

Tekijä Jarno Virtanen		Työn julkaisuvuosi 2012
Laitos Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos	Koulutusohjelma TaM: Elokuva- ja televisiotuotanto	
Työn nimi Roolitusprosessi tuotannollisesta näkökulmasta – pyrkimyksenä löytää casting-prosessista työkaluja elokuvan tekemiseen, rahoitukseen, markkinointiin ja menestymiseen		
Opinnäytteen tyyppi Tutkielma	Kieli suomi	Sivumäärä 79
<p><i>Tiivistelmä</i></p> <p>Opinnäytetyön tutkimuskohteena on elokuvan roolitusprosessi tuotannollisesta näkökulmasta. Elokuva-roolituksen, tai kansainvälisesti tutummin castingin, merkitys elokuvien ohjaustyöhön on suuri, mutta kun tähän lisätään roolituksen vaikutus elokuvan rahoitukselle, levitykselle, markkinoinnille ja itse elokuvan tekemiselle, kasvaa prosessin tärkeys entisestään. Tutkielmassa pyrittiin löytämään työkaluja elokuvan tekemiseen, rahoitukseen, markkinointiin ja menestymiseen sekä vastauksia muun muassa kysymyksiin: Miten ja kuinka paljon roolitusprosessilla voidaan vaikuttaa rahoitukseen, markkinointiin ja elokuvan taloudelliseen menestymiseen? Onko mahdollista, että rahoitus voikin vaikuttaa roolitukseen? Mitä muita mahdollisia hyötyjä onnistuneesta prosessista voi seurata? Kuinka optimaalisesti onnistunut tulos on saavutettavissa rajatuilla resursseilla?</p> <p>Tutkielman suorittamiseen on käytetty kvalitatiivisen tutkimuksen ja aineistotriangulaation metodeja. Lähdeaineistona tutkimuksessa käytettiin pääosin alan kirjallisuutta sekä haastatteluita. Haastateltavat valittiin siten, että he edustavat roolitusprosessin eri osapuolia ja näin ollen mahdollisesti avaavat paremmin prosessia erilaisista näkökulmista. Tutkielmassa käsitellään roolitusprosessin yleisiä käytäntöjä, prosessissa toimijoiden rooleja sekä kysymyksiä: kuinka näyttelijä valitaan elokuvaan, kuinka näyttelijä valitsee elokuvan ja kuinka näyttelijän saa kiinnitettyä elokuvaan. Lisäksi käydään läpi, mitä onnistuneesta roolitusprosessista voi mahdollisesti seurata sekä myös prosessissa piileviä mahdollisia sudenkuoppia.</p> <p>Elokuvan lopputuloksen kannalta roolitus on ehkä toiseksi tärkein elementti käsikirjoituksen jälkeen. Yhdessä käsikirjoituksen ja näyttelijöiden kanssa ohjaaja sekä tuottaja muodostavat elokuvarahoituspaketin ytimen. Suomessa ohjaaja usein vastaa roolitusprosessista tuottajan sekä harvojen roolitusalan ammattilaisten tukemana, mutta kun lähdetään ulkomaille tekemään suurempaa yhteistuotantoa, on kokeneen kansainvälisen casting directorin palkkaaminen suositeltavaa. Ammattitaitoisilla casting directoreilla on ammattiin kuuluvan tietotaidon lisäksi tarvittavat kontaktit agentteihin ja jopa suoraan näyttelijöihin. He saattavat tuoda projektille lisäuskottavuutta, joka mahdollistaa tärkeiden agenttuurien kanssa toimimisen, vaikka rahoitus ja aikataulut eivät olisikaan vielä täysin selvillä.</p> <p>Suomessa ei tunnu olevan tänä päivänä tähtikulttuuria eikä kotimaiset näyttelijät vedä yleisöä teattereihin pelkällä nimellään. Tehtyjen haastatteluiden perusteella rahoittajat eivät pääosin olekaan Suomessa rahoituksen kannalta ratkaisevan kiinnostuneita näyttelijöistä. Rahoitustahojen kollektiivinen viesti tuntuu olevan, että elokuvan kokonaisuus ratkaisee. Näyttelijät ovat toki oleellinen osa kokonaisuutta. Vaikka valinnoista ollaan kiinnostuneita ja niistä keskustellaan, useimmiten ohjaajan ja tuottajan ammattitaitoon luotetaan lopullisia roolivalintoja tehtäessä eivätkä rahoittajat juurikaan kyseenalaista valintoja. Televisiopuolella mainosrahoitteiset kanavat hakevat rahoittamiltaan elokuvilta yleisöpotentiaalia, joka syntyy osittain näyttelijöistä. Näin ollen mainoskanavat ovat Yleisradiota tarkempia elokuviensa roolituksesta. Ulkomaiset suuret rahoittajat, levitysyhtiöt ja myyntiagentit ovat yleensä huomattavasti kotimaisia kollegoitaan kiinnostuneempia näyttelijöistä mikäli kyseessä ovat kansainväliset näyttelijänimet. Näissä tilanteissa voidaan usein sanoa rahoituksen vaikuttavan roolitukseen.</p> <p>Yhteenvetona voisi sanoa, että onnistunut roolitusprosessi vaatii ennen kaikkea toimivaa kommunikointiyhteyttä tuottajan, ohjaajan ja casting directorin välillä. Kun tähän lisätään vielä toimiva kommunikointi tuottajan ja rahoitustahojen välillä, riittävät resurssit, oma tai lakimiehen tuntemus näyttelijäliittojen säännöistä ja sopimuskäytännöistä, selkeät yksityiskohtaiset näyttelijäsopimukset pr-velvoitteineen sekä positiivinen yhteishenki, auttaneen nämä jo pitkälle kohti parempaa elokuvaa.</p>		
Avainsanat roolitus, casting, näyttelijä, elokuvarahoitus, elokuvamarkkinointi		

ROOLITUSPROSESSI TUOTANNOLLISESTA NÄKÖKULMASTA

PYRKIMYKSENÄ LÖYTÄÄ CASTING-PROSESSISTA TYÖKALUJA ELOKUVAN
TEKEMISEEN, RAHOITUKSEEN, MARKKINOINTIIN JA MENESTYMISEEN

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Elokuva- ja televisio tuotanto

Taiteen maisterin opinnäytetyö

Laatija

Jarno Virtanen 12263

13.2.2012

Helsinki

SISÄLLYS

1	JOHDANTO JA AIHEEN ESITTELY.....	03
2	TUTKIELMAN SUORITTAMINEN.....	06
2.1	Tutkielman metodiset valinnat.....	06
2.2	Lähdeaineiston esittely.....	06
2.2.1	Haastattelut	06
2.2.2	Kirjallisuus.....	09
2.2.3	Artikkelit ja verkkojulkaisut.....	10
2.3	Tutkielman luotettavuus.....	11
3	RAHOITUSPAKETIN YDIN: KÄSIKIRJOITUS, OHJAAJA, TUOTTAJA JA NÄYTTÉLIJÄT..	12
4	ROOLITUSPROSESSI.....	15
4.1	Käytännöt ja trendit.....	15
4.2	Osalliset ohjaajan, tuottajan ja näyttelijöiden lisäksi...	20
4.2.1	Roolittajat / casting directorit	20
4.2.2	Agentit ja managerit.....	24
4.2.3	Näyttelijäliitot.....	27
4.3	Poikkeavia käytäntöjä.....	28
4.3.1	Animaatiot ja dubbaukset.....	28
4.3.2	Televisiosarjat.....	31
5	KUINKA NÄYTTÉLIJÄ TULEE VALITUKSI ROOLIIN?.....	33
5.1	Huomioitavia seikkoja.....	33
5.2	Näyttelijät järjestykseen.....	35
5.2.1	Hollywood-hierarkia ja kotimaisten näyttelijöiden järjestys.....	35
5.2.2	The Ulmer Scale.....	37
5.2.3	IMDb Pro:n STARmeter.....	38
5.2.4	Median seuranta ja vaikutus.....	38

6	KUINKA NÄYTTÉLIJÄ VALITSEE PROJEKTIN JA KUINKA HÄNET SAA KIINNITETTYÄ PROJEKTIIN?.....	40
7	ONNISTUNEEN ROOLITUSPROSESSIN MAHDOLLISET EDUT.....	46
7.1	Parempi elokuva.....	46
7.2	Riskien hallintaa sekä säästöjä.....	46
7.3	Lisärahoitusta?.....	47
7.3.1	SES, Eurimages, Media, NFTF.....	48
7.3.2	Televisiokanavat	50
7.3.3	Levittäjät.....	53
7.3.4	Osatuottajat.....	56
7.3.5	Sijoittajat.....	57
7.4	Markkinointihyötyä.....	57
7.5	Yleisömenestystä?.....	59
8	MIKÄ VOI MENNÄ PIELEEN?.....	65
9	JOHTOPÄÄTÖKSET JA YHTEENVETO.....	69
	LÄHTEET.....	76

1. JOHDANTO JA AIHEEN ESITTELY

Roolituksen, tai kansainvälisesti tutummin castingin, osuus elokuvien ohjaamisesta on suuri. Usein sanotaan castingin olevan puolet ohjaustyöstä. Ansioitunut ohjaaja John Frankenheimer on sanonut castingin olevan 65 prosenttia. Alfred Hitchcock on arvioinut castingin osuuden ohjaamisesta olevan 75 prosenttia ja Steven Spielberg peräti 80 (Goodell 1998, 135). Vaikka nämä edellä mainitut korkeat prosenttiarviot eivät välttämättä olekaan tieteellisten tutkimusten tulosta, kertovat ne silti hyvin roolituksen tärkeydestä ohjaajan taiteelliseen työhön ja huippuohjaajien arvostuksesta prosessia kohtaan. Kun tähän lisätään roolituksen vaikutus elokuvan rahoitukselle, levitykselle ja markkinoinnille, kasvaa tärkeys entisestään.

Opinnäytteessäni tutkin elokuvan roolitusta pääosin tuotannollisesta näkökulmasta. Aiheen valinnan lähtökohtina olivat kiinnostukseni elokuvan roolitusprosessiin jo pidemmältä ajalta sekä hiljattain herännyt aavistus, että prosessista saattaisi olla nykyistä enemmän apua elokuvien rahoituksessa ja markkinoinnissa, etenkin kansainvälisissä yhteistuotannoissa. Minua kiinnostaa, kuinka paljon roolitusprosessilla voidaan vaikuttaa elokuvan tekemiseen, rahoitukseen, markkinointiin ja elokuvan taloudelliseen menestymiseen sekä mitä muita mahdollisia hyötyjä onnistuneesta prosessista voi seurata. Kuinka optimaalisesti onnistunut tulos on saavutettavissa rajatuilla resursseilla? Entä onko mahdollista, että rahoitus voikin vaikuttaa roolitukseen? Onko niin kutsuttu elokuvarahoituksen ”catch-22” vältettävissä? Termillä tarkoitetaan patti-tilannetta, jossa näyttelijän edustaja haluaa nähdä varmistuneen rahoituksen ennen näyttelijän kiinnitystä ja rahoittaja haluaa nähdä projektiin sitoutuneen näyttelijän ennen myöntämäänsä rahoitusta. Olisiko ulkomailta omaksuttavissa käytäntöjä kotimaiseen roolitusprosessiin, ainakin kansainvälisissä yhteistuotannoissa, joihin roolitetaan ulkomaisia näyttelijöitä? On selvää, että näyttelijällä on usein merkitystä elokuvan rahoituksessa sekä menestyksessä, mutta millä kaikilla tavoin, kuinka paljon ja miten saada näyttelijävalinnoilla paras mahdollinen hyöty elokuvalle?

Kotimaisia tutkimuksia, jotka keskittyisivät näyttelijöiden ja/tai roolituksen vaikutuksiin elokuvan elinkaaren aikana ei käsitykseni mukaan ole tehty. Yhdysvalloissa on kirjoitettu muutamia julkaisuja, joissa on tutkittu näyttelijöiden, lähinnä supertähtien, laskennallista vaikutusta suhteessa elokuvien menestykseen. Kyseiset tutkimukset ovat vahvasti kvantitatiivisiin menetelmiin pohjaavia. Monimutkaiset matemaattiset kaavat loputtomilta tuntuvilla muuttujilla paljastavat tutkimuksissa kylmän johtopäätöksen: kukaan ei tiedä mitään. Elokuvien menestymistä on mahdotonta ennustaa varmasti, vaikka elokuvassa olisi mukana maailman suurin supertähti.

Kuten taiteessa yleensä, ei elokuvassakaan ole sääntöjä, joita seuraamalla saavutetaan täydellinen teos. Tämä pätee myös elokuvan rahoitukseen sekä näyttelijöiden roolitukseen, myös osana elokuvan rahoituskokonaisuutta. Asiat voidaan tehdä hyvin erilaisin tavoin ja päästä yhtä hyvään lopputulokseen niin taiteellisesti kuin taloudellisesti mitattuna. Vaikka lopputulokset saattavat objektiivisessa tarkastelussa esittäytyä yhtä vahvoina, vaikuttavat valitut menetelmät kuitenkin usein esimerkiksi elokuvan tekijöiden henkiseen sekä myös fyysiseen kuormitukseen. Tarkoitukseni ei olekaan löytää absoluuttisia oikeita vastauksia ja käytäntöjä, joilla saavutettaisiin varmasti menestyvä lopputuote, vaan kartoittaa tuoreita ideoita ja näkemyksiä, joista voisi olla hyötyä elokuvan teossa ja markkinoinnissa. Pyrin löytämään työkaluja roolitusprosessista, jotka mahdollisesti auttavat elokuvan muissa työvaiheissa tähdättäessä parhaaseen mahdolliseen lopputulokseen ja täten ehkä myös keventäisivät elokuvan tekijöiden kuormitusta. Opinnäytetyöni pääpainopisteenä tutkin kansainvälisten elokuvien roolitusta, koska niissä roolitusprosessit tuntuvat olevan usein monitahoisempia, mutta toisaalta myös useampia mahdollisuuksia avaavia. Myös Suomessa tehdään kansainvälisiä yhteistuotantoja kasvavissa määrin, joten tästäkin syystä kansainvälisen kentän kartoittaminen houkuttelee puoleensa.

Oma kokemukseni ammattimaisista roolitusprosesseista on peräisin reilun viiden vuoden työskentelystäni tuotantoyhtiö Snapper Films Oy:ssa, jona aikana olen saanut olla mukana, tai vähintäänkin sivustaseuraajana, elokuvien *Joulutarina* (Juha Wuolijoki 2007) ja *Hella W* (Wuolijoki 2011) roolittamisessa. Olen saanut osallistua myös tulevan *Ella ja kaverit* -elokuvan ensimmäisiin

roolitusvaiheisiin sekä seurata ranskalaisen elokuvan *Let My People Go!* (Mikael Buch 2011) suomalaisten näyttelijöiden valintaprosessia. Jokainen kyseisistä elokuvista on ollut roolituksen osalta hyvin erilainen tapaus.

Roolitusta tehdään elokuvien lisäksi muun muassa televisiosarjoihin, teatteriin, tosi-tv:seen, televisio- ja printtimainoksiin, radioon ja peleihin. Varsinkin pelit ovat viime vuosina kasvattaneet valtavasti suosiotaan. Pelien budjetit ja tuotot ovat nykyään usein suurempia kuin Hollywood-elokuvilla. Myös näyttelijät agentteineen ja managereineen ovat havainneet muutoksen ja useita arvostettuja veteraaninäyttelijöitä onkin jo kuultu pelihahmojen ääninä. Tähän ryhmään kuuluvat muun muassa Liam Neeson, Mickey Rourke, Ben Kingsley, James Woods, Samuel L. Jackson, Brian Cox, Terence Stamp ja Malcolm McDowell, vain muutamia mainitakseni. Opinnäytetyössäni keskityn kuitenkin lähes yksinomaan pitkän elokuvan roolitukseen. Käsittelen myös lyhyesti televisioroolituksen ja animaatioelokuvan eroja suhteessa perinteiseen pitkän elokuvan roolitusprosessiin.

Toivon opinnäytetyöstäni olevan hyötyä itseni lisäksi edes jossain määrin elokuva-alasta kiinnostuneille, elokuva-alan opiskelijoille sekä mahdollisesti jotain uutta tietoa tarjoamalla elokuva-alan ammattilaisille.

2. TUTKIELMAN SUORITTAMINEN

2.1 Tutkielman metodiset valinnat

Lähestyn tutkimuskysymyksiäni pääosin kvalitatiivisten eli laadullisten tutkimusmenetelmien kautta. Kirjassa *Johdatus laadulliseen tutkimukseen* (1998) Jari Eskola ja Juha Suoranta ehdottavat laadullisen tutkimuksen tunnusmerkeiksi seuraavia: aineistonkeruumenetelmä, tutkittavien näkökulma, harkinnanvarainen tai teoreettinen otanta, aineiston laadullis-induktiivinen analyysi, hypoteesittomuus, tutkimuksen tyylilaji ja tulosten esitystapa, tutkijan asema sekä narratiivisuus. (Eskola & Suoranta 1998, 15) Opinnäytetyöprosessistani on löydettävissä kaikkia edellä mainittuja tunnusmerkkejä. ”Laadullisessa tutkimuksessa voidaan lähteä liikkeelle mahdollisimman puhtaalta pöydältä ilman ennakoasettamuksia tai määritelmiä. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa puhutaankin aineistolähtöisestä analyysistä, joka pelkistetyimmillään tarkoittaa teorian rakentamista empiirisestä aineistosta lähtien, ikään kuin alhaalta ylös.” (Eskola & Suoranta 1998, 19) ”Kvalitatiivisessa tutkimuksessa ei pyritä tilastollisiin yleistyksiin vaan pyritään kuvaamaan jotakin tapahtumaa, ymmärtämään tiettyä toimintaa tai antamaan teoreettisesti mielekäs tulkinta jostakin ilmiöstä.” (Eskola & Suoranta 1998, 61) Lähden tutkimaan opinnäytetyöni aiheita tekemieni haastattelujen eli primaariaineiston pohjalta, kuten Sirkka Hirsjärvi nimittää tällaista empiiristä tietoa (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 186). Haastattelujen lisäksi käytän etsimääni lähdemateriaalia elokuva-alan kirjallisuudesta, internet-julkaisuista sekä aikakauslehdistä.

2.2 Lähdeaineiston esittely

2.2.1 Haastattelut

Yksi kvalitatiivisen tutkimuksen tunnusmerkeistä on harkinnanvarainen otanta. Opinnäytetyössäni olen valinnut haastateltavani siten, että haastateltavat edustavat roolitusprosessin useita eri tuotannollisia osapuolia ja näin ollen mahdollisesti avaavat paremmin prosessia erilaisista näkökulmista käsin. Miksi

jätin näyttelijät haastattelemaan vaikka he ovat luonnollisesti roolituksen oleellisin osapuoli? Näyttelijän rooli prosessissa on lähinnä tehdä parhaansa koekuvaustilanteessa. Usein sekään ei riitä, sillä vaikka teknisesti näyttelijän suoritus olisi suvereeni, ei hän välttämättä ole sopivin kandidaatti juuri vapaana olevaan rooliin. Keskityn opinnäytetyössäni siis prosessin tuotannolliseen puoleen eli prosessiin lähinnä tuottajan, rahoittajien sekä roolitusalan ammattilaisten näkökulmasta.

Tekemäni haastattelut olivat pääosin puolistrukturoituja lomakehaastatteluja ja pienin osin myös teemahaastatteluja. Haastattelut tein aikavälillä lokakuu 2011 - tammikuu 2012. Haastateltavat saivat vastata kysymyksiin omin sanoin eli valmiita vastausvaihtoehtoja en tarjonnut, toisin kuin struktroidussa eli lomakehaastattelussa on tapana. Kysymykset olivat ammattiryhmittäin samat eli tuottajille tein omat kysymykset, levitysyhtiön edustajille omat ja niin edelleen. Lähetin kaikille haastateltavilleni kysymykset etukäteen sähköpostitse. Suurin osa vastasi kysymyksiin sähköpostitse, jonka jälkeen esitin tarvittaessa tarkentavia lisäkysymyksiä. Osa haastateltavistani tapasin ja tein haastattelut nauhurin kanssa, jonka jälkeen litteroin haastattelut. Nauhoitetut haastattelut kestivät haastateltavasta riippuen 20-60 minuuttia. Tapaamisissa haastattelut rönsyilivät ajoittain keskustelun myötä enemmän teemahaastattelun suuntaan. Teemahaastattelussa haastattelun aihepiirit ovat etukäteen määrätty, mutta valmiit kysymykset, kysymysten tarkka muoto ja järjestys puuttuu. Etukäteen päätetyt teema-alueet käydään haastateltavan kanssa läpi, mutta niiden järjestys ja laajuus vaihtelevat haastattelusta toiseen. (Eskola & Suoranta 1998, 87)

Valitsin haastateltaviksi tuottajiksi sellaiset, jotka ovat työskennelleet sekä kotimaisilla että kansainvälisillä markkinoilla kotimaisten ja ulkomaisten näyttelijöiden kanssa: Solar Filmsin Markus Selin ja tuottaja-ohjaaja Juha Wuolijoki Snapper Films Oy:lta. Markus Selin, Solar Films Inc Oy:n vastaava tuottaja ja yhtiön hallituksen puheenjohtajana, on aloittanut elokuvatuottamisen jo 1980-luvun alkupuoliskolla. Hänen ensimmäinen tuottamansa pitkä elokuva oli Renny Harlinin ohjaama *Born American – Jäätävä polte* vuodelta 1985, jonka jälkeen elokuvateattereissa on nähty useita elokuvia, kuten *Häjyt*, *Levottomat*-trilogia, *Paha maa*, *Pahat pojat*, *Matti*, kaksi *Kummeli*-elokuvaa, useita *Vares*-elokuvia,

Tummien perhosten koti, Dark Floors, Rööperi sekä *Kotirauha*. Tulossa on muun muassa Antti Jokisen ohjaamana *Puhdistus* syksyllä 2012. Useat Selinin tuottamat elokuvat ovat nousseet vuoden katsotuimmiksi kotimaisiksi elokuviksi. *Pahat pojat* vuonna 2003 ja *Matti* vuonna 2006 nousivat Suomessa myös katsotuimmiksi elokuviksi ulkomaiset elokuvat mukaan lukien. Juha Wuolijoki on tuottanut ja ohjannut tuotantoyhtiönsä Snapper Films Oy:n kautta kaksi kotimaista pitkää elokuvaa: *Joulutarinan* vuonna 2007 ja *Hella W:n* 2011. Ennen *Joulutarinaa* hän ohjasi ja tuotti palkitun televisioelokuvan *Gourmet Club* (2004). *Joulutarina* oli ilmestymisvuonnaan katsotuin kotimainen elokuva ja se on palannut teattereihin joulukuksi 2008-2010. Keväällä 2008 *Joulutarinasta* valmistui Wuolijoen ohjaama englanniksi dubattu versio, jota tähdittivät muun muassa Golden Globen voittanut John Turturro, Emmy-palkittu Michael Badalucco sekä useiden laatuelokuvien sivuosista tuttu Noah Emmerich.

Haastateltaviksi levitysyhtiöiksi valitsin vuoden 2010 suurimmista markkinaosuuksista jo edesmenneen Sandrew Metronomen jälkeen tasaisesti kilpailleet Nordisk Film Theatrical Distribution Oy:n, Buena Vista International Finlandin sekä FS Film Oy:n. Vuonna 2011 Nordisk Film toi elokuvateattereihin yhdeksän kotimaista elokuvaa, Buena Vista neljä ja FS Film kaksi. Nordisk Filmiltä haastattelin kaupallista johtajaa Katarina Nymania, Buena Vista International Finlandilta toimitusjohtaja Jussi Mäkelää ja FS Filmiltä toimitusjohtaja Antti Toiviaista. Lisäksi haastattelin näyttelijäagentti Laura Munsterhjelmia, jonka asiakkaita on nähty viime vuosina useissa kansainvälisissäkin elokuvissa, sekä Roolituspalvelun Pia Pesosta ja Tutsa Huuhkaa. Roolituspalvelu on Suomen suurin ja ainoa vain roolitukseen keskittyvä yritys ja selvästi kokenein pitkien elokuvien saralla. Television puolelta haastattelin YLE Yhteistuotantojen vastaavaa tuottajaa Erkki Astalaa, MTV3:n ohjelmajohtajaa Jorma Sairasta sekä Nelosen elokuvahankinnoista vastaavaa tuottajaa Mikko Aromaata. Lisäksi esitin muutamia kysymyksiä Suomen elokuvasäätiön tuotantoneuvojalle Jukka Asikaiselle sekä kahdelle menestyksestä uraa tehneelle casting directorille; englantilaiselle Gillian Hawserille sekä yhdysvaltalaiselle Todd M. Thalerille, joka on roolittanut muun muassa Luc Besonin *Léonin* (1994), Todd Fieldin *Little Childrenin* (2006), James Mangoldin *Cop Landin* (1997) sekä *Joulutarinan* englanninkielisen dubbauksen.

2.2.2 Kirjallisuus

Roolittamisesta on kirjoitettu kirjoja, mutta ne keskittyvät lähes yksinomaan casting direttoreiden työhön ja pääosin heidän antamiinsa neuvoihin näyttelijöille. Kirjat opastavat, kuinka saada koe-esiintymisiä, kuinka koekuvauksissa tulisi käyttäytyä ja millä perusteilla näyttelijät kutsutaan jatkoon ja tulevat lopulta valituiksi elokuvaan. Vaikka osa kyseisistä kirjoista on mielenkiintoista luettavaa, tarjoavat ne usein vain satunnaisia kappaleita tämän opinnäytetyön tueksi. Tämän tyyppisistä kirjoista käytän lähteinäni Karen Kondazianin *The Actor's Encyclopedia of Casting Directors* (1999), jossa Kondazian on haastatellut yli sataa casting directoria sekä muutamia ohjaajia ja näyttelijävalmentajia. Kirjassa haastatteluiden sisällöllinen anti vaihtelee tarpeisiin nähden täysin haastateltavan ja kysymysten mukaan turhasta erittäin mielenkiintoiseen. Janet Hirshensonin ja Jane Jenkinsin uraa läpi käyvä *A Star is Found* -kirja (2006) on mielenkiintoinen kurkistus todella kokeneiden casting direttoreiden työn haasteisiin ja onnistumisiin, hauskoja anekdootteja unohtamatta. *Casting Revealed* (Hester Schell 2010) tuntuu olevan suunnattu ennen kaikkea uusille ohjaajille, jotka eivät tunne vielä roolitusprosessin käytännön vaiheita. Opinnäytetyölleni kirjan anti on lähinnä eri näyttelijäliittoihin liittyvien tietojeni päivittäminen. Myöskään Rob Kendtin *How They Cast It* (2005) sekä Hettie Lynne Hurtesin *The Back Stage Guide to Casting Directors* (1998) eivät juurikaan tarjoa muutamia huomioita enempää lähdemateriaalia. Toki myös viimeksi mainitut teokset vahvistivat näkemyksiäni useista roolitukseen liittyvistä kysymyksistä, vaikka niistä ei kovin montaa uutta ajatusta löytynyt.

Tuotanto-oppaat, joissa käydään läpi koko elokuvan tuotantoprosessi, sisältävät yleensä myös kappaleen roolittamisesta, mutta käsittely jää usein melko pintapuoliseksi. Reed Martinin kirja *The Reel Truth* (2009) on paljolti varoittavia esimerkkejä käyttävä viihteelliseen tyyliin kirjoitettu opas independent-elokuvien teosta. Kevyestä lähestymistavastaan huolimatta se tarjoaa melko paljon mielenkiintoisia huomioita, joita ei välttämättä ole tullut aiemmin ajatelleeksi. Huomiot käsittelevät myös roolitusprosessin vaiheita. Gregory Goodellin *Independent Feature Film Production* (1998) on kuulunut Taideteollisen korkeakoulun Elokuvataiteen ja lavastus taiteen osaston tuotantolinjan tenttikirjoihin, joten jo sen perusteella voitaneen sanoa kyseessä olevan asiapitoinen teos.

Roolitusta käsittelevää tekstiä tässäkin kirjassa on kuitenkin suhteellisen vähän, vaikkakin se on asiantuntevasti esitetty.

Kalifornian yliopisto, Irvinen taloustieteen emeritusprofessori Arthur De Vany pureutuu kirjassaan *Hollywood Economics: How extreme uncertainty shapes the film industry* (2004) elokuvien menestymisen ennakoitavuuteen matemaattisten kaavojen, tilastotieteen ja todennäköisyyslaskennan kautta. De Vany ottaa laskelmissaan huomioon monia muuttujia, myös näyttelijöiden vaikutuksen lopputulokseen.

Angus Finneyn *The State of European Cinema* -kirja (1996) on nimensä mukaisesti katsaus eurooppalaisen elokuvan tilaan. Kirjassa on asiaa, mutta julkaisun iän huomioiden tietojen ajankohtaisuus on vaihtelevaa. Finney käsittelee kirjassaan muun muassa eurooppalaista tähtikulttuuria ja eurooppalaisten näyttelijöiden siirtymistä Hollywoodiin. Tuoreempi opus *The Film Finance Handbook – How to Fund Your Film* (Davies & Wistreich 2007) käsittelee lyhyesti roolitusta osana elokuvan rahoituspaketin kasaamista. Kirjan tarjoaman casting-osuuden kapeudesta huolimatta, kirja on kokonaisuudessaan erinomainen tietopaketti elokuvan rahoituksesta.

Lähdekirjallisuuden ollessa aiheeseeni nähden hajanaista, en halua tukeutua vain muutamaan avaintekseen, vaan kerään mielenkiintoisimmat ja tärkeimpänä näkemäni ajatukset ja esimerkit käyttööni useasta eri lähteestä.

2.2.3 Artikkelit ja verkkojulkaisut

Internetistä käyttämäni lähdemateriaali koostuu pääosin elokuva-alan uutisista, artikkeleista ja blogi-kirjoituksista, joita olen hakenut muun muassa Internet Movie Databasen, Varietyn, Screen Internationalin ja Box Office Mojon verkkosivujen kautta. Muutaman aiheeseen sopivan ajankohtaisen artikkeliin olen löytänyt aikakauslehdistä. Käytän myös hyväkseni Suomen elokuvasäätiön verkkosivuilta löytyviä tilastoja, *Elokuvavuosi 2010 Facts & Figures* -julkaisua (Hautamäki & Kempinen 2011) sekä *Kotimaisen elokuvan yleisöt 2010* -tutkimusta (Parametra 2010).

2.3 Tutkielman luotettavuus

Kirjallisen lähdemateriaalini ollessa melko hajanaista katsoin tarpeelliseksi valita aineistotriangulaation yhdeksi lisätutkimusmenetelmäksi pääasiassa tutkimuksen luotettavuuden parantamiseksi. ”Aineistotriangulaatio tarkoittaa sitä, että yhdessä tutkimuksessa yhdistellään useammanlaisia aineistoja keskenään (esimerkiksi haastatteluja, aikakauslehtiartikkeleita, kuvanauhoituksia, tilastotietoa jne.). – – Triangulaation käyttöä perustellaan sillä, että yksittäisellä tutkimusmenetelmällä on vaikea saada kattavaa kuvaa tutkimuskohteesta. Lisäksi uskotaan, että kun jokin tutkimusmenetelmä kuvaa kohdetta vain yhdestä näkökulmasta, on useammalla menetelmällä mahdollista korjata tätä luotettavuusvirhettä.” (Eskola & Suoranta 1998, 69) Yhdistelen keskenään haastatteluja sekä kirjallista lähdeaineistoa. Tämän lisäksi olen valinnut haastateltavat prosessin eri osapuolien edustajista. Kotimaisten ammattilaisten haastatteluja pidin välttämättöminä kirjallisen lähdeaineiston ollessa lähes yksinomaan peräisin Yhdysvalloista ja materiaalin käsitellessä nimenomaan Yhdysvaltojen tuotantokulttuuria, joka eroaa monin osin suomalaisesta tuotantokulttuurista. Toisaalta pelkästään kotimaisten elokuva-alan ammattilaisten haastattelut eivät välttämättä toisi kovinkaan paljon uusia ideoita kotimaan käytäntöihin, ja myös siksi triangulaatio on perusteltua toisin päin.

Haastateltavani edustavat oman alansa kotimaista kärkeä, joten heidän asiantuntevuudesta ei ole epäilystä. Etenkin televisiokanavien ja levitysyhtiöiden osalta myös otos on tarpeeksi kattava, joten vastausten perusteella voitaneen tehdä yleistäviä johtopäätöksiä levitysyhtiöiden ja kanavien suhtautumisesta elokuvaroolitukseen.

3. RAHOITUSPAKETIN YDIN: KÄSIKIRJOITUS, OHJAAJA, TUOTTAJA JA NÄYTTELIJÄT

Kokenut tuottaja Ted Hope, joka on tuottanut muun muassa elokuvat *Jäämyrsky* (Ang Lee 1997) ja *Onni* (Todd Solondz 1998) kertoo Reed Martinin *The Reel Truth* -kirjassa (2009), että 1980-luvulla rahoittamiseen riitti ainoastaan loistava käsikirjoitus. 1990-luvulla tuottajan työ muuttui haastavammaksi, sillä todella hyvän käsikirjoituksen lisäksi rahoituspaketissa tuli olla mahtavat näyttelijät sekä ohjaaja. 2000-luvulla rahoituspaketin oletusvaatimuksiin on lisätty edellisten lisäksi vielä, että tuottaja on varmistanut jo osan tuotannon rahoituksesta ja yleisöstä, esimerkiksi sosiaalisen median kautta. (Martin 2009, 48)

Kuten 80-luvulla, myös tänä päivänä elokuvien tärkein elementti on kiistatta käsikirjoitus. Ilman käsikirjoitusta ei ole tarinaa kerrottavaksi. Ilman toimivaa käsikirjoitusta elokuva saattaa menestyä vain ohjaajansa ja näyttelijöittensä suurella avustuksella, mutta jää silti usein pian unohduksiin. Ilman toimivaa käsikirjoitusta on myös hyvin vaikea saada projektiin mukaan sen tason ohjaaja ja/tai näyttelijöitä, jotka voisivat nostaa elokuvan tasoa heikosta tekstistä huolimatta. Jos käsikirjoitus on loistava, kaikki on mahdollista. Tuottajat sekä ohjaajat kilpailevat hyvistä käsikirjoituksista ja näyttelijät etsivät kiinnostavia rooleja niistä. Kun käsikirjoitus loistaa, se saattaa vetää puoleensa taitavan ohjaajan, joka käsikirjoituksen kanssa houkuttelee mukaan näyttelijöitä. Ilman ohjaajaa elokuvan rahoittaminen on haastavaa. Ohjaajan tärkeys tuotannolle on selvä, niin myös casting-prosessissa. Rahoittajien luettua käsikirjoituksen, tai vähintäänkin synopsisen, he kysyvät tuottajalta ohjaajasta ja heti perään, keitä elokuvassa on mukana. Rahoittajien kysyessä näyttelijöistä, he toivovat kuulevansa nimiä, jotka he tunnistavat. Vaikka varmistuneet näyttelijät eivät olisikaan nimekkäitä tähtiä, on jokaisella tunnetulla nimellä todennäköisesti suurempi vaikutus kuin esimerkkivastauksilla: ”ei ketään, joita sinä tietäisit” tai ”hyviä uusia kasvoja koulusta”. Tuottaja itse on paketin neljäs pyörä. Tuottajan kokemus ja uskottavuus ratkaisevat hänen arvonsa rahoituspaketin osana.

Tuottajat ja ohjaajat ovat rahoituspaketin ydintä koko projektin käynnistävinä tekijöinä. Etenkin Suomessa ohjaajat tekevät lähes poikkeuksetta lopulliset

näyttelijävalinnat. Ohjaajat etsivät rooliin taidoiltaan ja habitukseltaan sopivinta näyttelijää, mikä on hyvä lähtökohta ja usein myös loppuun asti toimiva toimintatapa roolitusta tehdessä. Vaihtoehtojen rajausta on kuitenkin tehtävä, mikäli esimerkiksi tekeillä on kansainvälinen yhteistuotanto, johon tarvitaan elokuvan rahoitussuunnitelman takia Suomen rajojen ulkopuolella tunnettu näyttelijä. Toki rajaus ja vaihtoehtojen kartoittaminen tehdään näissäkin tilanteissa yhteistyössä taiteellisista lähtökohdista, mutta tuotannolliset realiteetit tulevat peliin vahvemmin mukaan.

Juha Wuolijoki on toiminut sekä ohjaajana että tuottajana elokuvissa *Gourmet Club*, *Joulutarina* ja *Hella W.* Wuolijoki kertoo näyttelijöiden roolitukseen olleen hänelle keskeinen ohjaajalle kuuluva työtehtävä, joten hän on luonnollisesti ollut mukana kaikessa roolitukseen liittyvässä työssä jo käsikirjoituksen kehittämisestä alkaen koekuvauksiin ja lopulliseen näyttelijävalintaan. Wuolijoki jatkaa, että kansainvälisissä englanninkielisissä elokuvissa näyttelijöiden roolittaminen ei ole koskaan ohjaajan työtä yksin, kun taas kotimaisiin elokuviin ohjaaja käytännössä valitsee yksin näyttelijät.

”Kansainvälisissä tuotannoissa tämä ei ole mahdollista edes tunnetuille ohjaajille vaan myyntiyhtiöiden mielipiteet ja myyntiennusteet sekä rahoittajien ja levittäjien näkemys on keskeistä. Ohjaajan ristiriita onkin usein se, että maailma on täynnä taiteellisesti rooliin sopivia ja lahjakkaita näyttelijöitä, joita ei ole mahdollista valita, koska he eivät ole riittävän tunnettuja. Käytännössä tunnettuudella tarkoitetaan myyntiä ja tarkemmin sitä, että myyntiyhtiöt eivät pysty tilastojen perusteella ennustamaan riittävän tarkasti elokuvan myyntiä eri alueilla vähän tunnetuille näyttelijöille. Ainoa mahdollinen tapa on se, että elokuvan rahoittajien kanssa yhdessä käydään keskustelua ja tehdään muutaman nimen pituinen lista nimistä, jotka ovat hyväksyttäviä myyntiyhtiölle. Toki on olemassa muutamia ohjaajia, joiden tunnettavuus on niin hyvä, että he voivat ikäänkuin omalla brändillään taata vähemmän tunnetun näyttelijän ja vakuuttaa rahoittajat hänestä.” (Juha Wuolijoki 19.11.2011)

Rahoituspaketti koostuu käsikirjoituksen, ohjaajan, tuottajan ja näyttelijöiden lisäksi muun muassa kustannusarviosta, rahoitus- ja cash flow -suunnitelmasta,

tuotantoaikataulusta sekä markkinointi- ja levityssuunnitelmasta. Jokainen dokumentti on tärkeä osa pakettia, mutta rahoitustyö on mahdotonta mikäli paketin ydin eli käsikirjoitus, ohjaaja, tuottaja ja näyttelijät eivät vakuuta rahoittajia. Tarvittaessa budjettia on helpompi tarkastella ja korjailla kuin vaihtaa jo kiinnitettyä näyttelijää.

4. ROOLITUSPROSESSI

4.1 Käytännöt ja trendit

Markus Selin kertoo, että joissain elokuvissa pääroolien esittäjä on sovittu ohjaajan kanssa etukäteen jo käsikirjoituksen kirjoittamisen yhteydessä. Tällaisia Solar Filmsin elokuvia ovat olleet esimerkiksi *Kotirauha* (Mäkelä 2011), *Matti* (Aleksi Mäkelä 2006), *Rööperi* (Mäkelä 2009), *Pahat pojat* (Mäkelä 2003), *Kummeli kultakuume* (Matti Grönberg 1997) sekä *Kummeli Alivuokralainen* (Grönberg 2008). Selin kertoo normaalisti toimivansa niin, että hän käy ohjaajan kanssa läpi pääosien esittäjät, jotka hyväksytään yhdessä, minkä jälkeen päävastuu siirtyy ohjaajalle muiden roolien osalta. Pääroolitus tehdään usein ohjaajan kanssa ilman casting-toimistoa ja siitä eteenpäin valtaosa rooleista Roolituspalvelun ja ohjaajan kesken yhteistyönä. Tästäkin Selin mainitsee poikkeuksen; *Puhdistus* esimerkiksi tehtiin kaikkien roolien suhteen Roolituspalvelu-ohjaaja-yhteistyönä ja valinnat hyväksyttiin yhdessä. Yleensä koko roolitus käydään vielä läpi yhdessä ennen kuin näyttelijät kiinnitetään. Selinin kuvailemat toimintatavat ovat monissa muissakin suomalaisissa tuotantoyhtiöissä vakiintuneita käytäntöjä.

Goodell kirjoittaa, että myös käsikirjoittajan osallistuminen prosessiin olisi ideaalitilanne, sillä käsikirjoittaja tuntee kirjoittamansa hahmot paremmin kuin kukaan muu ja saattaa siten olla korvaamattoman arvokas näyttelijävalintoja tehdessä (Goodell 1998, 135). Päinvastaista näkemystä edusti viidellä vuosikymmenellä casting directorin töitä tehnyt, nyt jo edesmennyt, Marion Dougherty, joka on kertonut vihaavansa roolitusilanteita, joissa käsikirjoittaja on läsnä. Hänen mukaansa käsikirjoittajat ovat liian läheisiä käsikirjoituksiensa kanssa. Heillä on mielessä vain yksi tietty tyyppi jokaista roolia varten ja jos heille ehdottaa jotakin tästä poikkeavaa, he eivät pidä siitä. Se rajoittaa roolituksen luovaa prosessia. (Georgagas & Rabalais 2000, 28) Tietenkin käsikirjoittajakin on erilaisia eivätkä kaikki suinkaan ole Doughertyn kuvaileman kaltaisia yhteen ideaan rajoittuneita tapauksia. Silti käytännössä käsikirjoittajan kanssa saatetaan alkuvaiheessa keskustella roolituksesta ja kysellä hänen rooleihin liittyvistä näkemyksistään, mutta koekuvausvaiheessa he ovat enää

hyvin harvoin mukana mahdollisesti juuri Doughertyn mainitsemasta syystä.

Roolitusprosessi käydään Suomessa usein ohjaajan ja tuottajan vetämänä, johon apuja saadaan harvoilta kotimaisilta roolitusammattilaisilta. Täysin ohjaajan ja tuottajan vetämässä prosessissa ei sinänsä ole kritisoitavaa, sillä Suomen näyttelijäkenttä on rajatun kapea. Aikaa toki vaaditaan ja aikaa valitettavasti on harvoin liikaa. Tilanne kuitenkin muuttuu heti vaikeammaksi lähdetäessä tekemään kansainvälistä tuotantoa. Näyttelijävaihtoehdot lisääntyvät räjähdysmäisesti ulkomaille mentäessä ja ammattitaitoisen casting directorin palkkaaminen on viimeistään tässä vaiheessa enemmän kuin suotavaa.

Suomessa näyttelijöiden terävin kärki on yleisölle tuttuja kasvoja, joita nähdään toistuvasti kotimaisissa elokuvissa. Hyvä puoli tässä on, että kotimaisten elokuvien näyttelijätyö pysyy tasaisen laadukkaana, mutta toisaalta katsojilla saattaa jossain vaiheessa tulla kyllästymisen raja vastaan. On totta, että elokuvissa kävijät haluavat usein nähdä suosikkinäyttelijöitään, mutta esimerkiksi Krista Kosonen tuntuu tällä hetkellä olevan lähes joka toisessa kotimaisessa elokuvassa, tv-sarjassa ja viihdeohjelmassa. Niin upea ja taitava näyttelijä kuin hän onkin, saattaa saman jatkumisella pitkään olla hänen tähdittämilleen elokuville jossain vaiheessa negatiivinen vaikutus. Syyn ei tarvitse olla yleisön kyllästykselläkään, vaan se saattaa yhtä hyvin olla se, ettei elokuva erotu selkeästi muusta elokuvatarjonnasta ja jää siksi katsojilta valitsematta.

Jasper Pääkkönen on tutuista kasvosta toinen hyvä esimerkki, vaikkakaan hän ei ole aivan kaikkein kulunein kasvo elokuvakankailla, on hänellä silti Vares-elokuvien jatkumossa peräti kolme eri roolia. Tässä saattaa kuitenkin piillä nerokkuutta tuotantoyhtiöiden puolelta, sillä kun otetaan tarkasteluun kaikki ennen Aku Louhimiehen *Vuosaarta* (2012) ilmestyneet neljä elokuvaa, joissa Jasper Pääkkösen kasvot ovat koristaneet elokuvan virallista julistetta, saadaan kyseisten elokuvien yleisökeskiarvoksi häkellyttävä tulos: 408.101 maksanutta katsojaa Suomessa. Keskiarvolaskelmassa mukana ovat Solar Filmsin *Pahat pojat* (Aleksi Mäkelä 2003) 614.628 katsojalla, *Matti* (Mäkelä 2006) 461.665 katsojalla ja *Paha maa* (Aku Louhimies 2005) 171.709 katsojalla sekä Helsinki-filmin *Napapiirin sankarit* (Dome Karukoski 2010) 384.401 katsojalla (www.ses.fi/fi/tilastot.asp). Joko tämä on sattumaa, Pääkkösen taitoa valita

menestyvät käsikirjoitukset, ohjaajien/tuotantoyhtiöiden taitoa valita Pääkkönen tähdittämään potentiaalista kassamagneettia ja/tai yksinkertaisesti Pääkkönen on näyttelijä, jota suomalaiset elokuvissa kävijät mielellään katsovat teatterikankailla.

Viime aikoina teatterikankailla on nähty myös muutamia piristäviä kotimaisia esimerkkejä ennakkoluulottomasta roolituksesta, kuten *Elokuu* (Oskari Sipola 2011) ja *Hyvä poika* (Zaida Bergroth 2011). Harmillinen tosiasia on kuitenkin, että kyseisten elokuvien taloudellinen menestys elokuvateattereissa jäi melko vaatimattomaksi. *Hyvässä pojassa* Samuli Niittymäen ja Anna Paavilaisen tuoreiden kasvojen lisäksi tutumpia näyttelijöitä edustivat muun muassa roolistaan Jussi-palkittu Elina Knihtilä ja Eero Aho. *Hyvä poika* on mielenkiintoinen esimerkki, sillä hyvästä kritiikistä, festivaalipyörityksestä, palkitusta käsikirjoituksesta ja ennen kaikkea hyvästä elokuvasta huolimatta ihmiset eivät löytäneet elokuvaa teatterisaleista. Syitä voi lähinnä arvailla. Mahdollisesti syynä on ollut pienehkö markkinointikampanja, markkinatilanne, suhteellisen tuntematon päänäyttelijä, elokuvan synkkyys tai markkinoinnilla luodut väärät tai epäselvät mielikuvat elokuvasta. Todennäköisesti syytä löytyy useammasta edellä mainitusta. *Hyvän pojan* levitysyhtiön Buena Vista International Finlandin toimitusjohtaja Jussi Mäkelä näkee selkeimmäksi pääsyyksi äärettömän vaikeaksi osoittautuneen markkinatilanteen; *Kuninkaan puhe* (Tom Hooper 2010) ja *Hyvän pojan* kanssa samaa lajityyppiä edustava *Black Swan* (Darren Aronofsky 2010) nousivat Oscareiden myötä ennalta-arvaamattomaan suosioon juuri Hyvän pojan ensi-illan aikoihin. Molemmat yllätyshitit saivat lähes 200.000 katsojaa. Myös Pernilla Augustin *Sovinto* (2010) osoittautui menestykseksi, jolloin teattereissa oli kolme suosittua naisille suunnattua elokuvaa *Hyvän pojan* jäädessä useimmalle pääkohderyhmän katsojalle neljänneksi vaihtoehdoksi. Tämä osoittaa, että vaikka käsikirjoitus on elokuvan tärkein elementti ja tässä tapauksessa onnistunut ja vaikka näyttelijät loistivat rooleissaan, sekään ei läheskään aina riitä.

Kirjassaan *The State of European Cinema* Angus Finney pitää eurooppalaisen elokuvan yhtenä suurena ongelmana eurooppalaisten tähtiennäyttelijöiden puutetta (Finney 1996, 52-53). Kirjan kirjoittamisesta kuluneessa reilussa viidessätoista vuodessa on mielestäni tapahtunut muutos. Yhä enemmän

eurooppalaiset näyttelijät näkyvät niin suurimpien kassamagneettielokuvien krediiteissä kuin ehdokkaina vuotuisissa palkintogaaloissa. Vuonna 2007 esimerkiksi kaikki neljä Oscarin voittanutta näyttelijää olivat vanhalta mantereelta: Daniel Day-Lewis ja Tilda Swinton Englannista, Javier Bardem Espanjasta ja Marion Cotillard Ranskasta. 2000-luku on ollut myös moniosaisten megaspektaakkelielien kulta-aikaa. Muun muassa kahdeksanosainen *Harry Potter* -sarja, *Taru sormusten herrasta* -trilogia sekä uudet *Star Wars* -filmatisoinnit ovat nostaneet uusia ja pitäneet jo ennestään tunnettuja euronäyttelijöitä pinnalla. On mahdollista, ettei muutos ole näyttelijöiden lisäksi niinkään eurooppalaisten ansiota, vaan seurausta yhdysvaltalaisien tuottajien ja casting directoreiden reviiirin laajentamisesta. Joka tapauksessa Euroopasta löytyy nykyään monia tähdiksi luokiteltavissa olevia näyttelijöitä.

Viimeisen parin vuoden aikana on nähty myös rohkaisevia esimerkkejä menestyvistä täysin eurooppalaisista tuotannoista, joita tähdittävät eurooppalaiset näyttelijät ja joiden rahoitus on tullut ainoastaan Euroopasta. Tästä hyvänä esimerkkinä on *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (2011), joka on tehty täysin ilman Hollywood-studioiden osallistumista, ranskalaisilla euroilla, ja jonka ohjaaja Tomas Alfredson on Ruotsista, vahvat nimekkäät näyttelijät ovat pääosin Englannista ja Irlannista, osa Unkarista ja Venäjältä, kuvaaja on syntynyt Sveitsissä, säveltäjä on Espanjasta ja niin edelleen. Elokuva on osoittautunut eurooppalaisittain suuresta, noin 20 miljoonan punnan, budjetistaan huolimatta kannattavaksi jo Euroopassa ja täten Yhdysvalloissa kerätyt katsojat ovat vain plussaa. (Macnab 2011)

Kalle Kinnunen pohtii *Image*-lehden artikkelissaan *Pääkelmin apuri*, miksei Suomella ole oikeita elokuvatähtiä. Ruotsista ja Tanskasta matkaa jatkuvasti näyttelijöitä Hollywoodiin, kun kotimaastamme ainoastaan Peter Franzén ja Irina Björklund ovat pitempään yrittäneet läpimurtoa maailmalla siinä kuitenkaan onnistumatta. Pihla Viitala, Samuli Vauramo ja Samuli Edelmann ovat onnistuneet viime aikoina saamaan yksittäisiä sivurooleja suuremmissakin kansainvälisissä tuotannoissa, mutta todellinen läpimurto antaa odottaa vielä itseään. Kinnunen esittää kaksi syytä Suomen tähdettömyydelle: suomalaiset elokuvat eivät ole menestyneet maailmalla siinä missä esimerkiksi ruotsalaiset, eivätkä näyttelijät ole päässeet elokuvien kautta näkyviin ja toiseksi suomalaisesta

elokuvasta ja näyttelijöistä puuttuu glamour lähes tyystin. ”Todellinen tähti ei ole tavallinen ihminen. – – Tähti on olento, jota katsoessa alkaa toivoa, että saisi joitakin tämän ominaisuuksia itselleen. Ominaisuuksia, jotka tekevät tyypistä elämää suuremman. Karismaa, omanarvontuntoa, säihkettä. Tähti on itsessään fiktio, johon haluaa uskoa,” Kinnunen määrittelee. (Kinnunen 2012, 19)

Näyttelijäagentti Laura Munsterhjelm toteaa, että mitä enemmän suomalaiset elokuvat menestyvät rajojen ulkopuolella, sitä enemmän se auttaa kaikkia elokuva-alalla Suomessa. Hän lisää Los Angelesissa ja Euroopassa olevan tällä hetkellä skandinaaviset elokuvat sekä näyttelijät ennen näkemättömän suuressa suosiossa. Tästä suuri kiitos kuuluu Stieg Larssonin *Millenium*-trilogian menestykselle. On mahdotonta sanoa, tuleeko suomalaisesta elokuvasta brändiä, mutta nyt skandielokuvien siivellä on ehkä helpompi tulla huomatuksi.

On totta, ettei Suomesta löydy vielä yhtäkään kansainvälisillä markkinoilla merkittävää näyttelijää, mutta heti rajojen takaa löytyy. Jos projekti on kiinnostava ja rooli kyseiselle näyttelijälle sopiva, ovat nuo näyttelijät mahdollisesti myös suomalaisten ohjaajien ja tuottajien käytettävissä. Tällä en tietenkään tarkoita sitä, että menestyneillä pohjoismaisilla näyttelijöillä korvattaisiin kotimaisia ammattinäyttelijöitä, vaan mahdollisuuksien mukaan projekteista riippuen otettaisiin heitä yhä enemmän suomalaisten näyttelijöiden rinnalle nostamaan kotimaisen elokuvan ja samalla kotimaisten näyttelijöitten tunnettuutta. Näyttelijäagentti Laura Munsterhjelm uskoo, että hänen listoiltaan on mahdollista saada kotimaiseen elokuvaan Hollywoodissakin jo nimensä tunnetuksi tehneitä pohjoismaisia näyttelijöitä. Tietenkin roolin täytyy olla tarpeeksi mielenkiintoinen eikä sen tekemiseen voi mennä pitkiä aikoja, Munsterhjelm jatkaa. Nimekkäämmätkin näyttelijät ovat kiinnostuneita tekemään töitä Pohjoismaissa, koska Yhdysvalloissa pohjoismaisille näyttelijöille tarjottavat roolit ovat usein keskenään saman tyyppisiä konnarooleja, kun taas Pohjoismaissa on tarjontaa monipuolisempaa, Munsterhjelm perustelee. Tosin Munsterhjelm mielestä Ruotsissakaan ei ole näyttelijöitä, jotka olisivat vielä ”bankable” eli jonka nimellä saisi esimerkiksi pankista lainaa elokuvaa varten. Vuoden päästä tilanne voi olla jo toinen esimerkiksi Noomi Rapacen kohdalla, Munsterhjelm lisää. Ainoana esteenä aktiivisemmalle pohjoismaiselle näyttelijävaihdolle on oikeastaan kielikysymys, ellei elokuva ole täysin tai osittain englannin- tai ruotsinkielinen.

Syitä kotimaisen elokuvan vieraskielisyydelle voi olla esimerkiksi sisällöllinen ratkaisu, rahoitus- ja levityspyrkimykset tai kaikkia edellä mainittuja. Toistaiseksi Suomessa on tehty verrattain vähän elokuvia, joissa on mukana ulkomaalaisia näyttelijöitä. Vielä harvemmassa ovat elokuvat, joissa on mukana kansainvälisesti tunnettuja nimiä. Kaurismäen veljekset ovat tehneet suurimman osan kotimaisista elokuvista, jotka ovat pääosin tai kokonaan vieraskielisiä. Mikan ohjauksessa ovat syntyneet muun muassa elokuvat *Amazon* (1990), *L.A. Without a Map* (1998) sekä *Honey Baby* (2004) ja Akin elokuvia ovat *I Hired a Contract Killer* (1990), *Boheemielämää* (1992) sekä viimeisimpänä *La Havre* (2011). Pekka Mandartin *Going to Kansas City*ssa vuodelta 1998 näytteli kanadalainen Michael Ironside, joka tunnetaan etenkin elokuvista *Top Gun* ja *Total Recall* sekä television scifi-sarjasta *V. Jadesoturissa* (A-J Annila 2006) nähtiin Kiinassa suhteellisen suosittu näyttelijätär Jingchu Zhang ja *Iron Sky* -elokuvaa (Timo Vuorensola 2012) tähdittävät useat saksalaiset niminäyttelijät, Udo Kier heistä ehkä tunnetuimpana. Myös Louhimiehen *Vuosaarella* nähdään muun muassa scifi-toimintaelokuvien ystäville mahdollisesti tuttu sivuosakasvo Sean Pertwee. Kotimaisessa suomenkielisessä elokuvassa saattaa myös olla ulkomainen näyttelijä ulkomaalaisen roolissa, esimerkkinä Michael Badalucco, joka myös puhui muutamia sanoja suomea Juha Wuolijoen *Gourmet Clubissa*.

4.2 Osalliset ohjaajan, tuottajan ja näyttelijöiden lisäksi

4.2.1 Roolittajat / casting directorit

Casting directorit tuskin tulevat koskaan nousemaan keskiverto elokuvissa-kävijöille laadun takeeksi tai edes tutuiksi nimiksi. Elokuva-alalla on kuitenkin jo tunnustettuja roolitusalan tähtiä, kuten Victoria Burrows sekä Avy Kaufman. Rob Kendt huomauttaa kirjassaan *How They Cast It – An Insider’s Look at Film and TV Casting*, että 1980-luvulta lähtien ”casting by” -krediitit ovat olleet lähes poikkeuksetta elokuvien alkuteksteissä tärkeimpien näyttelijöiden sekä taiteellisesti ja taloudellisesti päävastuullisten työryhmäläisten joukossa. Silti casting directorit ovat alkutekstien ainoat ammattilaiset, joilta puuttuu oman ammattikuntansa liitto. Kun Suomessa maskeeraajat joutuvat edelleen olemaan ilman

Jussi-palkintoaan, Yhdysvalloissa casting directorit odottelevat omaa Oscariaan. Emmy-palkinto parhaasta televisioroolituksesta on sentään jaettu vuodesta 1989 lähtien. (Kendt 2005, 153-157) Yhdysvalloissa on casting direktoreiden yhdistys Casting Society of America (CSA), johon kuuluu lähes 500 jäsentä, joista osa on Euroopasta, Kanadasta, Australiasta sekä Etelä-Afrikasta. Myös CSA palkitsee vuosittain Artios Awards -gaalassa jäseniään parhaista elokuva-, televisio- ja teatteriroolituksesta. (www.castingsociety.com)

Kotimaisten roolitusalan ammattilaisten määrä on pieni, sillä ainoastaan roolitukseen keskittyvät henkilöt on laskettavissa yhden käden sormin. Pia Pesosen ja Tutsa Huuhkan vetämä Roolituspalvelu on toiminut vuodesta 1997 ja se on Suomen suurin casting-toimisto. Roolituspalvelun esiintyjärekisterissä on kaiken kaikkiaan noin 16.000 ihmistä. Rekisteri on käytännössä kansioituja valokuvia ja tietoja papereilla. Sähköistä verkkosysteemiä ei Roolituspalvelusta luvata tulevaisuuteen. Sellaista on Pesosen ja Huuhkan mukaan yritetty, mutta se on osoittautunut toimimattomuudessaan tällä hetkellä turhaksi ja päivitettävyydessään turhan hankalaksi. Mielestäni toimivalle verkkosysteemille olisi tilausta, mutta ymmärrän, että 16.000 esiintyjän täydellinen siirtäminen sähköiseen tietokantaan kuviineen ja videoineen sekä systeemin ylläpito lienee mahdotonta toteuttaa ilman ulkopuolista rahoitusta.

Markus Selin kehuu kotimaista roolitusosaamista: ”Suomessa roolituspalvelu on aivan euroopan huippuluokkaa. Tällä hetkellä isoimmilla eurooppalaisilla toimistoilla on digitaalisesti asiat paremmin järjestyksessä, mutta niin ovat heidän liikevaihtonsakin suuremmat. Kunnan casting-ohjelmistot tulevat vielä Suomeenkin ja se tulee auttamaan esimerkiksi Roolituspalvelua kansainvälisten yhteyksien hoitamisessa.”

Markus Selin kertoo *Dark Floors* -elokuvan (Pete Riski 2008) casting directorin Jeremy Zimmermanin hoitaneen koko englannin castingin toimistonsa kautta. Selin sekä ohjaaja Pete Riski olivat mukana Lontoossa valitsemassa päänäyttelijöitä, minkä jälkeen Riski kävi Lontoossa vielä muutaman kerran koe-kuvaamassa lisää. Useat kansainväliset casting directorit, esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa, tekevät roolitustyön hyvin itsenäisesti annetun budjetin ja ohjeistuksen mukaisesti. Toki ohjaaja hyväksyy hänelle esitettävistä

vaihtoehtoista uudelleen tavattavat ja hän on itse läsnä vähintään koe-kuvausten loppuvaiheessa, mutta muuten prosessi etenee casting direttoreiden johdolla.

Goodell suosittelee kirjassaan casting directorin rekrytoimista, koska kokeneilla casting direttoreilla on todella laajat näyttelijätietokannat, jatkuva uusien näyttelijöiden etsintä käynnissä, kattavat kontaktiverkot sekä lisäksi eri näyttelijäliittojen sopimustietotaito. Casting directorit saattavat myös tietää yksittäisten näyttelijöiden senhetkisen palkkatason, heillä saattaa olla sisäpiirin tietoa siitä, millaisia rooleja tietyt näyttelijät etsivät ja millaisilta näyttelijöiden kalenterit näyttävät töiden osalta. Usein roolitusammattilaiset neuvottelevat tuottajan puolesta saamansa budjetin mukaiset sopimukset näyttelijöiden agenttien kanssa. (Goodell 1998, 136) Casting director Jeff Greenberg kertoo, että lähes aina kun televisiopilotti valitaan tuotettavaksi sarjaksi, joudutaan tekemään ainakin yksi roolitusmuutos. Näissä tilanteissa casting directorit jopa irtisanovat näyttelijöitä. (Kondazian 1999, 171-172)

Agentit ovat tunnetusti suojelevia asiakkaittensa suhteen, joten tuntemattoman tuottajan saattaa olla hyvin hankala saada samanlaista vastaanottoa suurimmissa agentuureissa kuin arvostettu casting director saa. Kokenut casting director tuo siis projektille uskottavuutta ja vähentää riskiä saada agentilta virheellistä tietoa näyttelijän viimeisimmästä korvauksesta, sillä casting directorilla on todennäköisesti tarvittavat kontaktit saadun tiedon tarkistamiselle. Joskus aggressiivinen kontaktoitunut casting director saattaa ohittaa agentin ja antaa käsikirjoituksen suoraan näyttelijälle. Goodellin mukaan osa agenteista on kiinnostunut vain rahasta ja sellaiset agentit saattavat jopa sanoa näyttelijän hylänneen pienen projektin vaikka agentti ei olisi koskaan tarjonnutkaan käsikirjoitusta asiakkaalleen. Hyvät käsikirjoitukset kuitenkin houkuttelevat näyttelijöitä, jos he vain saavat ne luettavakseen. (Goodell 1998, 136)

Osa kokeneista casting direttoreista suostuu mahdollisesti auttamaan tuottajaa kohtuullisella korvauksella rahoitukselle kriittisten nimien löytämiseksi jos tuottaja vain sitoutuu casting directorin jatkopalveluihin rahoituksen varmistuttua (Goodell 1998, 136). Kuinka paljon hyvään casting directoriin tulisi sitten budjetoida? Koska casting direttoreilla ei ole omaa liittoa, ei heillä täten ole

työehtosopimustakaan, jossa määriteltäisiin esimerkiksi minimipalkka. Palkkiot vaihtelevat casting directorien maineen, elokuvan budjetin, puheroolien ja roolien haastavuuden mukaan (Goodell 1998, 136). Reed Martin antaa luotettavan ammattimaisen casting directorin hintahaarukaksi 20.000-80.000 dollaria (Martin 2009, 162). Tavallisesti Hollywood-käsikirjoituksessa on 50-100 puheroolia. Kotimaiseen elokuvaan haussa saattaa olla muutamasta viiteenkymmeneen puheroolia. Roolituspalvelun Pia ja Tutsa toivovat, että edes jotain budjetoitaisiin heidän palveluihinsa. He lisäävät, että kyse on kuitenkin tuhansista, ei kymmenistä tuhansista euroista. Kokenut casting director Todd Thaler kertoo, että projektin kokonaisbudjetti tavallisesti sanelee käytettävän ajan ja hinnan, ei niinkään puheroolien määrä. Jokaisella casting directorilla on omat hintansa, mutta yleiseksi budjetointiohjeeksi Thaler ehdottaa, että rahaa varattaisiin työviikkojen mukaisesti viikkopalkkaan casting directorille, viikkopalkkaan hänen assistentilleen, toimistovuokraan sekä muihin kuluihin, kuten puheliimeen, tietokoneeseen, faksi-tulostin-skanneriin sekä kuvaus- ja valaisukalustoon. Hän lisää, että usein pienempien budjettien pitkissä elokuvissa casting directorin kanssa voidaan neuvotella elokuvan tuottoihin sidotusta jälkikorvauksesta (englanniksi: a 'back-end' profit participation arrangement). Martin kertoo casting direttoreiden joskus saavan indie-elokuvan rahoitukselle oleellisen päänäyttelijän varmistamisesta tuottajakrediitin (Martin 1999, 163).

On hyvä ottaa huomioon ja sopia tietyt asiat etukäteen casting directoria palkattaessa, varsinkin jos casting director hoitaa palkkaneuvotteluita ja/tai osallistuu näyttelijäsopimusten valmisteluun: 1) suoritettavat palvelut sekä vastuut kannattaa sopia tarkasti, esimerkiksi näyttelijöiden kanssa käytettävät neuvotteluehdot, 2) sopimuksien hyväksyttäminen tuottajalla ennen lopullisia sopimuksia, 3) assistentin/-ien käyttö ja korvaus, 4) työsuhteen kesto, 5) kokonaiskorvaus palveluista ja 6) kuuluvatko muut, niin kutsutut juoksevat kulut, kokonaiskorvaukseen. Mikäli ennakkoon määriteltäviä kuluja syntyy, kulujen ennakkoon hyväksyttämisestä tuottajalla on myös hyvä sopia. Edellä mainitut ohjeet eivät ole tehty casting direttoreiden epäluotettavuuden takia, vaan muistilistaksi, koska työn ollessa hektistä, kaikkia seikkoja ei usein tule huomioitua. Casting direttoreilla on myös hyvin erilaisia työskentelymetodeita, joista on hyvä olla selvillä ennen casting directorin kiinnittämistä. Kun ennakkoon sovitaan asioista mahdollisimman tarkasti, vältetään todennäköisesti myöhem-

miltä konflikteilta. Sama pätee luonnollisesti myös muihin työryhmän jäseniin.

4.2.2 Agentit ja managerit

Casting director Mike Fentonin sanotaan löytäneen useita Hollywood-tähtiä, mutta itse hän kiistää väitteen. Sen sijaan hän arvostaa suuresti agenttien työtä. Hänen mukaansa suurin osa näyttelijöistä ”tulee löydetyksi” heidän agenttiansa ansiosta. Agentit suosittelevat asiakkaitaan casting directoreille. He suostuttelevat casting directoria tapaamaan asiakkaansa, lähettävät nauhoja ja pitävät asiakkaitensa puolia. Hän kiteyttääkin mielipiteensä sanoihin: ”Agents make careers.” (Kondazian 1999, 129)

Yhdysvalloissa agenteilla on valtaa. Roolitusprosessin alussa kommunikointi kulkee näyttelijöille aina agenttien kautta. Hyvät agentit varjelevat asiakkaitensa etua tarjoamalla heitä hyvin harkitusti sopiviin projekteihin. Yhdysvalloissa viihdeagenttuurien niin kutsuttu ”Big Four” on yhtä kuin William Morris Endeavor (WME), Creative Artists Agency (CAA), International Creative Management (ICM) ja United Talent Agency (UTA). Vuoteen 2009 asti puhuttiin ”Big Fivesta” kunnes William Morris Agency ja Endeavor yhdistyivät William Morris Endeavoriksi. Näiden neljän suuren lisäksi agenttuureja löytyy Yhdysvalloista lukematon määrä eri tasoisia ja kokoisia. Näyttelijöiden agentit yhteystietoineen on helppo tarkistaa esimerkiksi IMDb Pro -sivustolta.

Roolituspalvelun Huuhkan ja Pesosen näkemyksen mukaan näyttelijäagentteja kiinnostaa lähinnä se, että he saavat omat näyttelijänsä mukaan elokuvaan. He eivät kuulu taiteelliseen työryhmään, eivätkä täten ota osaa roolitusprosessin luovaan puoleen. Todella harvoin agentin suusta kuulee, ettei rooli ole hyvä agentin näyttelijälle tai ettei agentilla ole tarjota ketään rooliin sopivaa. Roolituspalvelusta myönnetään, että agenteista on kuitenkin näyttelijöille hyötyä, varsinkin jos näyttelijä haluaa Yhdysvaltoihin tai Eurooppaan ja agentti pystyy tarjoamaan näihin tavoitteisiin vaadittavia mahdollisuuksia.

Suomessa toimii kaksi elokuvanäyttelijöiden agenttia: Agency Unrealin Sanna Vuori ja Actors in Scandinavian Laura Munsterhjelm, joka edustaa suomalaisten näyttelijöiden lisäksi useita ruotsalaisia ja norjalaisia näyttelijöitä.

Laura Munsterhjelmin tehtäviin kuuluu hänen omien sanojensa mukaan näyttelijöiden myyminen, markkinoiminen, edustaminen ja kannustaminen. Hän selvittää, mitä tuotantoja on tulossa, lukee käsikirjoituksia ja ehdottaa näyttelijöitään rooleihin. On hyvin yleistä, että tuottajat luetuttavat käsikirjoituksia Munsterhjelmillä ennakkoon, usein jo ennen kuin roolitusprosessia on virallisesti käynnistetty. Munsterhjelmin työ on myös paljon matkustamista ja oman toimiston tunnetuksi tekemistä. Tämä on tärkeää, jotta agentti tulee huomioituksi silloin kun kansainvälisten elokuvien casting-prosessi käynnistetään ja casting directorit lähettelevät sähköposteja haussa olevista rooleista. Munsterhjelmin kertoo yhdysvaltalaisien agenttien ja hänen työskentelytapojen eroista sen, että Yhdysvalloissa agenttien päätehtävänä on usein myymisen ja markkinoinnin lisäksi suojella asiakastaan huomattavasti hanakammin kuin Suomessa. Munsterhjelmin edustamat näyttelijät päättävät aina itse, ottavatko tarjotun roolin vastaan, mutta usein he kuuntelevat myös agenttinsa mielipidettä.

Munsterhjelmin kertoo tekevänsä töitä ulkomaisten casting directoreiden kanssa päivittäin. Suomessa ja muualla Pohjoismaissa on poikkeuksellista, että roolittajat, tuottajat ja ohjaajat soittelevat näyttelijöille suoraan. Munsterhjelmillä tällainen järjestely sopii hyvin, mutta hän mainitsee ettei moinen tulisi kuuloonkaan esimerkiksi Englannissa, missä casting director joutuisi pannaan jos hän soittaisi suoraan näyttelijälle eikä agentille. Munsterhjelmin saa noin kolme käsikirjoitusta viikossa Yhdysvalloista tai Englannista. Hänen mukaan Yhdysvalloissa hyvin harva käsikirjoitus on salainen ja käsikirjoitukset ovat yllättäen jopa paremmin saatavissa kuin Suomessa. Täällä näyttelijälle lähetetään käsikirjoitus silloin, kun hän on joko ainoa, tai kahden-kolmen joukossa, joille roolia tarjotaan. Käsikirjoituksia lähetetään Yhdysvalloissa paljon, koska elokuvien rahoittaminen on hyvin vaikeaa ja näin toimien toivotaan, että nimekkään näyttelijän agentti lukisi käsikirjoituksen, pitäisi siitä ja ehdottaisi roolia asiakkaalleen. Jos näyttelijä nappaisi roolin, helpottuisi rahoituksen kasaan saaminen huomattavasti. Luonnollisesti tämä käytäntö ei kuitenkaan koske Hollywood-studioiden suurtuotantoja. Suurissa ja tarkemmin varjelluissa tuotannoissa, kuten James Bondissa, lähetetään näyttelijäagenteille niin sanottu breakdown, jossa kerrotaan millaiseen rooliin näyttelijää haetaan sekä esimerkiksi minkä ikäinen ja näköinen näyttelijän tulisi olla, kuinka hänen tulisi mieluiten puhua ja milloin elokuva kuvataan, Munsterhjelmin luettelee. Breakdownin perusteella

agentit ehdottavat casting directorille näyttelijöitään, jotka olisivat rooliin sopivia ja vapaina.

Näyttelijöillä saattaa olla eri maissa useampia agenteja, jotka tekevät keskenään yhteistyötä. Näyttelijän agentit käyvät jatkuvasti keskenään läpi tulevia elokuvia ja koekuvauksia, joihin voisivat asiakkaitaan ehdottaa. Munsterhjelm kertoo olevansa valitsemassa ”agenttitiimiä” näyttelijöidensä kanssa yhdessä. Yhdysvalloissa ei ole helppoa päästä ammattitaitoisen agentin listoille. *The American* -elokuvalla (Anton Corbijn 2010) oli suora positiivinen vaikutus sekä Irina Björklundin että Samuli Vauramon uraan, sillä molemmat saivat hyvät agentit Yhdysvalloista, mikä on kansainvälistä uraa aloittavalle näyttelijälle todella tärkeää, sillä se parantaa huomattavasti mahdollisuuksia päästä koekuvauksiin. Nyt on kiinnostavaa nähdä, millainen vaikutus *Mission: Impossible – Ghost Protocol* -elokuvalla (Brad Bird 2011) on Samuli Edelmannin kansainväliselle uralle. Edelmann teki noin kuusi vuotta sitten Englannissa elokuvan *Cargo* (Clive Gordon 2006), jossa hän näytteli muun muassa Peter Mullanin rinnalla, mutta valitettavasti kyseinen elokuva ei ollut kovin onnistunut. Oletettavasti tämän takia elokuvan myötä Edelmannin uralle odotettu noste jäi tuolloin toteutumatta, vaikka hän teki kyseisessä elokuvassa hienon roolin.

Yhdysvalloissa agentuurit tekevät tuottajille usein pakettitarjouksia, joilla he saavat usein samaan elokuvaan edustamansa ohjaajan sekä pääosanäyttelijän. Samalla he saattavat saada töitä myös vähemmälle huomiolle jääneille asiakkailleen. Esimerkiksi CAA:n sanotaan paketoineen *Ghostbusters*-elokuvaa (1984) varten näyttelijät Bill Murray ja vähemmän tunnettu Harold Ramis sekä ohjaaja Ivan Reitman. Laura Munsterhjelm ei tarjoa edustamiaan näyttelijöitä paketteina, mutta luonnollisesti esittelee mielellään uusia kasvoja roolitusprosessien yhteydessä.

Managerin pääasiallinen tehtävä on edistää näyttelijän uraa. Hän valvoo asiakkaansa talousasioita, neuvoo ammatillisissa kysymyksissä ja muissa uraan vaikuttavissa asioissa pidemmällä tähtäimellä. Yhdysvalloissa managerit saavat palveluistaan suunnilleen samanlaisia korvauksia kuin agentit. Jos näyttelijällä on siis agentti sekä manageri, saattaa hänelle maksettavasta korvauksesta mennä noin 20% suoraan taustatiimille.

4.2.3 Näyttelijäliitot

Suomessa toimii vuonna 1913 perustettu Suomen Näyttelijäliitto, joka on lähes 1800 jäsenen muodostama ammatti- ja taiteilijajärjestö. Liitto toimii jäsentensä toimeentulon ja sosiaalisen aseman parantamiseksi, teatteri-, tanssi- ja elokuva-taiteen aseman vahvistamiseksi sekä jäsentensä tekijänoikeuksien turvaamiseksi. (<http://www.nayttelijaliitto.fi>) Suomen Näyttelijäliiton toiminta on kokemukseni mukaan asiallista ja enemmän työskentelyä helpottavaa kuin hankaloittavaa.

Yhdysvalloissa ja yhdysvaltalaisten näyttelijöiden kanssa työskenneltäessä on syytä olla tietoinen eri näyttelijäliittojen käytännöistä ja ehdoista. Screen Actors Guild (SAG) kattaa televisioelokuvat, pitkät elokuvat ja osan televisiosarjoista, American Federation of Television and Radio Artists (AFTRA) kattaa päivittäis-draamasarjat, television visailuohjelmat, mainokset ja uutiset sekä radion ja Actors' Equity Association (AEA) kattaa muun muassa teatterinäytelmät, Broadway-tuotannot ja musikaalit (Schell 2010, 25). SAG ja AFTRA ovat todennäköisesti yhdistämässä voimansa kevään 2012 aikana ja uuden liiton nimeksi on näillä näkymin tulossa SAG-AFTRA. Lopullinen päätös liitoksesta syntyy liittojen jäsenien äänestyksen perusteella. (McNary 2012)

Tuotanto on SAG- tai AFTRA-tuotanto jos elokuvaan on kiinnitetty yksikin näyttelijä, joka on liiton jäsen. Screen Actors Guildin jäsen ei voi työskennellä tuotannossa, joka ei ole liiton hyväksymä. (Schell 2010, 26) Mikäli elokuvassa on mukana Screen Actors Guildin jäseniä ja projekti luokitellaan SAG-tuotannoksi, tulee myös avustajista olla tietty osa Screen Actors Guildin jäseniä. Suhdeluku vaihtelee SAG-sopimuksesta riippuen. (Schell 2010, 18) SAG-näyttelijän kiinnitystä ennen tuotantoyhtiön tulee olla Screen Actors Guildiin virallisesti rekisteröity yhtiö eli "SAG Signatory". Signatory-sopimuspaketteja on kuusi erilaista: short film signatory package, student film signatory package, ultra low budget theatrical signatory package, modified low budget theatrical signatory package, low budget theatrical signatory package sekä theatrical signatory package. (www.sag.org) Vaikka yleisesti kannatan liittojen toimintaa ovat näyttelijäliitot Yhdysvalloissa tehneet yksinäisen elokuvatuottajan toiminta-edellytykset liittojen suhteen todella hankaliksi. Näyttelijäliittojen perussopimukset ehtoineen ovat kokonaisuudessaan useita satoja sivuja, joten

asiantunteva lakimies ja/tai casting director on hyvä, ellei pakollinen, apu lopullisia projektisopimuksia tehtäessä. Päätymisen vahingossakaan SAG:in ylläpitämälle The Unfair Listille ei tee luultavasti hyvää tuotantoyhtiön maineelle.

Screen Actors Guild on yhä kasvavissa määrin kiinnostunut jäsentensä työskentelystä myös maailmalla kuvattavissa ulkomaalaisista tuotannoista. Vielä kymmenisen vuotta sitten liiton näyttelijät matkustelivat ulkomaille kuvauksiin eikä Screen Actors Guild puuttunut juurikaan toimintaan. Näiden projektien sopimukset eivät pääsääntöisesti noudattaneet kaikkia SAG:in lukuisia ehtoja eikä SAG voinut olla enää puuttumatta trendiin. Vuonna 2002 tuli voimaan SAG-sääntö Global Rule One, jota monet nimekkäät näyttelijät suosittelivat kaikkien SAG-jäsenten noudattaa, ilmeisesti melko tuloksellisesti. (McNary 2010)

4.3 Poikkeavia käytäntöjä

4.3.1 Animaatiot ja dubbaukset

Ruth Lambert on toiminut Disneyn animaatioiden casting directorina usean vuoden ajan. Kondazianin kirjassa hän kertoo saavansa tavallisesti noin kuusi kuukautta aikaa roolitustyöhön ja mahdollisesti muutaman lisäkuukauden mikäli hahmoja muutetaan tai vaihdetaan. Lambertin koeluvut etenevän animaatioissa lähes identtisesti perinteisten koelukujen kanssa. Erona on, että näyttelijä lukee mikrofoniiin, ei kameralle, ja jos paikalla on tuottajia ja/tai ohjaaja, he eivät välttämättä halua nähdä näyttelijää lukemassa repliikkejään. Mikäli kyseessä on musikaali, ensin lauletaan, jonka jälkeen luetaan. Kaikki näyttelijät koelukevat roolejaan varten, myös tähdet. Animaatiot tehdään useimmiten siten, että ensin äänitetään repliikit ja sitten animoidaan. Ainoastaan muutamia sanoja tai ääniä saatetaan jälkiäänittää tarvittaessa. Äänityksissä myös kuvataan näyttelijän suoritus ja tuo video toimitetaan animaattoreille, jotka käyttävät sitä referenssimateriaalina työssään. (Kondazian 1999, 237-239)

Brian Chavanne toimi 90-luvun puolivälissä usean animaation casting directorina. Hänen ansioluettelostaan löytyvät muun muassa elokuvat *Leijonakuningas* (Roger Allers & Rob Minkoff 1994), *Pocahontas* (Mike Gabriel & Eric

Goldberg 1995) ja *Anastasia* (Don Bluth & Gary Goldman 1997). Chavannen mukaan studiot haluavat roolittaa myös animaatioihin tunnettuja ihmisiä markkinoinnin takia. Studiot haluavat myös parasta mahdollista laatua, joten eroa tavalliseen näytellyn elokuvan roolitusprosessiin ei juurikaan ole. Animaatioissa näyttelijöiden ulkonäköä ja ikää ei katsota, mutta muuten prosessi on sama kuin näytelmäelokuvissa. (Kondazian 1999, 76)

Gillian Hawser sanoo animaation ja perinteisen elokuvan roolitusprosessien olevan keskenään identtisiä. Ainoana erona hän mainitsee animaatioiden roolittamisen olevan huomattavasti helpompaa, koska näyttelijöitä tarvitaan vain vähäksi ajaksi ja näyttelijät pitävät yleensä animaatioissa esiintymisestä.

Suomessa animaatioiden roolitus painottuu animaatiosarjojen ja -elokuvien lokalisointeihin eli jälkiäänitysversioiden roolittamiseen. Roolituspalvelusta kerrotaan, ettei animaatioita varten erikseen koekuvata tai -äänitetä näyttelijöitä, koska näyttelijöiden äänet tunnetaan hyvin entuudestaan. Roolituspalvelu on ollut mukana animaatioiden casting-prosesseissa antamalla näyttelijä-ehdotuksia ja etenkin lapsiäänistä on Pesosen ja Huuhkan mukaan paljonkin kokemusta.

Kotimaiset pitkät animaatioelokuvat ovat olleet melko harvinaisia tapauksia, joskin niiden määrä on lisääntynyt 2000-luvun puolivälistä alkaen reilusti. On vaikea arvioida, onko suomalaisilla nimenäyttelijöillä vaikutusta kotimaisen animaation menestykselle. Nimekkäämmistä näyttelijöistä tehdään usein enemmän lehtijuttuja ja tv-haastatteluita, joiden kautta tuore animaatio saattaa tulla mainituksi ja saada täten näkyvyyttä ja markkinointihyötyä. Jatkokysymyksenä voitaisiin esittää, että kun kotimaista animaatiota viedään ulkomaille, kannattaako satsata nimekkäisiin näyttelijöihin englanninkielistä versiota varten? *Niko – lentäjän pojan* (2008) englanninkielinen versio on tehty suhteellisen tuntemattomalla roolituksella, mutta elokuvan esitysoikeudet myytiin silti komeasti yli sataan maahan. Toisaalta myynnit tehtiin pääosin hyvissä ajoin ennakkoon, jolloin ääninäyttelijöistä ei todennäköisesti ollut vielä lopullista tietoa. *Muumi ja punainen pyrstötähti* -elokuvan englanninkieliseen versioon saatiin vaikuttava pohjoismainen roolitus: Max von Sydow, Stellan Skarsgård, Alexander Skarsgård, Mads Mikkelsen ja Peter Stormare muiden muassa. Elokuva ei ole

kuitenkaan myynyt Nikon kaltaisesti. Tämä viittaa siihen, että alkuperäinen materiaali on animaatioissa ratkaisevin menestystekijä, vaikka hahmojen ääninä olisi ketkä tahansa.

Pelien ääniroolitus on käytännössä sama prosessi kuin animaatioissa. Myös näyteltyjen koko perheen elokuvien dubbaus-roolitus vastaa pitkälti animaatio-roolitusta. *Joulutarinan* englanninkielinen versio sai nostetta kansainvälisillä markkinoilla roolituksen myötä. John Turturro on ollut yksi *Joulutarinan* myynnin kannalta, jos ei keskeinen tekijä, niin ainakin tekijä, joka on auttanut ostajia valitsemaan elokuvan useiden elokuvien joukosta. Uskon nimenomaan, että Turturron vaikutus on ollut huomattava b-to-b-puolella, ei niinkään kuluttajamarkkinoilla. Turturro on palkittu ja arvostettu näyttelijä, mutta ei kuitenkaan filmitähti, joka vetäisi katsojia nimellään saleihin. Elokuva-alalla nimi on kuitenkin tarpeeksi tuttu, jotta se auttaa nostamaan aiheeltaan mielenkiintoisen elokuvan ostajien tutkaan.

Luulen kotimaisen näytelmäelokuvien dubbauksilla olevan kansainvälisillä markkinoilla jonkin verran enemmän merkitystä kuin kotimaisten animaatioiden kieliversioilla, sillä animaatioissa päähuomio heti elokuvan aiheen ja tarinan jälkeen on näytelmäelokuvia enemmän teknisessä toteutuksessa. Muumi esimerkiksi on tunnettu ja pidetty brändi ympäri maailman, *Muumi ja punainen pyrstötähti* -elokuvassa oli mukana nimekkäitä näyttelijöitä ja sen tunnus-kappaleen esitti Björk, mutta silti julkaistut tiedot elokuvan myynnistä maailmalla eivät ole olleet odotusteni veroisia. Väittäisin suurimmaksi syyksi katsojien silmissä vanhentuneen nukkeanimaatiotekniikan, johon ei edes elokuvaan lisätty kolmiulotteisuus ole auttanut.

Yleensä tuottajat ja ohjaajat ovat harvoin tekemisissä eri dubbausversioiden kanssa englanninkielisen ja mahdollisesti ruotsalaisen version lisäksi. Usein elokuvan tekijät pystyvät vain toivomaan parasta, että levittäjät ympäri maailman osaisivat työnsä ja olisivat tarpeeksi kunnianhimoisia roolittaessaan paikallisia ääniä elokuvaan.

4.3.2 Televisiosarjat

Suomessa fiktiivisten televisiosarjojen roolitusprosessi ei juurikaan eroa pitkien elokuvien roolituksesta. Päivittäisdraamasarjoja, kuten *Uusi päivä* ja *Salatut elämät*, roolitetaan enemmän täysin uusilla kasvoilla, puoliammattilaisilla ja amatööreillä. Usein uusia kasvoja löydetään järjestämällä avoimia casting-tilaisuuksia, joita kutsutaan englanniksi ”open calls” tai tilaisuuden luonnetta usein kuvaavasti ”cattle calls”.

Yhdysvalloissa televisio- ja elokuvaroolituksen välisiä eroja löytyy enemmän. Veteraani-casting director Louis DiGaiimo kertoo, ettei hän pidä televisiosarjojen roolittamisesta, koska niissä valintoja on tekemässä huomattavasti useampi ihminen kuin elokuvissa. Elokuva-castingissa DiGaiimon lisäksi valintoja tekee vain ohjaaja ja mahdollisesti tuottaja, kun televisiopuolella heidän lisäksi on kanavan päällystö ja ohjelman luojat, jolloin casting directorilla on vähemmän kontrollia. (Hurtes 1998, 37)

Koe-esiintymisten osalta casting director Debi Miller kertoo, että televisio-tuottajat ovat armottomampia kuin elokuvatuottajat. Tv-tuottajat etsivät näyttelijöitä, jotka tarjoavat suoraan sitä, mitä he tulevat todennäköisesti tarjoamaan kuvauksissakin. Koska televisiossa saatetaan kuvata kahdeksan sivua päivässä, tuottajat haluavat varmistua, että näyttelijä saa homman hoidettua vaikka ilman harjoituksia tai jopa ohjausta. Tunnetilojen ja kyyneleiden on tultava tilauksesta, koska useisiin ottoihin ei ole aikaa. (Kondazian 1999, 277)

Yhdysvalloissa televisiosarjat ovat tarkoin aikataulutettu alkamaan syksyisin. Pilottikausi on tammikuusta noin huhtikuun puoliväliin. Tuota ennen kaikki neljä suurta valtakunnallista televisiokanavaa eli ABC, CBS, NBC ja FOX tilaavat noin 20 pilottia vuosittain. Kanavat roolittavat pilottejaan samanaikaisesti alkuvuodesta. Suurin osa kuvauksiin asti päässeistä sarjoista jää pilottijaksoon. Jokainen kanava valitsee toukokuun aikoihin neljästä kahdeksaan pilottia jatkamaan ensimmäiselle kaudelle, joista enää yksi tai kaksi saa jatkokausia. (Chozick 2011) Sarjaehdokkaat ovat ajoittain niin sanotusti ”cast contingent”, tarkoittaen sitä, ettei sarjasta kuvata edes pilottia ellei täydellisiä pääosinäyttelijöitä löydetä. Tällaisia sarjoja ovat olleet esimerkiksi *Will & Grace* sekä

Alias. (Kendt 2005, 28 & 134) Valtakunnallisten kanavien lisäksi myös kaapeli-kanavat, kuten HBO, Showtime ja AMC, tekevät yhä enemmän yhä laadukkaampia televisiosarjoja ja ovat myös mukana näyttelijöiden roolituskilpailussa valtakunnallisten kanavien kanssa. Näistä tiedoista tuskin on käytännössä apua kovinkaan monelle suomalaiselle elokuva-alan ammattilaiselle. Ehkä on kuitenkin hyvä olla tietoinen, ettei tammi-helmikuu ole Yhdysvaltojen pilottisuman takia välttämättä kaikkein otollisin aika hakea suhteellisen tunnettua näyttelijää Yhdysvalloista. Kuten Suomessakin, televisiosarjat tehdään tiukalla aikataululla, joten yksi suurempi rooli sarjassa täyttää näyttelijän aikataulut sarjan kuvausten ajaksi.

"Test Option Deal" on sopimus, jonka tuotantoyhtiö ja näyttelijä tekevät keskenään jo ennen kun näyttelijä koelukee televisiokanavan edustajille. Sopimuksessa sovitaan ennakkoon esimerkiksi krediitistä sekä palkkiosta ja sillä varmistetaan näyttelijän saatavuus jos hänet halutaan kiinnittää rooliin. Tavallisesti koeluvun jälkeen tuottajilla ja televisiokanavalla on viisi arkipäivää aikaa tehdä päätös. Tämä käytäntö on yleinen Hollywoodissa ja kaikki televisiokanavat toimivat Yhdysvalloissa näin, kertoo casting director Lori Openden, joka on työskennellyt muun muassa sarjoissa *Hill Street Blues* ja *Cheers*. (Kondazian 1999, 319)

Lisa Miller Katz, joka on tehnyt casting directorin töitä useaan televisiosarjaan, kertoo 99 prosenttia tv-sarjatuotannoista maksavan näyttelijöilleen liiton minimin plus kymmenen prosenttia eli "scale plus ten" (Kondazian 1999, 223). Kymmenen prosenttia perustuu agenteille maksettavaan palkkioon, joka on useimmiten kymmenen prosenttia asiakkaan saamasta palkkiosta. Kondazianin kirjassa Katz puhuu uusien sarjojen ja vierailevien näyttelijöiden roolittamisesta, joten luonnollisesti korvaukset yleensä nousevat jos sarja menestyy ja kanava tilaa uusia tuotantokausia. Esimerkiksi *Frendit*-sarjan kuudelle päänäyttelijälle kerrotaan maksettaneen ensimmäisellä tuotantokaudella 22.500 dollaria jaksolta kun viimeisellä kahdella eli yhdeksännellä ja kymmenennellä kaudella korvaus oli jo miljoona dollaria jaksolta.

5. KUINKA NÄYTTELIJÄ TULEE VALITUKSI ROOLIIN?

5.1 Huomioitavia seikkoja

Roolitus on käsikirjoituksen jälkeen elokuvan tärkein työvaihe, mutta silti se tuntuu usein saavan suhteellisen vähän huomiota muun kehittä- ja esituontatovaiheen viedessä siltä aikaa. Roolitusprosessin kiistatta tärkein funktio on löytää käsikirjoituksen rooleihin sopivimmat näyttelijät. Kuulostaa melko yksinkertaiselta, mutta jos elokuvassa on 50 tai jopa 100 puheroolia ja kaikkien näyttelijöiden tulisi toimia yhteen toistensa, elokuvan tarinan ja tyylin sekä ohjaajan kanssa, ei prosessi tunnukaan enää niin yksinkertaiselta. Joskus, ehkä enemmänkin Hollywood-tuottajilla, tämä tärkein funktio saattaa pudota tärkeysjärjestyksessä, mikäli roolituksessa piilee selkeästi lisärahoituksen tai suuryleisön mahdollisuus. Tällöin peliin tulee oleellisena osana mukaan rahoittajien intressit ja studioiden tuotto-odotuslaskelmat, joissa näyttelijällä on oma roolinsa.

Muita tärkeitä huomioon otettavia seikkoja roolitusta kasatessa on näyttelijän rooliin ja elokuvaan sopivuuden sekä henkilökemian lisäksi hänen tunnettuus sekä etenkin ulkomaiselle näyttelijälle maksettava korvaus. Korvauksen ei tarvitse välttämättä olla tuotannolle kynnyskysymys. Joskus näyttelijälle saattaa olla kannattavaa maksaa kymmenen- tai jopa satakertaisesti enemmän kuin toiselle näyttelijälle elokuvan kokonaiserahoituksen tästä kärsimättä. Kalliimpi näyttelijä saattaa tuoda lisärahoitusta suhteessa niin paljon enemmän kuin edullisempi näyttelijä, että satsaus osoittautuu kannattavaksi. Kalliimpi näyttelijä on oletettavasti myös yleisölle tunnetumpi nimi, jolloin myös katsojaodotukset saattavat kasvaa. Tämän kaltaisille riski- ja tuotto-odotuslaskelmille ei juurikaan ole tarvetta Suomessa suomalaisilla näyttelijöillä. Ammattinäyttelijöiden korvaukset vaihtelevat Suomessa vain vähän eikä täällä tunnu olevan näyttelijöitä, joita katsojat menisivät varta vasten katsomaan.

Yksi roolittamisen pääsäännöistä on, että ensin on roolitettava päähenkilö, jotta sivuosat voidaan roolittaa tukemaan päähenkilöä eikä päinvastoin. Samaa mieltä ovat Roolituspalvelun Piia Pesonen ja Tutsa Huuhka. Joskus poikkeuksia

heidän mukaan saatetaan tehdä jos kyseessä on esimerkiksi vaikeampi aikaa vievä haku, kuten tumma lapsi näyttelijä, joita Suomessa on harvassa, tai rooliin vaadittava erityispiirre tai -taito.

Mielestäni pääosa-sivuosat-järjestyksestä voidaan poiketa myös, mikäli esimerkiksi elokuvan rooleissa on kertoja, joka esiintyy muista elokuvan hahmoista erillään, kuten Richard Dreyfussin rooli *Stand by Me* -elokuvassa (Rob Reiner 1986). Tämän kaltainen poikkeaminen pääsäännöstä on perusteltua esimerkiksi jos näyttelijä, joka roolitetaan kertojaksi, auttaa elokuvan rahoituksessa.

Teoriassa jopa A-listan näyttelijän saattaisi saada kiinnitettyä suomalaiseseen elokuvaan muutamaksi päiväksi kohtuullisella korvauksella huomattavasti helpommin kuin päärooliin. Tällöin muutaman kuvauspäivän aikana voidaan kuvata alku- ja loppukohtaukset sekä äänittää mahdolliset voice-over-osuudet. Näin voidaan markkinoida rahoittajille, että A-listan näyttelijä on kiinnitetty elokuvaan tärkeään rooliin.

Johnny Depp ei luultavasti ollut viimeisten roolitettujen joukossa, kun hän meni mukaan Mika Kaurismäen *L.A. Without a Map* -elokuvaan, vaikka cameo-rooliin niin sanottu screen time oli vain noin viisi minuuttia. Kiinnitys sai aikoinaan huomiota ja auttoi todennäköisesti elokuvan myynnissä maailmalla. Casting director Todd Thaler ei tunnu olevan kovin ehdoton roolitusjärjestyksen suhteen: "If a film is fully financed with an official start of principal photography, you can cast the film in any order that suits the producer and director." Thalerin kuvailemaan tilanteeseen pääseminen tuntuu kuitenkin hyvin epätodennäköiseltä ainakaan kansainvälisen yhteistuotannon kohdalla. Elokuva nimittäin on harvoin täysin rahoitettu ja aikataulutettu ennen kuin pääosanäyttelijä on selvillä.

Kysyttäessä casting director Gillian Hawserilta, onko hänen mielestään missään tilanteessa järkevää roolittaa sivuosia ennen pääosaa, ei hänkään anna yksiselitteisen ehdotonta vastausta: "It depends on the situation – it may be useful to have a very established character actor attached when you go to the agents for your names." Tiettyjen ohjaajien, kuten Woody Allenin, Quentin Tarantinon ja Lars Von Trierin, sanotaan olevan näyttelijämagneetteja, joiden elokuvaan pääsystä monet nimekkäät näyttelijät kilpailevat. Myös tietyt luonnonäyttelijät

ovat näyttelijämagneetteja, joiden kanssa monet näyttelijät haluavat työskennellä. Kenen kanssa kukakin haluaisi näytellä, on kysymys johon mahdollisesti esimerkiksi todella kokeneet casting directorit osaavat vastata.

Kaikki rahoittajat eivät välttämättä luota debytanttiohjaajan kykyihin varauksetta, joten rahoituksen takeeksi hänen rinnalleen roolitetaan usein pitkän linjan ammattinäyttelijöitä. Vuonna 2011 ilmestyi kaksi elokuvaa, *Father, Son & Holy Cow* (aka *Swieta krowa, Radek Wegrzyn* 2011) sekä *Let My People Go!* (Mikael Buch 2011), joissa Snapper Films Oy oli mukana suomalaisena tuotantoyhtiönä ja joissa molemmissa ensikertalaisohjaaja sai ohjattavakseen todella kokeneen näyttelijän. Etenkin jälkimmäisessä legendaarinen Carmen Maura oli suurena apuna elokuvan rahoituksessa vaikka kyseessä olikin sivuosa. *Father, Son & Holy Cow* sai veturikseen muun muassa elokuvista *Kolme väriä: Valkoinen* (Kieslowski 1994) sekä *Pianisti* (Polanski 2002) tutuksi tulleen Zbigniew Zamachowskin. Kumpikaan edellä mainituista näyttelijöistä ei ole supertähti, mutta silti he ovat tarpeeksi tunnettuja saamaan projektin liikkeelle mielenkiintoisen käsikirjoituksen kanssa. Molempien elokuvien taustalla oli toki myös veteraanituottajat tukemassa ensikertalaista ohjaajaa, mikä varmasti on lisännyt rahoittajien uskoa projekteihin.

Tuottaja Tom Pollock on sanonut, että kun Hollywoodissa valitaan projektille tähteä, valinta perustuu kolmeen avaintekijään: he osaavat näytellä todella hyvin kyseisen roolin, he tuovat katsojia saleihin ja kolmanneksi he ovat halukkaita tekemään töitä elokuvan puolesta. Pollockin mukaan yleisövoima on kolmesta tekijästä tärkein valintakriteeri. (Finney 1996, s. 59)

5.2 Näyttelijät järjestykseen

5.2.1 Hollywood-hierarkia ja kotimaisten näyttelijöiden järjestys

Yhdysvalloissa roolit jaotellaan seuraavasti: lead roles eli pääroolit, supporting eli sivuosat, day players eli yhden päivän roolit, under-five eli yhden kohtauksen ja alle viiden repliikin roolit, joita varten aikataulutetaan enintään puolikas päivä sekä extras eli avustajat (Schell 2010, 17). Suomessa jaottelu rajoittuu yleensä

pääosiin, sivuosiin ja avustajiin. Käytännön kannalta tällä on merkitystä jos työskennellään yhdysvaltalaisen näyttelijöiden kanssa, koska liittojen säännöt ovat erilaiset eri ryhmille. Suomessa näyttelijän kokemus vaikuttaa tavallisesti esimerkiksi päiväkorvaukseen, mutta muuten ehdot ovat samat kaikille ammattinäyttelijöille.

Hollywoodissa tuottajat ja casting directorit arvioivat näyttelijöitä hierarkisesti kategorioihin: wannabes, unknowns, working actors, names, stars, A-list ja super-stars/A-plus. Käytännössä ”wannabes”-ryhmä koostuu amatööreistä ja vasta valmistuneista näyttelijöistä, jotka unelmoivat näyttelijän urasta ja yrittävät saada itselleen SAG-jäsenkortin sekä agentin. Muut ryhmät koostuvat ammattinäyttelijöistä. ”Unknowns”-ryhmän jäsenet ovat esimerkiksi pienissä teattereissa työskenteleviä ammattilaisia, jotka eivät välttämättä ole kokeneillekaan casting directoreille tuttuja kasvoja. (Hirshenson, Jenkins & Kranz 2006, 16)

Etenkin kansainvälisissä tuotannoissa näyttelijän niin sanottu ”hotness”-aste on oleellinen kriteeri näyttelijää valittaessa. Kyse voi olla niin sanotusta ”popular hotnessista” eli näyttelijän tämän hetkisestä julkisuusasteesta tai toisaalta ulkonäköön, karismaan ja vetovoimaisuuteen perustuvaa ”sexy hotnessia”, joka perinteisesti on ollut lähes yhteinen ominaisuus Hollywoodin supertähdillä. (Hirshenson, Jenkins & Kranz, 14) Roolitustilanteissa ”hotnessilla” viitataan tavallisemmin juuri näyttelijän sen hetkiseen positiiviseen kuuluisuuteen. Todd Thaler kertoo omasta suhtautumisestaan tähän trendiin: ”It is more often that producers are paying attention to talent's 'hotness.' I would always be happier to cast the best actor for a role regardless of their standing in the market.”

Mihin tahansa kansainväliseen tuotantoon ei ole välttämättä kannattavaa lähteä havittelemaan epärealistisesti supertähdiksi laskettavia näyttelijöitä. Usein järkevämpää on panostaa nouseviin nimiin, jotka ovat vakuuttaneet kykynsä ja vetovoimaisuutensa esimerkiksi televisiosarjoissa tai indie-elokuvissa. Nykyään laatusarjojen nuoret ennestään tuntemattomat näyttelijät nousevat hyvin nopeasti elokuvayleisön tietoisuuteen, kuten Amanda Seyfried ja Mia Wasikowska, vain muutamia esimerkkejä mainitakseni. Monet televisiosarjat ovat myös antaneet viime vuosina onnistuessaan laatunäyttelijöille tilaisuuden tuoda esiin tuntemattomampia puolia kyvyistään. Tästä esimerkkinä, ehkä Lovejoyna

parhaiten tutuksi tullut, Ian McShane, joka teki upean roolin HBO:n *Deadwood*-sarjassa ja on sittemmin nähty muun muassa *Pirates of the Caribbean* -jatko-osan Mustapartana. Yksi vaihtoehto on myös Quentin Tarantinonkin suosima metodi nostaa vuosien takaisia suosikinäyttelijöitä parrasvaloihin. Se, onko unohdetulla näyttelijällä markkina-arvoa yleisön keskuudessa, on pitkälti kiinni elokuvan genrestä, kohderyhmästä ja markkinoinnista. Indie-elokuvista tunnettu kasvo, kuten William H. Macy, joka kuuluu Hirshensonin ja Jenkinsin määrittelemään names-kategoriaan, saattaa hyvinkin olla pienelle elokuvalle niin sanotusti vihreän valon sytyttäjä (Hirshenson, Jenkins & Kranz, 19).

Roolituspalvelussa käytetään näyttelijöistä yksinkertaisen selkeää jaottelusysteemiä: ammattinäyttelijät, puoliammattilaiset ja harrastelijat. Ammattinäyttelijät on lajiteltu arkistoon vuosikymmenien mukaan. Pesonen ja Huuhka kertovat, että puoliammattilaisiin kuuluu muun muassa tuoreita Metropolia-ammattikorkeakoulun Esittävän taiteen koulutusohjelmasta valmistuneita, jotka eivät ole vielä Näyttelijäliiton jäseniä ja ovat usein tuottajille edullisempia vaihtoehtoja. Osa heistä on aivan yhtä hyviä kuin ammattilaiset, kerrotaan Roolituspalvelusta. Ikähaarukka puoliammattilaisissa on noin kaksikymppisistä kuuteen-seitsemäänkymmppiin. Heissä on pitkäaikaisia harrastelijänäyttelijöitä, jotka ovat kameran edessä äärettömän luontevia, lisätään Roolituspalvelusta. Harrastelijoihin kuuluvat kaikki loput. Tuohon ryhmään kuuluu kaiken ikäisiä ihmisiä, joista osa on näytellyt ja osa ei ollenkaan. Pesonen ja Huuhka mainitsevat merkittävänsä selvästi paremmat harrastajat arkistoihinsa erikseen.

5.2.2 The Ulmer Scale

Kokenut viihdejournalisti James Ulmer kehitti vuonna 1997 The Ulmer Scaleksi nimetyn pisteytysjärjestelmän, jolla mitataan näyttelijöiden tähtivoimaa ja ennen kaikkea niin sanottua bankability-arvoa. Järjestelmän pisteytysasteikko on yhdestä sataan. Mitä korkeampi pistearvo, sen parempi sijoitus näyttelijä on elokuvan tuotto-odotuksiin nähden. Näyttelijät, jotka nauttivat suurimmista bankability-arvoista, voivat pelkällä nimellään auttaa elokuvalla täyden tai suurimman osan elokuvan rahoituksesta. Listauksen mukaan suurimmat elokuvatahdet kuuluvat A+-listalle. Listan muut kategoriat ovat: A, B+, B, C ja D -listat sekä Uppers- ja Downers-listat suurimmista tähtivoiman kasvattajista ja menet-

täijistä. Pääasiassa pistearvo syntyy näyttelijän aikaisempien elokuvien kassamenestyksestä. Ulmer Scale ottaa huomioon myös muita näyttelijän tähteyden nousuun tai laskuun vaikuttavia tekijöitä, kuten hänen promotoimis- ja matkustushalukkuuden, uramanageroinnin, ammattimaisuuden, ammattitaidon sekä rooliskaalan. Ulmer Scale erottelee myös elokuvien budjettiluokat ja näyttelijöiden bankability-luokitukset niiden mukaan seuraaviin kolmeen kategoriaan: "art house" eli budjetiltaan enintään 8 miljoonan dollarin elokuvat, "mid-range" eli budjetiltaan 8 miljoonaa-30 miljoonaa dollaria ja "studio-level" eli yli 30 miljoonan dollarin elokuvat. (www.ulmerscale.com)

Mediassa raportoidaan Ulmer Scalen tuoreimmista listoista muutaman vuoden välein kun *The Hot List* -kirjasta ilmestyy uusi painos. Kirja sisältää yli 1400 näyttelijän pisteytyksen ja sijoituksen. Tilastot pääsevät Suomessakin viihdeuutisten täyteen, mutta Yhdysvalloissa niillä on myös elokuvateollisuudelle huomattava vaikutus. Useat Hollywood-tuottajat, rahoittajat, casting directorit, agentit ja levittäjät seuraavat Ulmerin tuloksia ja käyttävät niitä työkaluinaan valitessaan seuraavaa näyttelijää tai elokuvaa.

5.2.3 IMDb Pro:n STARmeter

Ulmer Scalen lisäksi toinen näyttelijöiden (sekä muiden elokuvatyöläisten) paljon seurattu rankkausjärjestelmä on The Internet Movie Databasen Pro-version STARmeter, jonka suosituimmuusjärjestys muokkautuu miljoonien IMDb-käyttäjien hakujen perusteella. Listaa päivitetään viikottain, joten se saattaa monen näyttelijän kohdalla kertoa paremmin ajan tasalla olevaa tietoa tämän hetkisestä suosiosta kuin Ulmer Scale. (<http://pro.imdb.com>)

5.2.4 Median seuranta ja vaikutus

Kun näyttelijä on mukana kassamagneetissa tai flopissa, päivitetään Ulmer Scalea, IMDb Pro:n STARmeteriä sekä aikakauslehtien laskelmia ja listauksia kyseisen näyttelijän osalta. Esimerkiksi aikakauslehti Forbes julkaisee ajoittain omia laskelmiaan ylipalkatuimmista näyttelijöistä suhteessa näyttelijän tähdittämiensä elokuvien tuottoihin. Jokaisen nimekkäämmän näyttelijän pienempiäkin tekemisiä seurataan mediassa suurennuslasilla. Lehtiin päätyneet virheet yksityis-

elämässä kostautuu melko varmasti työelämässä. Mel Gibson putosi Ulmerin listalla useita pykälää oltuaan syytettynä vuoroin antisemitismistä, rasismista, vaimonsa pahoinpitelystä ja rattijuopumuksesta. Tätä kirjoittaessani, Gibsonin IMDb Pro:n STARMeter -sijoitus on 249 (27.1.2012), kun se vielä kymmenisen vuotta aikaisemmin pyöri TOP 10:ssä, parhaimmillaan toisena. Ilmeisesti Hollywoodista näyttää kuitenkin löytyvän edelleen tuottajia, jotka eivät tunnu välittävän listasijoituksista, sillä Gibson roolitettiin Jodie Fosterin ohjaamaan elokuvaan *The Beaver* (2011), jonka menestys jäi useiden miljoonien päähän kannattavuusrajoista, sillä elokuvan arvioitu budjetti oli 21 miljoonaa dollaria ja maailmanlaajuinen tuotto jäi noin 1,11 miljoonaan. Jälleen kerran voidaan vain pohtia, mikä kokonaisuudessa oli ratkaisevasti vikana: näyttelijä/-t, elokuvan idea, toteutus, markkinointi vai jokin muu seikka.

Ruotsalainen näyttelijä Mikael Persbrandt jäi kevät-kesällä 2011 kahteen kertaan kiinni kokaiinin käytöstä. Tällainen julkisuus tekee hallaa ammatissa kuin ammatissa, mutta erityisesti ammatissa, jossa kaikkea tekemistä seurataan julkisesti mediassa. Persbrandt menetti heti muun muassa Unicef-lähettilään nimityksensä. Julkisuuskuva muuttui hetkessä hyvän tekijästä huumeiden käyttäjäksi. Monet Hollywood-tuottajat ovat varmasti poistaneet Persbrandtin nimen ainakin toistaiseksi tulevien elokuviansa alustavista casting-listoista. Pohjoismaissa virheet tunnutaan antavan helpommin anteeksi, joten työt tuskin Persbrandtilta loppuvat, vaikka Hollywoodin ovet olisivatkin hetken hieman tiukemmassa.

Myös Robert Downey Jr. paini päihdeongelmien kanssa ennen paluutaan suur elokuvien päätähdiksi. Jane Jenkins muistelee *A Star Is Found* -kirjassa *Kaunis mieli* -elokuvan (Ron Howard 2001) roolitusprosessia, joka näytti juuri loksahdavan uomilleen, kun Robert Downey Jr. oli sanonut ottavansa vastaan hänelle tarjotun roolin. Vain muutama viikko tämän jälkeen luki lehdestä Downey Juniorin huumeepidätyksestä ja rooliin oli löydettävä pikaisesti toinen näyttelijä. Viimein rooliin löytyi mutkien kautta Paul Bettany. (Hirshenson, Jenkins & Kranz 2006, 242-243) Downey Jr. sai kuitenkin myöhemmin uusia tilaisuuksia ja onkin tänä päivänä luultavasti korkeammalla erilaisilla suosittuuslistoilla kuin koskaan aikaisemmin. Hairahdukset annetaan anteeksi, mutta julkisilla sanomisilla ja tekemisillä on usein hetkellinen suora vaikutusta näyttelijän uralle.

6. KUINKA NÄYTTELIJÄ VALITSEE PROJEKTIN JA KUINKA HÄNET SAA KIINNITETTYÄ PROJEKTIIN?

“On the whole actors tend to attach to scripts based on three things: 1. Director and/or Producer 2. role/script 3. the fee.”

(Gillian Hawser 6.11.2011)

Pääsääntöisesti näyttelijät haluavat hyviä rooleja hyvistä käsikirjoituksista. Markus Selinin mukaan rahan lisäksi ainoa tie tunnetun ulkomaisen näyttelijän kiinnittämiseksi on hyvä käsikirjoitus. ”Emilie De Ravin tuli *Love and Other Troubles* -elokuvaan [*Hulluna Saraan*, 2012] merkittävästi normaali palkkiotaan pienemmällä summalla, koska piti käsikirjoituksesta ja ennen kaikkea ohjaajan aikaisemmista lyhäreistä,” kertoo Selin Samuli Valkaman ohjaamasta ja Jesse Fryckmanin tuottamasta elokuvasta, jossa Selin toimii Executive Producerina yhdessä Jukka Helteen kanssa. Myös Gregory Goodell nostaa kirjassaan Independent Feature Film Production käsikirjoituksen näyttelijän suurimmaksi houkuttimeksi. Tämä pätee niin parhaiten palkattuihin supertähtiin kuin uusiin tulokkaisiin.

Jane Jenkins kertoo näyttelijöiden hinnoissa olevan usein joustoa. Tähdet, jotka vaativat studioelokuvista valtavia korvauksia saattavat hyvinkin tehdä indie-elokuvan tuntuvasti pienemmällä rahalla, etenkin jos he pitävät ohjaajasta, käsikirjoituksesta, aiheesta tai roolista. Toisaalta, vaikka suuri osa tuntemattomammista näyttelijöistä työskentelee liiton minimikorvauksella, osa ei tyydy siihen vaan neuvottelee järjestään korkeampia korvauksia itselleen roolista riippumatta. (Hirshenson, Jenkins & Kranz 2006, 13)

Näyttelijä, joka tunnetaan komedioista, saattaa haluta laajentaa draama- tai toimintarooleihin. Todennäköisesti tällainen näyttelijä on halukas jopa tinkimään omasta korvauksestaan saadakseen itselleen toivomansa erilaisen roolin. (Goodell 1998, 146) Tuottaja ja ohjaaja ottavat aina riskin palkatessaan tiettyä genreä tahkonneen näyttelijän uudelleen rooliin. Vaikka näyttelijä on oletettavasti todistanut koekuvauksissa olevansa rooliin täydellisesti sopiva, saattaa yleisöllä olla etenkin aluksi ennakkoluuloja näyttelijän aikaisempien töiden takia. Toki elokuvan ja näyttelijän onnistuessa riskin ottaminen osoittautuu

useimmiten kannattavaksi.

Kovassa nousussa oleva Michael Fassbender perustelee rooliaan *X-Men: First Class* -elokuvassa (Matthew Vaughn 2011): ”Se antoi minulle enemmän valtaa urani suhteen. Jos on tehnyt jättielokuvan, voi olla, että sen avulla saadaan rahoitus johonkin pikkuelokuvaan.” (Kinnunen 2012, 13) Tällä Fassbender viitanee nimenomaan siihen, että hänen arvonsa kasvoi X-Men-roolin myötä rahoittajien kannattavuuslaskelmissa. Kun hänet nyt roolitetaan elokuvaan, hänen mukanaolonsa auttaa elokuvan rahoituksen kasaamisessa, mahdollisesti jopa riippumatta elokuvan tyyllilajista. Haittaa ei varmasti ole Fassbenderille siitäkään, että näyttelijän lähtökohtainen minimikorvaus määräytyy usein näyttelijän edellisestä elokuvasta saaman palkkion mukaan.

Kuinka suomalaisen aloittelevan tuottajan kannattaisi toimia jos hän etsii tuotantoonsa kansainvälisesti tunnettua näyttelijää eikä hänellä itsellään ole agenttikontakteja? Mikäli tilanne on niin hyvä, että rahoitus on täysin kasassa, voi hyvin lähestyä suoraan tunnetun näyttelijän agenttia virallisen tarjouksen kanssa, neuvoo Todd Thaler. Casting director saattaa tarjota tarvittaessa palvelujaan paikallisena ”välikätenä” ja välittäjänä tai jopa sopimuksen neuvottelijana, jatkaa Thaler.

Gillian Hawser jakaa hänelle tarjottavat elokuvat kahteen kategoriaan: ”There is a huge difference between films that come to a casting director fully financed and ready to go and films that need to attach actors in order to trigger the money.” Jälkimmäisessä piilee catch-22, joka ei ole ongelmallinen vain tuottajille, vaan myös casting direcoreille. Myyntiyhtiöt ja levitysyhtiöt hyväksyvät sijoutuksensa turvaksi vain tietyt näyttelijät. Juuri nuo tietyt näyttelijät eivät todennäköisesti sitoudu projektiin, jonka rahoitusta eikä kuvauspäiviä ole saatu varmistettua.

Niminäyttelijän saamisen haaste aiheeltaan vaikeaan elokuvaan ei todennäköisesti ole kiinni elokuvan rankasta aihepiiristä eikä näyttelijälle tarjotusta korvauksesta, vaan ennen kaikkea ohjaajasta. Jos ohjaaja on todistanut aikaisemmin kykenevänsä käsittelemään arkoja teemoja, on näyttelijän turvallisempi ottaa rooli vastaan. (Martin 2009, 157) On hyvä muistaa, että jokainen

yksittäinenkin rooli on näyttelijän koko uran kannalta tärkeä ja niin onnistumiset kuin epäonnistumisetkin vaikuttavat välittömästi hänen seuraaviin työmahdollisuuksiin. Jokainen roolivalinta on näyttelijälle tietyllä tavalla uhkapeliä. Näyttelijä saattaa pitää hänelle tarjotusta käsikirjoituksesta ja vaikka hänelle tarjottaisiin roolista kohtuullinen korvaus, saattaa hän silti kieltäytyä roolista, koska ei tunne ohjaajaa eikä siksi uskalla ottaa riskiä.

Laura Munsterhjelmin toivoisi ohjaajien olevan paljon aikaisemmassa vaiheessa mukana casting-prosessissa, jotta paras näyttelijävaihtoehto ei putoaisi pois ja jäisi ohjaajalta näkemättä roolittajien omatoimisen työn seurauksena. Munsterhjelmin lisää koekuvaustilanteiden olevan myös aistimista, missä molemmat osapuolet saavat näytteen, millaista mahdollinen tuleva yhteistyö voisi olla. Koekuvaustilanteessa näyttelijät voivat kokeilla, minkälaista olisi tehdä ohjaajan kanssa töitä, ymmärtävätkö he toisiaan ja ymmärtävätkö he näyteltävän hahmon samalla tavalla. Näyttelijä saattaakin haluta testata ohjaajaa siinä missä ohjaaja tavallisesti testaa näyttelijää, koska ohjaajia on hyvin erilaisia. Toiset ohjaajat eivät lainkaan ohjaa näyttelijöitä. He ohjaavat kokonaistilanteen ja mahdollisesti koko kuvan valaisuineen, mutta eivät ohjaa henkilöitä. Toisessa ääripäässä ovat ohjaajat, jotka puuttuvat jokaiseen yksittäiseen hengitykseenkin. Munsterhjelmin mielestä näyttelijän on hyvä tietää, tuleeko hän saamaan ohjausta elokuvassa, johon hänelle tarjotaan roolia.

Yhtenä lisähokuttimena näyttelijöille käytetään joskus elokuvan tuotantokrediittejä, jotka saattavat kiinnostaa osaa näyttelijöistä (kuten myös agenteja sekä managereita). Ajoittain esimerkiksi Co-Executive Producer -titteliä käytetään palkkiona näyttelijöille. Jos on selvää, että näyttelijä tuo nimellään elokuvan rahoituksen, voitaneen hänet laskea yhdeksi rahoittavaksi tuotantohenkilöksi. Tittelin kanssa on toki mahdollista neuvotella myös titteliin liittyvästä luovasta sisällöllisestä työstä esimerkiksi käsikirjoituksen tai castingin parissa.

Käsikirjoittaja-ohjaaja Paul Haggis kertoo *Crash*-elokuvansa (2004) rahoitus- ja roolitusvaiheesta kirjassa *The Film Finance Handbook – How to Fund Your Film* (Davies & Wistreich 2007, 51). Studiot eivät olleet kiinnostuneita rahoittamaan elokuvaa. Myöskään yksityiset rahoittajat eivät halunneet lähteä mukaan, koska käsikirjoittaja Haggis oli vielä tuolloin ohjaajana tuntematon. Kun Haggis sai

mukaansa tuottajat Bob Yarin ja Cathy Schulmanin, puolentoista vuoden roolitusprosessi pystyttiin aloittamaan. Don Cheadle oli ensimmäinen näyttelijä, joka halusi elokuvaan. Hänen annettiin itse valita roolinsa ja kuuden kuukauden päästä hän oli viimein tehnyt valintansa kahden roolin väliltä. Häntä pyydettiin myös tuottamaan elokuvaa, koska hänen nimensä yhdistetään yleisesti laatu-elokuvaan, mikä taas toi elokuvalla kaivattua lisäuskottavuutta. Myös yksi tärkeä syy tälle päätökselle oli, että monet näyttelijät haluavat näytellä Don Cheadelin kanssa. Haggisin mukaan Cheadle on Sean Pennin tapaan näyttelijämagneetti. Tässä tapauksessa, vaikka Don Cheadle ei olekaan aivan A-listan tähti, hänen mukaan tulonsa luultavasti mahdollisti muiden tunnettujen näyttelijöiden kiinnostumisen, lisärahoituksen saamisen ja näin ollen koko elokuvan toteutumisen.

Elokuvan kehittelyvaiheeseen kuuluu oleellisesti ohjaajan, näyttelijöiden ja rahoituksen varmistaminen. Rahoittajat edellyttävät tavallisesti jonkinlaista vakuutusta, että niminäyttelijä on todella kiinnitetty projektiin tai vähintäänkin näyttelijän olevan kiinnostunut projektista. Mikäli sopimusta ei ole vielä tehty, on seuraavaksi paras vaihtoehto henkilökohtainen kirje tähdeltä, jossa hän vakuuttaa olevansa käytettävissä projektia varten. Tällainen sitoutuminen on kuitenkin hyvin harvinaista aikaisessa kehittelyvaiheessa. Tavallisemmin käytetty vaihtoehto on aiesopimus/aiekirje, niin kutsuttu letter of intent (lyh. ”loi”), joka tulee useimmiten näyttelijän agentilta. Aiesopimus sisältää oletettavasti useita alisteisia ehtoja, jotka takaavat näyttelijälle sen, ettei hän sitoudu epämääräiseen projektiin liian aikaisessa vaiheessa. Kirjeessä saattaa olla ehtoina esimerkiksi, että lopullinen päätös näyttelijän osallistumisesta riippuu myöhemmin sovittavasta korvauksesta ja näyttelijän aikaisemmista sitoumuksista. Tuotannon tulee myös olla täysin rahoitettu tiettyyn päivämäärään mennessä, jolloin näyttelijä olisi käytettävissä tarkasti määritellyn ajan tietyn ajanjakson aikana. Aiesopimuksessa saattaa olla jo maininta näyttelijälle maksettavan korvauksen suuruudesta, ja mahdollisesti jopa ehto, että osa kyseisestä summasta tulee panna etukäteen escrow-tilille osoitukseksi tuottajan sitoutumisesta. Escrow-tilin käytössä korvauksesta maksetaan vain osa valvotulle tilille, toisin kuin niin kutsutussa pay-or-play-sopimuksessa, jossa korvaus maksetaan kokonaisuudessaan ennakoon.

Mikäli aiekirjeen saaminen ei onnistu, on tyhjää parempi vaihtoehto letter of

interest eli kiinnostuksen osoitus, jossa ei välttämättä sanota muuta kuin, että näyttelijä on lukenut käsikirjoituksen, pitää siitä ja on kiinnostunut osallistumaan elokuvaan tulevista neuvotteluista riippuen. (Davies & Wistreich 2007, 24) Kokonaisuudessaan tämä prosessi on käytännössä sama kuin, minkä tuottaja käy usein myös ohjaajan ja rahoitustahojen kanssa.

Juha Wuolijoki kertoo tarkemmin näyttelijän pay-or-play-sopimuksesta:

”Se on valitettavasti ainoa tapa saada kirjallinen pitävä sopimus tehtyä niminäyttelijän kanssa, jota voi sitten käyttää rahoituksen hankkimiseen. Palkkio tulee olla näyttelijälle nimetyllä suljetulla tilillä 30-60 päivää ennen kuvausten alkua. Niminäyttelijällä tarkoitan näyttelijää, jonka nimi on tyypillisesti mainittuna mahdollisissa pre-sale-sopimuksissa ja jonka kiinnitys mahdollistaa elokuvan rahoituksen keskeisiltä osin. Näyttelijän tulee olla hyvin tunnettu monessa maassa ja hänen aiemmat elokuvansa ovat tuottaneet hyvin suurelta osin hänen takiaan. Tällaisia näyttelijöitä on hyvin vähän maailmassa. On tunnettuja näyttelijöitä, on julkkiksia, mutta näyttelijöitä, joita yleisö tulee katsomaan nimenomaan on vähän.”
(Wuolijoki 19.11.2011)

Pay-or-play-sopimuksessa tuottaja sitoutuu maksamaan näyttelijän korvauksen kokonaisuudessaan ennakkoon huolimatta siitä toteutuuko tuotanto vai ei. Se on varmin, mutta myös hyvin riskialtis tapa saada näyttelijä kiinnitettyä projektiin.

Teoriassa näyttelijän, kuten muidenkin elokuvatyöläisten kanssa, on sopimusvaiheessa mahdollista sopia osakorvauksen lykkäämisestä (englanniksi *deferment*) esimerkiksi siihen asti, kunnes kaikki elokuvaan liittyvät velvoitteet on suoritettu tai kunnes elokuva on julkaistu. Näin riskiä voi jakaa pidemmälle aikavälille ja jaksotus on usein avuksi myös cash flow -hallinnassa. Myös Screen Actors Guild tarjoaa yhtenä sopimusvaihtoehtona SAG *deferred* -sopimusta, jolla näyttelijälle ei makseta mitään etukäteen, mutta kun elokuvaa aletaan esittämään rahaa vastaan, näyttelijä saa tuosta rahasta korvauksensa ensimmäisenä (Kondazian 1999, 336). Nimekkään näyttelijän ja etenkin tämän agentin suhtautuminen korvauksen lykkäämiseen, ainakin kokonaisuudessaan,

osoittautuu suurella todennäköisyydellä ehdottoman kielteiseksi.

Ovatko yhdysvaltalaiset näyttelijät yleisesti tottuneet suomalaisia näyttelijöitä huomattavasti suurempiin korvauksiin? Independent-elokuvissa, joita on suurin osa Yhdysvalloissakin julkaistuista elokuvista, maksetaan tavallisesti näyttelijöille liiton minimi plus kymmenen prosenttia eli "scale plus ten", kertoo casting director Billy DaMota (Kondazian 1999, 89). Pienen budjettien elokuvissa liiton vähimmäiskorvaukset ovat samaa kokoluokkaa kuin Suomessa. Luonnollisesti korvaukset kasvavat näyttelijän tunnettuuden mukaan.

Jos nimekkään näyttelijän saa kiinnitettyä elokuvaan, on syytä varautua suuremman palkkion lisäksi muihinkin lisämenoihin, sillä mitä suurempi tähti, sitä suuremmalla todennäköisyydellä näyttelijä/agentti tuo mukanaan ylimääräisiä vaatimuksia esimerkiksi logistiikkaan ja majoitukseen liittyen.

7. ONNISTUNEEN ROOLITUSPROSESSIN MAHDOLLISET EDUT

7.1 Parempi elokuva

“Basically I believe that casting is vital – I see some films where actors are miscast – just because they are great actors do not make them right for that particular part. There is always a need to understand and match the internal quality of the actor with the internal life of the character in the script. When you see perfect casting across an entire film – the audience is drawn in and involved with the characters – these films rightly win awards!”
(Gillian Hawser 6.11.2011)

Roolituksen tärkein tehtävä on löytää sopivat näyttelijät tulkitsemaan käsikirjoituksen teksti ohjaajan toivomalla tavalla, jotta lopputuloksena olisi mahdollisimman hyvä elokuva. Markus Selinin mukaan ”käsikirjoituksen jälkeen castingillä on mahdollista kaataa tai nostaa elokuva”. Onnistunut casting-prosessi saattaa tuottaa paremman elokuvan sekä paremman työympäristön, hän lisää.

Juha Wuolijoki huomauttaa: ”Huonon roolituksen tunnistavat kaikki. Hyvää roolitusta harvempi erikseen huomaa. Jos roolitus on onnistunut, yleisö saattaa kehua kokonaisuutta, ohjausta ja tarinaa – ja tottakai yksittäisiä näyttelijöitä.”

7.2 Riskien hallintaa sekä säästöjä

Kokematon näyttelijä saattaa olla riski tuotannolle. Vaikka näyttelijällä olisi teatterikokemusta, hän ei välttämättä tiedä, kuinka katseen suunnat, askelmerkit ja ottojen väliset jatkuvuudet toimivat elokuvissa. Myös mahdolliset repliikkien unohdukset syövät koko työryhmän kallista työaika. Jos aikataulut venyvät näyttelijän virheiden takia ylitöille, ei alkuperäiset säästöt näyttelijän palkkorvauksissa pian enää kata muun työryhmän ylityökorvauksia.

Huomioitava, vaikkakin nykyään harvinaisempi ongelma, on filmin kulutus sekä filmin määrän mukaan kasvavat laboratorio- ja siirtokulut, jotka luonnollisesti kasvavat ottojen myötä. Näin ollen kokeneilla kameranäyttelijöillä voidaan pienentää riskejä. Näyttelijän terveys on yksi huomioitava seikka lisää. Kesken kuvausten vakavasti sairastuva tähti keskeyttää todennäköisesti kuvaukset ja saattaa olla koko projektille kohtalokas takaisku. Elokuvavakuutus- / completion bond -yhtiöt vaativat elokuvan näyttelijöiltä tuoreet lääkärintodistukset ennen vakuutuksen myöntämistä, joten ainakin selkeimpien pidempi aikaisten sairauksien mahdollisuutta saadaan tätä kautta pienennettyä.

Completion bond -yhtiöiden tiedetään myös rankkaavan näyttelijöitä heidän käyttöksensä perusteella. Tiedossa olevat alkoholi- ja huumeongelmat, taipumukset myöhästelyyn tai kuvauspaikalta häipymisiin ovat varmasti tiedossa myös elokuvavakuutusyhtiöillä ja saattavat vaikuttaa merkittävästi vakuutuksen saamiseen. Tämänkin takia on hyvä harkita tarkoin potentiaalisen ongelmatapauksen palkkaamista eli ylimääräisten riskien ottamista.

7.3 Lisärahoitusta?

On selvää, että nimekkäillä näyttelijöillä elokuvan rahoittaminen helpottuu. Casting director Mike Fenton muistuttaa esimerkkinä vielä tuolloin melko kokemattomien Matt Damonin ja Ben Affleckin tulleen monen studion torjumaksi *Good Will Hunting* -projektinsa kanssa. Kun he saivat houkuteltua Robin Williamsin kymmeneksi päiväksi mukaan elokuvaansa, saivat he elokuvalleen paitsi kasassa pitävän voiman, mutta myös oivan rahoitustyökalun ja loppu on historiaa. (Kondazian 1999, 128) Ongelmana usein onkin, kuinka saada niminäyttelijä projektiin mukaan. *Good Will Hunting* -elokuvaan tähden houkutteleva lienee ollut helpompaa kuin moneen muuhun elokuvaan, sillä tarjolla oli Oscarin arvoinen käsikirjoitus ja käsikirjoituksessa rooli, joka toi myös Robin Williamsille oman pystinsä.

Kaksinkertainen Oscar-voittaja näyttelijä-ohjaaja-tuottaja Kevin Spacey esittää vastaväitteen uskomukselle, että näyttelijät toisivat tuotannolle mukanaan helppoa rahaa: "I had difficulty raising money for *Albino Alligator*, I had difficulty

raising money for *The United States of Leland*, I had difficulty raising money for *Beyond the Sea*. Don't make the assumption that just because an actor of a certain note is involved in a project that buckets of money are falling from the sky. It isn't true. It's just not the way movies are made." (Martin 2009, 21)

Vaikka Spaceyn esimerkissään mainitseman *Beyond the Sea* -elokuvan rahoitus ei muuttunut helpoksi näyttelijäkaartista löytyvien Spaceyn, Bob Hoskinsin ja John Goodmanin myötä, lisäsivät nimet kuitenkin todennäköisesti paljon eurooppalaisten rahoittajien kiinnostusta. Berliinalen elokuvafestivaaleilla vuonna 2005 Spacey kertoi lehdistötilaisuudessa, jossa satuin olemaan paikalla, kyseisen elokuvan kuvaushaasteista, jotka olivat seurausta rahoitusrakenteen monimutkaisuudesta. Suurin osa elokuvasta jouduttiin kuvaamaan rahoituksen takia Saksassa ja osa myös Englannissa. Lavastusosasto sai käyttää mielikuvitustaan ja taitojaan luodessaan 1930-70-lukujen New Yorkia, Los Angelesia ja Las Vegasia Eurooppaan. Elokuva saatiin lopulta rahoitettua ja valmiiksi ja uskon näyttelijöiden olleen suurena apuna tässä, vaikka helppoa se ei olisikaan ollut. Ikävä kyllä näyttelijät osana elokuvan kokonaisuutta eivät kuitenkaan riittäneet enää tekemään elokuvasta kaupallista menestystä.

7.3.1 SES, Eurimages, Media, NFTF

On tärkeää olla tietoinen rahastojen yksityiskohtaisista ehdoista. Austaliassa tuottaja Antony Ginnane oli saanut houkutelua yhdysvaltalaisen kaksinkertaisen Oscar-ehdokkaan Gena Rowlandin pienen budjetin elokuvaansa *Last Dance*. Hän joutui kuitenkin vaihtamaan näyttelijää vain kaksi viikkoa ennen kuvausten alkua. Syynä tähän oli, ettei Rowlandille myönnetty Australiasta työviisumia, koska elokuvaa oltiin tekemässä australialaisella rahoituksella ja elokuvalla olisi tullut olla sääntöjen mukaan 30 prosenttia ulkomaista rahoitusta, jotta siihen olisi ollut luvallista kiinnittää ulkomaalaisia näyttelijöitä. (Quinn 2011) Tässä esimerkkitapauksessa tuottaja Ginnane oli varmasti hyvin tietoinen oman maansa säännöistä, mutta yritti silti saada omalle projektilleen poikkeuspäätöksen tiedossa olleiden tulevien sääntömuutosten perusteella. Sivuhuomiona sanottakoon tapauksen olevan mielestäni hyvin erikoinen ottaen huomioon, että tämä riskin ottanut tuottaja on kokenut veteraanituottaja, joka on toiminut kolme vuotta Screen Producers Association of Australian (SPAA) puheenjohtajana. Joka tapauksessa tapaus on hyvä muistutus siitä, että kaikilla

rahastoilla on ehtoja, joita kannattaa noudattaa, jottei maailmanlaajuista ennakkokiinnostusta herättäneestä elokuvasta tule sääntörikkomusten takia hetkessä ainoastaan kansalliseksi tv-elokuvaksi kelpaava teos.

Suomen elokuvasäätiön tuotantoneuvoja Jukka Asikainen kertoo omasta käytännöstään projektien näyttelijöiden suhteen: ”Näyttelijävalinnoista usein keskustellaan ja niistä ollaan kiinnostuneita tuotantopäätöksiä pohjustavissa tapaamisissa, mutta näyttelijävalinnat ovat osa taiteellista kokonaisuutta, johon säätiö ei rahoittajana puutu. Yhteistuotantojen kohdalla asia on sama; taiteelliset päätökset kuuluvat tekijöille ja tuotantoyhtiöille.” Asikainen olettaa saman käytännön pätevän muidenkin tuotantoneuvojen kohdalla. Asikaisen lausunto ei yllättä, sillä tällaisena käytännön näkevät myös tuottajat ja näin käytännön kuuluukin toimia. Myös Markus Selin toteaa: ”jos näyttelijävalinnat vaikuttaisivat institutionaalisiin rahoittajiin olisi jotain todella pahasti pielessä.” Koska valinnoista kuitenkin ollaan kiinnostuneita ja niistä puhutaan avoimesti ennen tuotantopäätöksiä, on tietenkin mahdotonta varmasti sanoa lisääkö mielenkiintoinen roolitus päättäjien vähintäänkin alitajuista kiinnostusta, olivat viralliset kannat ja käytännöt mitä tahansa.

Kansainväliset yhteistuotannot tuovat mukanaan roolitukseen liittyviä haasteita, mutta myös mahdollisuuksia. Useat, elleivät kaikki, eurooppalaiset elokuvasäätiöt/-rahastot vaativat oman maansa näkyvyyttä projekteille, joita kyseinen taho on rahoittamassa. Taiteellisen työryhmän ja kuvauspaikkojen lisäksi näyttelijät ovat usein yhteistuotantopalapelien rahoituksen mahdollistavina paloina. Eurimages-tukea haettaessa hakemukset pisteytetään, jolloin määritellään täyttääkö projekti eurooppalaisen yhteistuotannon (European Convention on cinematographic co-production) vaatimukset ja onko se hakukelpoinen. Pääsääntönä on, että pisteytyksestä tulisi saada vähintään 15 pistettä 19:sta. Eurimages-jäsenmaan ohjaajasta ja käsikirjoittajasta saa kustakin kolme pistettä. Esimerkiksi leikkaajasta, säveltäjästä ja lavastajasta lasketaan jokaisesta yksi lisäpiste. Näyttelijöistä on mahdollista saada yhteensä kuusi pistettä. Pisteytysjärjestelmä myöntää ensimmäiselle roolille kolme pistettä, toiselle kaksi ja kolmannelle yhden pisteen. Roolijärjestys arvoitetaan näyttelijöiden työpäivien mukaan, eikä esimerkiksi roolin käsikirjoitussivumäärän mukaan. Käytännössä tämä mahdollistaa luovan työpäiväsuunnittelun, mikäli se on

pisteiden saamiseksi tarpeen näyttelijöiden kohdalla.

Media-ohjelma tukee näytelmäelokuvien kehittelyä enintään 60.000 eurolla per tuotanto ja teatterilevityksen saavien animaatioiden kehittelyä enintään 80.000 eurolla. Siinä vaiheessa, kun Media-tukea haetaan, ovat näyttelijät vielä harvoin tiedossa eikä näyttelijöillä ole merkitystä tukipäätöksen kannalta. Myöskään Nordisk Film & TV Fond ei ole kiinnostunut tukien hakuvaiheessa näyttelijöistä. Luettelo pääosanäyttelijöistä tulee toimittaa NFTF:lle vasta tuenvarauspäätöksen jälkeen tukisopimuksen laatimista varten.

7.3.2 Televisiokanavat

Suomessa kotimaisia elokuvia rahoittavina televisiokanavina toimivat tavallisesti Yleisradio, MTV3 tai Nelonen. Maaliskuussa 2011 Yleisradio joutui säästötoimenpiteinään leikkaamaan kotimaisten elokuvien rahoitustaan niin, että rahoittamatta jäi kolmannes elokuvien määrästä, jossa Yle oli ollut mukana vielä pari vuotta sitten. Tästä huolimatta Yleisradio oli edelleen rahoittamassa noin puolta suomalaisista elokuvista ja suhde kasvanee jälleen, kun Ylen uusi rahoitusmalli on saatu toimimaan. Rahoittamisella tarkoitetaan televisiokanavien kohdalla käytännössä elokuvan esitysoikeuden ennakko-ostoa. Nelosen elokuvista vastaava tuottaja Mikko Aromaa tarkentaa kanavan roolia elokuva-tuotannossa seuraavasti: ”Kanavahan ei nykyisessä toimintamallissa koskaan osta valmista tuotetta, vaan se toimii hankkeen osarahoittajana. Näin ollen kanava on pikemminkin hankkeen osatuottaja, ja siten kanava on myös mukana hankkeen kehittelyssä ja eri tuotantovaiheissa.” Koska kanavat ovat rahoillaan vaikuttamassa elokuvan toteutumiseen, olisi ymmärrettävää, että kanavat myös toivoisivat tulevaisuudessa kuulluiksi suurina tuotannollisia ja taiteellisiakin vaihtoehtoja punnittaessa.

Kysyttäessä YLE Yhteistuotantojen Erkki Astalalta, mitkä asiat vaikuttavat Ylen valintoihin heidän hankkiessaan kotimaisen elokuvan esitysoikeuksia, hän vastaa: ”Käsikirjoitus, ohjaajan näkemys, tuottajan näkemys ovat ne asiat joita ensi sijassa tutkimme kun hankimme kotimaisen elokuvan esitysoikeuksia. Yle pyrkii tarjoamaan suomalaisille mahdollisimman laajan kirjjon kotimaista elokuvaa, elokuvia joilla on sanottavaa ja jotka kestävät aikaa.” Ylen tehtäviin kuuluu suoma-

laisen kulttuurin edistäminen ja tässä tehtävässä se on ollutkin rahoittamassa kaupallisten pitkien fiktioelokuvien lisäksi hyvin erilaisia kotimaisia tuotantoja, kuten lyhytelokuvia ja dokumentteja. Ylen osallistuminen suomalaisen elokuvan rahoittamiseen on siis laajempaa ja monipuolisempaa kuin muilla tv-kanavilla. Pitkien fiktioidenkaan kohdalla Yle ei ole tuntunut hakeneen rahoittamiltaan elokuvilta mahdollisimman suurta yleisöpotentiaalia, ainakaan samassa suhteessa kuin mainosrahoitteiset MTV3 ja Nelonen ovat ymmärrettävästi tehneet. MTV3:n ohjelmajohtaja Jorma Sairanen valottaa oman kanavansa valintoihin vaikuttavia tekijöitä: ”Osallistumme muutamaan elokuvaan vuodessa. Suurin osa on sellaisia joille odotetaan isoa tv-yleisöä (esim. *Vares*), mutta joukkoon mahtuu myös sellaisia joiden menestys on epävarma, mutta profiilisyistä niiden ottaminen mukaan takaa monipuolisuuden (esim. *Prinsessa*, *Varasto*).” Samoilta linjoilla on Nelosen Aromaa: ”Tärkeimmät kriteerit ovat elokuvan yleisöpotentiaali ja istuvuus Nelonen Median kanavien profiiliin. Yleisöpotentiaalihan taas puolestaan rakentuu erinäisistä laatuksenteereistä, joihin lukeutuu myös elokuvan roolitus.”

Roolituksen ollessa yksi kanavia kiinnostavista laatuksenteereistä, vaikuttavatko näyttelijävalinnat kanavan elokuvahankintoihin ja hankintahintaan? Aromaa vastaa: ”Näyttelijöiden tunnettuus liittyy yleensä kiinteästi yllämainittuun yleisöpotentiaaliin. Näyttelijävalinnat siis vaikuttavat hankkeiden houkuttelevuuteen kanavien näkökulmasta. Ei voi sanoa, että niillä olisi välttämättä suoraa vaikutusta elokuvan ostohintaan, pikemminkin ne vaikuttavat suoraan siihen, onko hanke ylipäänsä kiinnostava Nelonen Median näkökulmasta.” Erkki Astalan mukaan näyttelijävalinnoista keskustellaan ohjaajan ja tuottajan kanssa, mutta ne eivät ratkaise päätöstä hankkia elokuvaa Ylen ohjelmistoon tai elokuvan hankintahintaa. Jorma Sairasen mielestä yksi tunnettu näyttelijä on aina hyvä olla mukana, mutta käsikirjoitus ja ohjaaja ratkaisevat silti enemmän kuin näyttelijät. Näyttelijöistä keskustellaan kanavien edustajien kanssa, niin Ylellä kuin mainosrahoitteisillakin kanavilla. ”Kyllä näyttelijävalinnoista keskustellaan tavallisesti hyvinkin avoimesti yhdessä tekijöiden kanssa aivan samalla tavalla kuin tuotannon muistakin elementeistä. Tämä liittyy tv-kanavan rooliin tuotantojen osarahoittajana,” Aromaa täsmentää. Astala kertoo, että joskus voidaan tehdä ehdotuksiakin näyttelijöistä, mutta enemmän ammatillisen ajatuksen- vaihdon mielessä.

Yleltä ei ole asetettu tuotannoille ehtoja näyttelijöiden suhteen eikä Astalan tiedon mukaan näyttelijävalinnat yksinään ole aiheuttaneet ennakko-oston peruuntumista. Sairanen kertoo, että jos näyttelijöistä ei pystytä sopimaan, niin sitten ei koko elokuvaa oteta MTV3:lle. Hän lisää kuitenkin, että useimmiten kyllä tyydytään tuotantoyhtiön ehdotukseen. Sopimusta ei tehdä ellei näyttelijöistä ole edes joku maininta. Aromaa myöntää, että elokuva on jäänyt Neloselta ostamatta jos roolitus on ollut epäselvä tai jollain tavalla riskialtis siinä vaiheessa kun sopimuksia pitäisi ryhtyä jo allekirjoittamaan, sillä kynnyksellä lähteä tällaiseen hankkeeseen mukaan on tietenkin selvästi korkeampi kuin päinvastaisessa tilanteessa. Mikko Aromaa selventää näyttelijöiden epäsovivuutta ostamatta jääneiden elokuvien kohdalla:

”Näyttelijän epäsovivuus kanavan näkökulmasta on yhtä kuin epäsovivuus hankkeen yleisöpotentiaalin näkökulmasta. Tähän vaikuttavat luonnollisesti ennen muuta näyttelijän aiemmat meriitit. Potentiaaliahan ei voi yleensä osoittaa toteen kuin aiemman menestyksen kautta. Ja tietysti näyttelijä voi olla syystä tai toisesta tunnettu muttei menestynyt, mikä ei tietenkään ole ihanteellinen yhdistelmä. Eikä menestys tv-puolella välttämättä ole riittävä osoitus potentiaalista valkokankaalla. Vastaavasti menestynytkin näyttelijä voi vain olla kerta kaikkiaan sopimaton johonkin tiettyyn rooliin. Uusien tulokkaiden kohdalla tilanne on tietysti vielä kimurantimpi. Tällöin täytyy luottaa esimerkiksi koekuvausmateriaaliin. Luonnollisesti myös tuottajan ja ohjaajan vastuu kasvaa, kun satsataan tuoreisiin kasvoihin.” (Aromaa 29.11.2011)

Joskus joudutaan epätoivottuun tilanteeseen, jossa tärkeä rooli joudutaan roolittamaan uudestaan vielä sopimuksen tekemisen jälkeen, esimerkiksi näyttelijän sairastumisen takia. Erkki Astala kertoo, että Yleisradion hankkimissa elokuvissa roolitusta on joskus jouduttu vaihtamaan myöhäisessäkin vaiheessa, mutta sopimuksia ei ole purettu sen perusteella. Myös Jorma Sairasella on kokemusta sopimuksen teon jälkeisistä näyttelijävaihdoksista, mutta hän ei muista, että sopimusta olisi jouduttu neuvottelemaan uudestaan tuottajan ja MTV3:n välillä. Mikko Aromaan aikana Nelosella vastaavia tilanteita ei ole tullut vastaan. Hän kuitenkin spekuloi ajatuksella: ”Mutta mikäli näin kävisi, sopimus

jouduttaisiin neuvottelemaan uudelleen. Keskeiset näyttelijävalinnat ovat myös niin tärkeä osa kokonaisuutta, että niiden muuttuminen toiseksi matkan varrella voi myös olla sopimuksen purkuperuste.”

Maksulliset Suomessa toimivat elokuvakanavat Canal+ ja Viasatin TV1000 eivät tunnu olevan suomalaisista näyttelijöistä ratkaisevan kiinnostuneita. Maksukanavilla ohjelmahankinnan tärkein ehto tuntuu useimmiten olevan varaus elokuvan televisioensi-iltaan. Niin sanotuista ilmaiskanavista ainakaan Yleisradio ei mielellään luovuta ostamiensa elokuvien ensiesitysoikeuksia maksu-tv:lle, ja jos luovuttaa, Ylen tarjoama ostohinta usein putoaa jouston myötä. Koska maksu-tv:n maksamat ennako-ostokorvaukset eivät ole samaa tasoa kuin Yleisradiolla, MTV3:lla tai Nelosella, jää todellinen taloudellinen hyöty usein tuottajalle suhteellisen pieneksi vaikka hän myisi elokuvansa sekä Yleisradiolle että maksukanavalle.

7.3.3 Levitysyhtiöt

Levitysyhtiöiltä saatava levitysennakko, niin sanottu minimum guarantee tai ”mg”, on oleellinen osa kotimaisen elokuvan rahoitusta. Ennakon suuruus vaihtelee projektien mukaan. Joskus sitä ei ole ollenkaan, mutta esimerkiksi vuonna 2010 sen osuus oli *Elokuvavuosi 2010 Facts & Figures* -julkaisun mukaan keskimäärin noin 15% rahoituksesta eli ensi-iltansa saaneissa pitkissä fiktioissa se oli keskimäärin 210.000 euroa (Hautamäki & Kempainen 2011, 15). Koska levitysyhtiöt riskeeraavat suuria summia elokuvan markkinointi- ja levityskuluihin, olisi oletettavaa, että myös levittäjät ovat kiinnostuneita elokuvan näyttelijöistä, joita yleisö menee katsomaan.

Antti Toiviainen FS Filmsiltä kertoo, kuinka hän arvioi FS Filmsille tarjottavan elokuvan potentiaalia:

”Ensin tarvitaan erinomainen käsikirjoitus. Sitten uskottava ja vakuuttava tuottaja, jolla on kokemusta, osaamista tai muuten potentiaalia viedä projekti eteen päin haluttuun tavoitteeseen. Tuottajan/käsikirjoittajan kanssa voidaan keskustella käsikirjoituksen potentiaalista, heikkouksista, vahvuuksista ja muista

oleellisista asioista, kuten potentiaalisen näyttelijäkaartin, ohjaajan ja työryhmän muodostamisesta. Jokainen elokuva on oma projektinsa, joten yhtä ainutta tapaa tehdä ja arvioida potentiaalia ei ole. Kaikki vaikuttaa kaikkeen. Hyvällä käsikirjoituksella ei ole mitään arvoa, jos keskinkertainen ohjaaja tai tuottaja on sitä edistämässä. Elokuvan saattaminen alkuvaiheesta tuotantoon ja elokuva-teattereihin on hyvin monen asian summa ja kaiken lähtökohta on ammattimainen yhteistyö kaikilla tasoilla. Yleisesti ottaen sanoisin, että suurin merkitys on kaikkien osapuolten yhteistyökyvykkyys, rakentavaan keskusteluun kykeneväisyys eriävistä mielipiteistä huolimatta, ongelmanratkaisukyvyt ja yleinen päätöksentekotaito.” (Toiviainen 10.10.2011)

Yhteistyön tärkeyttä korostava Toiviainen kertoo myös lähes aina ehdottavansa näyttelijöitä tuottajalle. Näyttelijöiden tunnettuus kuitenkin vaikuttaa levitysenneksen suuruteen vain harvoin, koska ”Suomessa on hyvin vähän sellaista stara-vetoisuutta, että voitaisiin olla varmoja toteutuvasta lipunmyynnistä” Toiviainen selittää. Sen sijaan hän mainitsee FS Filmsin joskus jättäneen ostamatta elokuvan epäsovivien näyttelijöiden takia. Tuolloin näyttelijä/-t, osana tuotantokokonaisuutta, eivät ole olleet FS Filmsin mielestä sopivia eikä heitä ole haluttu tuotannon puolelta vaihtaa syystä tai toisesta. Projektiin sopimattomuus näissä tapauksissa on saattanut Toiviaisen mukaan tarkoittaa, että näyttelijä ei ole ollut tarpeeksi ammattitaitoinen, hänellä ei ole ollut aikasempaa menestystä, hän on aikasemmin esiintynyt epäedustavasti, hän ei ole ollut kykenevä yhteistyöhön, esimerkiksi markkinoimaan elokuvaa odotetulla tavalla tai yleensä ottaen näyttelijä ei ole karismaattinen tai muuten vain kiinnostava. Toiviainen tiivistää näkemyksensä haastattelun lopuksi: ”Näyttelijöillä on suuri merkitys elokuvan menestymiseen. Niin kuin käsikirjoituksella, ohjaajalla, tuottajalla, levitysyhtiöllä ja elokuvateattereilla. Ja yleisöllä.”

Nordisk Filmin Katarina Nyman on monissa mietteissään samoilla linjoilla Toiviaisen kanssa. Nyman kertoo, että näyttelijöillä on merkitystä, mutta roolitus arvioidaan aina suhteessa hankeen muihin osa-alueisiin. Tärkeää on, että casting on elokuvan näkökulmasta tehty oikein, jotta lopputulos on mahdollisimman vahva. Kokonaisuus ratkaisee: käsikirjoituksen tulee olla hyvä, ohjaajan

hankkeen näkökulmasta kiinnostava, ja tuottajalla hyvä "track record" pitkien valkokangaselokuvien tuottajana. Yksistään nimekkäät näyttelijät eivät tee hankkeesta levittäjän näkökulmasta kaupallisesti kiinnostavaa, jos esimerkiksi käsikirjoitus on heikko, Nyman tähdentää.

Nymanin mukaan näyttelijöillä on merkitystä, mutta aina suhteessa kokonaisuuteen eikä niinkään yksittäisenä tekijänä. "Jos elokuvan aihe on lähtökohtaisesti kohderyhmää kiinnostava, hyvä roolitus voi helpottaa katsojan ostopäätöksen syntymistä. Ja päinvastoin: jos elokuvaa ei syystä tai toisesta koeta kiinnostavaksi, ei nimekaskään näyttelijäkaarti pelasta hanketta," Nyman huomauttaa.

Katarina Nyman kertoo, että levitysennakon suuruus määräytyy sen mukaan, kuinka suureksi elokuvan kaupallisuus arvioidaan. "Yleensä arviossa vaikuttaa käsikirjoituksen vahvuus yhdistettynä mielenkiintoiseen ohjaajaan ja osaavaan tuottajaan. Monesti näyttelijät eivät ole edes vielä tiedossa tai ainakaan vahvistuneet siinä vaiheessa, kun alustavasta levitysennakosta neuvotellaan. Toki jos roolitus on jo tiedossa, helpottaa se hankkeen konkretisointia ja sitä kautta myös yleisöpotentiaalın haarukointia," myöntää Nyman. Nordisk Filmillä on Nymanin mukaan jouduttu tilanteeseen, jossa tärkeä rooli on jouduttu roolittamaan uudestaan vielä sopimuksen teon jälkeen, mutta tapaus ei vaikuttanut levityssopimukseen. Nymanin mukaan myöskään päätös jättää ostamatta elokuvaa ei ole koskaan johtunut epäsovivista näyttelijöistä tai näyttelijöiden puuttumisesta.

Buena Vista International Finlandin Jussi Mäkelän mukaan he eivät ole lähteneet yhteenkään tuotantoon mukaan näyttelijän takia eikä sopimuksia ole tarvinnut neuvotella uusiksi, mikäli näyttelijä on jouduttu vaihtamaan. Mäkelän mukaan kokonaisuus ratkaisee. Kokonaisuudella hän tarkoittaa aihetta, tuottajaa, ohjaajaa ja näyttelijöitä. Aihetta tarkasteltaessa oleellinen kysymys on, että perustuuko aihe johonkin olemassa olevaan teokseen vai onko se kehitetty kyseistä projektia varten? Mäkelä myöntää näyttelijöillä olevan merkitystä osana kokonaisuutta, joten näyttelijöistä neuvotellaan aina ja nimiä ehdotellaan myös levitysyhtiön puolelta. Silti tuottaja ja ohjaaja ovat tärkeämpiä kuin näyttelijät, sillä ammattitaitoinen tuottaja ja hyvä ohjaaja osaavat valita sopivat näyttelijät, Mäkelä uskoo. Ratkaisevinta Mäkelän mukaan on se, onko tuottaja levitysyhtiön

kanssa samaa mieltä elokuvan yleisöpotentiaalista. On turha aloittaa yhteistyö jos tuottaja uskoo 150.000 katsojaan kun levitysyhtiö näkee mahdollisuudet 20.000-30.000 katsojaan. Tuolloin tuottajallekin on parempi ratkaisu etsiä yhteistyökumppani, jolla on samat päämäärät.

Kansainvälisille markkinoille tähdättäessä rahoittavat levitysyhtiöt ovat huomattavasti kiinnostuneempia projektin näyttelijöistä. Anthony Bregman, joka on tuottanut muun muassa elokuvat *Tahraton mieli* (Michel Gondry 2004) ja *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman 2008) kertoo kuinka nykyisin levittäjille tärkein prioriteetti on usein elokuvan näyttelijä: ”He eivät välttämättä sano sitä suoraan, mutta he sanovat: ’Kuulostaa hienolta projektilta! Tule takaisin puhumaan meille kun saat sen täydellisesti kasaan,’ tarkoittaen tällä, että jos saat Edward Nortonin, elokuvasta tulee yhtäkkiä todella kiinnostava toisin kuin aiemmin.” (Martin 2009, 147)

Tuottaja Pascal Borno, joka Martinin mukaan on ollut kasaamassa rahoitusta sadoille Dino De Laurentiis -elokuville, puolustaa rahoittajien mielipiteitä. Bornon mukaan rahoittajien roolitusehdotuksia tai -ehtoja ei tehdä hetken mielijohteesta vaan tarkan harkinnan tuloksena. Kokeneet levittäjät eivät halua Steven Seagalia Shakespeare-rooliin vain koska hän on Japanissa suosittu. Kansainväliset levittäjät lukevat käsikirjoituksia ja he neuvovat elokuvantekijöitä suojellakseen sijoitustaan. Juuri tuo sijoitus mahdollistaa usein elokuvan tekemisen. Ottamalla ehdotukset vakavaan harkintaan ja mahdollisesti suostumalla niihin, elokuva saattaa saada levityssopimuksen ja puuttuvan rahoituksen, Borno opastaa. (Martin 2009, 165-166) Vaikka ohjaajalla olisi hyvin selkeä näkemys elokuvansa roolituksesta, kannattaa silti kuunnella myös vähintäänkin suurimpien rahoittajien ajatuksia ja ottaa ehdotukset vakavasti harkintaan, mikäli kyseessä on puuttuva palanen, joka mahdollistaisi elokuvan toteutumisen.

7.3.4 Osatuottajat

Markus Selin arvioi, että hänen tuottamissaan elokuvissa näyttelijävalinnat ovat mahdollisesti kiinnostaneet osatuottajia tunnetasolla, mutta osatuottajilla ei ole koskaan ollut vaikutusta hänen ja ohjaajan näyttelijävalintoihin. Juha Wuolijoen mukaan kansainvälisissä elokuvissa osatuottajalla on käytännössä hyvin vähän

sanottavaa castingiin ellei olla erikseen sovittu, että osatuottaja tuo esimerkiksi suomalaisen näyttelijän johonkin rooliin. Itse uskon elokuvasta tulevan astetta kiinnostavampi tapaus myös osatuottajalle jos mukana on kansainvälisiä nimiä. Silloin elokuva saattaa lähtökohtaisesti herättää hieman enemmän kiinnostusta yleisön lisäksi myös muissa tahoissa, kuten festivaalivalitsijoissa.

7.3.5 Sijoittajat

Yleisesti ottaen elokuvaa ei pidetä kovinkaan hyvänä sijoituskohteena, päinvastoin se on luultavasti yksi epävarmimmista ja riskillisimmistä. Monien omaisuuttaan elokuvaan sijoittavien sijoittajien suurin motiivi on halu olla mukana elokuvan tekemisessä. Selinin mukaan sijoittajilla onkin tunnetasolla paljonkin kiinnostusta näyttelijävalintoja kohtaan, mutta ohjaaja ja tuottaja eivät voi myydä visioitaan. Vaikka sijoittajien näyttelijätoiveita ei välttämättä kannata kuunnella, saattaa nimekkään näyttelijän mukanaolo houkuttaa hänestä pitävän sijoittajan mukaan.

7.4 Markkinointihyötyä

Kun näyttelijät on lopulta valittu, on tavallista pitää erillinen lehdistötilaisuus, jossa näyttelijät julkistetaan. Suurissa Hollywood-elokuvissa on yleistä, että näyttelijöistä uutisoidaan useaan kertaan castingin edetessä, kuten *The Expendables 2*:ssa (Simon West 2012) ensin julkistettiin Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger ja Bruce Willis, myöhemmin Chuck Norris ja Jean-Claude Van Damme ja niin edelleen. Jotta julkistamisuutisen saisi Suomessa läpi mahdollisimman monessa mediassa olisi hyvä, että julkistuksessa olisi jotain uutta, yllättävää ja mielenkiintoa herättävää, kuten muusikot Paula Vesala *Prinsessassa* (Arto Halonen 2010) ja Antti Tuisku *Joulutarinassa* tai Viktor Klimenkon paluu näyttelijäksi *Sauna*-elokuvassa (A-J Annila 2008) tai ”Vesa-Matti Loiri ja Samuli Edelmann vihdoin yhdessä valkokankaalle” (MTV3.fi 27.7.2011) Mika Kaurismäen tulevassa *Tie pohjoiseen* -elokuvassa.

Avoimet koekuvaukset tuovat tiedotteidensa ja mahdollisen uutisointinsa kautta pientä julkisuutta elokuvalle jo esituotantovaiheessa. Esimerkiksi *Ella ja kaverit* -elokuvaan sai hakea näyttelijäksi Helsingin kirjamessuilla. Asiasta uutisoi muun

muassa Helsingin Sanomat. Suomessa kuitenkin varmasti eniten julkisuutta saanut roolitus oli Solar Filmsin tuottamaa *Levottomat 3* -elokuva varten räätälöity *Haluatko filmitähdeksi* -tv-formaatti, jota esitettiin Nelosella vuonna 2003. Ohjelma perustui perinteiseen tosi-tv-kaavaan, jossa näyttelijän urasta haaveilleet kilpailijat suorittivat erilaisia tehtäviä ja jokaisen jakson lopussa yksi kilpailija putosi pelistä, kunnes voittaja oli selvillä sai roolin *Levottomat 3* -elokuvaan. Mielestäni ohjelman idea oli kiinnostava markkinointikokeilu, vaikka päätähteä ei kilpailun kautta elokuvalla löytynytäkään.

Jos elokuvan tekijät saavat kiinnitettyä elokuvaansa näyttelijän, jonka nimestä on markkinointihyötyä, on hyvä kirjata sopimukseen mahdollisimman tarkasti myös sovittavista markkinointivelvoitteista, kuten mahdollisista ensi-ilta- ja festivaaliosallistumisista, lehdistötilaisuuksista ja haastatteluista. Fox Searchlightin Nancy Utley painottaa, että ohjaajan ja näyttelijöiden halu promotoida elokuvaa, on todella tärkeää markkinoinnin kannalta. Hän rinnastaakin independent-elokuvan promootiokiertueen poliittiseen vaalikampanjointiin. (Martin 2009, 130-131)

Aina ei tarvita vakiintuneita ammattilaisnäyttelijöitä katsojien kiinnostuksen herättämiseksi. Myös tuoreet näyttelijät saattavat toimia elokuvan markkinoinnin hyväksi. Juha Wuolijoki on samaa mieltä: ”Katsojille tuntemattomat näyttelijät voivat ehdottomasti olla markkinointihyöty tai ainakin yksi tekijä, jollaokuva erottuu kilpailijoista. Ohjaajan vahva brändi ja uudet nuoret näyttelijät on markkinointikulma, jota käytetään paljon.” Myös Jussi Mäkelä uskoo tuoreisiin näyttelijöihin jos he onnistuvat roolissaan todella hyvin. Mäkelä kuitenkin muistuttaa, että sekään ei aina riitä, sillä *Hyvässä pojassa* Samuli Niittymäki oli useimmille täysin uusi näyttelijä ja hän teki upean roolisuorituksen. Niittymäki sai Mäkelän mukaan myös melko paljon julkisuutta ja hänestä kirjoitettiin lehtijuttuja, mutta sekään ei vaikuttanut elokuvan menestykseen.

Markus Selin nostaa esiin huomioitavan seikan: ”Jos mukana on kiinnostavia naisnäyttelijöitä,okuva voi oikein hoidettuna saada enemmän tilaa mediassa. Suomessa on vähän A-luokan näyttelijöitä ja aina kun kaartiin astuu uusi, siitä seuraa jonkinasteinen mediarumba. Uudesta naistähdestä kirjoitetaan helpommin jos hän on kiinnostava siitä syystä, että suomessa on merkittävästi enem-

män naisten kuin miesten lehtiä.”

Kun *Hella W* -elokuvaa roolitettiin, olimme täysin vakuuttuneita Tiina Weckströmin taidoista nähtyämme hänet Elli Tompurin roolissa *Elli rakas!* -näytelmässä (Eija-Elina Bergholm 2008). Joku voisi sanoa meidän olleen casting-jumalien erityisessä suosiossa, sillä Weckström oli ensimmäinen, jota koekuvattiin Hella Wuolijoen haastavaa roolia varten. Hän osoittautui niin sopivaksi, ettei hänen jälkeensä tarvinnut muita näyttelijöitä enää koekuvata. Vaikka Weckström ei välttämättä suurelle elokuvayleisölle ollut entuudestaan kovin tuttu nimi, on hän teatteripiireissä tunnettu ammattilainen ja uskoimme yhden *Hella W:n* pääkohderyhmää yhdistävän harrastuksen olleen kulttuuri ja teatteri. Hella Wuolijoen elämästä kertova elokuva oli myös näkemyksemme mukaan sellainen tapaus, joka houkuttelee katsojat nimenomaan aiheellaan, ei niinkään niminäyttelijöillään. Sivusiin toki valikoitui nimekkäitä pitkän linjan ammattilaisia, mutta jokainen valinta tehtiin tässä tuotannossa pääosin taiteellisista lähtökohdista. Tiina Weckström sai myös todella paljon palstatilaa lehdissä, luultavasti enemmän kuin toinen näyttelijä, joka olisi ollut samassa lehdessä juuri aikaisemmin toisen elokuvansa myötä. Valinta toimi täten siis myös markkinoinnin näkökulmasta. Weckström sai roolistaan tunnustusta niin kriitikoilta arvosteluissa kuin Suomen Näyttelijäliiton jäseniltä, jotka valitsivat hänet vuoden 2011 elokuvanäyttelijäksi.

7.5 Yleisömenestystä?

Kotimaisen elokuvan yleisöt -tutkimus 2010 listasi elokuvan valintaan vaikuttavia tekijöitä:

”Elokuviin kävijän mielestä tärkein elokuvan valintaan vaikuttava tekijä on elokuvan aihe: 15 vuotta täyttäneistä, elokuvissa käyvistä suomalaisista 94 % sanoo sen olevan tärkeä asia valinnassa. Seuraavaksi tärkeimmät tekijät ovat ystävien suositukset (76 % pitää tärkeänä) ja näyttelijät (71 %). Puolet elokuvissa kävijöistä pitää hyviä arvosteluja medioissa tärkeänä tekijänä valitessaan elokuvaa. Elokuvan kotimaisuus on tärkeä valintatekijä puolelle

elokuviissa kävijöistä. Kolmasosa kokee elokuvan ohjaajan vaikuttavan elokuvan valintaan. Elokuvan tuotantoyhtiön tai tuottajan kokee tärkeäksi valintatekijäksi vain 5 % elokuviissa kävijöistä.”
(Parametra 2010)

Juha Wuolijolle Parametran laatima tutkimus on tuttu:

”Tutkimusten mukaan kotimaisen elokuvan katsomispäätös johtuu ennen kaikkea elokuvan aiheesta ja toissijaisesti näyttelijöistä. Roolittaminen on vaativaa, koska se ei perustu niin yksinkertaiseen asiaan, että otetaan leffa täyteen tunnettuja naamoja vaan kyse on kokonaisuudesta. Pyritäänkö ylipäänsä elokuvalla yleisömenestykseen vai ovatko onnistumisen kriteerit muualla? – – Kukaan ei lopulta tiedä etukäteen mikä elokuva vetää yleisöä ja mikä ei. Valitettavasti peli on koventunut Suomessakin sekä elokuvarahoituksessa että kilpailussa yleisöstä elokuvateattereissa. Vuoden 2011 kotimaisissa elokuviissa näkyi selkeä kansainvälinen suunta: elokuva joko menee tai se ei mene ollenkaan. Enää ei ole mahdollista pyörittää elokuvaa rauhassa pitkään muutamalla kopiolla ja antaa sen löytää yleisönsä. Aiheen lisäksi näyttelijä on ankkuri, jonka aiempi tunnettavuus saattaa auttaa yleisöä ymmärtämään nopeasti julisteen ja trailerin pohjalta minkä lajityypin elokuvasta on kyse. Näyttelijä ikäänkuin lainaa brändiään elokuvan eduksi. Kolme näyttelijää, kolme eri brändiä – uskooko yleisö kyseessä oleviin näyttelijöihin suhteessa elokuvan lajityyppiin vai onko viesti ristiriitainen? Vai onko viesti mielenkiintoisella tavalla ristiriitainen ja kiinnostusta herättävä. Elokuvan julkaisun ajankohta ja kilpailutilanne voi muuttaa nerokkaan roolituksen keskinertaiseksi, jos samalla viikolla toinen kotimainen elokuva pyörii viereisessä salissa enemmän tai vähemmän samoilla näyttelijöillä roolitettuna.” (Wuolijoki 19.11.2011)

Markus Selin uskoo, että kotimaisilla näyttelijöillä on Suomessa kohtuullisesti vaikutusta elokuvan menestymiseen, mutta hän jatkaa: ”toisaalta meiltä puuttuu näyttelijät joiden avulla voisi ’avata’ elokuvan takuuvarmasti isolla. Suomessa ohjaaja ja tuottaja ovat useimmiten tärkeämpiä menestymisen kannalta, mutta

edelleen yleisö äänestää jaloillaan mitä se menee katsomaan.” Jussi Mäkelä puolestaan ei usko kotimaisilla näyttelijöillä olevan juurikaan vaikutusta menestymiseen. ”Valitettavasti Suomessa ei ole tähtikulttia. Varmaan oli elokuvan kulta-aikaan Tauno Palot ja Ansa Iksoset, mutta meidän aikana ei semmoista ole ollut. Vesku Uunona ehkä, mutta ei se yksi esimerkki vielä kauheasti merkitse. Se on kokonaisuus, joka toimii tai ei toimi,” Mäkelä summaa.

On toki vaikeaa, ellei mahdotonta, eritellä näyttelijöiden osuus kokonaisuudesta, mutta kiistatta näyttelijät ovat osa tuota kokonaisuutta ja vieläpä hyvin tärkeä osa. Lisäksi uskon, että tuottajan ja ohjaajan kokonaistyöpanostuksella on lopputulokseen sekä elokuvan menestymiseen suurempi vaikutus kuin näyttelijöillä, mutta pelkästään tuottajan ja ohjaajan nimillä houkutellessa katsojia teattereihin vain harvoin siinä määrin kuin näyttelijöiden nimillä. Tosin myönnän, että Markus Selin, Solar Films ja ohjaaja Aleks Mäkelä saattavat hyvinkin olla poikkeuksia väitteeseen. He ovat onnistuneet tekemään omasta brändistään tunnettavan laadun takeen, joka vetoaa suureen osaan suomalaisia. Silti heidän eivät aina onnistu täydellisesti tavoittamaan katsojiaan. Itse odotin suurempaa katsojalukua *Kotirauhalle*, joka jäi Solar Filmsistä, Mäkelästä ja Samuli Edelmannin Jussi-ehdokkuuteen yltäneestä roolisuurituksesta huolimatta noin 38.500 teatterikatsojaan (<http://www.ses.fi/fi/katsojaluvut11.asp>).

Kansainvälisetkään niminäyttelijät eivät läheskään aina takaa menestystä, vaikka toimisivatkin hyvin rahoitustyökaluina. Videovuokraamoiden alimmilta hyllyiltä on löydettävissä esimerkkejä tapauksista, jotka ovat teoksina tuntemattomia eivätkä tarjoa elokuvataiteelle tai viihdeteollisuudelle juuri mitään. Silti niiden kansia saattaa koristaa tutun näyttelijän kasvot. On mahdollista, että juuri tuon näyttelijän mukanaolo on mahdollistanut elokuvalla ennakkorahoituksen, mutta ei ole kuitenkaan avannut ovia teatterilevitykseen eikä tarjonnut tarvittavaa markkinointipanostusta. Nämäkin elokuvat on kuitenkin saatu valmiiksi ja samalla on työllistetty suurta joukkoa elokuva-alan ammattilaisia. Elokuvat ovat lopulta saatettu myös yleisön nähtäväksi jossain formaatissa. Nämä asiat ovat saattaneet olla valideja syitä aloittaa kyseiset alahyllytuotannot. Sanottava on vielä, että DVD-, Blu-ray- ja VOD-levitys sekä televisio-oikeuksien myynti kymmenissä tai sadoissa maissa pelkästään voi myös olla hyvin tuottoisaa toimintaa.

Arthur De Vany päättää teoksensa *Hollywood Economics: How extreme uncertainty shapes the film industry* (2004) käsikirjoittaja William Goldmanin tunnetuksi tekemään lausahdukseen: "Nobody knows anything." Suurin osa elokuvamenestyksistä on De Vany mukaan puhdasta tuuria. (De Vany 2004, 275) Kukaan ei voi ennustaa elokuvan menestymistä ennen sen julkaisua, sillä ennalta-arvaamattomien muuttujien takia virhemarginaali on ääretön. Vaikka elokuvien menestystä ennakoitaessa ei koskaan voikaan olla täysin varmasti oikeassa, todennäköisyyksiä voi silti hieman parantaa, esimerkiksi roolituksella. De Vany korostaa, ettei yksikään tähti ole "bankable", mikäli pankkiirit tai studio-pomot haluavat täyden varmuuden. Tähdet ainoastaan kasvattavat todennäköisyyttä menestymiselle, joka muuten on hyvin epätodennäköistä. (De Vany 2004, 98) Suurimpienkin elokuvatähtien kohdalle sattuu ajoittain taloudellisia epäonnistumisia, mutta tähden mukanaolo kasvattaa onnistumisen todennäköisyyttä. Kokonaan toinen kysymys on, kuinka paljon tähdelle on järkevää maksaa ennakkoon todennäköisyyden parantamisesta ilman takuuta onnistumisesta.

De Vany huomauttaa, että olisi virheellistä määrittää kauseliteettia ainoastaan tähden ja elokuvan taloudellisen menestymisen todennäköisyyden välille. Kun näyttelijä on saavuttanut itselleen tähtistatuksen, on selvää, että hänelle tarjotaan parempia projekteja, jotka tehdään suuremmilla budjeteilla ja ennen kaikkea suuremmilla levitys- ja markkinointipanostuksilla. Tästä syystä samat tähdet säilyttävät helpommin tähtiasemansa ja toisaalta samalla on hankala arvioida, kuinka paljon juuri kyseisen näyttelijän mukanaololla on osuutta suurella rahalla tehdyn laatuelokuvan tuottoon. (De Vany 2004, 93) De Vany esittelemien tilastolaskelmien mukaan siitä huolimatta, että monet näyttelijät ovat tähtilistalla, vain harvalla heistä on suoranaista mitattavaa vaikutusta kassamenestykseen suhteessa elokuvan ja sen julkaisun muihin verrannollisiin määreisiin, kuten budjettiin, kopiomäärään, lajityyppiin, julkaisuajankohtaan ja arvosteluihin. Tämä osaltaan vahvistaa väitettä, että menestyvät elokuvat, joissa on tähtiä, eivät menesty tähden takia, vaan siksi, että tähti valitsee projektit, joista ihmiset pitävät. De Vany mukaan tähtien todellinen voima saattaakin olla yleisölle laadusta viestittäminen. De Vany osoittaa kirjassaan, että laskelmien mukaan ainoastaan kymmenellä tähdeksi luokiteltavalla näyttelijällä ja kahdella ohjaajalla on merkittävää vaikutusta lippuluukkotuloihin – ja näistäkin kolmella

vaikutus on merkittävästi negatiivinen. (De Vany 2004, 136) Negatiivinen vaikutus selittynee oletettavasti huonolla tuurilla ja/tai joko näyttelijän agentin tai näyttelijän omilla heikoilla valinnoilla. ”Star power is opening power” on Hollywoodissa ja ehkä muutenkin elokuva-alalla totena pidetty teesi. Väitettä on perusteltu sillä, että teatteriomistajat ottavat helpommin ohjelmistoonsa tähdillä varustettuja elokuvia, jolloin kyseisillä elokuvilla on suurempi kopiomäärä ja täten suuremmalla todennäköisyydellä myös enemmän katsojia. De Vany tulosten mukaan näyttää kuitenkin ennemminkin siltä, että tähdet parantavat elokuvan tulosta pitemmällä juoksulla pitäen muita elokuvia paremmin sille käyttöön annetut salit, kun taas tähtinäyttelijän vaikutus avaustulokseen on suunnilleen yhtä suuri kuin elokuvaan käytetty ylimääräinen kuusi miljoonaa dollaria. Noin kymmenen esitysviikon jälkeen tulos näyttäisi olevan kiinni ainoastaan siitä, pitävätkö katsojat elokuvasta. (De Vany 2004, 87-88)

Arthur De Vany ”supertähden kirous” -termi (the curse of the superstar) on saanut alkunsa tilastokäyrän vääristymästä, joka näyttää teoreettisen odotetun tuoton olevan olennaisesti suurempi kuin todennäköinen lopputulos. Supertähti elokuvien tuottavuuden todennäköisyyskäyrät esittävät elokuvien odotetun tuottoarvon positiivisena (7,684 miljoonaa dollaria), vaikka samalla niiden keskiarvotuotto on negatiivinen (-2,083 miljoonaa dollaria). De Vany mukaan myös elokuvissa, joissa ei ole supertähtiä, on todennäköisintä menettää rahaa. Näin ollen menestyvän elokuvan tuottajan tulee olla onnekas. Supertähtien kirous on käytännössä siis dilemma, jonka kanssa tuottaja painii budjetoidessaan supertähdelle korvausta. Jos supertähdelle maksettaisiin kokonaisuudessaan hänen mukanaan tuomansa laskennallinen oletettu tuotto, elokuva jäisi De Vany mukaan tappiolle 81 prosentin todennäköisyydellä. (De Vany 2004, 225-226) Supertähtien kirouksen lisäksi on toinenkin syy, miksi suosituimmille näyttelijöille maksetaan usein liikaa: ”voittajan kirous” (winner’s curse). Suosituimmat näyttelijät saavat useita tarjouksia, joista he monesti valitsevat rahakkaimman. Näin ollen tällaisessa huutokaupassa tarjoukset saattavat helposti nousta yli mielekkään rajan. (De Vany 2004, 244) Kuinka tuottaja voi sitten välttyä maksamasta supertähdelle liikaa? De Vany yksinkertainen ohje on, että tuottajan tulee tehdä sitä, mitä tuottaja on aina tehnyt eli käyttää harkintaa ja tehdä järkeviä liikkeitä vähentääkseen riskiä. Toki erilaisia todennäköisyyslaskelmia olisi hyvä tehdä, mutta kuten De Vany kirjassaan todistaa, niistä ei välttämättä ole

juurikaan hyötyä lopputuloksen kannalta. De Vany suosittelee myös tekemään näyttelijäsopimuksista sellaisia, että korvaus maksetaan kahdessa osassa: ensimmäisenä kiinteä korvaus, joka on näyttelijän teoreettista tuotto-odotusarvoa pienempi ja toinen osa elokuvan toteutuneiden tuottojen mukaan. (De Vany 2004, 245) Maksaessaan näyttelijälle jättimäisiä korvauksia, tuottaja viestittää samalla yleisölleen elokuvan laadukkuudesta: ”tästä elokuvasta tulee niin hyvä, että näyttelijään käytetään mielellään 20 miljoonaa dollaria.” (De Vany 2004, 268) Tämä rahan menon mukana tuleva markkinointihyöty on tuottajalle asian positiivinen puoli, tosin kallis sellainen.

S. Abraham Ravidin tekemän tutkimuksen *Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry* mukaan huomattavasti tähtinäyttelijää oleellisempi menestystekijä näyttäisi olevan elokuvan saama ikäraja. G- ja PG-luokituksen saavat elokuvat menestyvät keskimäärin parhaiten, mikä ei sinänsä ole yllättävää, koska potentiaalisten katsojien määrä kasvaa huomattavasti kyseisten ikärajojen myötä. Tutkimuksissaan Ravid on myös havainnut jatko-osien menestyvän paremmin kuin elokuvat yleensä. (Ravid 1999, 488) Tämän tulos ei yllätä, sillä jatko-osien kohdalla tuote on kuluttajille entuudestaan tuttu eikä jatko-osia juurikaan tehdä (taloudellisesti) epäonnistuneille elokuville.

8. MIKÄ VOI MENNÄ PIELEEN?

Kuten aiemmin sanottua, kaikki on mahdollista, ikävä kyllä myös negatiivisessa mielessä. Elokuva voi epäonnistua yksinkertaisesti väärän roolituksen takia. Jos prosessi on jouduttu tekemään kiireessä eikä näyttelijöiden välistä kemiaa ole ehditty tai viitsitty kokeilla käytännössä, saattaa lopputuloksena olla kokoelma hengettömiä kohtauksia. Jos ohjaajalla ei ole selkeää näkemystä rooleista eikä hän saa tarpeeksi vahvaa tukea tuottajalta tai casting directorilta, saattaa tasavahva roolitus jäädä toteutumatta. Myös liian monien mielipiteiden kuuntelu ja ehdotusten sokea noudattaminen ilman omaa vahvaa näkemystä, saattaa johtaa epätasapainoiseen roolitukseen. Mielipiteitä, toiveita, ehdotuksia ja vaatimuksiakin tulee melko varmasti prosessin aikana monelta eri taholta ja niiden onnistunut käsittely vaatii tasapainoittelua oman vision, tuotannollisten realiteettien ja uusien ideoiden välillä.

Roolituspalvelun Pia Pesosen ja Tutsa Huuhkan mukaan roolitusprosessissa voi mennä moni asia pieleen. Ajoittain ohjaajat alkavat etsiä itsenäisesti unelmiensa näyttelijää epätavallisista paikoista tai epätavallisin keinoin ja saatta unohtaa roolittajien kanssa kommunikoinnin, jolloin saattaa syntyä kiusallista epäselvyyttä kaikkien osapuolien keskuudessa. Syynä tähän saattaa olla esimerkiksi ohjaajan epävarmuus. Melko usein joudutaan myös tilanteeseen, jossa tuottaja puhuu tietyistä näyttelijästä ja ohjaaja puhuu toisesta ja pian molemmat vaativat roolittajia puolustamaan omaa näkemystään. Pesonen ja Huuhka myöntävät usein menevänsä pattitilanteessa ohjaajan puolelle, koska heidän mukaan ohjaajalla on usein jonkinlainen selkeä kokonaisnäkemys asiasta. Joskus he eivät ota kantaa, vaan käskyvät tuottajaa ja ohjaajaa etsimään keskusteluyhteyden.

Kuvausten lähestyessä ja roolien ollessa auki, vaihtoehdot vähenevät hiljakseltaan itsestään, koska näyttelijäkandidaatit ottavat vastaan muita töitä. Pesonen ja Huuhka toivoisivatkin enemmän aikaa työlleen. Roolitusprosessi pitäisi saada tarpeeksi ajoissa liikkeelle, jotta olisi edes teoreettinen mahdollisuus saada halutut näyttelijät mukaan elokuvaan. Pesonen ja Huuhka myöntävät, että kiire

tulee joka tapauksessa aina, koska elokuvien tukipäätökset tulevat roolituksen kannalta niin myöhäisessä vaiheessa.

On mahdollista, että suurella työllä osittain kasaan saatu rahoituksen korttitalo saattaa romahtaa hetkessä jos esimerkiksi rahoitusaikataulu venyy ja ohjaaja päättää jättää projektin. Tämä saattaa hyvinkin johtaa myös niminäyttelijän pois jättäytymiseen jos hän on alunperin lähtenyt projektiin halusta työskennellä kyseisen ohjaajan kanssa tai mikäli hänen seuraava tuotantonsa on alkamassa. Tässä vaiheessa myös rahoittajat kaikkoavat suurella todennäköisyydellä. Sopimuksilla tämä kaikki on vältettävissä tiettyyn pisteeseen, mutta tavallisesti sopimukseen kirjataan aikaikkunat, joten paras keino välttää tällainen tilanne, on saada rahoitus varmistettua tarpeeksi nopeasti ja täten lukittua alustavat aiesopimukset.

Joskus ongelmia tuottavat aiesopimukset, joiden uskotaan pitävän loppuun saakka. Helena Bonham Carter oli alustavasti kiinnitetty Lars von Trierin *Breaking the Wavesin* (1996) pääosaan, jonka lopulta teki Emily Watson. Bonham Carter päätti kuitenkin myöhäisessä vaiheessa jättäytyä pois projektista. Koska Pohjois-Amerikan oikeuksien ennakkomyynnit olivat alun perin perustuneet juuri sille, että kokenut Bonham Carter olisi pääosassa, jouduttiin sopimukset neuvottelemaan uusiksi. (Finney 1996, 229) Oletettavasti uudelleen neuvotellut ennakkomyynnin sopimusehdot olivat tuottajille epäedullisemmat, sillä kyseessä oli Emily Watsonin ensimmäinen pitkä elokuva. Toisaalta olisi kiinnostavaa tietää, mikä oli ennakkomyynnistä sovitun uuden pienemmän hinnan erotus suhteessa oletettavaan pienempään näyttelijäkorvaukseen, mutta tätä eivät kirjat valitettavasti kerro.

Näyttelijätkin ovat vain ihmisiä, joten sairaudet, loukkaantumiset ja henkilökohtaiset kriisit ovat aina mahdollisia. Roolitusprosessi saattaa muuttua todella haastavaksi jos juuri ennen kuvauksia tai jopa kuvausten jälkeen näyttelijä joutuu jättäytymään pois projektista esimerkiksi sairastumisen tai loukkaantumisen seurauksena. Pesonen ja Huuhka muistavat hyvin yhden *FC Venus* -elokuvan (Joonas Tena 2005) casting-prosessissa vastaan tulleen yllätys-haasteen, kun kaksi naisnäyttelijää loukkasivat jalkansa vain kaksi viikkoa ennen kuvauksia, jonka seurauksena kyseiset näyttelijät jouduttiin vaihtamaan.

Näyttelijät olivat harjoitelleet jalkapalloa koko edellisen talven ja yhtäkkiä oli löydettävä tilalle kaksi sopivaa näyttelijää, joilla olisi kuvauksille aikaa lyhyellä varoitusajalla ja jotka osaisivat pelata jalkapalloa edes auttavasti. Tämän kaltaisia viime hetken uusintaetsintöjä joudutaan tekemään yllättävän usein. Pesonen ja Huuhka kertovat myös joutuneensa monesti tilanteeseen, jossa alustavasti rooliin valittu näyttelijä joudutaan vaihtamaan, koska näyttelijälle maksettavasta korvauksesta ei olla päästy yksimielisyyteen tuottajan sekä agentin ja/tai näyttelijän kesken.

Koko näyttelijäkaartin hyväksyttäminen rahoittajilla ennen lopullisia näyttelijäsopimuksia saattaa osoittautua todella oleelliseksi työvaiheeksi. Tästä esimerkkinä voidaan mainita Anthony Minghellan *Englantilainen potilas* vuonna 1995, jolloin koko kuvausryhmä näyttelijöineen oli kuvauspaikalla valmiina aloittamaan kuvaukset, kun 20th Century Fox vetäytyi hankkeesta, koska tuottajat eivät olleet kuunnelleet studion vaatimuksia vaihtaa Kristin Scott Thomasin tunnetumpaan näyttelijään. Weinsteinin veljekset tulivat Miramaxilta hätiin, elokuva voitti monien muiden palkintojen lisäksi yhdeksän Oscaria ja oli myös suuri taloudellinen menestys. (Reed 2009, 22) Tämä ei välttämättä ole paras opetus-esimerkki siitä, että suurien rahoittajien toiveita kannattaisi kuunnella, sillä tässä tapauksessa elokuvalla ja tekijöille kävi lopulta loistavasti vaikka – tai ehkä koska – tekijät pitivät itsepintaisesti kiinni omista taiteellisista näkemyksistään. Oppina tästä tapauksesta voidaan kuitenkin omaksua se, että näyttelijävalinnoista tulee keskustella avoimesti rahoittajatahojen kanssa ja sopia asioista ajoissa kirjallisesti.

Elokuvan markkinointitapahtumiin osallistuminen on useimmiten yhtä lailla näyttelijöiden kuin tuottajien etu. Markkinointi edistää elokuvan menestymistä ja täten myös näyttelijän uraa. On kuitenkin mahdollista, että elokuvan valmistuksen jälkeen, näyttelijä on haluton markkinoimaan elokuvaa, etenkin jos hän ei ole tyytyväinen lopputulokseen. Jos tällaisessa tapauksessa kyseessä on kansainvälinen niminäyttelijä, joka on jo mahdollisesti ottanut riskin ottaessaan vastaan roolin pienestä elokuvasta, saattaa hänen käytettävyytensä osana markkinointia olla hyvinkin hankalaa. Yleensä tämän kaltaisiin ikäviin tilanteisiin varaudutaan näyttelijäsopimuksissa sopimalla pr-velvoitteet. Nimekkäämmiltä näyttelijöiltä saattaa kuitenkin olla vaikea saada kovin ehdottomia sitoumuksia

markkinointiin liittyen. Todennäköisesti velvoitteet ovat alisteisia esimerkiksi näyttelijän tuleville töille, jolloin näyttelijän agentti voi tarvittaessa ilmoittaa näyttelijän olevan estynyt osallistumaan markkinointitilaisuuteen kuvausten takia. Myöskään Juha Wuolijoki ei täysin allekirjoita sopimuksien voimaa: ”Todellisuudessa pienen elokuvan näyttelijäsopimus on suhteellisen merkityksetön vaikka siellä olisi uhkasakkoja markkinointitilaisuuksiin liittyen. Tärkeämpää on löytää positiivinen henki yhdessä, jossa näyttelijä kokee saavansa jotain tilaisuuksista. Toisaalta tuottajan täytyy ymmärtää ettei rakenna elokuvan rahoitusta näyttelijän mahdollisten autoliike-esiintymisten varaan.”

9. JOHTOPÄÄTÖKSET JA YHTEENVETO

Opinnäytetyössäni lähdin etsimään vastauksia kysymyksiin:

- Miten ja kuinka paljon roolitusprosessilla voidaan vaikuttaa rahoitukseen, markkinointiin ja elokuvan taloudelliseen menestymiseen?
- Onko mahdollista, että rahoitus voikin vaikuttaa roolitukseen?
- Mitä muita mahdollisia hyötyjä onnistuneesta prosessista voi seurata?
- Kuinka optimaalisesti onnistunut tulos on saavutettavissa rajatuilla resursseilla?
- Onko niin kutsuttu elokuvarahoituksen catch-22 vältettävissä?
- Olisiko ulkomailta omaksuttavissa käytäntöjä kotimaiseen roolitusprosessiin?
- Miten saada näyttelijävalinnoilla paras mahdollinen hyöty elokuvalle?

Sain vastauksia useimpaan mieltäni askarruttaneeseen kysymykseen. Vastaukset eivät välttämättä olleet täysin yksimielisiä, mutta perusteluineen huomiotavia ja kiinnostavia. Tutkimuksesta päällimmäiseksi jäi mieleen kaikkien yhteinen mielipide siitä, että roolitusprosessi on elokuvalle kriittisen tärkeä vaihe. Prosessiin on siksi hyvä panostaa niin aikaa kuin rahaa. Rahalla on kannattavaa aluksi palkata ammattitaitoinen roolittaja/casting director ja aikaa tulee varata oikeiden näyttelijöiden löytämiseen, näyttelijöiden aikataulujen varmistamiseen sekä erilaisten näyttelijäkombinaatioiden testaamiseen. Vaikka ammattilaisten mielipiteisiin on usein hyvä luottaa, kannattaa vaihtoehtoja punnita useasta eri näkökulmista. Mielipiteitä ja ehdotuksia on hyvä kuunnella, etenkin jos ne ovat hyvin perusteltuja, mutta ohjaajan on lopullisissa ratkaisuissaan säilytettävä oma kokonaisnäkemysensä tuotannollisia raameja unohtamatta.

Kaikki siis vannovat roolituksen tärkeyden puolesta, mutta haastattelujen perusteella Suomessa prosessiin ei juurikaan sisälly suoranaisia kaupallisia odotuksia. Meillä ei ole näyttelijöitä, joiden avulla elokuvaa voisi ”avata” isosti tai joiden nimillä olisi mahdollista saada projektille lisärahoitusta. Kotimaisille rahoittajille tuntuu pääsääntöisesti riittävän ohjaajan ja tuottajan roolitusnäkemys. Mainosrahoitteiset televisiokanavat ja levitysyhtiöt korostavat elokuvan kokonaisuuden tärkeyttä ja sen kautta syntyvää yleisöpotentiaalia. Myös näyttelijöiden ja eten-

kin tuottajan yhteistyökyky mainittiin levittäjien valintoihin suuresti vaikuttavana tekijänä.

Kotimainen rahoituspuoli ei tarjonnut haastatteluissa suuria yllätyksiä. Haastattelujen perusteella voidaan todeta näyttelijänimillä olevan suurempi merkitys kaupallisille kanaville kuin Yleisradiolle. Kuten sanottua, näyttelijät ovat oleellinen osa elokuvien yleisöpotentiaalia, joka on useimmiten MTV3:lle ja Neloselle tärkein valintakriteeri elokuvaa ohjelmistoihinsa hankkiessa. Tämän takia kanavien ostajat mielellään keskustelevat näyttelijävaihtoehdoista elokuvan tekijöiden kanssa. Koska mainoskanavat tähtäävät yleisömenestyksiin, olisi elokuvassa hyvä olla mukana joitakin yleisölle positiivisella tavalla tuttuja nimiä. Nelosella tunnutaan olevan aavistuksen muita kanavia tarkempia liittyen roolituksen kokoonpanoon sekä siihen mahdollisesti tehtäviin muutoksiin.

Vaikka Suomen elokuvasäätiö eikä suurin osa levittäjistäkään myönnä tekevänsä päätöksiään näyttelijöiden mukaan, uskon silti, että mielenkiintoinen roolitus saattaa lisätä heidän kiinnostustaan projektia kohtaan. Roolitus on joka tapauksessa tärkeä osa kokonaisuutta, jota levittäjätkin tarkastelevat laskiessaan elokuvan tuotto-odotuksia. Kuten televisiokanavien ostajat, myös levitysyhtiöiden edustajat keskustelevat mielellään elokuvan näyttelijöistä. Kommunikointi on hyvin kannatettavaa, vaikka levittäjät eivät pitäisikään näyttelijöiden tunnettuutta yhteistyön kynnyskysymyksenä. Rahoitusosapuolien sivuuttaminen kokonaisuuteen suuresti vaikuttavissa asioissa saattaa turhaan hiertää muuten toimivaa yhteistyötä. Tuottajan, ohjaajan ja roolittajan sekä tuottajan ja rahoittajien välillä tulee siis olla jatkuvaa avointa dialogia näyttelijöistä aina lopullisiin kiinnityksiin asti.

Kaiken kaikkiaan, muutamaa lieventävää kommenttia lukuun ottamatta, kotimaisten rahoitustahojen kollektiivinen viesti tuntuu olevan, että elokuvan kokonaisuus ratkaisee eikä näyttelijät yksinään vaikuta kovin paljoa tuohon kokonaisuuteen päätöksiä tehtäessä. Tuottajalla ja ohjaajalla on päätöksiin suurempi merkitys.

Mitä kotimainen yleisö haluaa? Parametran tutkimuksen mukaan kotimaiset elokuvissa kävijät nimesivät näyttelijät kolmanneksi tärkeimmäksi valinta-

kriteerikseen elokuvan aiheen ja ystävien suositusten jälkeen. Oletan kysymykseen vastanneiden viitanneen kyselyssä heille tutuksi tulleisiin näyttelijöihin. Kotimaiset katsojatilastot ovat osoittaneet viime vuosina melko tylysti, etteivät suhteellisen tuntemattomilla näyttelijöillä roolitetut elokuvat menesty helposti. Toisaalta en väitä menestymisen olleen helppoa kokeneemmilla näyttelijöillä roolitetuille elokuvillekaan. Katsojatilastoja tarkastellessa viimeisen muutaman vuoden ajalta, on mielestäni ollut havaittavissa, että onnistuneella ensemble-roolituksella saattaa olla Suomessa enemmän positiivista vaikutusta katsojalukuihin kuin yksittäisillä nimillä. Toimiva ensemble-roolitus yhdistettynä tuttuun taustatarinaan tai kekseliääseen ideaan tuntuu antavan melko hyvät valmiudet yleisömenestykselle. Tällaisia elokuvia ovat viime vuosina olleet muun muassa *Varasto* (Taru Mäkelä 2011), *Rare Exports* (Jalmari Helander 2010), *Rööperi*, *Napapiirin sankarit* ja *Prinsessa* (Arto Halonen 2010). Prinsessassa on muita esimerkkejä selkeämmin yksi päähenkilö, mutta elokuvan markkinoinnilla nostettiin onnistuneesti päähenkilön rinnalle nimekäs sivuosaroolitus, mikä antoi jo ennen elokuvan näkemistä kuvan vahvasta kokonaisroolituksesta. Toimivat ensembled ovat olleet joko kokonaisuudessaan nimekkäitä kotimaisia näyttelijöitä tai sekoituksia tuoreutta ja kokemusta. Lasten elokuvat, kuten *Risto Rämpääjät*, jätän näiden arvioitteni ulkopuolelle. Lapset harvoin tunnistavat kovin montaa näyttelijää saatikka valitsisivat elokuvaa tunnistamansa näyttelijän perusteella. Esimerkiksi *Risto Rämpääjissä* lapset todennäköisesti vertaavat näyttelijöitä lähinnä kirjojen tai edellisten elokuvien synnyttämiin mielikuvien hahmoista. Uskon näyttelijöiden osalta lapsille riittävän jos elokuvan hahmot vastaavat suunnilleen heidän aiempia mielikuviaan.

Suomessa tuottaja ja ohjaaja saattavat hyvinkin pärjätä pienemmissä tuotannoissa ilman roolittajan/casting directorin täysipainoista apua. Mitä suurempi ja ennen kaikkea kansainvälisempi projekti, sitä kannattavampaa on palkata roolitusalan ammattilainen hoitamaan roolitusprosessia, mikäli budjetti sen vain mitenkään sallii. Myös käsikirjoittajat voivat joskus tuoda arvokkaita näkemyksiään roolitusprosessiin, mutta toisaalta heidän osallistumisensa saattaa rajoittaa esimerkiksi casting directorin luovuutta. Tämä lienee täysin käsikirjoittajan luonteesta kiinni ja asian voinee selvittää ennen casting directorin palkkaamista. Kokeneen casting directorin palkkaus on suositeltavaa, koska heillä on laajat ja jatkuvasti päivittyvät tietokannat näyttelijöistä sekä tarvittavat kontaktit agent-

teihin, joilla tuntuu olevan todellista valtaa elokuvamaailmassa. Näyttelijöille osoitetut tiedustelut ja tarjoukset nimittäin menevät näyttelijöille tavallisesti vain agenttien kautta – mikäli agentit niin sallivat. Kokeneilla casting direttoreilla saattaa kuitenkin olla myös kontakteja suoraan niminäyttelijöihin sekä tärkeimpänä taito löytää ja yhdistää oikeat näyttelijät tuotantoon. Pelkästään casting directorin projektille tuoma uskottavuus saattaa olla aloittelevalle tuottajalle riittävän hyvä syy rekrytoinnille. Vaikka budjetti olisi tiukka, kannattaisi se käydä vielä kertaalleen läpi mieltien, mitkä kulut ovat varmasti menoja ja mitkä kulut saattavat osoittautua sijoituksiksi ja pyrkiä säästämään ensisijaisesti puhtaissa menoissa. Casting director saattaa nimittäin olla mitä parhain sijoitus. Myös erilaiset palkkionmaksujärjestelyt ovat neuvoteltavissa useiden casting direttoreiden kanssa, joten jo pienemmälläkin panostuksella voi päästä yhteistyössä alkuun.

Uskon vahvasti kotimaisten roolittajien ammattitaitoon ja suosittelen heidän palveluitaan, varsinkin suomenkielisissä tuotannoissa. Tuntumani mukaan heidän kontaktinsa tärkeimpiin kansainvälisiin agenttuureihin voisivat kuitenkin olla paremmat. Mielestäni Suomeen olisi myös toivottavaa saada kattava sähköinen casting-tietokantajärjestelmä, jossa voisi olla näyttelijöiden tietojen lisäksi kuvia ja videota. Sellaista ei ainakaan toistaiseksi Roolituspalvelusta lupailta. Koska Roolituspalvelulla on Suomen suurin, peräti 16.000 esiintyjän tietokanta, olisi järjestelmä mielestäniärkevintä rakentaa juuri heidän tietokantaansa hyväksi käyttäen. Tietokannan siirtämisessä sähköiseen muotoon olisi valtava työ, mutta mielestäni voisi ollaärkevää kartoittaa järjestelmän potentiaaliset käyttömahdollisuudet sekä arvioida projektin aloitus- ja ylläpito-kustannukset. Voisiko järjestelmällä esimerkiksi tehostaa roolitusprosessia ja voisiko sillä helpottaa kansainvälistä yhteistyötä muiden maiden roolittajien kanssa, esimerkiksi linkityksillä muiden maiden vastaaviin järjestelmiin? On mahdollista, että ajatus on kulujen ja mittavien alkuponnisteluiden takia utopistinen, mutta mielestäni silti kiinnostava.

Niminäyttelijä helpottaa varmasti rahoituksessa, mutta ongelmana onkin tavallisesti miten saada niminäyttelijä? Näyttelijät haluavat ennen kaikkea hyviä rooleja hyvistä käsikirjoituksista, turvallisen ja/tai kiinnostavan ohjaajan ohjattavana. Raha on usein vasta kolmas vaikutin. Monia näyttelijöitä kiinnostaa myös kulis-

sien takainen toiminta. Yksi mahdollinen tapa saada näyttelijä sitoutumaan projektiin on tarjota hänelle tuotannollista mandaattia. Esimerkiksi *Crash*-elokuvan kohdalla Don Cheadlen tuottajuus osoittautui hyödylliseksi kaikille osapuolille. Toinen houkutin, jota myös tarjottiin Cheadlelle *Crash*-tuotannossa, on vapaavalintainen rooli. Mikäli näyttelijän kiinnitys on kuitenkin rahasta kiinni, näyttelijän ja agentin kiinnostusta voi lisätä escrow-tilin käytöllä tai uhkarohkealla pay-or-play-sopimuksella. Pay-or-play-sopimusten tekemistä ei voi juurikaan suositella. Markus Selin on samaa mieltä: ”[pay-or-play] ei kannata koskaan. Jos ei ole rahoitusta kasassa on ihan turha uskoa, että se löytyy jostain yhtäkkiä jonkun keskinkertaisen ulkolaisen näyttelijän nimellä.” Se on varmin tapa, mutta sen käyttö vaatii mielestäni täyden varmuuden eli käytännössä kirjallisen sopimuksen siitä, että pay-or-play-sopimuksen myötä lisärahoitusta tulee vähintään näyttelijän korvauksen verran. Toki tavoitteena tulee olla, että lisärahoitusta saataisiin huomattavasti enemmän kuin vain sopimuksesta syntyvien kulujen kattamiseen.

Mikäli elokuvalleen mieli niminäyttelijän ohella rahoittajaksi suurta kansainvälistä levitysyhtiötä, on varauduttava täysin erilaiseen suhtautumiseen näyttelijöiden suhteen kuin Suomessa. Suuret ulkomaalaiset levitysyhtiöt, kuten StudioCanal, saattavat hyväksyä vain hyvin rajatun nimilistan näyttelijöistä, jotka he näkevät rahoittamansa elokuvan mahdollisina vetonauloina. Nämä nimilistat eivät usein ole ainoastaan avointa ideoiden heittoa vaan tiukkoja ehtoja rahoituksen saamiseksi. Tällöin voidaan sanoa rahoituksen vaikuttavan roolitukseen, mutta ei välttämättä roolitusta heikentävästi. Levittäjän monen vuoden kokemuksella tekemä näyttelijärajaus saattaa parhaimmillaan olla yhtä pätevä kuin monen casting directorin.

Näyttelijät ovat oleellinen osa elokuvien markkinointia. He lainaavat brändiään elokuvan eduksi, kuten Wuolijoki asian ilmaisee. Heidän kasvonsa ja nimensä toistuvat elokuvan trailereissa, julisteissa ja muissa markkinointimateriaaleissa. Tuolloin näyttelijän aiempi tunnettuus saattaa auttaa yleisöä ymmärtämään paremmin kyseisen elokuvan lajityypin. Hyvä roolitus voi helpottaa katsojan ostopäätöksen syntymistä jos markkinoinnilla syntyvä mielikuva elokuvan aiheesta ja lajityypistä on roolituksen kanssa joko harmoniassa tai mielenkiitoisella tavalla pienessä ristiriidassa. Markkinointimateriaaliin lisäksi näyttelijä

on esillä ja samalla markkinoi elokuvaa haastatteluissa, hänestä tehtävissä lehtiartikkeleissa sekä viihdeohjelmaesiintymisissä. Kun elokuvien roolitus julkistetaan tiedotustilaisuudessa, media tarttuu usein paremmin jollain tavalla yllätyksellisiin ja erilaisiin roolitukseen. Selinin mukaan myös uudet naisnäyttelijät saavat lehdistön kiinnostumaan itsestään usein tuoreita miesnäyttelijöitä paremmin, koska lähes kaikki aikakauslehdet ovat suunnattu naisille. Myös itse roolitusprosessin aikana saatetaan saada pientä näkyvyyttä elokuvalle, mikäli julkiset casting-tilaisuudet ylittävät uutiskynnyksen.

Animaatio-, peli- ja televisioroolitukset eivät eroa käytännössä juurikaan näytelmäelokuvien roolituksesta. Pieniä eroja on lähinnä koekuvaustilanteissa ja näyttelijöiden valintakriteereissä, mutta myös animaatio- ja peliäänien valintaan vaikuttaa nykyään näyttelijöiden tunnettuus. Etenkin Yhdysvalloissa animaatioita markkinoidaan ääninäyttelijöiden nimillä kuten muitakin elokuvia. Suomessa animaatioiden dubattu versio on tavallisesti kärkituote, jonka markkinointiin levitysyhtiöt keskittyvät. Vaikka kotimainen dubbaus-osaaminen ääniroolitukseen on aivan maailman kärkeä, en usko animaatoroolituksilla olevan kummempaa merkitystä ostopäätökseen, sillä Suomessa ei ole näyttelijöitä, joiden nimet vetäisivät katsojia teattereihin. Vesa-Matti Loirin suoritus *Aladdinin* (Ron Clements & John Musker 1992) taikalampun henkenä keräsi aikoinaan ansaittuja kehuja ja Disney valitsi elokuvan suomalaisen version peräti parhaaksi *Aladdin*-kieliversioksi. Lauri Tähkä *Kaksin karkuteillä* -animaation (Nathan Greno & Byron Howard 2010) äänenä taas on hyvä esimerkki casting-uutisointien mahdollisuuksista osana elokuvien markkinointia.

Hollywoodissa näyttelijöillä on tiukka hierarkia, joka elää jatkuvasti esimerkiksi Ulmer Scalen, ImdbPron ja alan sisäpiirin eli lähinnä studiopomojen, tuottajien ja casting directoreiden tietojen mukaan. Hierarkian kärkipään supertähdistä haaveilu kotimaisen elokuvan päärooliin on melko varmasti turhaa, mutta uskon, että tarvittaessa jopa A-luokan tähti voisi teoriassa olla mahdollista saada kiinnitettyä kotimaiseen elokuvaan muutamaksi päiväksi, jos näyttelijä näkee projektin jotenkin mielenkiintoisena. Kansainvälinen pienen budjetin yhteistuotanto saattaisi saada tarvittavan rahoituksen jo B-listan näyttelijän avustuksella jos muut paketin palaset ovat kunnossa. Rahoittajia kiinnostaa joka tapauksessa jokainen nimi, jonka he tunnistavat, joten niminäyttelijöistä on

todennäköisesti hyötyä rahoitusinstrumentteina, vaikka he eivät olisikaan kaikkein suurimpia tähtiä.

Onko elokuvarahoituksen catch-22 vältettävissä? John W. Cones tarjoaa yhdeksi lääkkeeksi taloudellisen riskin jakamista suurelle ryhmälle elokuva-alan ulkopuolisia passiivisia sijoittajia (Cones 2011). Conesin idea on varmasti käytännössä huomattavasti helpommin sanottu kuin tehty, ainakin siinä mittakaavassa, että sijoituksilla olisi mahdollista varmistaa tähtinäyttelijän kiinnitys. Lähtökohtaisesti tuntuu hankalalta haalia kasaan tuon kokoluokan sijoitukset suomalaiselle elokuvalla, jonka todennäköisesti ohjaa ulkomailla tuntemattoman ohjaaja. Toki kaikki on mahdollista, esimerkiksi *Iron Sky* -elokuvassakin käytetyn crowdfundingin avulla, mutta elokuvan kieli ei tuolloin voi todennäköisesti olla suomi, elokuvan aiheen tulisi olla universaali ja käsikirjoituksen loistava. Toinen ratkaisu catch-22:n välttämiseksi on näyttelijän kiinnittäminen deferment-sopimuksella. Tuohon tosin vaadittaisiin todennäköisesti uskomaton käsikirjoitus sekä todella mielenkiintoinen ohjaaja, jotta tähtinäyttelijä olisi valmis lähtemään mukaan takautuvalla korvauksella.

Nimekkäämmälle näyttelijälle tarjottavaa korvausta tulee arvioida suhteessa näyttelijän nimen tuomaan lisärahoitukseen ja mahdollisesti oletettuun tuottoon. Yksikään näyttelijä, vaikka olisi supertähti, ei tuo täysin varmaa menestystä elokuvalla. Kuten De Vany on todistellut tutkimuksillaan, todennäköisyydet taloudelliselle onnistumiselle kasvavat nimekkäämpien näyttelijöiden myötä, mutta ei merkittävästi. Lähes varmaa positiivista vaikutusta lippuluukkutuloihin on vain muutamilla supertähdillä. Enemmän vaikutusta näyttäisi olevan esimerkiksi elokuvan ikärajalla ja aiheen tunnettuudella.

Monet asiat voivat mennä roolituksessa pieleen, mutta Todd Thalerin yksinkertainen ohje onnistuneen roolitusprosessin saavuttamiseksi on erinomainen kommunikointi tuottajan, ohjaajan ja casting directorin välillä. Kun tähän lisätään vielä toimiva kommunikointi rahoitustahojen kanssa, riittävät resurssit, oma tai lakimiehen tuntemus näyttelijäliittojen säännöistä ja sopimuskäytännöistä, selkeät yksityiskohtaiset näyttelijäsopimukset pr-velvoitteineen sekä positiivinen yhteishenki näyttelijöiden, ohjaajan, tuottajan ja rahoittajien välillä, auttaneen nämä jo pitkälle kohti parempaa elokuvaa.

LÄHTEET

Cones, John W. (1992). *Film finance & distribution: a dictionary of terms*. Silman-James Press, Beverly Hills, CA

Davies, Adam P. & Wistreich, Nicol (2007). *The Film Finance Handbook – How to Fund Your Film*. Netribution Limited, London

De Vany, Arthur (2004). *Hollywood Economics: How extreme uncertainty shapes the film industry*. Routledge, Oxon, UK

Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Osuuskunta Vastapaino, Tampere

Finney, Angus (1996). *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. Cassell: London

Georgagas, Dan & Rabalais, Kevin (2000). Fifty Years of Casting: An Interview with Marion Dougherty. *Cineaste* 25, no. 2, 26-32

Goodell, Gregory (1998). *Independent Feature Film Production: Revised Edition*. St. Martin's Press, New York

Hirshenson, Janet, Jenkins, Jane & Kranz, Rachel (2006). *A star is found: our adventures casting some Hollywood's biggest movies*. First edition. Harcourt, Inc, USA

Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula (2009). *Tutki ja kirjoita*. 15. painos. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki

Hurtes, Hettie Lynne (1998). *The Back Stage Guide to Casting Directors*. Second edition. Back Stage Books: New York

Kendt, Rob (2005). *How they cast it?: An insider's look at film and TV casting*. Lone Eagle Publishing Company, Los Angeles, CA

Kinnunen, Kalle (2012). Riskirajoilla. *Image* 1/2012, 12-13

Kinnunen, Kalle (2012). Pääkelmin apuri. *Image* 1/2012, 19

Kondazian, Karen & Shapiro, Eddie (1999). *The Actor's Encyclopedia of Casting Directors*. Lone Eagle Publishing Company, Hollywood, CA, USA

Martin, Reed (2009). *The Reel Truth: Everything You Didn't Know You Need to Know About Making An Independent Film*. Faber and Faber, Inc. NY, USA

Schell, Hester (2010). *Casting revealed: a guide for film directors*. Michael Wiese. First edition. Productions: Studio City, CA

INTERNET-LÄHTEET

Casting Society of America. Haettu <http://www.castingsociety.com>

Chozick, Amy (12.5.2011). The math of hit TV show. *The Wall Street Journal – Business*. Haettu <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703864204576315240324571266.html>

Cones, John W. (Copyright 2011) Financing the feature film from the ground up. Haettu <http://www.filmfinanceattorney.com/page/423263684>

Hautamäki, Reetta & Kemppinen, Petri / Suomen elokuvasäätiö (2011) *Elokuvavuosi 2010 Facts & Figures*. Haettu <http://www.ses.fi/dokumentit/Elokuvavuosi%202010%20Facts%20&%20Figures.pdf>

The Internet Movie Database Pro. Haettu <http://pro.imdb.com>

Macnab, Geoffrey (31.8.2011). The Europeans are coming: why our filmmakers don't need Hollywood any more. *www.independent.co.uk*. Haettu <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/the-europeans-are-coming-why-our-filmmakers-dont-need-hollywood-any-more-2346557.html>

McNary, Dave (5.6.2010). SAG boosts influence abroad. *www.variety.com*. Haettu <http://www.variety.com/article/VR1118020222?refCatId=13>

McNary, Dave (29.1.2012). SAG, AFTRA prexys make official push for merger. *www.variety.com*. Haettu <http://www.variety.com/article/VR1118049434>

Parametra (helmikuu 2010). *Kotimaisen elokuvan yleisöt -tutkimus 2010*. Haettu <http://www.ses.fi/dokumentit/Kotimaisen%20elokuvan%20yleis%C3%B6t%202010.pdf>

Quinn, Karl (16.11.2011). Furious producer blasts union over foreign actors. *www.theage.com.au*. Haettu <http://www.theage.com.au/entertainment/movies/furious-producer-blasts-union-over-foreign-actors-20111115-1nh0w.html>

Ravid, S. Abraham (1999). Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry, *Journal of Business*, vol. 72, no. 4. Haettu <http://www.upcomillas.es/personal/rgimeno/doctorado/ravid.pdf>

Screen Actors Guild. Haettu <http://www.sag.org>

Suomen näyttelijäliitto. Haettu <http://www.nayttelijaliitto.fi>

The Ulmer Scale. Haettu <http://www.ulmerscale.com>

HAASTATTELUT

Mikko Aromaa, Nelonen	29.11.2011
Jukka Asikainen, Suomen elokuvasäätiö	02.01.2012
Erkki Astala, YLE	08.11.2011
Gillian Hawser, Gillian Hawser Casting	06.11.2011
Tutsa Huuhka & Pia Pesonen, Roolituspalvelu	18.10.2011
Katarina Nyman, Nordisk Film	25.11.2011
Laura Munsterhjelm, Actors in Scandinavia	05.12.2011
Jussi Mäkelä, Buena Vista International Finland	12.01.2012
Jorma Sairanen, MTV3	02.11.2011
Markus Selin, Solar Films	06.10.2011
Todd Thaler, Todd Thaler Casting	31.10.2011
Antti Toiviainen, FS-Films	10.10.2011
Juha Wuolijoki, Snapper Films Oy	19.11.2011