فاکنر در هالیوود

تام داروپس
ترجمهٔ اختر اعتمادی

یکی دوماه پس از بازگشت فاکنر به آکسفورد، ناگهان همه‌چیز تغییر کرد. هوارد هاکز "چرخش" را برای کمپانی متروگلدین‌مایر، به تولید نزدیک کرد و از فاکنر خواست فیلمنامه‌ای بر اساس آن و با عنوان "امروز زندگی می‌کنیم" بنویسد. فاکنر زیر بار نمی‌رفت اما هاکز هم دست‌بردار نبود.

"هاکز دنبالم فرستاد. به خانه‌ام در آکسفورد زنگ زد. گفتم: حالا چرا باید به آنجا بیایم؟ اینجا هستم، شش‌هزار دلار هم پول دارم، پولی که کمتر کسی این روزها در می‌سی‌سی‌پی دارد..."

هاکز سماجت به خرج داد و باز هم تلفن زد. فاکنر، ماه بعد به کالورسیتی بازگشت. متروگلدین‌مایر آنقدر نرخ را بالا و پائین کرد تا دستمزد فاکنر به هفته‌ای دویست‌وپنجاه دلار رسید.

فاکنر و هاکز کارشان را شروع کردند و ارتباط نزدیک آنها تا زمان مرگ فاکنر در سال ۱۹۶۲ ادامه یافت. هر دو به شکار، پرواز و خاصه به داستان‌گویی علاقهٔ وافری داشتند و نیز هر دوی آنها برادر کوچکترشان را در ماجراجویی‌های هوایی از دست داده بودند. فاکنر، هاکز را خلبان بازنشسته‌ای چون خودش تلقی می‌کرد، حال آنکه هاکز به درایت و قریحهٔ فاکنر در نوشتن فیلمنامه‌های مورد علاقه‌اش، اعتقاد راسخی داشت و تا بیست‌سال بعد هم همچنان همین اعتقاد را در بارهٔ فاکنر داشت.

ارتباط با هاکز چندان جذاب بود که سالها به درازا کشید، خاصه که فاکنر ناچار بود از هالیوود امرار معاش کند. همکاری هاکز و فاکنر متفاوت از ارتباط معمول میان نویسنده و کارگردان بود، شاید به این علت که هاکز با بقیهٔ کارگردانهای سال ۱۹۳۲ فرق داشت.

شیوهٔ فیلمسازی هاکز در هالیوود منحصر به فرد بود. او از سال ۱۹۲۶ کارگردانی فیلم را شروع کرد و تا سال ۱۹۷۰، ادامه داد. آنچه درکارنامهٔ او شاخص و برجسته است دوام او در مقام کارگردان نیست بلکه کنترل و نظارتی است که بر نحوهٔ ساخت فیلمهایش داشت که این امر برای دیگر کارگردانهای هالیوود میسر نبود. و همین نظارت موجب آن شد که فیلمهای هاکز، لحن و فکر و نظم و نظام مشخصی داشته باشد و سبک مشخص او را بنمایاند. استقلال نسبی هاکز در آن روزگار که شرایط بر فیلمسازان دیگر سخت و دشوار می‌گذشت، دلیل مشخصی دارد، تقریبا" همهٔ فیلمهای هاکز پرفروش بودند و رونق گیشه، قید و بندها را از دست و پای او برمی‌داشت. عامل دیگر ــ که بسیار مهم است ــ قریحهٔ نویسندگی هاکز بود. او در نوشتن تمام فیلمهایی که کارگردانی کرد، سهیم بود. او داستانهای زیادی برای فیلمهای صامت نوشته بود. " راه افتخار ــ ۱۹۲۶ " ، " برگهای انجیر ــ ۱۹۲۶ " ، " دختری در اسکله ــ ۱۹۲۸ " ، و " پاسداران سحر ــ ۱۹۳۰ " از زمرهٔ آثاری‌ست که هاکز نوشته است. او تعدادی از فیلمهای ناطق را نیز بر اساس داستانهای خود ساخته است: " جمعیت می‌غرد ــ ۱۹۳۲ " ، " فقط فرشته‌ها بال دارند ــ ۱۹۳۹ " ، " خط سرخ ۷۰۰۰ ــ ۱۹۶۵ " ، که گرچه شهرتی نصیب او نکردند اما به نظر می‌رسد که مفری شد تا در نوشتن فیلمنامهٔ " زیرزمین" اثر" فون استرنبرگ " همکاری کند. قریحهٔ نوشتن، به او امکان بدیهه‌سازی می‌داد، که در تک تک فیلمهایش مشهود است.

تلقی هاکز از اثری که خلق کرده است اغلب شبیه تلقی فاکنر است. وقتی منتقدان از او دربارهٔ فلان منظور و معنی در فلان صحنه، می‌پرسیدند، جواب سرراستی نمی‌داد. ۱۲۶

" به نظر آنها گوش می‌دهم و دهانم از تعجب باز می‌ماند. تعجب می‌کنم که چرا این حرفها را در بارهٔ من می‌زنند. من فقط داستان تعریف می‌کنم. "

هاکز در مقام کارگردان، توانایی آن را داشت که با نویسنده، مراودهٔ خلاقی به هم بزنند، قدرتی که دیگر کارگردانهای هالیوود از آن بهره‌ای نبرده بودند و حتی امروز هم در کمتر فیلمسازی می‌توان این قدرت راسراغ گرفت. این استعداد هاکز، ارتباط او را با فاکنر خلاق کرده بود. زیرا فاکنر نیز طالب فیلمسازی چون هاکز بود تا بتواند فیلمنامه‌هایی نزدیک به طبع خود بنویسد.

فاکنر در آغاز فقط تکنیسین بود و بس، نویسنده بود اما آنچه را از او می‌خواستند، بی‌چون و چرا به گردن می‌گرفت و انجام می‌داد.

فاکنر به خود نمی‌دید که از زبان فیلم به مثابهٔ واسطه‌ای خلاق سود بجوید، حال آنکه فیتزجرالد در آن روزگار ناگوار فیلمنامه‌نویسی، تقلا می‌کرد تا اثری درخور خلق کند. تلقی فاکنر ــ که خود را اجیر هالیوود می‌دانست ــ به ناتانیل‌وست که از کار جدی برای هالیوود امتناع می‌کرد، نزدیک است. هر دوی آنها هالیوود را مفری برای کسب معاش که از طریق نویسندگی تامین نمی‌شد، می‌دیدند. البته همکاری با هاکز فرق می‌کرد، هم تفریح بود و هم منفعت.

در اواخر دههٔ بیست با پیدایش سینمای ناطق، از ریتم تند فیلمها به میزان

زیادی کاسته شد. برخی از تاریخنویسان سینما البته در این مورد غلو کرده‌اند اما نگاهی گذرا به فصل افتتاحیهٔ فیلم "دشمن مردم ـ ۱۹۳۱" تا حدودی تاسف تاریخنویسان را تائید می‌کند. وسایل سنگین و حساس جدید، تحرک را از دوربین گرفت و تا سالها بعد، حرکت دوربین بسیار کند انجام می‌شد.

ضبط دیالوگها مسئله‌ای شده بود و بازیگران ــ آنطور که حرف می‌زدند ــ تاثیر بسزایی نداشتند. رغبت هاکز به حرکت دادن دوربین از او فیلمسازی پرتحرک ساخت. او حتی وقتی صحنه‌ای پر از دیالوگ را کارگردانی می‌کرد، بازیگران را وا می‌داشت تند و قبراق حرف بزنند، "قرن بیستم ــ ۱۹۳۴" و "منشی وفادار او[۳] ــ ۱۹۴۰" از این زمره‌اند.

در سال ۱۹۳۲ که فاکنر و هاکز با هم آشنا شدند، هاکز سه فیلم از فیلمهای پرهیجان خود را کارگردانی کرده بود: "صورت زخمی"، "Tiger shark" و "جمعیت می‌غرد"، که هر سه را هم در همان سال ۱۹۳۲ ساخته بود. سرعت و شتابی که در نحوهٔ بیان بازیگران بود، این سه فیلم را از سایر فیلمهای آن دوره متمایز می‌کند. این فیلمها با حداقل زمان و سرمایه، ساخته شده بودند و جنبهٔ سرگرم‌کنندگی آنها کاملا" مشخص بود و از هر جهت می‌توان آنها را متفاوت از فیلمهای جدی و هنری به حساب آورد. هر سه فیلم دقیقا" بر اساس کلیشه‌های رایج ساخته شده بودند، اما عنصر "حرکت" به آنها اعتبار می‌بخشید.

در ایالات متحده آمریکا، مانی فاربر اولین منتقدی بود که هاکز ونیز رائول والش: "They drive by night"، "اوج التهاب"[۴]، "سپرای بلند"[۵] و ویلیام ولمن (دشمن مردم) را بر فیلمسازان جدی و برندهٔ جایزهٔ اسکار، نظیر ویلیام وایلر و جرج استیونز، برتر دانست. او (فاربر) معتقد بود، "هاکز و همکارانش نمونهٔ تمام عیار هنرمندانی هستند که از رنگ و لعاب زدن به تزویر، تفاخر و فریب، پرهیز می‌کنند ــ که از قضا در فیلم به اصطلاح جدی چنین نیست."، "هنرمندی مثل هاکز، اگر بخواهد در صنعت سینما قبراق و سرپا باشد ناگزیر است که نبوغ خود را پنهان کند و دست به عصا قدم بردارد. فیلمهای هاکز به ظاهر، پیش‌پا افتاده و کلیشه‌ای و حتی خنثی می‌نمایند اما به واقع این اپراتور نقاب بر چهره زده می‌تواند از هر مضمون ضعیف و دستمالی‌شده، نکته‌هایی بیرون بیاورد نغز و درخور اعتنا. هاکز می‌توانست به مدد نبوغ خود از حوادث سطحی، موقعیتی خلاق بیافریند. زیرا او، گوش تیزی برای شنیدن، چشمی باریک‌بین برای دیدن جزئیات، دریافتی عمیق از موقعیتها و تدبیری کارساز در زمینهٔ فیلمسازی داشت و از همین رو توانست سالها صحنه‌هایی موجز و خلاق بیافریند و راه

۱ و ۲. هر دوفیلم متعلق به استودیو متروگلدین مایر هستند.

۳. His girl Fridav ترجمهٔ (منشی وفادار او) از کتاب فرهنگ فیلمهای سینما ژرژسادول ترجمهٔ فرهاد غبرایی و عباس خلیلی گرفته شده است.

۴. در ایران: در اوج قدرت (۱۹۴۹)

۵. در ایران: فرار در کوهستان (۱۹۴۱)

تعالی را درسینما طی کند."

اگر این تعریف و تمجیدها را قضاوتی عادلانه دربارهٔ هاکز و آثار او بدانیم، بدیهی است که نقش درخور اعتنای فاکنر را نباید دست‌کم بگیریم. و اگر کارگردان "صورت زخمی" به رمان "حریم" دل می‌بندد، ناشی از حوادث مهیج و لحظات درخشان آن است. تشییع جنازهٔ "رد" را که تبدیل به عربده‌های مستانه شده است و تابوت به در و دیوار می‌خورد، به خاطر بیاورید. [وقتی جنازه را بلند کردند، حلقهٔ گل به او چسبیده بود، چون سیم زیر حلقهٔ گل در گونه‌هایش فرو رفته بود. کلاهی که سرش بود، سرخورده بود و سوراخ آبی رنگ و کوچکی که وسط پیشانی‌اش بود، دیده می‌شد. سوراخ را با موم و به دقت پر کرده بودند و رنگ زده بودند، اما موم بیرون پریده بود و نتوانستند پیدایش کنند، این بود که لبهٔ کلاه را تا روی چشمانش، پائین کشیدند.]

این صحنهٔ کتاب صرفا" تصویر است، حال آنکه هاکز به جنبه‌های دیگر هم نیاز داشت. هاکز به فاکنر نیاز داشت زیرا مطمئن بود که فاکنر می‌تواند گفتگوها را کاملا" انگلیسی بکند، "فاکنر همان چیزی را که از او می‌خواستند، انجام می‌داد." او فیلمنامهٔ کاملی با گفت و گوهای موجز و منقطع، به شیوهٔ انگلیسی نوشت و در اختیار بازیگران امریکائی گذاشت. وقتی فیلم "امروز ما زنده‌ایم — ۱۹۳۳" نمایش عمومی یافت، این گفتگو بسیاری از منتقدین را به تحسین واداشت: "Make a hit?"
" yes."
" Glad. Been waiting."

در همان دیدار اول هاکز به فاکنر گفت که از او توقع دارد به متن اصلی قصه، وفادار بماند. فاکنر در جواب گفت فقط پنج روز مهلت می‌خواهد. فاکنر فیلمنامه را نوشت تا نشان دهد که می‌تواند سریعتر از فیلمنامه‌نویسان هالیوود، کار را به سرانجام برساند. در فاصله‌ای که ایروینگ تالبرگ، فیلمنامه را می‌خواند تا تصویب بکند یانه، جون کرافورد با متروگلدین‌مایر قرارداد بست و به ناچار می‌بایستی نقش زن را به قصه تزریق کرد. بازنویسی فیلمنامه، منجر به مثلث عشقی حزن‌انگیزی میان جون‌کرافورد، گاری‌کوپر و رابرت یانگ شد. صحنه‌های پرهیجان تنها امتیاز فیلم بود. فیلم رامنتقدان نپسندیدند و موفقیت تجاری آن نیز اندک بود.

شکست نسبی "امروز ما زندگی می‌کنیم" اعتقاد هاکز به فاکنر را سست نکرد. حتی می‌توان گفت که سماجت هاکز باعث شد که فاکنر دوباره به هالیوود باز گردد. و شکی نیست که پشتیبانی هاکز، فاکنر را در هالیوود ماندگار کرد.

همکاری فاکنر و هاکز در "امروز ما زندگی می‌کنیم" موجب شد که قصهٔ مشهوری در هالیوود دربارهٔ فاکنر بر سر زبانها بیفتد، "من در خانه‌ام کار می‌کنم". این جمله حداقل یک دوجین روایت مختلف دارد. این قصه در قالبهای متفاوت و در کتابهای متنوعی که‌دربارهٔ هالیوود، نوشته‌شده، نقل شده‌است. و همیشه هم شیرین و شنیدنی است.

کتاب مل‌گوساو دربارهٔ zanuck و "تا حرفم را تمام نکرده‌ام، بله نگو." محل وقوع این‌قصه را استودیو فوکس قرن‌بیستم و در اواخر دههٔ سی ذکر کرده‌اند. جک‌وارنر

در زندگینامه‌اش "صد سال اول زندگی من در هالیوود" محل وقوع قصه را در نیمهٔ دههٔ چهل و در استودیوی برادران وارنر ذکر می‌کند. اما شکی نیست که این ماجرا در سال ۱۹۳۲ و در استودیو مترو گلدین مایر رخ داده است.

هنگام بازنویسی فیلمنامهٔ "امروز ما زندگی می‌کنیم" ناگهان پدر فاکنر درگذشت. فاکنربه‌ناچار به آکسفوردبرگشت و چند ماهی درآنجا ماند و کار مشترک بر روی فیلمنامه به وسیلهٔ تلفن، پیش می‌رفت. وقتی فیلمنامه به سرانجام رسید، هاکز به فاکنر گفت هر وقت اراده کند درهای استودیو متروگلدین‌مایر به روی او باز خواهد شد. و از قضا خیلی زود فاکنر به هاکز خبر داد که چنانچه به او نیاز داشته باشد، آماده است که کار تازه را شروع بکند. فاکنر دوباره دست به کار شد. هفته‌ای ششصد دلار می‌گرفت که تا ماه مه ۱۹۳۳ ادامه داشت. بین فاکنر و هاکز آنقدر تفاهم وجود داشت که فاکنر اگرمی‌خواست، می‌توانست چون گذشته در خانه‌اش کار را انجام بدهد. مشکل وقتی بروز می‌کرد که کسی می‌خواست با فاکنر تماس بگیرد. کار در خانه غیر معمول نبود اما نه خانه‌ای که دوهزار مایل با استودیو فاصله داشت، و همین موجب شد که آن قصه سر زبانها بیفتد ــ خاصه که خود فاکنر نیز به آن دامن می‌زد.

فاکنر به شیوهٔ داستان از حوادث دوروبرش سخن می‌گفت. البته او گاهی منکر همهٔ آن قصه‌ها می‌شد، "این دروغی است که کارچاق‌کن‌های مطبوعات راه انداخته‌اند." اما معمولا" طوری حرف می‌زد که انگار استودیو متروگلدین‌مایر بابت هیچ، هفته‌ای ششصد دلار به او پرداخت می‌کرده است. در سال ۱۹۵۶ در مصاحبهٔ معروفی با جین‌استین، از مجلهٔ پاریس‌ریویو، گفته است، "حدود شش ماه بعد به دوست فیلمسازم تلگراف زدم و خواستار کار شدم. کمی بعد پاکتی از هالیوود به دستم رسید که یک چک در آن بود. تعجب کردم چون منتظر متن قرارداد بودم نه حقوق هفتگی. تصور کردم در ارسال متن قرارداد تاخیر شده و حتما" با پست بعدی می‌رسد. اما هفتهٔ بعد چک دوم هم رسید. این ماجرا از نوامبر ۱۹۳۲ شروع شد و تا مه ۱۹۳۳ ادامه یافت. آنوقت تلگرافی از استودیو رسید که در آن نوشته شده بود: ویلیام فاکنر، آکسفورد، می‌سی‌سی پی، کجا هستی؟ استودیو متروگلدین‌مایر. پاسخ دادم: استودیو متروگلدین‌مایر، کالورسیتی، کالیفرنیا، ویلیام فاکنر. خانم اپراتور پرسید، "آقای فاکنر پس پیام کجاست؟" گفتم، "همین‌است‌دیگر." خانم‌گفت، "طبق‌قانون‌نمی‌توانم بدون‌پیام تلگرام‌را مخابره کنم. شما باید چیزی بگویید." چند تا متن نوشت، یکی را انتخاب کردم که به پیامهای جشن سالگرد مربوط می‌شد. همان را فرستادم. بعد یک پیام تلفنی از راه دور به دستم رسید که باید بااولین پرواز به نیواورلئان بروم و خودم را به فیلمسازی به نام براونینگ معرفی کنم. با قطار از آکسفورد راه افتادم و هشت ساعت بعد در نیواورلئان بودم. بعد به دستور استودیو به ممفیس رفتم ــ البته سه روز طول کشید تا با هواپیما که گاهی به ممفیس پرواز داشت، خودم را به آنجا برسانم.

حدود ساعت شش به هتل محل اقامت آقای براونینگ رسیدم و خودم را به او نشان دادم. داشت به میهمانی می‌رفت. گفت برو بخواب تا فردا صبح کارمان را شروع کنیم. دربارهٔ داستان فیلم پرسیدم. گفت، "اوه بله، برو به فلان اتاق. یک نویسندهٔ مزد-

بگیر آنجاست که ماجرا را برایت توضیح می‌دهد."

به اتاقی که آدرس داده بود رفتم. نویسندهٔ اجیر شده، تنها نشسته بود. خودم‌را معرفی کردم و داستان فیلم را از او جویا شدم. گفت، "وقتی گفتگو را نوشتی، داستان فیلم را برایت تعریف می‌کنم."

به اتاق براونینگ برگشتم و ماجرا را گفتم. گفت، "برو بگیر تخت بخواب تا فردا صبح."

صبح همهٔ ما به جز نویسندهٔ اجیر شده، سوار یک قایق تفریحی شیک شدیم و به جزیره‌ای رفتیم که از محل فیلمبرداری صد مایل فاصله داشت. درست وقت ناهار به آنجا رسیدیم و آنقدر وقت داشتیم که می‌توانستیم تا قبل از تاریک شدن هوا، برویم و خودمان را به نیواورلئان برسانیم.

سه هفته به همین منوال گذشت. گاهی که نگران داستان فیلم می‌شدم، براونینگ می‌گفت: "خوب بخواب، فردا صبح کار را شروع می‌کنیم."

یک روز غروب به اتاقم که رسیدم، تلفن زنگ زد. براونینگ بود. خواست که فورا" به اتاقش بروم. رفتم. یک تلگرام داشت: "فاکنر اخراج، استودیو متروگلدین‌مایر." براونینگ گفت، "تلفن می‌کنم و فلان و بهمان و همین حالا از آنها می‌خواهم که تمام حقوق تو را بپردازند و از تو عذر خواهی کنند..."

کسی به‌درزد. یک‌تلگرام دیگررسیده‌بود، "براونینگ‌اخراج، استودیومتروگلدین‌مایر"

برگشتم به خانه‌ام. گمانم براونینگ هم همین کار را کرد. اما مطمئنم که نویسندهٔ اجیر، همچنان درهمان اتاق‌کزمروک نشسته و چک حقوق‌هفتگی‌اش را درمشت‌می‌فشرد... هرگز آن فیلم تمام نشد."۶

علت واقعی اخراج فاکنر از استودیو متروگلدین‌مایر، توقعی بود که فاکنر نمی‌توانست در سال ۱۹۵۶ به آن پاسخ مثبت بدهد. استودیو، توقع داشت فاکنر پس از عکسبرداری از محل در نیواورلئان، برای حک و اصلاح فیلمنامه به کالورسیتی برگردد. و فاکنر به دلیل تولد دخترش "جیل" نمی‌خواست در آن زمان به کالیفرنیا برگردد. و همین موجب آن شد که سام مارکس تلگرافی برایش بفرستد، "فیلمنامهٔ براونینگ احتیاج به بازنویسی دارد و چون شما نمی‌توانید به اینجا بیائید، با شما فسخ قرارداد می‌شود. چون استودیو این شیوه کار را مفید فایده نمی‌داند، هر وقت که توانستید به کالیفرنیا بیائید از ادامهٔ همکاری با شما خوشحال خواهیم شد. از هواردهاکز خواستم که این مطلب را برای شما تشریح کند. با تشکر از همکاری شما..."

متن بالا بسیار دوستانه‌تر از عبارت، "فاکنر اخراج" است که فاکنر در مصاحبهٔ سال ۱۹۵۶ به زبان آورده است. در متن کاملا" مشخص است که از لحاظ استودیو، کار در خانه مفید فایده نیست. و نیز واقعیت این است که فاکنر در بهار سال ۱۹۳۳، فیلمنامه‌هایی برای استودیو گلدین مایر نوشت که هیچکدام ساخته نشدند. اینکه فاکنر می‌گوید، استودیو متروگلدین مایر بابت هیچ به او حقوق می‌داده، به واقع از آن ناشی

۶. بر خلاف تصور فاکنر، این فیلم ساخته شد و به نمایش در آمد، "Lazy River" متروگلدین‌مایر ۱۹۳۴.

می‌شد که فاکنر مدام فیلمنامه می‌نوشت ولی هیچکدام از آن فیلمنامه‌ها به مرحلهٔ تولید نمی‌رسید.

متروگلدین مایر نمی‌توانست با مشکل محل اقامت فاکنر کنار بیاید ونیز لرومی نمی‌دید که هفته‌ای ششصد دلار به فیلمنامه نویسی بپردازد که نوشته‌هایش به مرحلهٔ تولید نمی‌رسند.

از همان آغاز هم معلوم بود که همکاری فاکنر با براونینگ سازندهٔ فیلمهای ترسناک و نیز فیلمهای دراکولا و فیلم "ناقص الخلقه‌ها" به جایی نخواهد رسید. زیرا استودیو مطمئن بود که ترکیب فاکنر (جنوبی) و براونینگ (فرانسوی) حاصلی به دنبال نخواهد داشت. همزمان با این وقایع، براونینگ به دلیل عدم موفقیت فیلم "ناقص‌الخلقه‌ها" که سال پیش آن را ساخته بود، به فیلمساز کم جیره و مواجبی تبدیل شده بود که مجبور بود تمام وقت در استودیو متروگلدین‌مایر کار کند. واقعیت آن است که فیلم "ناقص‌الخلقه‌ها"، امریکایی‌ها را به سختی آزرده بود. تقریبا" همهٔ بازیگران فیلم از میان ناقص‌الخلقه‌های واقعی انتخاب شده بودند: دوقلوهای سیامی، کوتوله‌ها، موجودات بدون دست و پا و زنان ریش دار. و درست در نقطهٔ اوج قصه، "اولگا باکلانوا" که نقش زن ولگرد و هنرمندی را بازی می‌کرد، با ضربات کارد ناقص الخلقه‌ها آش و لاش می‌شد. وقتی فیلم در لس‌آنجلس و در یک اکران خصوصی نمایش داده می‌شد، زنی‌جیغ‌کشان از سالن سینما گریخت. فیلم خیلی زود از اکران عمومی بیرون آورده شد، چون مدیران سینماها نمی‌توانستند آن را پخش کنند. دورهٔ رونق "تو واقعا" به خوبی آخرین تصویرت هستی" بود و شکست فیلمهایی نظیر "ما امروززندگی می‌کنیم" و "ناقص الخلقه‌ها" کافی بود که در سال ۱۹۳۳ هر کسی از استودیو اخراج شود.

هاکز هم درسال ۱۹۳۳ رابطهٔ چندان خوبی با استودیوگلدین‌مایر نداشت. پس از فیلم "viva villa" در سال ۱۹۳۴، کارگردان دیگری جای او را در استودیو پرکرد. بعداز این‌ماجرا، هاکز مدتها آواره بود و در مقام تهیه کننده و کارگردان از این استودیو به آن استودیو می‌رفت، زیرا هیچ استودیویی طالب یک کارگردان ثابت نبود. هاکز و فاکنر رابطه‌ای نداشتند تا سال ۱۹۳۵ و در فوکس قرن بیستم که باز توانستند کار مشترکی را سرو سامان بدهند.

فاکنر این اخراج دوم را با پز فیلسوفانه‌ای پذیرفت. او به جستجوی پول آمده بود و به‌دست هم آورده‌بود. هالیوود او را آزرده خاطر می‌کرد و هیچ انگیزه‌ای به او نمی‌داد. کارش را دوست نداشت و از آدمهای دور و برش متنفر بود. فقط یک داستان برای دکورهای هالیوود نوشت، "سرزمین طلا" و او نیز مانند ناتانیل وست، هالیوود را به آتش جهنم حواله می‌داد، "آن شهر متمول فقط به درد این می‌خورد که، بوبین برق آن از آتش کبریت یک مرذک لاابالی گر بگیرد و همهٔ آن ثروت بیلیونی دودبشود و به هوا برود."۷

۷. از کتاب زمانی در آفتاب.