

Mogul og mesén: Filmprodusenten Egil Monn-Iversen

Tore Helseth

Professor, Avdeling for samfunnsvitenskap, Høgskolen i Innlandet
tore.helseth@inn.no

ABSTRACT

The producer (and composer, conductor, theatre manager, record company executive, chairman of many cultural enterprises, among other things) Egil Monn-Iversen (b. 1928) was a renowned film producer in Norwegian film history. In the period 1962–1981, his company EMI Productions produced or co-produced 25 films. Monn-Iversen enjoyed a diverse career on the Norwegian musical and theatrical scene, establishing himself as an important and powerful figure in the entertainment business in the country. Many of his film productions were comedies that had considerable success, as had others in the fields of art cinema, historical drama and the only two musicals proper in Norwegian film history. An interesting aspect of his career as film producer was his patronage of the new wave generation of Norwegian directors that emerged in the mid-60s. This article looks into the production practice that Egil Monn-Iversen conducted throughout his career to find out how it was possible to maintain such an extensive and varied production over time.

Keywords

Norwegian film history, Film production, Production studies

Filmprodusenten (og komponisten, dirigenten, arrangøren, teaterprodusenten, plateselskapsdirektøren, styreformann i tallrike kulturinstitusjoner, etc.) Egil Monn-Iversen (f. 1928) er etter selskapet Teamfilm den mestproduserende filmprodusenten i Norge om man ser bort fra det offentlig eide selskapet Norsk Film A/S. I årene 1962–1981 produserte (og co-produserte) selskapet hans, EMI-Produksjon A/S, 25 spillefilmer. Dessuten var han involvert i filmproduksjon som produsent både før og etter denne perioden. Parallelt etablerte Monn-Iversen seg som en sentral aktør i norsk musikk- og teaterliv og framstod etter hvert som den viktigste og mest innflytelsesrike personen i norsk underholdningsbransje.

Mange av filmene han produserte, var komedier med betydelig suksess. Men blant hans produksjoner finner vi også mer kunstnerisk ambisiøse filmer, historiske dramaer og de to

eneste virkelige musikalene som er laget i Norge. Et annet interessant aspekt ved hans produksjonspraksis var hans rolle som mesén for flere av de «nye bølge»-regissørene som dukket opp i Norge på 1960-tallet.

Denne artikkelen vil studere Egil Monn-Iversens produksjonspraksis nærmere, sette selskapet EMI-Produksjon A/S i sammenheng med Monn-Iversens øvrige virke og undersøke hvordan det var mulig å opprettholde en så omfattende og variert produksjon over tid.

KILDER

En viktig kilde til en produksjonshistorisk studie som dette ville typisk ha vært bedriftsarkivet til EMI-Produksjon A/S. Noe slikt arkiv finnes ikke. Kun i de tilfeller da filmene ble til i samproduksjon med Norsk Film A/S kan man finne materiale om dette i arkivet til Norsk Film A/S, deponert i Riksarkivet. Produsenten selv er heller ikke tilgjengelig for intervju. Av primærkilder gjenstår da selskapets 25 filmer. Å studere en produsents repertoar og sammenholde dette med besøkstall, kulturell og samfunnsmessig kontekst er et godt utgangspunkt for å forstå både produksjonspraksis og rammebetingelser for filmproduksjon på et gitt tidspunkt. Dette vil da også være et viktig analytisk grep i denne artikkelen.

Sekundære kilder finnes i rikt monn. Egil Monn-Iversen var rikskjendis gjennom hele sitt virke, og avisdatabasen A-tekst gir tallrike treff på intervjuer, hjemme-hos-reportasjer, artikler og omtaler som kan kaste lys over hans virke som filmprodusent. Disse presseklippene, mange av dem samlet i Nasjonalbiblioteket klipparkiv, vil være blant det primære kildematerialet for denne framstillingen. Disse presseklippene byr imidlertid på kildekritiske utfordringer. Monn-Iversen var en mann med suksess, etter hvert også en mektig mann i underholdningsbransjen. I en tid hvor journalistene var «dis» med sine intervjuobjekter, kan man lett tenke seg at Monn-Iversen stod relativt fritt til å dyrke et «image» av seg selv som filmprodusent dersom han ønsket det. På den annen side virker det bildet som framkommer i dette kildematerialet konsistent gjennom hele perioden denne artikkel dekker. Uansett vil opplysninger i presseklippene prøves mot andre kilder der dette er mulig.

Hva finnes av litteratur eller forskning om Monn-Iversen for øvrig? Overraskende lite, mannens posisjon tatt i betraktning. Sverre Gunnar Hagas «uoffisielle» biografi *Gudfaren. Egil Monn-Iversen og spillet i kulissene* (2008) er det viktigste bidraget så langt. Som tittelen antyder, er dette ikke en vitenskapelig biografi, men heller en bok om «maktmennesket» Monn-Iversen. Boka er rik på informasjon og anekdoter, er basert på tallrike intervjuer og benytter mye av det samme kildematerialet som er nevnt ovenfor. Den har flere interessante passasjer som omhandler Monn-Iversens arbeid med filmproduksjon, men er dessverre uten kildehenvisninger i teksten. Lite av dette er dermed etterprøvbart, men opplysninger fra Hagas bok vil bli benyttet, om enn med et visst forbehold.

Nevnes bør også Mona Levins intervju med Monn-Iversen i antologien *Mørkets musikk. Musikk i norske kinofilmer* (1997). Dette er det mest omfattende og filmfaglige orienterte intervjuet som er gjort med ham, og vil bli viktig for denne framstillingen.

I den filmhistoriske litteraturen er Egil Monn-Iversen knapt omtalt. I Gunnar Iversens *Norsk filmhistorie* (2011) nevnes han med navn kun én gang helt i forbifarten (s. 252). Selskapet EMI-Produksjon A/S er også bare nevnt ved én anledning, da i forbindelse med et

avsnitt om privatfinansiering av film i Norge (s. 254). Flere av filmene han produserte, inngår imidlertid i Iversens filmhistorie, først og fremst filmene Pål Bang-Hansen regisserte, men også noen av de mest populære komediene.

I *Kinoens mørke, fjernsynets lys* (Dahl m.fl., 1996) er han naturlig nok flittigere omtalt siden dette er en sosial filmhistorie med vekt på publikums opplevelser, for mange av Monn-Iversens produksjoner var betydelige publikumssuksesser. Utover dette finnes en masteroppgave om Teamfilm der samarbeid med Monn-Iversen er viet plass (Jensen, 2015) samt en masteroppgave i musikkvitenskap om hans komposisjons- og arrangementsteknikker med Bør Børson jr. som eksempel (Brathole, 1982). Med *Kinoens mørke, fjernsynets lys* som et mulig unntak har det vært relativt liten interesse for den populære, publikumsorienterte filmen innenfor norsk filmhistorisk forskning. Her er det er jakten på den norske filmkunstneren som har dominert.

Samtidig som Egil Monn-Iversen entret filmbransjen, var det flere aktive produsentregissører som vekslet mellom komedier og mer seriøse produksjoner, en praksis Monn-Iversen kom til å kopiere. Her finner vi NRC-Film (Nils-Reinhardt Christensen), Carlmar Film (Edith Carlmar), Contact Film (Øyvind Vennerød), NRM-Film (Nils R. Müller), ARA-film (Arne Skouen) og etter hvert også Teamfilm (Bohwim/Andersen/Mathiesen). Denne vekslingen mellom kunst og kommers ser ut til å ha vært den eneste farbare vei for å opprettholde en kontinuerlig produksjon, slik disse selskapene gjorde. For Egil Monn-Iversen var forholdene noe annerledes. Siden filmproduksjon bare var en av flere virksomheter han var involvert i, kunne han spre risiko ved å dekke underskudd i filmproduksjon med inntekter fra annen virksomhet. I en norsk kontekst var dette en unik situasjon.

INN I FILMBRANSJEN

Egil Monn-Iversen hadde klassisk musikkutdanning og hadde gått handelsskole, men var først og fremst jazzmusiker. Han ledet flere ensembler på 1940- og 50-tallet og kom inn i filmbransjen i 1952 som komponist på Rasmus Breisteins dokumentarfilm *Tirich Mir til topps*. Samme år bidro han også med musikk til *Vi vil skilles* (Müller), og dermed var han i gang som filmkomponist. I løpet av en lang karriere kom han til å komponere musikk til over 60 norske spillefilmer. I tillegg kommer musikk til fjernsynsdrama og tallrike TV-serier.

Til filmene *Brudebuketten* (Breigutu, 1953) og *Troll i ord* (Mjøen, 1954) skrev Monn-Iversen musikk preget av moderne storband-sound, og sangkvartetten The Monn Keys var med på å gjøre filmenes melodier til slagere. Denne gruppa, som han startet i 1951, var da allerede landskjente fra grammofonplater og revy. Med sin særegne sound, muntre og svært avanserte flerstemte sangstil bidro de til å knytte disse filmene til tidens moderne musikkultur (Helseth, 2008, s. 185). I 1953 ble Monn-Iversen kapellmester på Chat Noir og i 1959 direktør samme sted. Her bidro han sterkt til å fornye norsk revy, og The Monn Keys ble en viktig ingrediens i den nye jazzinspirerte stilen. På midten av 1960-tallet skulle han for øvrig være med på å fornye norsk revy nok en gang ved å hjelpe Rolv Wesenlund og Harald Heide Steen jr. (WesenSteen) i gang med sine karrierer (Haga, 2008, s. 98).

Sammen med medlemmene i The Monn Keys startet Monn-Iversen selskapet Egil Monn-Iversen A/S i 1957. Virksomheten ble raskt omfattende: plateproduksjon med utgi-

velser på merkene Triola, Karusell og Nor-Disc, musikkforlag, konsertbyrå, drift av jukeboxer, samt revyproduksjon. Monn-Iversen var blitt en «mogul» i den norske musikkbransjen. Selskapet var snart landets ledende i sitt slag og hadde i 1959 over 20 % av omsetningen i bransjen (Larsen, 2009, s. 351ff.).

På dette tidspunktet hadde Monn-Iversen utvidet sin virksomhet til også å inkludere filmproduksjon. Sammen med bl.a. regissøren Nils-Reinhardt Christensen og skuespilleren Henki Kolstad hadde han etablert selskapet Concord Film A/S, i første omgang for å produsere Christensens lystspill *5 loddrett* (1958) med Henki Kolstad i hovedrollen, men siden også den langt mer betydningsfulle *Line* (1961) etter Axel Jensens bestselger (Servoll, 2014, s. 184ff). Monn-Iversen skrev musikken til begge. Her brakte han den moderne jazzen inn i filmen. I et intervju gjort mange år senere sier han: «Alt, hele den nye jazzfilosofien, utkrystallisert seg i (...) filmatiseringen av *Line*. *Line* handlet om oss! Axel Jensen tok jazzmusikere på kornet og brukte levende modeller fra musikantmiljøet» (Levin, 1997, s. 94). Slik ble det også i filmen, hvor blant annet Jørgen «Atom» Gaardvik og Einar «Pastor'n» Iversen spilte seg selv. Monn-Iversen fikk for øvrig, som første filmkomponist, Filmkritikerprisen for musikken til filmen. Med disse filmene var Monn-Iversen etablert i bransjen, og året etter startet han sitt eget produksjonsselskap EMI-Produksjon A/S.

SAMARBEIDET MED TEAMFILM

De første fire filmene med eget selskap ble imidlertid laget i samarbeid med Knut Andersen, Knut Bohwim og Mattis Mathiesen og deres selskap Teamfilm, hvor også Monn-Iversen ble aksjonær. Som nevnt var han på dette tidspunktet direktør på Chat Noir og godt informert om det som skjedde på hovedstadens teaterscener. Her gikk blant annet militærkomedien *Operasjon Løvsprett* med The Monn Keys, Arve Opsahl og en lang rekke andre kjente revyskuespillere. Monn-Iversen ville lage film av forestillingen, og han ønsket å fornye filmkomedien slik han hadde gjort det med revyene på Chat Noir. I et intervju forteller han at han som filmprodusent hadde «lyst til å gjøre noe nytt, skape en annen lystspillform enn 'vi-har-dårlig-råd, vi-har-dårlig-plass, men-kjærligheten-overvinner-alt'-filmene som hadde rullet og kjørt helt siden krigen. (...) Det skulle bli den første norske spillefilm i farger, med musikk og fest» (Levin, 1997, s. 95). Det ble det også. The Monn Keys hadde medvirket i flere reklamefilmer produsert av Centralfilm, hvor Andersen, Bohwim og Mathiesen var ansatt (Jensen, 2015, s. 21). Monn-Iversen hadde merket seg de tre, som hadde «sansen for disse korte, kjappe greiene som skulle til for å lage noe nytt, noe mindre traust enn det folk var vant til» (Levin, 1997, s. 95). De hadde dessuten spillefilmambisjoner og ville gjerne ut av reklamebransjen, så da Monn-Iversen tok kontakt, ble det en mulighet de grep begjærlig. Selskapet Teamfilm ble etablert, og under Monn-Iversens ledelse laget de i tillegg til *Operasjon Løvsprett* (Andersen, 1962), *Vildanden* (Ibsen, 1963), *Elskere* (Müller, 1963) og *Operasjons Sjøsprøyt* (Bohwim, 1964). Teamfilm sto for den tekniske regien, noe som innebar at de hadde ansvaret for den praktiske gjennomføringen med produksjonsledelse, foto og klipp – og med de to militærkomediene også regi. Monn-Iversen hadde det økonomiske ansvaret. Dessuten hadde han filmideene og ikke minst vokalgruppa The Monn Keys, som sammen med folkekjære revyskuespillere som Arve Opsahl, Rolf Just Nilsen og Kari Diesen var mye av forklaringen på *Operasjon Løvsprett*'s formidable suksess.

Men også registilen som de tre hadde med seg fra reklamebransjen, spilte nok en rolle her: «disse korte, kjappe greiene som skulle til for å lage noe nytt» så ut til å ha sin virkning. «Vi hadde bakgrunn fra reklamefilm, og var således vant til å ha 15 sekunder på å formidle et budskap», sier regissøren Knut Andersen i et intervju og viser til *Operasjon Løvsprett*, som var satt sammen av nærmere 1000 kamerainnstillinger, mer enn tre ganger det som var vanlig for en norsk komedie på denne tiden (Værvågen, 2004). Uansett, i løpet av noen uker var filmen blitt Norges mest sette film, den dag i dag bare overgått av *Flåklypa Grand Prix* (Jensen, 2015, s. 16).

Med disse fire første filmene ser vi det vekselbruket mellom såkalt kunstnerisk ambisiøs film og underholdningsfilm som kom til å prege Monn-Iversens repertoar i fortsettelsen. Dette var ikke spesielt for ham. Som vi har vært inne på, var et slikt vekselbruk standard prosedyre for de produsentene som lyktes i å ha kontinuitet i bransjen. De fleste av disse produserte også reklame- og opplysningsfilmer for å holde selskapet i gang.

Skillet mellom kunstnerisk ambisiøs film og underholdningsfilm var for øvrig noe Monn-Iversen ikke anerkjente, om man med det mente at underholdning ikke kunne være kunstnerisk ambisiøs. Dette kommer vi tilbake til. Men rent økonomisk var det naturligvis et viktig skille her, all den tid en seriøs film ble betraktet som et økonomisk vågestykke. To seriøse filmer på rad var slik sett direkte dumdristig, slik Monn-Iversen gjorde med disse første filmene, hvor *Vildanden* ble etterfulgt av *Elskere*. Da var det godt å ha et solid overskudd fra publikumssuksessen *Operasjon Løvsprett* samt et betydelig overskudd fra *Operasjon Sjøsprøyt*, som ble den suverent mest sette filmen i 1964 (Årboknummer, 1973, s. 33). Etter dette skilte Teamfilm og Monn-Iversen lag, men skulle fra tid til annen komme sammen om større co-produksjoner. Teamfilm etablerte seg med eget filmstudio og egen utstyrspark. Sammen med ABC-film var de de eneste utenfor Norsk Film A/S med slike fasiliteter. Monn-Iversen gikk sine egne veier.

OPPBRUDD

Året 1964 er et merkeår i norsk filmhistorie. Det var året for innføringen av en ny støtteordning for produksjon av spillefilm og dessuten for boikottaksjonen mot Norsk Film A/S.

Innretningen for statens støtteordninger for filmproduksjon har alltid vært avgjørende for hva slags filmer som blir produsert i Norge. Monn-Iversens første erfaringer som filmprodusent skjedde under regimet av den såkalte støtteordningen av 1955. Den første støtteordningen for spillefilmproduksjon i Norge kom imidlertid fem år tidligere. Den fungerte som en etterhåndsstøtte basert på en kvalitetsvurdering av den ferdige filmen. I 1955 ble denne avløst av en ordning som også utbetalte støtte i etterkant, men da var det ikke lenger kvaliteten som la grunnlaget for tilskuddet; den ble gitt som billettstøtte basert på antall solgte billetter (Iversen, 2016a). At ordningen favoriserte publikumsvennlige filmer, førte raskt til at mange produsenter innrettet repertoaret sitt etter dette. Den andre delen av 1950-tallet og begynnelsen av 1960-tallet ble da også en komedietid.

De fire filmene som Monn-Iversen produserte i samarbeid med Teamfilm, ble laget under denne ordningen, og han må ha nytt svært godt av billettstøtten til de to militærkomediene *Operasjon Løvsprett* (1962) og *Operasjon Sjøsprøyt* (1964). Det kom godt med, for Tancred Ibsens filmatisering av *Vildanden* (1963) ble en økonomisk katastrofe med

bare 20 000 besøkende (Jensen, 2015, s. 28). Hadde den vært produsert noen år senere, ville den økonomiske situasjonen muligens vært en annen, selv med dårlig billettsalg, siden støtteordningen da var endret.

Den åpenbare slagsiden ved ordningen av 1955 ble nemlig justert ved en revisjon i 1964. Billettstøtten ble beholdt, men for å sikre produksjonen av mer kunstnerisk utfordrende filmer ble også støtte tildelt på kunstnerisk grunnlag i form av en statlig lånegaranti. Det var Statens filmproduksjonsutvalg, opprettet i 1955, som vurderte søknadene basert på manuskript, kalkyle og antatt gjennomføringsevne. Med en statlig lånegaranti hadde produsenten den nødvendige sikkerhet til å oppta et ordinært banklån som kunne dekke størstedelen av produksjonskostnadene. Men utvalget hadde begrensede midler til rådighet, så sjansene var deretter. I bransjen gikk da også støtteordningen under betegnelsen «tombo-læen».

Utvalgets vurderinger var først og fremst basert på manus og innretningen for støtten var kunstnerisk. For Monn-Iversens del innebar dette at en film som *Norske byggeklosser* (1972) i prinsippet ikke kvalifiserte til forhåndsstøtte siden det ikke forelå noe manus å vurdere, bare en enkel skisse. Når både den og den like mannløse *Mannen som ikke kunne le* (1968) likevel fikk lånegaranti fra departementet, kan det muligens tilskrives den status hovedrolleinnhaverne Rolv Wesenlund og Harald Heide-Steen jr. hadde som komikere på dette tidspunktet, eller også at produksjonsutvalget faktisk ønsket å prøve ut alternativer til den manusdrevne filmen. Som alle andre filmer fikk de for øvrig billettstøtte i etterkant. Enkelte av komediene Monn-Iversen var med på å produsere, som for eksempel *Skulle det dukke opp flere lik er det bare å ringe* (1970) og *Den siste Fleksnes* (1974), var av en slik kommersiell karakter at det ikke var noen grunn til å søke Produksjonsutvalget i det hele tatt. De måtte privatfinansieres og forhåpentligvis tjene inn produksjonskostnaden på billettstøtten. På andre prosjekter søkte Monn-Iversen produksjonsutvalget, men med varierende hell, som alle andre produsenter.¹ Men filmproduksjon var alltid en bigeskjeft for Monn-Iversen. Og i motsetning til de fleste andre hadde han egenkapital å skyte inn fra andre virksomheter. Det gjorde det mulig å ta større sjanser.

EMI-Produksjon A/S var som nevnt blant de største produksjonsselskapene på 1960- og 70-tallet. Men den største og viktigste produsenten var likevel Norsk Film A/S. Selskapet ble opprettet av Kommunale Kinematografers Landsforbund (KKL) i 1932 og ble etter hvert «lokomotivet» i norsk filmbransje, offentlig finansiert og med eget produksjonsbudsjett. Men akkurat på begynnelsen av 1960-tallet var selskapets økonomi dårlig og produksjonen lav. For å bøte på dette hadde produsenten Otto Carlmar blitt ansatt som produksjonsdirektør i 1963, en ansettelse som skapte ramaskrik i bransjen. Hans lederstil gjorde ikke saken bedre. Sommeren 1964 førte misnøyen til en aksjon mot Norsk Film A/S. Denne startet med et åpent brev undertegnet av 44 av landets mest framtrædende filmarbeidere, senere kjent som «de 44», som truet med boikott av selskapet om det ikke la om stil, ledelse og repertoar. Dypest sett handlet konflikten om hva film skulle være og det statlige selskapets rolle som kulturbærer. Filmarbeiderne krevde Carlmars avgang samt medbestemmelse og representasjon i selskapets styre. Det fikk de til slutt, men før den tid raste

1. Se Finn Jor (1972) for mer om arbeidet i Produksjonsutvalget. Jor var mangeårig medlem av Statens filmproduksjonsutvalg.

diskusjonen i mediene, og frontene var steile (Thoresen, 1996). Motsetningen mellom film som underholdning og film som kunst var grunnleggende her, som i samtidens kulturdebatt for øvrig. Om dette skriver Johanne Kielland Servoll, som har studert filmdebattene i denne perioden, at «det å skjule til publikums ønsker var noe av det verste man kunne gjøre hvis man tok film seriøst på 60-tallet» (Servoll, 2014, s. 165). Sjangerfilm ble følgelig sett på med skepsis blant mange norske filmskapere, og 1960- og 70-tallet kom da også til å bli relativt sjangerfattige år (Iversen, 2011, s. 265).

Men ikke alle var enige i dette. Ser vi på lista over «de 44» som skrev under på oppropet mot Norsk Film A/S, finner vi eksempelvis ikke Knut Bohwim eller Mattis Mathiesen fra Teamfilm der. Ei heller Egil Monn-Iversen (Thoresen, 1996, s. 33). Han skulle for øvrig få rikelig anledning til å ytre seg om sitt filmsyn i pressen dette året. Ikke på grunn av aksjonen mot Norsk Film A/S, men på grunn av sitt eget oppbrudd fra rollen som mogul i musikkbransjen.

I februar 1964 var selskapet Egil Monn-Iversen A/S historie. De ulike delene i selskapet var splittet opp og overtatt av andre. Monn-Iversen hadde solgt seg ut av alt unntatt filmproduksjonen (Haga, 2008, s. 79ff). Avviklingen var varslet og antakelig yrkesetisk nødvendig om hans tilknytning til NRK og Det Norske Teatret skulle komme i fastere former.

I et stort intervju i Aftenposten i oktober 1963 forteller han at han er lei av å være forretningsmann, trett av alltid måtte ha suksess og av ha ansvar for mange ansatte – han hadde på det meste over 200. Han var dessuten lei av å bli beskyldt for å være spekulativ og bare drevet av et ønske om å gjøre seg rik på sine ulike virksomheter:

– Alt det folk tror jeg tjener penger på, kaster praktisk talt ikke noe av seg. Egil Monn-Iversen A/S, som omfatter platefabrikasjon, konsertbyrå og grammofonselskap er et solid fortagende. Men de penger vi tjener på disse ting, bruker vi til å dekke underskudd på andre foretagende. Eksempelvis revy. (...)

– Men hva med filmen?

– Vi begynte med *Operasjon Løvsprett* som var en suksess, både økonomisk og kunstnerisk.

– Hva legger De nu i ordet «kunstnerisk»?

– En kunstnerisk bedømmelse forutsetter først og fremst at innsatsen vurderes ut fra det den er ment som og det den faktisk er. En filmfarse er etter min mening kunstnerisk forsvarlig hvis den *som farse* er vellykket. (...) Underholdning kan godt være kunstnerisk verdifull. Etter min mening er underholdning en vanskeligere og mer krevende kunst enn noen (Krohn, 1963).

Dette er et tilbakevendende synspunkt hos Monn-Iversen. Han irriterer seg over nedvurderingen av populærkulturen, samtidig som han også er skeptisk til deler av den, som han mener har for dårlig kvalitet rent håndverksmessig. Men kritikken rammer også mediene, som etter hans syn vier populærkulturen for mye oppmerksomhet og slik sett dyrker den dårlige smak.

– Men De, De vil altså ikke mer?

– Først og fremst vil jeg ofre meg for musikken. Jeg vil skrive musikk til film, den eneste musikk jeg komponerer overhodet. Det gir meg noe (...) (Krohn, 1963).

At Monn-Iversen skulle bli en av Norges mest produktive filmkomponister, er allerede nevnt, men han kom også til å skrive mye annen musikk. Samme år som han solgte seg ut av forretningsdriften, ble han ansatt som kapellmester og arrangør på Det Norske Teatret. Dette året fikk han også formalisert sin tilknytning til NRK ved at han ble engasjert som musikalsk konsulent i Underholdningsavdelingen. I begge disse jobbene kom han til å bli en særdeles profilert musikalsk premissleverandør i mange år framover. Men ved siden av dette hadde han altså produksjonsselskapet EMI-Produksjon A/S, hvor den tidligere mogulen Monn-Iversen nå var i ferd med å bli en mesén for den «nye bølgen» i norsk film.

EN NORSK FILMBØLGE

Fram til 1964 hadde Monn-Iversen samarbeidet med andre om ganske ulike filmprosjekter, både komedier og mer seriøse produksjoner. Men når han nå hadde avviklet det meste av sine tidligere forretninger, men beholdt filmproduksjonsselskapet, trer det fram et tydeligere mønster i valg av prosjekter. Det er en ny generasjon filmskapere, med inspirasjon fra europeisk modernisme, som Monn-Iversen nå satser på, først og fremst Rolf Clemens og Pål Bang-Hansen. Her var han en pioner. Ikke engang det offentlig finansierte selskapet Norsk Film A/S, som stod friere i sitt repertoarvalg enn noen andre, kunne vise til noe tilsvarende. I løpet av 1960-tallet hadde ikke de et eneste spillefilmprosjekt der den nye generasjonen filmskapere gjorde seg gjeldende (Servoll, 2014, s. 184).

I 1965 produserte Monn-Iversen både Rolf Clemens' episodefilm *Pike med hvit ball* og hans andre spillefilm *Klimaks*. Året etter satset han på Pål Bang-Hansens debutfilm *Skrift i sne*. Senere kom Barthold Halles *Afrikaneren* (1966), Arnljot Bergs *Hennes meget kongelige høyhet* (1968) og den absurde komedien *Mannen som ikke kunne le* (Hermansson, 1968). Bortsett fra sistnevnte gikk alle disse filmene dårlig på kino. Ifølge de årlige kinostatistikene i bransjebladet *Film & Kino* var flere av dem blant de absolutt dårligst besøkte.

Men selv om repertoaret kan tyde på en bevisst retning for Monn-Iversens produksjonspraksis, avviser han likevel dette i et intervju i VG nyttårsaften 1964: «Jeg følger et prinsipp jeg alltid har fulgt, nemlig å lage de filmene jeg har lyst til. Jeg har med andre ord intet program å følge. Jeg tror det er behov for seriøs film ved siden av lystspillene» (Servoll, 2014, s. 186).

Men et slags program hadde han nok likevel: Monn-Iversen jaktet på den store norske filmkunstneren. For å finne en slik måtte man tenke langsiktig, skape forutsigbarhet for regissøren og tørre å tape penger. Dette er han svært tydelig på når *Film & Kino* i 1966 spør et utvalg norske filmarbeidere om norsk films framtid:

En fremtid for norsk film ligger i (...) det enkle faktum at vi må finne en *filmkunstner*. – Dyktige håndverkere er bra nok, men den livgivende injeksjon kan bare komme fra en kunstner, og finner vi først den ene, er jeg overbevist om at andre vil følge etter.

For å finne denne kunstneren må staten og produsentene til å begynne med tape penger, ta feil ni ganger, men ha rett den tiende, og da vil det vise seg at investeringene var lønnsomme tross alt (Bjørnsen, 1966, s. 192).

At Monn-Iversen hadde sans for den nye filmgenerasjonen, kom også til uttrykk gjennom hans støtte til oppstarten av filmtidsskriftet *Fant* i 1965, med nettopp Pål Bang-Hansen og Rolf Clemens i spissen. *Fant* ble denne nye generasjonens talerør. Monn-Iversen betalte første nummer og bidro også senere økonomisk til utgivelsen. Paradoksalt nok skulle Monn-Iversen selv snart bli en skyteskive for *Fants* sinte unge kvinner og menn (Iversen, 2010).

Det var særlig Pål Bang Hansen som fikk nyte godt av Monn-Iversens jakt på den norske filmkunstneren. Monn-Iversen produserte og skrev musikken til alle hans seks spillefilmer. Han hadde således intim kjennskap til Monn-Iversens produsentpraksis og har ifølge Haga oppsummert sine erfaringer slik:

Egil innførte den amerikanske produsentrollen i Norge. Han hadde overblikket og plukket selv ut regissører, skuespillere og manusforfattere til sine prosjekter. Og han fulgte produksjonen hele veien gjennom, og var en god forhandler på vegne av sine ting og de som var involvert. Gikk noe til helvete, kunne du ringe ham. Egil ville fikse om noe var galt (Haga, 2008, s. 120).

Egil Monn-Iversen kjente underholdningsbransjen ut og inn og benyttet ofte regissører og skuespillere fra teater og kringkasting i sine filmer, eksempelvis teaterinstruktøren Bartold Halle, som han kjente fra Det Norske Teatret, som regisserte *Afrikaneren* (1966), en tidlig tematisering av rasisme i norsk filmproduksjon. Arnljot Berg var filmregissør, men også programsekretær i NRK fjernsynet da han laget *Hennes meget kongelige høyhet* (1968), en satire over mediernes behandling av selebriteter.

Blant skuespillerne var Rolv Wesenlund en gammel kjenning fra revymiljøet. Han debuterte i *Mannen som ikke kunne le* (1968) og skulle etter hvert bli den viktigste publikumsmagneten i Monn-Iversens filmer. Han hadde sine betydeligste roller som filmskuespiller nettopp her, og interessant nok ikke bare i komediesammenheng.² Han ble senere også en samarbeidspartner på mange suksessrike teaterproduksjoner. *Mannen som ikke kunne le* er utvilsomt den mest originale av filmene Monn-Iversen produserte på 1960-tallet. Dette er en film med Rolv Wesenlund og Harald Heide Steen jr. fra deres glansperiode som komikere. Handlingen er sketsjpreget og improvisert fram uten ferdigskrevet manus og ble lansert som «den første norske spillefilm uten dypere mening». Regissøren Bo Hermansson var hentet fra Sverige av Wesenlund, og sammen ble de kompanjonger i selskapet Lysthuset A/S, som produserte revy, teater og film. Han skulle komme til å regissere i alt fire filmer for EMI-Produksjon, blant annet *Den siste Fleksnes* (1974), en av Monn-Iversens aller største filmsuksesser.³ En annen var *Skraphandlerne* (1975), basert på hans egen svenske tv-serie *Albert & Herbert*, originalt rollesatt med Leif Juster og Tom Tellefsen i hovedrollene. Hermansson hadde bred erfaring fra Sverige med både TV-dramatikk av ymse kaliber og manus- og instruktørerfaring fra teateret. Han delte dessuten Monn-Iversens

2. Rolv Wesenlund dukket opp som skuespiller i følgende EMI-produksjoner: *Mannen som ikke kunne le* (1968), *Douglas* (1970), *Norske Byggekløsser* (1972), *Bør Børson jr.* (1974), *Den siste Fleksnes* (1974), *Ungen* (1974), *Bør Børson II* (1976) og *Den grønne heisen* (1981).
3. Hermansson var også mannen bak TV-serien *Fleksnes fataliteter* (seks sesonger på NRK mellom 1972 og 1988) som han adapterte fra britisk TV. Dessuten TV-serien *Fredrikssons fabrikk* (1990–93) samt filmversjonen av den samme, *Fredrikssons fabrikk – The Movie* (1994). Den var produsert av Teamfilm, men Monn-Iversen skrev filmmusikken.

synspunkter på underholdningens kunst, hvor kvalitetskravene måtte være like strenge som med det som vanligvis kalles seriøst. I et intervju i forbindelse med lanseringen av *Den siste Fleksnes* sier han: «Virkeligheten er at våre kunstneriske ambisjoner er like store som hos en som skriver en roman eller en diktsamling» (Elvik, 1974). Igjen ser vi hvordan Monn-Iversens kontaktflate mot andre bransjer kunne føre til originale valg av samarbeidspartnere, noe som gjorde at filmene hans ofte skilte seg ut fra norsk filmproduksjon forøvrig.

Det eksperimentelle og improviserte ved *Mannen som ikke kunne le* bringer tankene hen på Bang-Hansens *Norsk byggeklosser* (1972) noen år senere, med Wesenlund i åtte ulike roller. Også den ble til uten et fast manuskript. Monn-Iversen har i et senere intervju beskrevet denne improviserte produksjonsprosessen på følgende måte:

Filmene ble skapt på et voldsomt overskudd av lekende, leende mennesker. Vi hadde lapper med ideer – og så lekte vi. Vi visste hvor vi skulle hen. Alt vi drev med var lek – film, teater, plater. (...) Crazyhumoren slo igjennom i Norge med Rolv og Harald [Heide-Steen jr.], og med regissøren Bo Hermansson. Musikalsk lå fremdeles jazzen under. Både Rolv og Harald var gamle jazzmusikere som kunne improvisere og som maktet å flytte de musikalske improvisasjonene over i det verbale (Levin, 1997, s. 99).

Disse første årene med filmproduksjon var som vi har sett preget av Monn-Iversens interesse for en ny generasjon norske filmskapere. Dessuten lette han etter den norske filmkunstneren og etablerte noen relasjoner til regissører som skulle komme til å vare gjennom hele hans produsentkarriere. Samtidig er det tydelig at Monn-Iversen ikke har filmproduksjon som levebrød. Han lever godt av sine jobber på Det Norske Teatret og i NRKs Underholdningsavdeling. EMI-Produksjon A/S var åpenbart et con amore-prosjekt, hvor resultatet var viktigere enn inntektene. Og resultatet ble verdsatt i bransjen, i hvert fall av kinoene, som hadde tjent godt på flere av Monn-Iversens filmer fra Teamfilm-samarbeidet. For dette ble han i 1967 tildelt Aamot-statuetten, KKLs pris for fremragende innsats for norsk filmproduksjon.

SUKSESS PÅ 1970-TALLET

Norsk filmproduksjon generelt fikk en betydelig oppsving på 1970-tallet, både i volum og variasjon. År om annet økte antall produksjoner, med 1975 som et toppår med hele 14 premierer (Årboknummer, 1981, s. 20–21). Samtidig ble polariseringen mellom kunstfilm og underholdningsfilm stadig mer markert. Den relativt dystre sosialmodernismen preget kunstfilmen, som utover på 70-tallet skulle bli stadig mer politisert. Kontrasten var stor til eksempelvis Teamfilms *Olsenbandefilmer*, som med unntak av 1971 var et årlig fenomen gjennom hele tiåret. I årene rundt midten av 70-tallet hadde norske filmer rekordstor markedsandel, mye takket være nettopp *Olsenbanden*, Monn-Iversens produksjoner og ikke minst *Flåklypa Grand Prix*. Samtidig ble det stadig mer krevende rent økonomisk å produsere film. Mellom 1974 og 1980 hadde norsk økonomi den høyeste vekstraten i Europa med en tilsvarende lønns- og prisvekst (SSB, 2014). Ifølge stortingsmeldingen *Film i mediesamfunnet* (KUD, 1983, s. 25) økte de gjennomsnittlige produksjonskostnadene for en film

med 230 % mellom 1973 og 1981. Dette var mer enn det dobbelte av prisstigningen på varer og tjenester ellers i samfunnet, så selv om statens støtteordninger også økte, ble det stadig vanskeligere å holde budsjettene. At prisen på kinobilletter ikke fulgte samme vekstrate som produksjonskostnadene, gjorde ikke saken bedre. Det gjorde heller ikke den stadige nedgangen i kinobesøket etter at TV kom til Norge i 1960. Etter en oppsving på midten av 70-tallet mistet norske filmer sitt publikum mot slutten av tiåret, og markedsandelen på rundt 20 % som norsk film hadde hatt i 1975, var i 1980 redusert til 6,4 % (Helseth og Jensen, 2016, s. 115). Denne miks av økonomiske omstendigheter påvirket norsk filmproduksjon dramatisk, og mellom 1970 og 1981 sank brutto billettinntekter for en gjennomsnittlig norsk film med mer enn 50 % (KUD, 1983, s. 22). Dette rammet naturligvis produsentene hardt og økte risikoen i en allerede risikofylt bransje.

De krevende rammebetingelsene til tross ble 1970-tallet Monn-Iversens mest aktive tiår som filmprodusent, med 1974 som et toppår med hele fire premierer. To av disse, *Bør Børson jr.* og *Den siste Fleksnes*, var de suverent mest sette filmene dette året og blant de få filmene Monn-Iversen selv hevdet å ha tjent penger på (Levin, 1997, s. 99). Han fulgte opp sine samarbeid med Pål Bang-Hansen og Bo Hermansson, men etablerte også nye. Ser vi på produksjonen under ett, veksler han fortsatt mellom smale produksjoner og filmer som sikter mot et bredt publikum. I et intervju dette året utdyper Monn-Iversen sitt filmsyn. Her hyller han den brede publikumsfilmen, men har ikke helt lagt bak seg jakten på filmkunstneren:

Det er noe eget ved film; film er for massene, det brede publikum. En kino tar 1000 mennesker pr. forestilling, og det er tre forestillinger pr. dag – dette sier mye om hvordan jeg er i opposisjon til mange filmfolk. Jeg mener det folkelige er like verdifullt som det såkalt seriøse som bare interesserer et fåtall, dette har vi jo sett tydelig på Det Norske Teatret hvor vi har fått et forhold til publikum. Kinosjefer her i landet har gjort opprør, de representerer lokalbefolkningen, de føler hva folk vil ha. (...) Hvis man lager filmer som er eksklusive, eller kunstnerisk dårlige, kommer ikke folk. Dette å henvende seg til en bestemt gruppe mennesker, er ikke måten å lage film på. (...) Det er galt å lage ting bare for de få, men selvsagt må vi gjøre plass for det eksklusive også (Johanssen, 1974).

Flere av filmene på 70-tallet var store og kostbare co-produksjoner. Her var blant annet Teamfilm, Wesenlund og Hermanssons selskap Lysthuset og ikke minst Norsk Film A/S viktige samarbeidspartnere. Fire av disse var adaptert fra teateret, blant dem Monn-Iversens egne musikalsuksesser fra Det Norske Teatret: *Bør Børson jr.* og *Ungen*.⁴

Da musikalen *Bør Børson jr.* kom opp på Det Norske Teatret i januar 1972, var den noe så sjeldent som en nyskrevet norsk musikal, med Harald Tusberg som tekstforfatter, Egil Monn-Iversen som komponist og Sverre Udnæs som regissør. Rolv Wesenlund briljerte i hovedrollen, og musikalen skapte en ren Børson-feber, som ble fulgt opp av plateutgivelse, turné, oppsetning på andre scener, og i 1974 en filmatisering produsert av Monn-Iversen i samarbeid med Norsk Film A/S. Filmens rollebesetningen var stort sett den samme som i teateret, med stjerner som Brit Langli og Sølvi Wang i sentrale roller i tillegg til Wesenlund. Jan Erik Düring hadde bearbeidet sceneversjonen for film. Düring hadde lang erfaring fra

4. Interessant nok ble både *Bør Børson jr.* og *Ungen* filmatisert i den såkalte gullalderen i norsk film på 1930-tallet.

filmbransjen og hadde blant annet vært med på å starte ABC-film på 1950-tallet, hvor han regisserte flere av de såkalte Oslo-filmene. Sin viktigste regierfaring hadde han fra en rekke husmorfilmer på 60- og 70-tallet, men hadde for øvrig lite spillefilm- eller teatererfaring da han fikk i oppdrag å gjøre *Bør Børson jr.* som film. Hvorfor Monn-Iversen ga ham regiopp-gaven, er derfor noe uklart. Suksess ble det imidlertid, og filmen ble 1970-tallets best besøkte norske film, om en ser bort fra *Flåklypa Grand Prix* (Caprino, 1975), som stiller i en helt egen divisjon (Årboknummer, 1981, s. 20–21). Suksessoppskriften ble gjentatt med musikalen *Ungen*, som kom opp på Det Norske Teatret i 1973. Komponist og manusforfatter var de samme, og også her hadde Sølvi Wang og Brit Langli sentrale roller. Wesenlund hadde her en mindre rolle som vekkelsespredikant. Regissør for filmen var Barthold Halle, som også hadde ansvaret for sceneversjonen (Baden og Levin, 1988, s. 364).

Å overføre teatersuksesser til film var ikke noe nytt i Norge. Eksemplene er flere, ikke minst blant komediene. Monn-Iversen hadde selv vært med på dette tidligere med krimi-nalkomedien *Skulle det dukke opp flere lik er det bare å ringe* (Bohwim, 1970). Teamfilm, som var co-produsent her, hadde også gjennomført flere revyfilmatiseringer med en viss suksess. Filmen *Den siste Fleksnes* hadde også suksess i et annet medium som en forutsetning da den kom i forlengelsen av to sesonger av TV-serien *Fleksnes fataliteter* på NRK (1972 og 1974). Det spesielle nå var naturligvis at dette var musikaler, med et stjernelag av sangere og dansere, kompliserte og kostbare å produsere. Så selv om filmatiseringene av *Bør Børson jr.* hadde fått statsstøtte i form av lånegaranti, ble co-produsert med Norsk Film A/S og dessuten kom i en tidlig fase av den store kostnadsveksten som er beskrevet ovenfor, utgjorde egenkapitalen (arbeidskreditter og kontanter) en betydelig del av finansieringen. En viktig økonomisk forutsetning for realiseringen av filmen var derfor, ifølge Sverre Gunnar Haga, den norskamerikanske investoren Abel Abrahamsen. Han var opprinnelig fra Trondheim, men hadde emigrert til USA etter krigen og blitt en suksessrik forretningsmann i New York. Her drev han blant annet butikken *Norsk*, som solgte nettopp norske varer. Haga intervjuet Abrahamsen i forbindelse med sin bok om Monn-Iversen og kan her fortelle at Abrahamsen opererte som en slags uoffisiell norsk kulturambassadør i USA, og ved flere anledninger bidro økonomisk til å profilere norsk kultur der. Blant annet gjaldt dette oppsetningen av *A Doll's House* med Liv Ullmann på Broadway i 1975. Monn-Iversen traff Abrahamsen i forbindelse med oppsetningen av *Bør Børson jr.* på det Det Norske Teatret. Her skal Abrahamsen ha foreslått at stykket burde oversettes til engelsk og settes opp på Broadway. Dette ble det ikke noe av, men han ble involvert i Monn-Iversens filmlaner og kom til å investere, ikke bare i *Bør Børson jr.*, men i alle de fire filmene som hadde premiere i 1974 (Haga, 2008, s. 122–125). De fleste av disse, med unntak av Bang-Hansens *Bortreist på ubestemt tid*, skulle vise seg å være gode investeringer for Abrahamsen.⁵

Sammen med Teamfilm var Monn-Iversen en produsent som til en viss grad var i stand til å operere utenfor det statlige støtteapparatet i denne perioden. Det gjorde han dels ved å tiltrekke seg private investorer som Abrahamsen og dels ved å reinvestere fortjenesten fra en film i den neste. Det var for øvrig prinsippet for Monn-Iversens filmproduksjon: at eventuelt overskudd aldri skulle tas ut, men alltid tilbakeføres i filmproduksjon (Johanssen, 1974).

5. Se også artikkel om Abel Abrahamsen i *Adresseavisen* under overskriften «Mr. Norway», <http://www.adressa.no/pluss/2014/12/17/Sjekk-hva-som-er-gjemt-p%C3%A5-baksiden-av-klokka-til-Abel-91-10464569.ece>

DEN NORSKE FILMKUNSTNEREN

Det er som vi har vært inne på flere ganger stadig et vekselbruk mellom komedier og mer seriøse filmer som preger Monn-Iversens filmproduksjon. Så selv om han i intervjuer stadig slår et slag for underholdningens kunst, fortsetter han jakten på den store norske filmkunstneren. På 1970-tallet tar han teaterregissøren Sverre Udnæs under sine vinger. Udnæs var en av sin tids mest produktive dramatikere og instruktører. Hans mange produksjoner for Fjernsynsteateret vakte oppsikt, og ifølge Gunnar Iversen var han en av de som bidro sterkest til revitalisering av teaterkunsten her i landet på midten av 1960-tallet (Iversen, 2016b). Han var dessuten en nær venn av Egil Monn-Iversen. For det brede publikum er nok Sverre Udnæs best kjent for dramatiseringen av Cora Sandels Alberte-bøker for Fjernsynsteatret. Takket være Monn-Iversen fikk han som nevnt regiansvaret for sceneversjonen av *Bør Børson jr.* på Det Norske Teatret. Monn-Iversen produserte også *Fru Inger til Østråt* (1975) og *Øyeblikket* (1977), de to spillefilmene Udnæs rakk å regissere før han døde i 1982 bare 42 år gammel. I en TV-dokumentar om Sverre Udnæs fra 1998 blir Monn-Iversen intervjuet om sitt syn på ham som filmregissør:

Jeg søkte den norske regissøren som skulle være en parallell til svenskene, Bo Widerberg, Bergman, Jan Troell og alt dette som svenskene hadde fått til. Og jeg mente, og jeg trodde hele tiden at det var Sverre som var den som kunne løfte norsk film opp til det der store, kunstneriske internasjonale nivået. Men vi fikk bare gjort to. Det var synd. Hadde han gjort ti tror jeg vi hadde nådd dit (Vegheim og Vold, 1998).

Som vi ser, holder Monn-Iversen stadig vekk fast på prinsippet om langsiktighet og tålmodighet for å dyrke fram en filmkunstner. Dessverre fikk han aldri virkelig sett fruktene av sin innsats på dette området. Det nærmeste vi kommer er Pål Bang-Hansen, som fikk laget seks filmer i samarbeid med Monn-Iversen. Men med *Kronprinsen* (1979) stoppet det opp for ham, angivelig for manglende tilslag hos Produksjonsutvalget (Haddal, 2002, s. 12). I et intervju i festskriftet til Bang-Hansens 65-årsdag beklager Monn-Iversen dette. *Kronprinsen* var, etter det han sier her, det beste de hadde gjort sammen, så den langsiktige satsingen kan slik sett sies å ha hatt en virkning. I det samme intervjuet oppsummerer Monn-Iversen samarbeidet slik:

Med Pål, som med Sverre Udnæs, var ikke det kommersielle aspektet viktig. Vi forsøkte å finne en annen linje, og fokusere på det kunstneriske, heller enn de kommersielle siden ved virksomheten. Men det er viktig å huske at komedien, gjerne farsen, også kan være kunst (Langlo, 2002, s. 17).

At Monn-Iversen som produsent hadde teft for talent, er for øvrig hans valg av Bjørn Sundquist til hovedrollen i *Kronprinsen* et eksempel på. Sundquist var på dette tidspunktet et ubeskrevet blad som skuespiller, men fikk Filmkritikerprisen for rollen, som også var hans debut som filmskuespiller.

PRODUSENTEN

Monn-Iversens virksomhet innenfor kunst- og kulturlivet var ofte omdiskutert. På 1970-tallet, ti år etter oppbruddet fra rollen som «mogul» i musikkbransjen, ble han gjerne

omtalt som «gudfaren» i norsk kulturliv. Ifølge Haga var det etter premieren på Coppolas *Gudfaren* i 1972 at betegnelsen begynte å dukket opp for å karakterisere Monn-Iversens maktposisjon i musikk- og teaterbransjen (Haga, 2008, s. 137ff). Beskyldninger om kame-raderi og knuste karrierer verserte sammen med påstander om at han benyttet sine posi-sjoner til egen fordel, også når det gjaldt filmproduksjon. I 1974 ble dette luftet i offentlig-heten gjennom flere store portrettintervjuer i mediene. Gjennom disse kan vi også få et innblikk i hans produksjonspraksis.

Påstanden om uryddige forhold ble blant annet et tema i forbindelse med filmatisering av de to musikalsuksessene på Det Norske Teatret, *Bør Børson jr.* og *Ungen*. I Arbeiderbla-det kommenterer journalisten Kjell Johanssen dette slik:

– Jeg har hørt sagt at for Monn-Iversen er det ingen sak. Først får han penger fra staten, så kjører han Sølvi [Wang, Monn-Iversens kone] i hovedrollen, tar seg betalt som produsent, komponerer musikken, arrangerer musikken, dirigerer orkesteret?

– Sølvi har hatt hovedrolle en gang (...) i til sammen over 20 filmer som jeg har produsert, replise-rer Monn-Iversen. – Det er riktig at jeg beregner meg honorar, men er det ikke realt å få lønn for det man gjør, da? Jeg er også med på å finansiere. Det er sjansespill (...) (Johanssen, 1974).

Senere på året fulgte Arbeiderbladet opp saken i et intervju med Monn-Iversen under hea-dingen «Hva skjer i norsk underholdningsindustri». Her er temaet igjen samrøre mellom hans ulike posisjoner: filmprodusenten som lager film av musikkalene på Det Norske Tea-tret, der han selv er musikkansvarlig, og som lager Fleksnes-filmen, basert på en figur først introdusert i den samme avdelingen i NRK som han selv er ansatt i. Monn-Iversen vektleg-ger de yrkesetiske avveiningen i disse tilfellene og argumenterer godt for at dette ikke er gjort på en uryddig måte. Han beklager derfor denne stadige mistenkeliggjøringen:

Jeg er etter hvert vant med – og lei av – alltid å møte denne mistenkeliggjøringen av våre motiver. Folk vil tro at profittmotivet er det viktigste for oss som driver i underholdningsbransjen, de vil ikke tro på at vi har kunstneriske ambisjoner, at vi mener det går an å ha kunstnerisk god under-holdning som målsetting (Hope m.fl., 1974).

Som en løsning på dette lanserer han et fastlønnsprinsipp for produsentene, et forslag han tidligere hadde presentert i intervjuer både i *Rush Print* (R.P., 1974) og *Film & Kino* (Alnæs, 1974). Tanken her er at produsenten skal være en fagfunksjon på linje med klipper eller fotograf, og at han skal ha et fast honorar på samme måte som disse, i hvert fall på fil-mer som produseres med offentlig støtte. Dermed ville man unngå påstander om spekul-a-sjon, og de som jobber seriøst med underholdningsfilm, ville få arbeidsro til gjøre nettopp det Monn-Iversen ønsker å oppnå med sitt filmarbeid:

(...) en filmatisk og artistisk filmproduksjon som gir et stort publikum en emosjonell opplevelse, og som blir sett av flest mulig. Ved å gi produsenten et honorar for det arbeidet han utfører, vil han komme i samme situasjon som en teatersjef, som ikke har personlig fortjeneste av suksessstykker han setter opp (Hope m.fl., 1974).

Forslaget ser ut til å ha blitt forbigått i stillhet. I hvert fall finnes ikke noe tilsvar i de aktuelle fagbladene. Mer oppsiktsvekkende, i hvert fall i filmbransjen, var det muligens at Monn-Iversen samme år meldte seg ut av Produsentforeningen. I et intervju med Rush Print forklarer han hvorfor:

Jeg oppdaget plutselig at styret betalte honorarer langt under tariffer de selv hadde forhandlet seg frem til med Filmforbundet. Jeg var aldri med på disse forhandlingene og protesterte vilt på at en spillefilm skulle være lik 50 dager. For øvrig godtok jeg det som produsentforeningen kom fram til, men så oppdaget jeg altså at de selv ikke fulgte de avtaler som var gjort. Mens jeg skulle være bundet av den tariffen de var kommet fram til (R.P., 1974, s. 9).

Monn-Iversen har ved flere anledninger luftet alternative måter å produsere og finansiere filmer på, eksempelvis filmatiseringen av *Ungen*, som ikke fikk tilslag hos Produksjonsutvalget. Ifølge Monn-Iversen var de involverte så sikre på suksess at de dannet et kooperativt selskap hvor skuespillere, dansere og stab investerte i form av arbeid som skulle gi utbytte etter innsatsen: «Den som har lagt ned 30 timer får mer enn den som har jobbet tre. Organisasjonene er ikke så glad for dette, men det er en fin måte å jobbe på (...). Dessuten betinger en slik form for samarbeid at man virkelig tror» (Johanssen, 1974). Nå ble ikke *Ungen* den økonomiske suksessen Monn-Iversen hadde håpet på, og selv om den fikk gode kritikker og ble godt besøkt, gikk filmen i underskudd, og arbeidskredittene som stab og skuespillere hadde investert i produksjonen, var tapt. Departementet hadde imidlertid nettopp etablert en ordning for såkalt tapsdekningstilskott som Monn-Iversen nå søkte. I søknaden forklarer han hvordan alle hadde satt sine arbeidskreditter i produksjonen for at filmens skulle bli laget. Og for å styrke søknaden understreker han at «ikke noe av det eventuelle tilskuddsbeløp vil gå til selskapet eller noen av dets ansatte, men vil i sin helhet bli anvendt til delvis dekning av de medvirkendes tap». ⁶ Arkivmaterialet sier ingenting om utfallet av søknaden.

1974 var også året for produsenten Monn-Iversens kansellering av en ny filmatisering av Henrik Ibsens *Vildanden* to dager før innspillingsstart. I juli var alt klart på location i Grimstad for det Sverre Gunnar Haga karakteriserer som «Norsk films mest prestisjetunge prosjekt på mange år» (2008, s. 117) – alt unntatt finansieringen. Dette skulle være en coproduksjon med det britiske selskapet Half Moon Film Productions, med de engelske stjerneskuespillerne Trevor Howard og David Hemmings samt norske stjerner som Wenche Foss, Per Aabel og Toralv Maurstad. Norske Tutte Lemkow, som var drivkraften i prosjektet, skulle være regissør. Det har ikke lyktes å finne opplysninger om selskapet Half Moon i den filmhistoriske faglitteraturen. Årsaken kan være at selskapet ble etablert for bare denne ene produksjonen, slik også Monn-Iversen dannet et eget selskap, Scanid, for *Vildanden*-prosjektet, adskilt fra EMI-Produksjon A/S (ibid.) – sannsynligvis klok av skade fra tidligere erfaringer.

Monn-Iversen hadde filmatisert *Vildanden* tidligere, i 1963 med Tancred Ibsen som regissør, så han visste hva han gikk til. I et intervju med Arbeiderbladet blir han konfrontert med fiaskoen fra den gang:

6. Brev til Norsk Film A/S i forbindelse med søknad om tapsutjevningstilskudd. I PA 908 – Norsk Film A/S i Riksarkivet. Serie DA12 – Co-produksjoner. *Ungen*.

All right, kall det fiasko da, jeg foretrekker å si at det ikke var helt vellykket. Men denne gangen er det godt stoff. Tancred Ibsen, som skrev det første filmmanus var for bundet til sin bestefar. Dette er ingen behandling av Ibsen, men likevel Ibsen, presentert med Ibsens virkemidler. Jeg vil tro at Ibsen selv ville løst det på samme måte hvis han hadde levd i dag (Johanssen, 1974).

Vildanden var budsjettert til snaue fire millioner kroner, hvorav 1,5 kom som støtte fra Kirke- og undervisningsdepartementet. Half Moon skulle bidra med 1,5 millioner, men disse pengene lot vente på seg. Etter at flere betalingsfrister ikke ble overholdt, valgte Monn-Iversen å legge ned produksjonen, til tross for flere forsikringer om at pengene skulle skaffes. Til Arbeiderbladet begrunner han dette med at han som seriøs filmprodusent ikke kunne gamble med statens penger, «jeg skal fortsette å lage film, og er redd for å miste tillit».

– Men hva skjer hvis Tutte Lemkow skaffer penger?

– Da kan han fortsette med *Vildanden*. (...) Jeg skal i hvert fall ikke brøle opp. For meg er det en jobb, for ham en livsoppgave. (ibid.)

Når først avgjørelsen var fattet, var filmprodusenten Monn-Iversen rask til å legge det hele bak seg, og han flyttet den arbeidsledige staben fra *Vildanden* til innspillingen av *Fru Inger til Østråt*, som nå skulle i produksjon.

Etter en produktiv periode på midten av 1970-tallet dabber aktiviteten i EMI-Produksjon av mot slutten av tiåret. Blant selskapets filmer var Sverre Udnæs sine viktige: det historiske dramaet *Fru Inger til Østråt* (1975) etter Ibsens skuespill og kammerspillet *Øyeblikket* (1977). Her videreføres jakten på filmkunstneren. Dessuten kom en mislykket oppfølger til Børson-suksessen, *Bør Børson II* (Stein Roger Bull, 1976), i tillegg til den før nevnte *Kronprinsen* (1979). Selskapets siste produksjon kom noen år senere, farsen *Den grønne heisen* (1981), regissert av filmfotografen Odd Geir Sæther og produsert i samarbeid med Centralfilm og Komediteatret. Dette var filmversjonen av suksessforestillingen med samme navn som hadde gått på Komediteatret i Oslo året før. Det var sterke navn i hovedrollene, blant andre Rolv Wesenlund, Marie Louise Tank, Øivind Blunck og Elsa Lystad. Skal man dømme etter anmeldelsene, hadde ikke teaterproduksjonen tålt overføring til film, selv om publikumstallene slett ikke var så verst. Bare dette årets Olsenbandefilm og Vibeke Løkkebergs *Løperjenten* gikk bedre på kino (Årboknummer, 1985, s. 19).

Kan hende bidro de vanskelige økonomiske produksjonsforholdene for norsk film på denne tiden til at Monn-Iversens interesse for filmproduksjon tok slutt. Kan hende var det andre årsaker. Det som er sikkert, er at aktivitetsnivået hans var like høyt som alltid. I 1981 ble han utnevnt som styreformann i Den Norske Opera, en posisjon han hadde til 1996. Dessuten var han i gang med å starte privatteater i tillegg til sine jobber i NRK og på Det Norske Teatret. Anledningen var oppsetningen av musikalen *A Chorus Line* i Chateau Neuf, det nye Studentersamfunnet i Oslo. Forestillingen ble en suksess og la grunnlaget for hans videre satsing på privat teaterdrift, en satsing som skulle sette endelig punktum for filmproduksjonen.

I 1985 ble Monn-Iversens filmselskap solgt til Vesta-gruppen i Bergen, som solgte det videre til en av jappetidens største aksjespekulanter, VIP Scandinavia. Ifølge Haga var sal-

get viktig for finansieringen av Monn-Iversens privatteaterplaner i Chateau Neuf og etableringen av Proscenium A/S, et produksjonsselskap for musikaler og revyer, hvor Monn-Iversen hadde aksjemajoriteten (Haga, 2008, s. 186). Men kontakten med Vesta og VIP Scandinavia førte året etter til et aller siste filmprosjekt for Monn-Iversens del. Sammen med disse to etablerte han selskapet Fløi Film. The Bergen Film Company A/S (Stavrum og Øvre-Helland, 1988, s. 48). Med slike samarbeidspartnere var det ikke noe problem å skaffe investorer til den privatfinansierte filmen *På stigende kurs*, etter Kåre Prytz' roman med samme navn. Denne satiren over jappetida handlet om den underbetalte lagerarbeideren Roger Henriksen som slår seg opp som aksjespekulant. Opprinnelig var Pål Bang Hansen tiltenkt regien (Sand, 1985), men til syvende og sist ble det Bo Hermansson som tok regirollen. Stein Roger Bull, Monn-Iversens kollega fra NRKs Underholdningsavdeling, var filmens produsent. Det var ellers en stjernespekket rolleliste med Wenche Foss, Marit Maurstad, Kjersti Holmen og Arve Opsahl samt Dag Frøland i sin første filmrolle som hovedpersonen Roger. Frøland var på dette tidspunkt rikskjendis fra sine storslagne revyer på Chat Noir. Men revy er en ting, film noe helt annet. Og det var særlig Frøland som fikk gjennomgå for sin rolleprestasjon i det unisone slaktet som fulgte etter at filmen hadde premiere på Filmfestivalen i Haugesund i 1987. Av kritikken får man ellers inntrykk av at dette var en film der absolutt alt gikk galt. Investorene måtte se langt etter pengene sine, da filmen ble en av de minst besøkte filmer på kino dette året. Stein Roger Bull i Fløi Film hadde før premieren i beste jappetil gått høyt ut med store planer for norsk privatfinansiert filmproduksjon (Vikdal, 1987), men etter denne fiaskoen hører man ikke mer til dette selskapet.

JAZZ

Egil Monn-Iversen har gjennom sitt virke i filmbransjen satt tydelige spor i norsk filmhistorie. Som den mest produktive norske filmkomponisten gjennom tidene skrev han musikk til over 60 spillefilmer fra begynnelsen av 1950-tallet og fram til slutten av 80-tallet. Monn-Iversens musikk har med andre ord vært en viktig del av filmopplevelsen for flere generasjoner kinogjengere. Men også som produsent har han vært viktig, både i kraft av en omfattende produksjon og fordi han gjennom sine valg av filmprosjekter representerte noe litt på siden av filmbransjen for øvrig. Årsakene til dette er som vi har sett flere. Den viktigste forklaringen på hvordan det var mulig å opprettholde en så omfattende og variert produksjon over tid, er utvilsomt at han hadde flere ben å stå på rent økonomisk. Og siden filmproduksjon ikke var hans hovedgjefte, hadde han også et annet handlingsrom til å velge sine prosjekter enn de fleste andre i filmbransjen. Han laget de filmene han hadde lyst til å lage. «Vi lekte, men vi hadde råd til det, med grammofonselskap i ryggen», sier han i et intervju (Levin, 1997, s. 99). Akkurat dette sitatet viser åpenbart til perioden før han solgte seg ut av platebransjen, men også senere stod han friere økonomisk enn sine produsentkolleger. Han var en forkjemper for populærkultur av høy kvalitet og underholdning som kunst. Dette påvirket også hans valg av filmprosjekter. Med bakgrunn fra musikk, kringkasting, revy og teater hentet han ofte filmideer, regissører og skuespillere fra disse miljøene som ellers ikke så lett fant veien til filmen.

I intervjuer vender Monn-Iversen stadig tilbake til at han først og fremst er musiker –

jazzmusiker. Ser man hans filmproduksjon under ett, kan kanskje «jazz» også være en dekkende metafor for mye av det han utrettet her. Jazz handler om improvisasjon og lek, om utforskning av melodiske og tematiske muligheter innenfor en viss harmonisk struktur. Slik er det også i flere av Monn-Iversens filmer. *Mannen som ikke kunne le* (1968) og *Norsk byggeklosser* (1972) er jo faktisk noe så unikt som filmer improvisert fram over et tema. «Filmene ble skapt på et voldsomt overskudd av lekende, leende mennesker. Vi hadde lapper med ideer – og så lekte vi», som han sier i et intervju (ibid.). Han var også en pioner når det gjaldt å bringe moderne jazz til filmen, både i de filmene der The Monn Keys spilte en rolle, men også i filmmusikken generelt. Den moderne jazzen var musikken til en ny generasjon kunstnere som Monn-Iversen knyttet til seg på flere måter. Slik bidro han til å fornye den norske revyescenen på 1960-tallet, og slik ga han den nye generasjonen norske «bølge-regissører» en mulighet til utvikle seg i sin jakt på den norske filmkunstneren. Monn-Iversen trodde på filmkunstnerens betydning for utviklingen av en nasjonal filmkultur. Derfor satset han på regissører han mente hadde et potensial. Men i sin filmproduksjon vekslet Monn-Iversen alltid mellom det seriøse og det populære fordi, som han sier i et intervju, «det er viktig å huske at komedien, gjerne farsen, også kan være kunst».

FILMOGRAFI

- 5 loddrett* (Nils-Reinhardt Christensen, 1959) med Concord Film A/S
Line (Nils-Reinhardt Christensen, 1961) med Concord Film A/S
Operasjon Løvsprett (Knut Andersen, 1962) med Teamfilm som teknisk produsent
Vildanden (Tancred Ibsen, 1963) med Teamfilm og Norsk Film A/S
Elskere (Nils R. Müller, 1963) med Teamfilm som teknisk produsent
Operasjon Sjøsprøyt (Knut Bohwim, 1964) med Teamfilm som teknisk produsent
4x4 – Pike med hvit ball (Rolf Clemens, 1965) Norsk bidrag til skandinavisk episodefilm
Klimaks (Rolf Clemens, 1965)
Skrift i sne (Pål Bang-Hansen, 1966)
Afrikaneren (Barthold Halle, 1966)
Mannen som ikke kunne le (Bo Hermansson, 1968)
Hennes meget kongelige høyhet (Arnljot Berg, 1968)
Skulle det dukke opp flere lik er det bare å ringe... (Knut Bohwim, 1970) med Teamfilm og Contact Film (Øyvind Vennerød)
Douglas (Pål Bang-Hansen, 1970)
Balladen om mestertyven Ole Høiland (Knut Andersen, 1970) med Teamfilm og Contact Film
Norsk byggeklosser (Pål Bang-Hansen, 1972)
Kanarifuglen (Pål Bang-Hansen, 1973) med A/S Olsok Produksjon
Bør Børson jr. (Jan Erik Düring, 1974) med Norsk Film A/S
Den siste Fleksnes (Bo Hermansson, 1974) med Norsk Film A/S og A/S Lysthuset
Bortreist på ubestemt tid (Pål Bang-Hansen, 1974)
Ungen (Barthold Halle, 1974) med Norsk Film A/S
Skraphandlerne (Bo Hermansson, 1975) med Norsk Film A/S og A/S Lysthuset
Fru Inger til Østråt (Sverre Udnæs, b-regi Stein Roger Bull, 1975) med Norsk Film A/S

Bør Børson II (Stein Roger Bull, 1976) med Norsk Film A/S og A/S Lysthuset
Øyeblikket (Sverre Udnæs, 1977) med Norsk Film A/S
Kronprinsen (Pål Bang-Hansen, 1979)
Den grønne heisen (Odd Geir Sæther, 1981) med Centralfilm A/S og Komediateatret A/S
På stigende kurs (Bo Hermansson, 1987) Fløi-Film. The Bergen Film Company A/S (Egil Monn-Iversen / Vesta / VIP Scandinavia)

REFERANSER

- Alnæs, Karsten (1974). Egil Monn-Iversen. *Film & Kino*, 7, s. 243, 272–273.
- Baden, Torkil og Levin, Mona (1988). Musikk og Det Norske Teatret. I L. Mæle (red.), *Det Norske Teatret 75 år 1963–1988*. Oslo: Det Norske Teatret.
- Bjørnsen, Bjørn (1966). En fremtid for norsk film? *Film & Kino*, 34(6), s. 176–179.
- Brathole, Erling (1982). *Komposisjons- og arrangementsteknikker hos Egil Monn Iversen, vist med eksempler fra musikkspillet Bør Børson* (Hovedoppgave). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Dahl, Hans Fredrik m.fl. (1996). *Kinoens mørke, fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal.
- Elvik, Halvor (1974, 25. september). Underholdning er et yrke blant andre. *Dagbladet*.
- Haddal, Per (2002). Funkis, frodig, sint og modig. Pål Bang-Hansen er et enmanns massemedium. I V. Lian, *Herr Film. Festskrift for Pål Bang-Hansen*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Haga, Sverre Gunnar (2008). *Gudfaren. Egil Monn-Iversen og spillet i kulissene*. Oslo: Gyldendal.
- Helseth, Tore (2008). Å bryte ut i sang. Filmslagerens funksjon i norsk film. *Norsk medietidsskrift*, årg. 15(3), s. 173–191.
- Helseth, Tore og Jensen, Aksel Holm (2016). Filmproduksjon mellom kunst og kommers. Eksempelen Teamfilm. I E. Bakøy, T. Helseth og R. Puijk (red.), *Bak kamera. Norsk film og TV i et produksjonsperspektiv*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Hope, Svein Ola m.fl. (1974, 16. desember). Vant med – og lei av å møte mistenkeliggjøring av motivene. *Arbeiderbladet*.
- Krohn, Svein (1963, 16. oktober). Ingen Krøsus – sjaber forretningsmann. Egil Monn-Iversen slår i stykker en myte, vil trekke seg tilbake. *Dagbladet*, s. 5.
- Iversen, Gunnar (2010, 28. desember). Kritikerne som ville revolusjonere film-Norge. *RushPrint*. Hentet fra <http://rushprint.no/2010/12/fant/>.
- Iversen, Gunnar (2011). *Norsk filmhistorie. Spillefilmen 1911–2011*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, Gunnar (2016a). Norsk film begravet under Monolitten? Norsk filmproduksjon og statens filmpolitikk. I E. Bakøy, T. Helseth og R. Puijk (red.), *Bak kamera. Norsk film og TV i et produksjonsperspektiv*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Iversen, Gunnar (2016b, 23 februar). Sverre Udnæs sin filmografi endelig tilgjengelig på nett-tv. *RushPrint*. Hentet fra <http://rushprint.no/2016/02/sverre-udnaes-sin-filmografi-endelig-tilgjengelig-pa-nett-tv/>.
- Jensen, Aksel Holm (2015). *Teamfilm A/S. Suksess og motgang* (Masteroppgave). Lillehammer: Høgskolen i Lillehammer.
- Johanssen, Kjell (1974, 3. august). Dårlig eller modig gjort – Monn-Iversen? *Arbeiderbladet*, s. 15.
- Jor, Finn (1972). Norges mest utskjelte utvalg – sett innefra. *Film & Kino*, 3, s. 88–89, 93.
- KUD – Kirke- og undervisningsdepartementet (1983). *Film i mediesamfunnet*. St. meld. nr. 21 (1983–84).
- Langlo, Jan (2002). Egil Monn-Iversen. I V. Lian, *Herr Film. Festskrift for Pål Bang-Hansen*. Oslo: Norsk filminstitutt.

- Larsen, Svend Erik Løken (2009). Egil Monn-Iversen. I *Norsk biografisk leksikon*. Hentet fra https://nbl.snl.no/Egil_Monn-Iversen.
- Levin, Mona (1997). Musikken er ved Egil Monn-Iversen. I T. Helseth (red.), *Mørkets musikk. Musikk i norske kinofilmer*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- R.P. (1974). Intervju med Egil Monn-Iversen. *Rush Print*, 7, s. 7–11.
- Sand, Ellen Margrethe (1985, 8. februar). Børskomikk med Pål. *VG*, s. 40.
- Servoll, Johanne Kielland (2014). *Den norske auteuren. En begrephistorisk analyse* (doktoravhandling). Oslo: Universitetet i Oslo.
- SSB – Statistisk sentralbyrå (2014). *Konsumprisindeksen*. <https://www.ssb.no/kpi?fokus=true>.
- Stavrum, Gunnar og Øvre-Helland, Kjell (1988). *Kaldt begjær. VIP Scandinavias korte liv og brå død*. Berge: Eides Forlag.
- Thoresen, Tore Breda (1996). *Gjester i studio. Historien om «de 44» og opprøret mot Norsk Film A.S.* Oslo: Aventura.
- Værvågen, Tone B. (2004, 16. februar). Norsk filmbølge. *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/tv/Norskfilmbolge-6292831.html>
- Vegheim, Torstein (regi) og Vold, Jan Erik (intervjuer) (1998). Sverre Udnæs – dramatiker for vår tid [TV-program]. Oslo: NRK. Hentet fra <https://tv.nrk.no/program/fkur10000197/sverre-udnaes-dramatiker-for-vaar-tid>.
- Vikdal, Berit (1987, 23. mai). Suksess i luften. *Aftenposten*.
- Årboknummer (1973). *Film og Kino*, 1973 (7A), s. 33.
- Årboknummer (1981). *Film og Kino*, 1981 (4A), s. 20–21.
- Årboknummer (1985). *Film og Kino*, 1981 (54A), s. 19.