyıp «Ah, ne feci!» der, hem de aynı şeyin kendi başımıza da peklâla gelebileceği ihtimalini görerek, korkar, dehşete düşeriz.

Nedim Gürsel'in *'Apocalypse, Now'* için yazdığı eleştiri, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 343, s. 4-5.

Aynı yerde, Coppola ile söyleşiden, s. 3

Angkor, Kamboçya tarihinde önemli bir yer tutan Klimer krallarının eski başkenti, Bien-ho gölünün kuzeyinde kutsal bir kent. Kral Yaçovorman tarafından kurulmuş.

Birkaç kez değişiklik geçirmiş Siyam ve Aranam devletinin baskısına maruz kalmış, Kamboçya tarihinde 8. yy. sonundaki anarşi ile kuzey - güney arasındaki savaşın sonuna başlayan döneme «Angkor dönemi» deniyor.

Angkor Wat ise, Angkor topluluğunu oluşturan anıtlardan biri yalnızca, Khmer mimarisinin şaheseri sayılan bir anıt mezar. Kral III. Süryavarman (1113-1150) tarafından türbe olarak yapıldı. İçinde Vişnu'nun bir heykeli var. Eski Angkor uygarlığının çok yüksek bir düzeye ulaştığının kanıtı olan bu mabet ortak bir merkezle onu çevreleyen geniş surlardan oluşuyor. Çevresinde sun't batakliklar bulunuyor. 19. yy.'nın sonlarından itibaren Angkor topluluğu Fransızların (Kamboçya 1863'de Fransız egemenliği altına girmişti.) büyük ilgisini çekmiş ve bir inceleme merkezi olmuştur. Angkor'un meydana çıkarılması için restorasyon ve yapıların temizlenmesi için çalışmaların yoğun bir biçimde sürdürülmüştür.

Kamboçya ulusal ruhanın bir simgesi olan Angkor Wat son yıllarda çeşitli savaşlara sahne oluyor. Mistik kubbelerin altındaki meydanlar önce, Vietnam Savaşı'nda Vietkong'un yeri idi. Daha sonra, Vietnam'ın işgali sırasında ise Kızıl Khmerler'in püskürtüldüğü bir alan oldu. O kadar ki, Vietnamlılar Angkor - Wat'ın alına, daha başkente girmeden, savaşın bittiğine kanaat getirmişler. Bugün, Kızıl Khmer gerillalarının vur - kaç saldırılarına karşı tapınıklarda silahlı Kamboçya askerleri nöbet tutuyor.

Filmde, Kutz'un tapınağı, Angkor - Wat'ın kendisi değil de, kutsal önemi dolayısıyla, bir öykünme gibi görünüyor.

ALMANYA ACI VATAN

Adının da desifre ettiği gibi, film, Türkiyeli insanın Almanya sürgününu konu edinmektedir.

Bir filmin konusunu anlatmak, bir şilin konusunu anlatmak gibi biraz anlamsız bir iş. O yüzden, hiç değışse yüzeyden filmdeki insan ilişkilerini yineleyelim: Mahmut Almanya'ya gitmek istemektedir. Bu isteğine ancak Güldane'yle evlenerek kavuşabilir. Satın alınmış, sahte bir evlilik bu. Güldane «kocamdır» diye Mahmut'u Almanya'ya götürecektir, karşılığında Mahmut'tan para, tarla vb. alacaktır. Hiç bir zaman karı koca filan da olmayacaklardır. Almanya'ya gitmek bir kurtuluş değil elbet: İş bulamamak, kaçak işçi olmak, bilmediği, görmediği insan ilişkileriyle, yeni bir toplum yapısıyla karşı karşıya olmak, Mahmut'u sürekli dağalandırır. Güldane bir teleks fabrikasında çalışır, aklı fikri para kazanmaktır. Olayların gelişiminde Mahmut'a karşı olan katı tutumunu yumuşatır, hatta sahte evliliğini normal evliliğe dönüştürür. Ne var ki, aralarında herhangi bir uyum sözkonusu değildir, Güldane evden Türkiye'ye kaçmaya kalkar...

Acı Vatan, kaçırılmış (sinema olmamış) iyi bir olanak gibi geldi bana. Senaryo, bu çerçeveye çok geniş ufuklar taşıyor. Ken, kurgu doğruluğu, olay aktarmacılığına önem verilmesi, altı çizilmek istenen olguların gösterilmelerinden öte bir sinemasal anlama ulaşamaması, olanakları mümkünsüzlüğe dönüştürüyordu.

Filmin en çok görünen insanı Güldane (H. Kocyiğit) daha az görünen çöpcü Pala kadar sinemasal olamıyordu. Filmin bitiminde Güldane'den çok Pala'dan konuşuluyordu. Pala sinemasal zaman ve mekan içinde sinemasal bir insan olurken, Güldane olamıyordu. Niye?

Güldane'nin belli başlı özelliklerinden biri para canısı olması. Film başlar başlamaz bunun altını çizmek ister. Güldane'yi Almanya'dan getirdiklerini

köyde satarken izleriz. Arkasından Mahmut'la evlenme pazarlığına gireriz. Anlaşıyor. Bu anlaşma çok kısa ve sözle verildiği için, seyirci için haber niteliğinden öte bir anlam taşımaz. Güldane Almanya'daki «Bizim Mahalle»ye gelir. Evlilik pazarlığını, yine sözle bir kere daha anlatır. Arkadaşları ilk duydukları için ilgili dinler ama seyirci için yineleme! Ve söz, sinema dilinin birinci unsuru değildir.

Filmde bu tür, (altı çizilmek amacıyla da olsa) yineleme oldukça bol. Sözelimi teleks fabrikasında makina-Güldane ilişkisi. Türk sineması için yeni bir konu. Ama nasıl işleniyor? «Devrimci» köy filmlerinde uzun uzun köyün, köylünün yoksulluğunu gösteren resimler, görüntüler vardır. Film içindeki yeni düşünülmeden, ha babam dolurur. Acı Vatan'da insan-makine ilişkisi de benzeri yolla işleniyor. Komut veren makinalarla, bunları Güldane'nin, bu olgunun, herhangi bir derinliği yok. Bu bölümde hem uzak, hem yakın çekimlerle çalışılmasına karşın, Güldane'den başka birinin böyle bir sorunu olduğu konusunda en küçük bir ipucu görünmez. Uzak çekimlerde öbür işçiler de konu içine alınarak, yakın çekimlerde tanık olacağımız Güldane'nin bunalmına destek yapılabildi.

Söyle söyleyebiliriz. Nüfuz etirme değil, gösterme, saptama yaklaşımı. Doğalcılık.

Anladığım kadarıyla, filmde bir biçim oluşturma çabası vardı. Teleks fabrikasının dakik, hızlı ve tedirgin çalışma havasını, bütün filme yaymak. Dedim gibi, bu önemli çaba başarıya ulaşamıyor, seyirciyi yor-maya yarıyor yalnız.

Kişileştirmelere baktığımızda, Güldane dışındakilere uygulanan gerçekçilik, Güldane'den esirgenmiştir. Bu taraf tutma, Güldane'nin kendi içinde çözümsüz çelişkilerine gölge olmaktadır. Sözelimi, öbürleri (Oda arkadaşları, Mahmut gibi) kendilerini Almanya toplumunun ilişkilerine uyarılma çabasıydıken,

Güldane bundan uzaktır. Niye?

Bu olamaz mı? Olabilir. Olamaz demiyoruz ama bu olabirliğin inandırıcı ipuçlarını istiyoruz.

Mahmut'a daha eleştirel yaklaşılır ama bu eleştirellik söylemekten öteye gitmez. Sözgelimi, Güldane'yi bir başka kadınla aldatır. Film bize aldatmayı gösterir. Mahmut, niye Güldane'yi değil de o kadını tercih eder? İntikam değildir bu, daha sebebler var. Sözgelimi O'nun Güldane'den daha çok kadın olması... vb. Olayın derinliğine inilmeden haber olarak geçilir. Bunun karşıtı olumu bir örnek olarak, Mahmut'un buluşuk yıkamasını gösterebiliriz. Güldane, erkenden işe gitmek zorunda kaldığı için, buluşuklar Mahmut'a kalır. Mahmut'un dünyada aklına hayaline getirmedeği bir iş. Mahmut'un bocalayışı. Film izlenirken, seyirci hemen ve ilginç tepkilerde bulunuyordu bu sahneye.

Film, Güldane'nin Türkiye'ye kaçmak için havalanına gelmesiyle biter. Mantıklı bir son. O gelişim içinde, yapabileceği en alumu şeyi yapıyordu Güldane: Çözumsuzlük. Ucağa binemeyip, oraya yığılıp kalması da bunu işaret eder, kanımca.

Sanat ürününde, ille de doğru çözüm aramak yanlış kanımca. Ya da şöyle söyleyeyim: Çözumsuzluğu, belli bir perspektife deşifre etmek, açığa çıkarılmak da bir çözüm.

Sonuç olarak, Almanya Acı Vatan'ın bir hiç ya da bir başyapıt olduğunu söyleyeyorum. İşaret edilmesi gereken şu ki: Bir takım oligarlar Türkiye sinemasına giriyor bu filmle. Bu oligarların sinemalaştırılması Yeşilçam'ın klasik tekniğiyle yapıldığı için başarı sağlanamıyor.

S. BULUT

KANUN KONCERTOSU'NUN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

5 Ocak 1980, AKM'de düzenlenen H.F. Alnar'ı anma konserinde bestecinin «Kanun Konçertosu» da, Hikmet Şimşek yönetimindeki İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde Ruhi Ayangil tarafından seslendirildi.

— I —

Önce eserin adından başlayalım. «Kanun» ve «koncerto»... Ortak bir kültürün ürünü olmayan iki kavram. Gerçi «kanun» un Batı'da şimdilerde pek kullanılmayan akrabaları yok değil, ama «koncerto» bizim için oldukça yeni bir biçim.

Eserin bestecisi H.F. Alnar, «Türk Beşleri» diye anılan C.R. Rey, A. Saygun, N.K. Akses ve U.C. Erkin'den farklı olarak, müzige «alaturka» ile ve kanun çalarak başlamış. Bu nedenle olacak, Batı'yı öğrendikten sonra müziğe yaklaşımı Ziya Gökalp'lerden müphem, meşhur «müzik devrim»nin klasik yaklaşımından farklı. «(...) millî musikimiz, memleketimizdeki Halk musikiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne göre «armonize» edersek, hem millî, hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz.» (Gökalp, Z., Türkçülüğün «Esasları», İst., 1969, s. 147). Cumhuriyet'in' bu büyük ideoloğunun görüşlerini herhalde yetersiz bulanlar da olmuş. Bunlar da coksenslendirilmiş türkülerin yanısıra Batı'da takip ettikleri ekolün çizgilerini aşmızsızın, birtakım geleneksel motifleri alıp eserlerine serpiştirmişler ve sanırım, Şark'ın o egzotik havasını dinleyenlere rahatça teneffüs ettirebilmişlerdir. O dönemin havası düşünülecek olursa, kendini pek kolay bu etkilerden kurtaramamış olması muhtemel bir F. Alnar ise, ilk göz ağrısı kanununu da geliştirmeye çabalamış, geleneksel tarzda çalınış aşmayı denemiş, bunu sapına kadar Batılı bir

formu kullanarak, belki hem kanununu hem de konçertoyu zorlayarak denemiş. Sonucu nasıl olacak beğenen-beğenmeyen, yeren-öven, bir dolu insan var. Bizim üzerinde durmak istediğimiz F. Alnar'ın yaklaşımı. Bilebildiğimiz kadarıyla ilk ve son çalışma bu perspektifte sorunu ele alan.

— II —

Konserde solist olan Ruhi Ayangil konçertoyu bestecisinin dışında seslendiren ilk icracı. İlk yorumu tarihi 1951 olarak bildirilen bu eserin F. Alnar dışında kimse tarafından bu son konse-re kadar çalınmamış olmasını acaba bestecinin egoistliğiyle mi açıklamalı? Yoksa konuştukları zaman mangalda kül bırakmayan Türk Musikisi san'atkarlarında mı biraz kabahat var? Resmî Cumhuriyet ideolojisi Türk Müziği'ni devre dışı bırakmış, hattâ çeşitli şekillerde bastırmaya çalışmıştı. Böylece bu türle uğraşanlar, tamamen içe dönük, tekseslilik-çokseslilik, melodi-armoni, alafanga-alaturka gibi sun'î karşıtlıkların, bunların belirlendiği alanın dışına çıkmadan ve bu alan içinde bir taraf olarak yaşamını sürdürmüş, genellikle toplumun tutucu kesimleriyle ilişki içinde olmuşlardı. Giderek gelenekten geleni değil geliştirmek, korumak dahi imkânsızlaşmış, hele gazino olayının yaygınlaşmasıyla hemen tüm imkânlarını bu alana seferber etmişti Türk müzikçiler. Tabii, sayıları son derece az olmakla birlikte, bu alanda saygıdeğer çalışmalar yapan, ısrarla piyasayla ilişki kurmayan, «idealist» birtakım insanlar da vardı. Bunların faaliyetleri, radyolar, İstanbul Belediye Konservatuvarı ve birtakım musiki cemiyetleri ile sınırlanmıştı. Piyasasından, «idealist»bine yine de tüm Türk musikisi «müntesibleri» bu durumdan kurtuluşlarını devlet desteğiyle bir okula bağladılar, her türlü eleştiriye karşılık böyle bir okulun herşeyi geliştireceğini söyleyerek cevap verirdi. O ümitlerin bağlandığı okuldaki hiçbir ciddi ön çalışması ortalıkta yoktu. 1975'de tamamen politik amaçlarla kurulan

Birikim 60/60

«İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı» oldukça sevinç yarattı bu camiada. Bu işin esnasını yarıpandan, politik hesaplar peşinde koşana, bu arada bilimsel çalışmaya, metodik eğitime gerçekten inanmışlara kadar pek çok kimse hoca olarak alındı. Ve kısa zamanda temelde çürük bir yapıyı yeniden üreten bir kuruluş haline geldi

okul. Hattâ diplomalı asolistler, disco-fasıl öncülerini falan yetiştirdi. Bu ortamın sağladığı asgari fırsatları değerlendiren bir avuç insansa metot yapmaya, beste denemeleri yapmaya, öğrencileriyle yakından ilgilenmeye girişti. Ancak bunların «münferit» çabalar olmaktan öteye gittiği söylenemez. Tıpkı bir Ferit Alnar'ın çıkıp «Kanun

Konçertosu» bestelemesi gibi; tıpkı ilk icrasından ancak yaklaşık 30 yıl sonra bir başka yetenekli kanununun bu eseri çalabilmesi gibi; tıpkı bu eseri çalabilecek bir üçüncü solistin belki bir 30 yıl sonra çıkabileceği gibi...

FERRUH GENÇER

Birikim 60/61

okurlardan...

LENİN, L. SAVE, L. SAVE ELEŞTİRİSİ VE HEGEL DİYALEKTİĞİNE BİR YAKLAŞIM

Birikim Dergisi'nin 12. sayısında «Sınıf Mücadelesi ve Hegel Diyalektiğinin Marksist Görüşle Ayaklar Üstüne Oturtulması» başlığıyla L. Save'nin bir yazı-birlikte yayınlandı.

L. Save yazısına *Kapital*'in 2. baskısına son sözünden Marx'tan bir alıntıyla başlıyor: «Diyalektiğin Hegel'de içine düştüğü yanılsama, Hegel'in diyalektiğinin işleyiş biçimlerini geniş ve bilinçli bir şekilde tasarlayıp açıklamasını engellemiştir hiç bir zaman. Hegel'in Diyalektiği başoşağı duruyor. Gizemsel (Mistik) kılıf içindeki akılcı (Rasyonal) çekirdeği farkedebilmek için Hegel'in diyalektiğinin ayakları üstüne koymak gerekir.»

Evet Marx böyle dedi ve yaptı. L. Save'de bu konuda üzere düşeni yapmak için yukarıdaki alıntıyı veriyor, alıntıyı yorumu çalışıyor. L. Save: «Onlar (Marx ve Engels, E.G.) burada söz konusu olan materyalist görüşle ters yüz etme işleminin gerçekte ters yüz olan birşeyi (abc) ters yüz etme, yani düzeltme «ayakları üstüne koyma» işlemi olduğunu açıkça belirtmişlerdi.» der demez eleştirmen telaşa kapılıyor ve: «Yani gerçeklik (abc) Hegel'de ters

yüz olmuştur, bunu bir daha ters yüz etmekle yeniden gerçekliği bulmuş oluruz. Bu sözler Hegel'i Marksizme kabul etmek için yeterli bir formül gibi görünmüyor bize» deyip noktayıyor. Bence zaten L. Save de Marksizme yeni bir filozof kazandırmak amacıyla tartışıyor. Hegel kendinden önceki tüm idealist felsefelerin toparlayıcısı ve büyük bir idealist filozof olarak yaşadığı burjuva toplumda burjuvazinin değişimine su taşıyarak görevini yerine getirdi. Ama ne varki «kendinde şeylerin bilinebilirliğini» savunuyor oluşu, dolayısıyla (örneğin Kant «imana yol açmak için bilimi alçaltırken») —bilginin tanrının bilgisi olması idealist yargısıyla hareket etse de— «Bilimi yükseltici» (Lenin) bir rol oynamasıyla diğer idealist filozoflardan ayrı ele alınmalı, ayrıca «Diyalektiği, karşıt olanı birliği içinde kavrama» temel anlayışına uyarlı bir biçimde çözümlenmeye çalışıldığından dolayı dâhiliği teslim edilmeli, ondan öğrenmek anlamında alınabilecek ne varsa alınmalıdır.

L. Save söz konusu alıntıda Hegel'in gerçekliği ters yüz ettiğini söylemiyor. Bu doğrudur ama L. Save'in söylediği, tartıştığı değildir. Hegel diyalektiğinin gerçekte ters yüz olduğunu söylüyor. Bu ikisi farklı şeylerdir. Niye gerçekte ters yüzdür Hegel

diyalektiği? Çünkü Hegelci idealist zemine diyalektik sırtırmaktadı, tıpkı mekanik materyalizmde mekanizme sırtması gibi. Hegel idealist bir tarzda yorumladığı dünyayı diyalektik olarak kavrama uğraşındadır. Diyalektiği Hegelci idealist zeminde çekip çıkarmak gerekir. Örneğin şöyle:

«Varlık ve öz kavramın momentleridir» (Hegel)

«Tersine çevirelim bunu, beyenin en yüksek ürünüdür kavramlar» (Lenin) Ashnda sadece gerçeklik değil «gerçeklik» kavramı bile Hegel'de ters yüz olmuştur. Ama gerçekliği ters yüz etmenin sorumluluğu yalnız başına Hegel diyalektiğinde değil —Diyalektiğe idealizmin ettikleri de hesaba katıldığında— bir bütün olarak. Hegel felsefesindedir. Diyalektik ve materyalizmin biri olmazsa olmaz türünden bir felsefi bütün oluşturmaları bence Hegel felsefesi için sözkonusu olamaz. Hegel'de diyalektik ve idealizm birbirlerini tamamlamaz, tam tersine birbirlerine çelişik bir konum arzeder. İşte onun için Lenin tanrının bahsettiği bilgiyle de olsa Hegelciliğin bilimi yükselttiğini söyler. İşte onun için Lenin, Hegel'in «Mantık bilimini» okurken «Çok güzel! Ama mutlak ide'nin ve idealizmin ne işi var burada?» diye Hegel'e sitem eder.

L. Save'nin metninin eleştir-