

SATYAJIT RAY'DEN DÜNYAYA YANSIMALAR

Nurten Bayraktar

Ray'i Anlamak: Hint Sinemasına Kısa Bir Bakış

Derin bir tarihe ve çok kültürlü bir sanata sahip olan Hindistan, sinemayla tanıştığı ilk yıllardan beri sinemaya olan ilgisini hiç kaybetmemiştir. Ülke içinde onlarca farklı dil konuşulmaktadır ve her dilin ayrı bir sineması vardır. Dolayısıyla nicelik olarak şaşılacak derecede zengin bir film arşivine sahiptir. En fazla üretim ve tüketim popüler sinemada görülür. Popüler Hint Sineması çoğu zaman trajedi ile komedinin karışımıdır ve gecekondu kültüründen beslenir. Yansıttığı bakış açısı gecekonducularda yaşayan yoksul ve eğitimsiz insanların kendi ülkelerini, toplumlarını ve dünyayı algılama biçimiyle yetinir. Hindistan gibi bir milyar nüfuslu bir ülkenin çoğunluğunu bu insanların oluşturduğunu bilmek gerekir. Bu çoğunluk öyle çarpıcıdır ki Bombay ve Kalküta'daki gecekonducularda yaşayan insan sayısı nüfusun yüzde seksenini bulmuştur. Gelirin oldukça düşük olduğu ülkenin iş gücü çok büyük oranda bu kitleden gelmektedir, ancak dünyanın en düşük gelir seviyelerinden birine sahip olan bir halkın gişede yapımcılara kazandırdığı para hayret vericidir: Hindistan, dünyada en fazla sayıda filmin üretildiği ülkedir. Çok sayıda yapım şirketi vardır ve asıl ilgi ve övgü erkek oyuncular üzerindedir. Popüler erkek oyuncular, ülkenin en zenginlerinden biri haline gelebilir ve hatta bakanlık görevi bile teklif edilebilir. Yönetmenlerinin adının önemsenmediği bu hızlı akan, çoğu üç-dört saati bulan filmlerin en az üçte birini şarkılar oluşturur. Tanınmış şarkıcılar tarafından söylenen bu şarkılara dans eşlik eder. Hint seyircisi için müzik o kadar önemlidir ki bir dram filminde bile karakterler aniden şarkılar söyleyip dans etmeye başlar (Nandy 2002; Teksoy 2005).

Popüler sinemaya karşıt doğan Yeni Dalga Hint Sineması ise hem estetik hem de toplumsal kaygı taşır: yavaş akan öyküler yavaş akan film tekniğiyle beslenir. Yoksulluk, eşitsizlik, ekonomik fırsatların eşitsiz dağılımı, sınıf farklılıkları/çatışması, kadın, geleneksel dindarlık, İngiltere kurmacası kapitalizm

gibi siyasi-toplumsal olgular gösterilir. Sinema yapma amacı toplumsallaştıkça ciddiyeti de artar ve bu farklılaşma ticari sinemaya karşıt bir tutumu beraberinde getirir. Melodramlar, trajediyle yer değiştirir. Sanatsal ve toplumsal kaygılar taşıyan film üretimi, aslında 1930'lerden itibaren etkisini göstermiştir. Bombay stüdyolarında **Raj Kapoor**, **Guru Dutt** ve **Mehub Khan** gibi isimler bu türde filmler yapmıştır.

1950'lerden sonra gelişen Yeni Dalga filmlerinin ayırt edici özelliği ise popüler sinemaya paralel ilerlemeleridir. Çok sayıda ticari film yapılıp izlenirken **Satyajit Ray**, **Mrinal Sen** ve **Ritwik Ghatak** gibi yönetmenler de kendi sinemalarını bağımsız yollarla sürdürmüştür. Hint sinema tarihini değiştirmeye yönelik bir adım olan devlet öncülüğündeki FFC (Film Finance Corporation) desteği 1960'larda durumu iyi yönde değiştirmiştir. **Satyajit Ray**'in bazı filmleri de dahil olmak üzere benzer amaçlardaki diğer filmlerin sayısı ani bir artış göstermiştir; ancak popüler filmlerin gişe hasılatları karşısında tutunamayan bu filmlere yapımcıların ilgisi hızla azalmıştır. Bu duruma çözüm olarak güncellenen FFC destek koşulları zorunlu olmasa da genellikle siyah-beyaz çekilen, düşük bütçeli, Hintçe ve diğer ulusal dillerden yeni yazarlara öncelik tanıyacak şekilde düzenlenmiştir ve Yeni Dalga'nın bu ilkeler doğrultusunda doğduğuna inanılır. Gerçekten de 1969 yılında **Mrinal Sen**, **Basu Chatterji** ve **Kantilal Rathod** gibi yönetmenlerin filmleri sinemalarda yer edinmeyi başarmıştır (Gokulsing ve Dissanayake, 2013).



Raj Kapoor oynadığı ve yönettiği *Avare*'de (Awaara, 1951)

Stüdyolar yerine gerçek mekanlarda amatör oyuncularla çekilen ve gündelik hayatı gösteren bu filmler kendi dönemi için deneysel ve yenilikçidir. Müzik kullanımının yok denecek kadar az olduğu ağır tempoları, teatralikten uzak

diyaloglar ve karakterlerin sessizliği de sinemaya vuran yeni dalgalardandır. 1968'de yayınlanan Yeni Dalga Hareketi Manifestosu, bu yeni türde filmlere yüksek kültürlü ve çağdaş sanata düşkün bir seyirci kitlesi yetiştirmeyi de hedeflediğini bildirir. Manifestonun yazarları dönemin sinemasının parlayan isimleri **Mrinal Sen** ve **Arun Kaul**'dur. Manifestoda nitelenen estetik ve sanat anlayışına bütün yönetmenlerin katılmadığı bir gerçektir, ancak FFC'nin desteğiyle film yapım, dağıtım ve gösterimlerini kendi kendine yetecek bir sisteme dönüştürme hedefi tüm sinemacıları heyecanlandırmıştır. Sonuçta, 1970'li yıllarda ticari olmayan filmleri gösterme amacıyla yeni sinema salonları yapılmış ve alternatif dağıtım yolları denenmiştir (Gokulsing ve Dissanayake 2013).

Adı geöen yönetmenlerin hepsinin Hint sinemasının sanatsal değerini arttırdığı açıktır, ancak tüm isimlerin içinde dünyaya açılan yüz **Satyajit Ray** olmuştur. Tanınan ilk Hint yönetmen değildir ama tüm filmleri dünyada takip edilen Doğulu nadir yönetmenlerden biridir.

Satyajit Ray

Ray'in sanatla ilişkisi ailesi sayesinde gelişmiştir. Müzik ve edebiyatla uğraşan, zengin olmayan önemli bir aileye sahiptir. **Ray**'in bahsettiği şekliyle ailesi, yerel sanat türlerinde üretim yapan ama batı sanatını da tanıyan bir ailedir.



Satyajit Ray

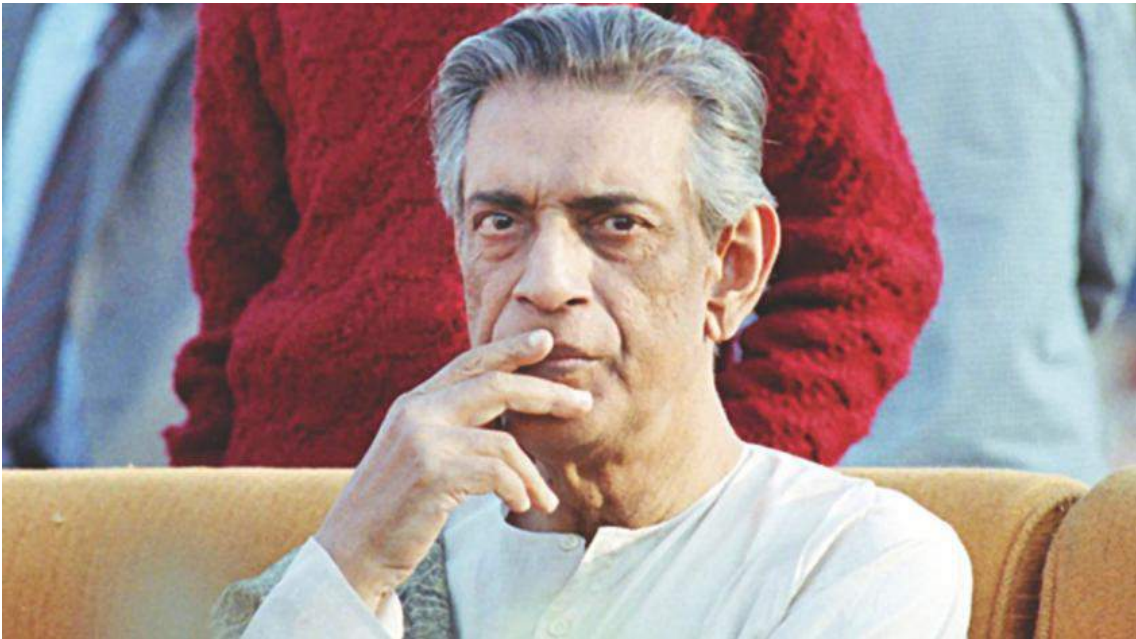
Aynı zamanda filmlerinin müziklerini besteleyen ve edebi öyküler de yazan **Ray**, sinema alanında kendi kendini yetiştirir. İngiliz kökenli bir reklam şirketinde çalışırken yaratıcılığını kullanmaya başlar. Sinemaya geçişi ise genç **Satyajit** için bir oyun gibi başlar: sevdiği edebi eserlerin uyarlamalarını sinemada izlemeden önce kendi kendine senaryolar yazar. Asıl dönüm noktası ise Avrupa sinemasıyla tanışmasıdır. *Bisiklet Hırsızları* (Vittoria De Sica, 1948) onu büyüler. **Jean Renoir**, Hindistan'da film çekmeye geldiğinde ona rehberlik yapan **Ray**, **Renoir**'ın sinemaya dair görüşlerinden de etkilenir. **Renoir**, **Ray**'i film yapması için yüreklendirir ve Hollywood filmlerini taklit etmemesini öğütler: “*Amerika’da tekniğe çok takılıp insani yönü unutuyorlar*” der. **Renoir**'ın *Nehirler* (Le Fleuve, 1951) filminin çekimlerinde yalnızca gözlemci olabilen **Ray** ilk filmini çekerken beraber çalışacağı birkaç teknik isimle de bağı kurmuş olur (Robinson, 2013).

Satyajit Ray'in Hint sinemasının nasıl Batı'ya açılan yüzü olduğu açıktır: Bengalli insanların hayatlarını Batılı tarzda gösteren yönetmen olmuştur. Kendisinin de söylediği gibi İtalyan Yeni Gerçekçilik başta olmak üzere Avrupa sinemasından etkilenen yönetmen, filmlerinde aynı biçemi kullanmıştır. Dünyanın yeni tanıştığı **Ray**'e Cannes'da *Yolun Türküsü* (Pather Pachali/ Song of the Little Road, 1955) filmiyle Altın Palmiye verilmişken bazıları onu Avrupa özentisi yapmacıklıkla suçlamıştır. *Yolun Türküsü* kendi kendini yetiştirmiş bir sinemacının kısıtlı olanaklarla çektiği ilk filmi olmasıyla çekimlerinin sık sık kesintiye uğradığı zor bir sürecin ürünüdür, ancak **Ray**'in yolunu açmış ve art arda çok sayıda film yapmasına olanak sağlamıştır. Filmleri, Hindistan'da Bengal dışında pek fazla gösterilmemiş olsa da **Ray** dünyada takip edilen bir yönetmen olmuştur ve hatta bugün dahi 20. yüzyılın en iyi yönetmenlerinden biri olarak anılır. *Yolun Türküsü*'nde hayatının ilk yıllarına tanık olduğumuz Apu, birer sene arayla ardından gelen iki filmle daha hayatını seyirciye anlatır ve **Ray**'in gelecek filmlerine kapıyı aralar (Robinson 2011).

Apu'nun hayatını anlatan üçlemenin sonrasında **Ray**, filmlerin bu kadar uzun bir zaman dilimini yansıtmasının gerçekçi olmadığını düşündüğü için birkaç gün ya da birkaç ayı kapsayan öyküleri çekmeye başlar. Zaten filmlerinde değişmeyen en büyük unsur karakterleridir. Farklı toplumsal sınıflardan farklı kişisel tarihlere sahip karakterler olsa da hep Bengalli insanlardır. Tüm filmleri Bengal dilinde çekmiştir. Karakterlerini hüznü ve düşünceli hale getiren hayat öyküleri vardır. Bu öykülerin renkleri, kültürel ve toplumsal tonlardan olsa da çizim yöntemi Batılı tekniği esas alır. “*Şiir, müzik ve resme bu kadar çok ilham veren bir ülkenin sineması nasıl bu kadar hayattan uzak olabilir? Sinemanın ham maddesi hayatın kendisidir.*

Yönetmenin tek yapması gereken gözlerini ve kulaklarını açık tutmasıdır” diyen **Ray**, Yeni Dalga’yı temsil eden isim olmuştur. İlerleyen yıllarda tarzını biraz değiştirmiş ve siyasi içerikli, zaman sıçramaları olan filmler yapmıştır. 1980’lerden sonra sağlık durumundan dolayı film üretiminde aksamalar olsa da yönetmenliğe ölene kadar devam etmiştir (Robinson, 2011).

Raj Kapoor gibi yönetmenlerin de dünyada bilinmesine rağmen **Satyajit Ray**’in Hint sinemasının ilk *auteur* yönetmeni olarak kabul edilmesi yerel hayatları evrensel yolla anlatmasına bağlıdır: öyküleme, çekim teknikleri, diyaloglar ve karakterizasyon biçimiyle **Ray**, Hint Rönesansı sanatçısı olarak kabul görmüştür: Batı ile Doğu’yu harmanlayan, sömürgeci kurtarılmış bağımsız bir ülkenin yeni insanı. Gerçekçiliğin Hint sinemasında bir biçim olarak yer edinmesini sağlamıştır. Eski ve yeninin çatışması, sömürgecilik, feodalizm, batıl inançlar ve baskıcı geleneksellik filmlerindeki uzayın toplumsal arka planını açıkça gösterir. Sıradan insanlar, kendilerine verilmiş hayatları yaşar. Bu karakterler çoğu zaman erdemli ve dürüsttür, çalışıp ailelerini geçindirmeye çalışırlar ve belki de **Ray**’in karakterlerini hüznü yapan tam da budur. Onun filmlerinde aşırılığa yer yoktur. Ne iyimser ne karamsar bir hava yaratır. Göze çarpan Bengalli insanların sıradan yaşamlarındaki ufak ayrıntılardır: Çok sık tüketilen *panin* yapılışı ve yemeklerin yerde oturarak elle yenmesi, *sarilerin* uçlarının minik bohçalar gibi kullanılması, yalın ayak koşuşturan yetişkinler ve çocuklar, banyodan sonra kadınların alnına sürdüğü kırmızı boyalar ve daha nice Hint geleneği abartılmadan gösterilir (Gokulsing ve Dissanayake, 2013).



Satyajit Ray

Hint Yeni Dalgası içinde politik gerçekçi filmler **Ray**'in biçeminden farklıdır. **Ray**'in filmleri insan ilişkilerine odaklanır ve bu ilişkiler karı-koca, anne-çocuk, baba-çocuk, kardeş-kardeş, çalışan-patron gibi basit düzlemlerdedir. Filmlerinin bu kadar etkileyici olmasının sebebi sıradan hayatlardaki duygusallığı resmetme becerisinden gelir.

Ray'in Gözdesi: *Charulata* (1964)

Politik haberciliğe kendini adanmış bir gazeteci olan Bhupati 'nin (**Shailen Mukherjee**) karısı Charu (**Madhabi Mukherjee**) yalnızlık çekmektedir. Ona arkadaşlık etmesi düşüncesiyle Bhupati, birlikte çalışacağı ağabeyi Umapada'dan (**Shyamal Ghoshal**) karısı Manda (**Gitali Roy**) ile birlikte gelmesini ister. Aynı zamanda Bhupati'nin kuzeni de evlerine konuk olarak gelir. Kuzen Amal (**Soumitra Chatterjee**) ile Charu birbirlerini besleyen güçlü bir bağ kurar. Kendisini gazetesine ve politik dileklerinin gerçekleşmesinin mutluluğuna kaptıran Bhupati, ağabeyinin gazetenin ödemelerini yapmak için aldığı parayla çekip gitmesinin ardından büyük bir üzüntü duyar. Bu durum maddi olarak Bhupati'yi zora sokmamasına karşın ona yük olmaktan çekindiğini belirten bir mektup ile Amal kimseye haber vermeden evden ayrılır. Amal'ın gidişi Charu'yu derinden etkiler, sığ yalnızlığına yeniden yenik düşecek olan Charu, Amal'ın mektubuyla ağlarken Bhupati ihanete uğradığı hissine kapılır. Amaçsızca evden çıkıp gider. Ufak bir gezintinin ardından eve döndüğünde Charu onu karşılar ve elini uzatır. Bir an tereddüt etse de Bhupati, Charu'nun uzanan elini boş bırakmaz.

Ray'in çoğu filmi gibi *Charulata* (Yalnız Kadın/ LonelyWife) da bir edebiyat uyarlamasıdır. **Ray**, Hint edebiyatından çokça faydalansa da filmleri oldukça serbest uyarlamalardır. **Rabindranath Tagore**'un *Kırık Yuva* (Nastanirh/ The Broken Nest) adlı öyküsünden uyarladığı 1964 yapımı *Charulata*, **Ray**'e göre kendisinin en iyi filmidir. İşlediği karakterler büyük oranda **Tagore** tarzı betimlemeye sahip olsa da filmin sonu **Tagore**'un öyküsünden farklıdır ve **François Truffaut**'dan esinlendiği açıkça bellidir. **Tagore**'un sinemaya uzantısı olarak nitelendirilen **Ray**, *Charulata* ile sinema anlayışını tüm dünyaya açıkça göstermiş olur (Robinson, 2013).

Filmin giriş bölümünün büyük bir kısmını kaplayan Charu'nun can sıkıntısı, Viktorya dönemi İngiliz evlerinin bir kopyası gibi olan evinde uzun ve yavaş yürüyüşleri, yatakta amaçsızca uzanmaları, kitaplığı karıştırıp durması, Manda'yı

kendisiyle kart oynamaya zorlaması, zaman zaman sinirli ve depresifleşen çoğu zaman sessiz ruh hali ile yavaş tempoda gerçekçi bir şekilde verilmiştir. Başkarakter Charu'nun hayatını kaplayan can sıkıntısı aslında yalnızca üst sınıfa ait bir ruh halidir. Alt sınıf kadınları çalışmak zorundadır, Hindistan'da da hem o yıllarda hem de şu anda sokakta satış yapan çok sayıda kadın vardır. Sonuçta "kadının yeri evidir" anlayışı da Batı aristokratlarına ve burjuvaya aittir. Tam da bu sebeple Bhupati, Charu'ya bu sözü İngilizce söyler, çünkü Bhupati bu bilinci okuduğu İngiliz eserlerinden edinmiştir. Britanya Krallığı'nın sanayi devrimini izleyen Viktorya döneminde plansız ve hızlı bir şekilde büyüyen şehirlerde fakir ile zengin yaşam alanları birbirinden keskin bir şekilde ayrılır. Nüfusuna yetemeyen altyapılarıyla evsiz insanların yaşadığı kirli sokaklardan iğrenen üst sınıfın kocaman evlerine kapanması ile can sıkıntısı büyük bir dert olur. Özellikle kadınlar için evlerin içindeki balolardan başka bir vakit geçirme yolu yoktur. Ne evde ne de dışarıda bir iş yapmayan kadının rolü çocukları büyütme, giyinip süslenmek ve aile ilişkilerini yürütmek olur. Aslında bunlar, Charulata'nın gibi ailelerde yaşayan tüm kadınlara biçilmiş manevi görevlerdir (Chatterjee, 2002: aktaran Sayın, 2008).



Amal (Soumitra Chatterjee) ve Charu (Madhabi Mukherjee)

Charu ile Amal'ın bağı da akrabalığın getirdiği bir sorumluluk bilinciyle başlar. Amal, başlangıçta evlerinde misafirdir. Bhupati, Charu'nun ona çok güzel mektuplar yazdığını ama edebi yazılar yazmaktan utandığını söyler ve Amal'dan Charu'yu yazmaya teşvik etmesini ister. Amal, meslek edinmeyi ve evlenmeyi reddeden bir edebiyat aşığıdır. Kendi yazısı bir dergide yayınlanınca Charu'nun da hayatı hakkında bir şeyler yazıp dergilere göndermesi için ısrar eder. Charu, Amal'dan güç bulur, bir tür ruh ikizi gibi birbirlerini tamamlarlar. Charu'nun yazısı ülkenin önde gelen dergilerinden birinde basılır. Charu'nun hayatındaki Bhupati'nin eksikliğini Amal doldurur: Charu kocası için işlediği terlikleri Amal'a hediye eder. Aralarındaki iletişim iki yakın arkadaştan öteye gitmez ancak Charu, Amal'ın gitmesinden büyük bir korku duyar. Charu'nun duygusallığı, Amal'ın ilişkilerinin haddini aşmasından endişelenmesine sebep olur ve Amal çözümünü gitmekte bulur.

Koca Bhupati aklın öncülüğünü yaşam biçimi olarak benimsemişken Amal duygularıyla kararlar veren neşeli bir adamdır. Bhupati'ye göre edebiyat gibi duygusal şeyler boştur, insanları gerçeğe yönelten şey siyasettir. İş yerinden bir yardımcısının edebiyatçı **Bankim**'i okuduktan sonra üç gün uyuyakaldığını söyleyerek alay eder. Ona göre kadınlar da siyasetten anlamaz, anlamasına da gerek yoktur. Bhupati, Charu'nun sıkıntısını gidermesi için yazmasını ister ama onu yüreklendirme işini bu yüzden Amal'a devreder. Sonucunda, Charu yazısının dergide yayınlandığını kocasına söylemezken haberi sevinç içinde Amal'la paylaşır. Bhupati'nin gazetesinde işler ters gidince Charu, Bhupati'ye birlikte çalışmayı teklif eder ancak farklılıklarını koruyarak: Charu kendi dilinde yazacak, Bhupati de siyasi içerikli İngilizce yazılarına devam edecektir.

Film, yalnız bir kadının psikolojik çözümlemesinin yanı sıra toplumsal mesajlar da içerir. Opera dürbünü ve yazarlardan alıntılar, dış dünyaya dair tek bulgulardır. Charu, dünyaya ithal bir ürün olan opera gözlükleriyle bakmaktadır ve gördüğü sokaktaki Bengalli insanların gündelik hayatıdır. Charu, süslü elbiseleri ve takılarıyla bu dünyadan çok uzaktır. Bhupati ise dünyayı ithal yazarların kaleminden takip eder. Bhupati İngiliz özentisi bir Hint aydınıdır. **William Ewart Gladstone** ve **Benjamin Disraeli** gibi İngiliz politikacıları okur, araştırır ve yazar. Benzer şekilde, ülkesinde sosyal reformların gerçekleşmesi umudunu Britanya'daki hükümet seçimlerine bağlar: Liberal Parti seçimi kazanırsa Hindistan'ın geleceği daha parlak olacaktır, çünkü Muhafazakar Parti'nin hatalarını telafi edecektir. Siyasi fikirlerinin İngiliz politikacılardan alıntılar yaparak gösterilmesi Bhupati'nin

fikirlerinin bir temeli olmadığı anlamına gelir. Kendini adadığı gazetesi *The Sentinel*, “Gerçek var olmaya devam eder” (“*Truth survives*”) sloganıyla yayınlanan İngilizce bir gazetedir, ancak Bhupati'nin övündüğü “gerçek” kendi halkına yabancıdır. Batılı tarzda giyimi, ilgi ve zevkleri, sık sık araya soktuğu İngilizce deyim ve atasözleriyle Bhupati, karikatürize edilmiş bir karakterdir. Filmin kurgulandığı zaman Hindistan'da Batılı eğitimi başlatan reformun yürürlüğe girdiği yıllara dayanır. “Fiziksel görünüşü ve soyu Hintli (“*in blood and colour*”) ama zevkleri, fikirleri ve ahlaki değerleri Batılı” olan bireyler yetiştirmek bu yeni sistemin hedefidir (Sayın, 2008).



Bhupati'nin kitabını okurken yanından geçtiği Charu'nun varlığını fark etmemesi

Charu ve Amal ise Bhupati'nin aksine yerelin temsilcileridir. Charu, kendi dilinde bulduğu her şeyi okur. Politikadan hoşlanmaz ve İngilizceyi anlayabilmesine rağmen kullanmaz. Kocasının aksine *sari* giyer, *pan* yer ve alnına dövmesini yapar. Yerli edebiyata düşkündür ve hüznü de **Tagore** biçeminde bir karakterin duygusallığını taşır. Charu'nun çok daha neşeli hali olan Amal da yerel edebiyata hayrandır. İngilizce bilmesine rağmen yerel dilde yazmayı tercih eder. Bhupati, Amal'ın evlenmesi için önerdiği kadının babasının damadını İngiltere'ye göndereceği fikriyle Amal'ı evlenmeye ikna etmeye çalışır. Amal, Avrupa turu fikriyle büyülense de sonunda kendi kültüründen bir özdeyiş ile alaycı bir şekilde

teklife sırt çevirir ve ülkesinde kalacağını söyler. Amal'ın bu sözleri ilerleyen yıllarda Bengalli milliyetçilerin marş edindiği **Bankim**'in *Anandamath* romanından bir alıntıdır (Robinson, 2004).



Amal (Soumitra Chatterjee) ve Charu (Madhabi Mukherjee)

Filmin beslendiği bu Batılı-Doğulu ikilemi yerel seyircinin olduğu kadar Batılı seyircinin de yabancılaştığı noktaları doğurur. 19. yüzyılda İngiliz Viktorya dönemi dekoruyla döşenmiş büyük bir evde yaşayan liberal bir ailenin yaşam biçimi, duygusal çatışmaları, filmin fotoğraf kesitleriyle son bulan öykülemesi ve kameranın kaydırma hareketleri Batılı seyircinin tanıdık olduğu tekniğin ürünleridir. Özellikle Bhupati ve akranlarının ağzından çıkan İngilizlerin düşüncelerinden doğmuş diyaloglar yine aynı Batılı tarihi dönemin felsefesine aittir. Öte yandan, Charu ve Amal arasındaki diyaloglar Batılı seyircinin bihaber olduğu Hint edebiyatından esinlenmeler içerir. Beslenme biçimleri, giyim şekilleri, ev hayatı, şarkılar, Charu ve Amal'ın okuduğu yazarlar Batılı seyirci için bir yabancılaşma hissi uyandırır. Charu'nun evdeki tekdüze hayatını aktaran sekanslardan birinde Charu, kitaplıktan aldığı bir kitapla mırıldanarak yürür. Bu sırada mırıldandığı sözler bir şarkı değil, elindeki kitabın da yazarı olan dönemin en ünlü edebi kalemi **Bankim Chandra Chatterjee**'in adıdır. Benzer şekilde Amal da fırtınanın çıktığı sahnede **Bankim**'den alıntılar yapar. Ardından da Charu'ya

Bankim'in son yazılarını okuyup okumadığını sorar. Charu ve Amal'ın duygusal bağını en belirgin veren sahne ise Batılı seyircinin filmdeki en büyük eksikliğidir: Charu'nun Amal'ı kocasının gazete işlerine yardımcı olması için kalmaya ikna etmeye çalıştığı, birbirlerinin sözlerini tamamladıkları şiirsel diyalog, diğer dillere çevrildiğinde kaybolan bir aliterasyon içerir. Dolayısıyla, Bengal edebiyatı basmakalıp karakterleri ile İngiliz tarzı psikolojik gerçekçilik biçimi bütünde çekici bir mozaik oluşturur (Rajadhyaksha ve Willemen, 1999; Ray, 2013).

Filmin övgüyle bahsedilen özellikleri ilginç bir şekilde farklı eleştirmenler tarafından kötü yorumlanmıştır. Cannes, filmi kabul etmemişken Berlin'de En İyi Yönetmen ödülünü almıştır. Gerçekçiliğiyle övülen film, **Kenneth Tynan** tarafından gereksiz derecede duygusal ve ağır ilerleyen, bir sonuca varmayan duraksamaları sebebiyle eleştirilmiştir. **Tynan**'a göre *Charulata* gibi sentimental filmlerin bu kadar beğenilmesinin tek sebebi küçümsenen bir sinema kültüründen doğmasıdır. Benzer şekilde, 1965'te yayınlanan *Times*'ın bir sayısında filmdeki yaşam tarzı "İngilizlerden daha İngiliz" olmakla suçlanmıştır. Olumsuz eleştirilere rağmen *Charulata*, Hint Sineması'nın en iyi filmlerinden biri olarak kabul edilmiş ve her dönemde **Ray**'i onurlandıran bir eser olarak öne çıkarılmıştır (Robinson, 2013).

Kaynaklar

- Gokulsing, K.Moti ve Wimal Dissanayake. *Routledge Handbook of Indian Cinemas*. Londra: Routledge/Taylor & Francis Group, 2013.s. 19-23; 276-8
- Nandy, Ashis. Introduction. *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability, and Indian Popular Cinema*. Delhi: Oxford UP, 2002. s.1-26.
- Rajadhyaksha, Ashish ve Paul Willemen. *Encyclopedia of Indian Cinema*. Chicago, III. London: Fitzroy Dearborn, 1999.s. 363
- Ray, Satyajit ve Sandip Ray.ed. *Satyajit Ray on Cinema*. New York: Columbia UP, 2013. s. 84
- Robinson, Andrew. *The Apu Trilogy: Satyajit Ray and the Making of an Epic*. Londra: I.B. Tauris. 2011. s. 1-26
- Robinson, Andrew. *Satyajit Ray: The Inner Eye*. Londra: I.B. Tauris, 2004.s. 21;156-8;
- Sayın, Aylın. "Charulata: Hindistan'da Postkolonyal Dönem Öncesi ve Sonrası Kadın", *Toplum ve Demokrasi*, 2 (4), Eylül-Aralık 2008, s. 219-230.
- Teksoy, Rekin. "Hindistan Sineması." *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. 3. baskı. 1.cilt. İstanbul: Oğlak, 2005. s.553-55.