

**BİZİM FİLMLERİMİZ ONLARIN FİMLERİ**

SATYAJIT RAY

VakıfBank Kültür Yayınları: 0140  
Sanat: 011

**BİZİM FİLMLERİMİZ**  
**ONLARIN FİLMLERİ**  
SATYAJIT RAY

Özgün adı  
*Our Films, Their Films*

Türkçesi  
**Suzan Sarı**

Kapak ve Sayfa Uygulama  
**Faruk Özcan**

Kitap Editörü  
**Mesut Bostan**

Son Okuma  
**Halit Çelikyön**

**VakıfBank Kültür Yayınları**  
Büyükdere Caddesi  
No: 97 – Kat 4  
Şişli 34394 İstanbul  
Telefon: 0 212 354 5730  
www.vbky.com.tr – info@vbky.com.tr  
Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş., 2022  
© Orient Blackswan Private Limited, 1976

ISBN 978-625-7447-22-5

*Kitabın Türkçe yayın hakları VakıfBank Kültür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.*

Baskı  
**Turkuvaz Haberleşme ve Yay. A. Ş.**  
Güzeltepe Mahallesi Mareşal Fevzi Çakmak Caddesi B Blok No: 29/1/1  
Eyüpsultan İstanbul  
Telefon: 0212 354 3000  
Sertifika No: 46403

1. Baskı: Mart 2022

BİZİM  
FİLMLERİMİZ  
ONLARIN  
FİLMLERİ

SATYAJIT RAY

TÜRKÇESİ  
SUZAN SARI



**SATYAJIT RAY (1921-1992)**

Hintli yönetmen, senarist, yazar, ressam, kaligraf, besteci. İlk filmi Pather Panchali ile ün kazanmış; film, Cannes dahil on bir uluslararası ödül almıştır. Kariyeri boyunca otuz altı film yönetmiş, çoğunluğu çocuklar ve gençlere hitap eden çok sayıda hikâye ve roman yazmıştır. 1992'de Akademi Onur ödülünü almıştır. Ray tüm zamanların en büyük yönetmenlerinden biri sayılır.

**SUZAN SARI**

2002'de İstanbul Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu.2006'dan bu yana çeşitli yerli ve yabancı yayınlarda edebiyat eleştirisi ve çevirileri yayımlandı. Basım ve dağıtımını kendisinin yaptığı *Sans Eseri, Günaydın Kral ve Şiirler* adlı üç görsel şiir kitabı bulunmaktadır. Ayrıca, Wayne C. Booth'un *İroninin Retoriği*, Sinisa Malesevic'in *Savaşın ve Şiddetin Sosyolojisi*, Noel Carroll'un *Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları* adlı kitaplarını çevirdi.

## İÇİNDEKİLER

Sunuş: Satyajit Ray, Hint Sineması ve Modernizm	7
Teşekkür	15
Önsöz	17
Giriş	19

### BİZİM FİMLERİMİZ

Hint Filmlerinde Yanlış Olan Ne?	37
Benares Günlüğünden Kesitler	43
Uzun İnce Bir Yolda	49
Bengalli Bir Yönetmenin Sorunları	57
Müzik Odasına Giden Dolambaçlı Yol	63
Film Yapmak	67
Karşılaştığımız Talihsizlikler	77
Sanatımın Bazı Yönleri	83
O Şarkılar	93
Bir Maharaja ile Karşılaşmalar	97
Hint Yeni Dalgası mı?	103
Dört Buçuk	123

### ONLARIN FİMLERİ

Renoir Kalküta'da	133
Gördüğüm Bazı İtalyan Filmleri	143
Bir Zamanlar Hollywood	151
İngiliz Sineması Üzerine Düşünceler	165
Dışarıdan Sakin, İçeride Yangın	175
Moskova Düşünceleri	185
Altına Hücum	191

Küçük Adam, Büyük Kitap	195
Akira Kurosawa	203
Tokyo, Kyoto ve Kurosawa	211
Yeni Dalga ve Eski Üstad	219
Sessiz Filmler	225
John Ford'a Övgü	233
Dizin	239

## SUNUŞ

### SATYAJIT RAY, HİNT SİNEMASI VE MODERNİZM

Satyajit Ray, 1956'da ilk filmi *Pather Panchali* ile Cannes Film Festivali'nde festival tarihinde sadece bu film için verilen "En İyi İnsani Belge" ödülünü aldığı anda dikkatleri üzerine çekti. Bir yıl sonra *Pather Panchali*'nin devam filmi olan *Aparajito* ile Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü aldığı anda ise uluslararası sinema camiasına resmen kabul edilmiş oluyordu. *Pather Panchali*, başta ABD olmak üzere Batı ülkelerinde başka bir Hint filmine nasip olmayacak şekilde teveccühle karşılandı. Yakın bir zamanda Martin Scorsese kendisine ilham veren filmlerden biri olarak çocukken izlediği *Pather Panchali*'yi zikrediyordu. Film özel kılının Hintliler tarafından Hintliler için yapılması olduğunu söylüyordu Scorsese. *Pather Panchali* elbette Hintliler tarafından Hintliler için yapılmış ilk film değildi ama ilk defa bir Hint filmi Batılı seyircinin ilgisini çekiyordu. Scorsese gibi birçok Batılı'nın izlediği ilk Hint filmiydi ve onlara Hindistan'ı tanıma fırsatı sunuyordu. Filmin Hindistan'ı nasıl tanıttığı ise biraz netemeli bir meseleydi. Hindistan'da filmin ülkeyi "yanlış tanıttığını" iddia edenler de bulunuyordu. Bunlardan biri ülkenin 1958 yılında Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ı adayı olan ünlü melodramatik epiği *Mother India*'nın yıldızı Nergis'ti. Milletvekili olduğu Hindistan parlamentosunda filmin barajlar gibi ülkenin modern yüzünü temsil eden unsurlar yerine fakir ve uzak bir köşesindeki sefaleti gösteriyor olmasını eleştiriyordu. Oysa *Pather Panchali*'ye bir tür cevap mahiyeti taşıyan *Mother India* da Hindistan'a dair

sahicilik hissi yaratabilmek için ülkenin insanlarının zorlu hayat koşullarını benzer şekilde ortaya koyuyordu.

Satyajit Ray birçok yerde *Pather Panchali* için kendini esinleyenin Londra'da izlediği *Ladri di biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*) filmi olduğunu zikreder. İtalya'da geniş seyirci kitlesinin İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkıntı ve sefaleti seyretmekten sıkılmasıyla kısa ömrünü tamamlayan yeni gerçekçilik bu filmle kendine verimli bir coğrafya bulmuştur. Sonraki dönemde yeni gerçekçilik Batı dışı sinemalar için bir tür kültürel norm haline gelirken *Pather Panchali* de bunun en güzel örneklerinden biri olarak öne çıkar. Filmin ortaya koyduğu taşra modernizmi bugün hâlâ dünyanın metropol bölgeleri dışındaki sinemacılarına esin kaynağı olmaya devam ediyor. Ancak geneli kendi ülkesinden çok küresel sanat sineması seyircisine hitap eden bu filmlere yönelik bizzat Batıdan yöneltilmiş eleştiriler de mevcut. Mesela, François Truffaut'un Ray'in filmleri için "sıkıcı UNESCO filmleri" dediği aktarılır. Buna göre bu filmler Batılı seyircinin beklentilerine göre Hindistan manzaraları sunmaktadır. Gerçekten de yönetmenin filmlerine Batı'da ün kazandıran biraz da bu tür bir seyir tecrübesine açıklıklarıdır. Bunu bir yerde doğal karşılamak gerekir. Çünkü Ray'in kendisi de filmlerinde yaşantılarını sergilediği insanlara göre fazlasıyla Batılıdır. Onun bakışı ile Batılı seyircininki bu açıdan örtüşür. Yani Truffaut'un iğneleyici yorumunda haklılık payı yok değildir. Ancak bu yorumun haklılığının ötesinde temel motivasyonunu anlamaya çalıştığımızda elinizde bulunan kitap size yardımcı olabilir. Kitapta Ray, Truffaut'un Hitchcock kitabıyla ilgili yazısında onun Hitchcock'u Shakespeare'e benzetmesini abartılı bulduğunu ifade eder. Bu konuda da haklı görünür. Truffaut'un sinema düşüncesine dair bu eleştiri onun kendini sinema üzerine düşünen biri olarak en azından Truffaut kadar yetkin gördüğünü ve aynı zamanda da



onun sinema düşüncesine belirli bir mesafeye yaklaştığını ortaya koyar.

Ray'in sinemasının Batı'da alımlanışı büyük ölçüde "dünya sineması" eğilimiyle ilişkili olmakla birlikte buradan tebarüz eden yönetmen portresi sınırlı ve yüzeyseldir. Onun filmleri Hint sinemasının ana akımını oluşturan melodramatik modernleşme anlatılarından farklıdır ve modernist sinemanın farklı ülkelerdeki örnekleriyle akrabalıkları vardır. Ancak o hiçbir zaman belirli bir seçkin kitlesi için filmler yapan biri olmamıştır. Her şeyden önce geniş seyirci kitlesine seslenen komedi filmlerine de imza atmıştır. Ne filmleri ne de sinema üzerine ortaya koyduğu düşünceler sanat ile ticaret karşıtlığına dayanan bir sanat sineması söylemine indirgenebilir. Bu kitapta da zikrettiği gibi kendini birçok yerde "ticari bir sanatçı" olarak niteler. Sinemadan önce meşgul olduğu reklamcılık ile film yönetmenliğinin devamlılık arz ettiğini ifade eder. Popüler sinema pratiklerine mesafeye yaklaşıp da kendini belirli bir sanat sineması söylemiyle sınırlamaz. Aslında *Pather Panchali* bile kendi ülkesinde popüler olan bir çocuk kitabı dizisine dayanmaktadır ve geniş seyirci kitlesine ulaşmıştır. Bununla birlikte filmlerindeki müzik tercihleri de onun sinemaya dair püriten bir yaklaşımdan uzak olduğunu ortaya koyar. Çok yönlü bir sanatçı olan Ray filmlerinin müziklerinin bir kısmını da bizzat kendisi yapar. Bunun dışında çizerlikten, çocuk kitabı yayıncılığına ve popüler dedektif romanı yazarlığına dek uzanan ve hepsinde rüştünü ispat ettiği ilgileri onun modernist sinemanın sadece sinemayla ilgilenen auteur yönetmen idealinden uzak olduğunu gösterir. Sıklıkla kendisi hakkında kullanılan "Rönesans adamı" ifadesinin ortaya koyduğu gibi çok yönlü şahsiyeti ülkesinin kültürel gelişimine dair derin bir ilgi ve büyük bir cehdin nişanesidir. Bununla birlikte düşünülebilecek bir durum onun Hollywood'dan gelen tekliflere rağmen kendi ülkesi dışında

film çekmemiş olmasıdır. O her zaman öncelikle kendi halkı için filmler yapmıştır.

*Bizim Filmlerimiz Onların Filmleri*, Satyajit Ray'ın sinema yazılarının bir araya getirildiği ilk kitabıdır. Ray, ölümüne dek sürdürdüğü verimli sinema kariyerini daha yönetmen olmadan önce başladığı sinema yazılarıyla da desteklemiş bir sinema adamıdır. Bu yazılara kariyeri boyunca da devam eder. Yani bir anlamda kendi sinemasını ortaya koyarken sinemasının anlaşılmasını mümkün kılacak düşünce ortamını da oluşturmaya çalışır. Onun kaderi sinema eleştirisi alanının sinema pratiğini sistematik bir biçimde küçük görme eğiliminde olduğu sinemaların yönetmenleriyle aynıdır. Bu açıdan onu Türk sinemasında Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerle birlikte düşünmek mümkündür. Zamanının ötesinde bir sinema ortaya koyması açısından Erksan'a, kendi sinemasını oluştururken sinemasının anlaşılması için teorik bir çabaya girişmesi bakımından da Refiğ'e benzetilebilir. Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* ile bu kitabı karşılaştırmalı bir şekilde okumak birçok açıdan benzer sorunlarla yüz yüze kalan Hint ve Türk sinemalarını anlamaya dair bir perspektif sağlayabilir. Benzer bir karşılaştırma Truffaut ve Godard üzerinden Yeni Dalga ile de gerçekleştirilebilir. Onun sineması kadar sinema yazıları da modernist sinemaya dair önemli bir kaynak teşkil eder.

Bu kitapta Ray kendi filmlerinin yapım süreçlerinden, kendini esinleyen yönetmen, yazar ve sanatçılardan, kendi sinemasının anlaşılmasına yararlı olacak bazı biyografik öğelerden detaylı bir şekilde bahseder. Ayrıca Hint sinemasının meselelerine dair görüşleri de kitapta önemli yer tutar. Bunların yanı sıra en önemlisi kitapta Batılı yönetmenler hakkında kaleme aldığı yazılardır. Yönetmenlerin kendi sinemalarına ve genel olarak sinemaya dair görüşlerine çeşitli şekillerde rastlamak mümkünse de başka yönetmenlere dair görüşlerini öğrenmek çoğu zaman

pek mümkün olmaz. Dolayısıyla bu kitap Satyajit Ray gibi büyük bir yönetmenin diğer büyük yönetmenlere dair görüşlerini içermesi bakımından sinema literatüründe nadirdir ve önemli bir yere sahiptir.

Diğer yönetmen kitapları gibi bu kitap da öncelikle Ray'ın sinemasını daha iyi anlayabilmek için faydalı bir başlangıç noktası teşkil ediyor. *Pather Panchali*, onun yönetmen personasını aşan bir üne sahiptir. Bu ün aynı zamanda bu filmlerin yanlış değerlendirilmelerine ya da haklarında efsaneler oluşmasına da sebep olmuştur. Mesela kitapta Ray, ünlü yönetmen Robert Flaherty'nin eşine *Pather Panchali*'deki oyuncuların zannettiği gibi filmin geçtiği köyden olmadıklarını onu hayal kırıklığına uğratmak pahasına söylemek zorunda kaldığını anlatır. Dolayısıyla yeni gerçekçiliğin hem filmin hem de yönetmenin filmografisinin algılanışı üzerine yanıltıcı bir damga vurduğu anlaşılmaktadır. Kendi filmlerine dair yazdığı yazılarda ortaya koyduğu manzara işin mahiyetini daha açık hale getirir. Ayrıca filmlerine yönelik tepkiler ve bu tepkilere verdiği karşılıkları aktarması onun sinemasının sosyal bağlamını da ortaya koyar. Mesela yaptığı edebiyat uyarlamalarına gelen tepkiler Yeşilçam döneminde auteur yönetmenlerimizin karşılaştıkları tepkilere çok benzer. Bu da Batı dışı toplumlarda edebiyatın bir değer alanı olarak sinema üzerindeki tahakkümünün bir vesikası olarak değerlendirilebilir. Ray, uyarlama yaptığı yazarların kendisine bu tartışmalarda destek çıktıklarını anlatır. Asıl büyük tartışma hayatta olmayan Tagore'un eserleri üzerinden kopar. Türk sineması bağlamında Metin Erksan'ın yaptığı uyarlamalarda bizzat yazarların eleştirel bir tutum aldıklarını görürüz. Buradan da iki sinema ortamı arasındaki bir farklılık tespit edilebilir.

*Bizim Filmlerimiz Onların Filmleri*, Ray'ın kendi sinemasıyla birlikte Hint sinemasının da nasıl olması gerektiğine dair

düşüncelerini serdettiği bir kitap. Bu bağlamda yönetmenin sıkça adının birlikte zikredildiği Hint Yeni Dalgası'na dair görüşleri önemlidir. Daha Batı'da bile o dönemde yeni şekillenen sinemasal modernizme dair özgün fikirlere sahiptir. Ayrıca popüler Hint filmlerine dair görüşleri de klişe bir eleştirelliğin ötesinde önemli noktalara parmak basar. Popüler filmleri yoksul bir halkın tek eğlencesi olarak değerlendirirken eleştirilerinin yanı sıra bu filmlere yönelik sempatisini de ortaya koyar. Popüler Hint filmlerindeki müzik kullanımı söz konusu olduğunda ise bu şarkılara karşı öfkeden çok hayranlık duyduğunu ifade etmesi önemlidir. Hint sinemasına dair görüşleri burnu büyük bir sanat söyleminden ziyade gönlü geniş bir bilgiye dayanır.

Ray'ın Batılı sinemalara ve yönetmenlere dair görüşleri de özgüvenli bir entelektüelin bakış açısını yansıtır. Yapım süreçlerini bizzat yerinde görerek yaptığı değerlendirmeler dışarıdan bir gözün teşhis gücü yüksek tespitleridir. Bu açıdan Hollywood'un imkânları kadar kısıtlılıkları da onun dikkatine takılır. Yine yerinde incelediği Rusya'daki sinema yapısını da siyasi tavırların ötesinde değerlendirir. İtalyan ve İngiliz sinemasına, Yeni Dalgaya ve büyük yönetmenlere dair görüşlerinde sadece kendi sinemasını geliştirmeye çalışan bir yönetmenin dikkatleri değil kültür konusuna duyarlı bir entelektüelin eğilimleri de belirgindir. O, edebiyata, müziğe ve diğer sanat dallarına profesyonel seviyede vâkıf bir total sanatçıdır ve bu sinema yazılarında da açıkça görünür. Kültürel ve sanatsal derinliği yüksek olan bu yazıların benzeri sinema literatüründe nadirdir.

Satyajit Ray'ın Türkiye'de algılanışı da ana hatlarıyla yönetmenin dünya genelindeki imajından beslense de farklı dönemlerde kendine has farklı ilgilerin izlerini taşır. Ray, Cannes'da ödül kazandığı 50'li yılların ortalarından itibaren Türkiye'de sinemayla ilgilenen aydınların ilgilendiği bir figür olur. Özellikle

1960'lı yıllarda köy filmi tarzında filmlerin çekilmesi gündeme geldiğinde *Pather Panchali* örnek bir film olarak düşünülür. Bu bağlamda *Yılanların Öcü* romanının filme uyarlanması söz konusu olduğunda romanın yazarı o dönemde kimsenin görmediğini söylediği ama efsanesi herkese ulaşan *Pather Panchali*'yi Hindistan konsolosluğundan talep edip özel bir gösterimle izler. Filme yönelik romancının ilgisinin daha çok tematik bir düzeyde ve kısmen de filme yönelik yeni gerçekçilik okumasından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Diğer yandan romancı, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü*'nde *Pather Panchali*'ye özendiğini söyler. Ama iki film arasında bir karşılaştırma yapıldığında iki yönetmenin tarzları arasındaki farklılık açıkça görülür. Ray, bir bakıma neorealist üslubu kendine has eksilteli bir anlatıma dönüştürmüştür. Erksan ise aşırılıkların yönetmeni olarak temayüz eder. Dolayısıyla yazarın özentilik ithamının bir karşılığı yoktur ve bu durum romancının, Erksan'a yönelik olumsuz tavrını olduğu kadar Ray'in sinemasına dair bilgisinin düzeyini de ortaya koyar. Romancı bu konularda yalnız da değildir. Ayrıca *Susuz Yaz*'ın Berlin'de Altın Ayı ödülü kazandığı yıl Ray'in o yıl festivale katılan filmi de Gümüş Ayı ödülü alır. Bu durum da iki yönetmen arasında romancının ima ettiği gibi bir klasman farkının olmadığına delil sayılabilir. Sonuç olarak Ray'in sinemasını ve düşüncesini anlamak Türk sinemasındaki belirli yaygın kanaatleri sınamak açısından da faydalı görünmektedir.

Satyajit Ray sineması 1990'lı yıllara gelindiğinde bu sefer de yeni gerçekçilikten devşirilen minimalist sinema estetiğiyle ilişkili gündeme gelir. Bu bağlamda sıklıkla Nuri Bilge Ceylan sinemasıyla birlikte düşünülür. Özellikle Ceylan'ın *Uzak* filmine kadarki filmlerinde benimsediği minimalist estetiğin dayandığı geleneğin önemli bir parçası olarak filmleri zikredilir. Diğer yandan Ceylan'ın sonraki filmleriyle bu gelenekten uzaklaşması bir

eleştiri konusu haline gelir. Yönetmenin sineması bu bağlamda sadece *Apu Üçlemesi* üzerinden düşünölmüştür. Aslında kendisinin bile sonraki filmleriyle minimalist geleneğe o kadar da sadık olmadığına farkına varılmamıştır. Yönetmenin geç dönem üslubu ile Ceylan'ın sonraki filmleri arasında da bir karşılaştırma yapılmamıştır. Ceylan, onun gibi sinema üzerine yazan biri değildir. Bu açıdan aralarında paralellikler bulunabilecek olan Ray'in sinema düşüncesi Ceylan sinemasının bütöncöl bir şekilde anlaşılması için kaynak olarak kullanılabilir. Dolayısıyla da yönetmenin birinci elden düşüncelerini ihtiva eden bu kitap Türk sinemasının geçmişten günümüze temel meselelerine dair de ilham verici yönlere sahiptir.

Mesut Bostan

## TEŞEKKÜR

Sinema üzerine yaptığım konuşmaları ve yazdığım yazıları bir kitap hâline getirmemi bana ilk öneren kişi R. N. Das'e, verdiği bu fikir için teşekkür etmek istiyorum. Yıl 1971'di ve Bay Das o zamanlar Kalküta'daki Orient Longman'ın yöneticisiydi.

Kitabın uzun süren hazırlık aşamasında kendilerine verdiğim zahmetlere rağmen yardımlarını esirgemedikleri için yayımcılarıma minnettarım. Yaşanan gecikmelerden bizzat ben sorumluyum çünkü yayımlanmış yazılarımı korumada özensiz davranmıştım. Yazıların çoğu sinema dergilerinde, sinema kulübü bültenlerinde, günlük gazetelerde ve farklı süreli yayınların sayfalarında dağınık bir şekilde duruyordu.

Bazı anlaşılması zor kısımlarla ilgili gösterdikleri paha biçilemez yardımları için aramızdan ayrılan Nemaï Ghosh (*Chhinnamul*'ün yönetmeni) ve Shri Sunit Sen Gupta'ya teşekkür ederim.

Son olarak kitap fikrinin ortaya ilk atıldığı andan somut olarak ortaya çıkışına kadar her aşamasında bulunduğu yardımlar için Shri Nirmalya'ya özellikle teşekkür etmek istiyorum.

S. R.





## ÖNSÖZ

Ray, sinema aşığı arkadaşı Jean Renoir'dan bahsederken “Şöhret, insanı bir ulaşılmazlık halesiyle kuşatır” diye yazmıştı. Dünya sinemasının en müşfik devlerinden biri olan Satyajit Ray (1921-92) birbirinden farklı alanlarda sergilediği yaratıcılığıyla tanınmıştır. Ray, komple bir sinema insanıydı (yazar, yönetmen, besteci) ve yeteneklerinden bazıları dizgicilik ve çizerlik, aylık çocuk dergisi editörlüğü, yapboz yaratıcılığı, romancılık ve hikâye anlatıcılığıydı. Çağımızda çok az ünlü sanatçı Bengal'in bu en mütevazı, en insancıl yönetmeninden daha ulaşılabilir olmuştur. *Apu Üçlemesi* (1955-59) –*The Music Room* (1958), *Devi* (The Goddess, 1960), *Charulata* (The Lonely Wife, 1964)– ve *The Chess Players*'ın (1977) yaratıcısı Ray'in Kalküta'daki dairesinin kapısı, onun yardımına gerçekten ihtiyacı olan kimsenin yüzüne kapanmamıştır.

Ray'in kişiliğinin ve gayriresmî bir öğretmen olarak dehasının değeri ilk kez 1976'da bir araya getirilip basılan bu kısa ama öz, birbirinden farklı ve genelde samimi sinema yazılarında görülebilir. Kitabın en çarpıcı kısmı belki de Ray'in kendi filmlerinin ortaya çıkışıyla ilgili içten, hayat dolu ve genelde esprili tasvirleridir: *Pather Panchali* için çektiği ilk plandan aldığı ders; *The Music Room* için vinç kiraladığında yaşanan talihsizlik; Maharaja'nın virane sarayında sona eren çekim mekânı arayışında aldığı şiirsel karar. Ray sinema sanatını sinema okulunda değil, anılarında belirttiği gibi sinema salonlarında aldığı okunaksız notlarla öğrendi. Ustalarının –Chaplin, Billy Wilder, John Ford,

Kurosawa– alışmaları hakkındaki gözlemleri iki yönüyle de paha biçilmezdir. Satyajit Ray hem *The Gold Rush*'la büyülenmiş bir izleyici hem de gerçek sinematik bir anın etkisini tam tamına tespit edebilen bir teknisyendir, Ford'un *Fort Apache*'sinde bir adamın vadinin sırtından kırık bir şişeyi yuvarlaması gibi.

John Pym