Lilja 4-ever (2002, instr. Lukas Moodysson).

At synliggøre det usynlige

Trafficking på film

Af Dina Iordanova

Ved ankomsten til lufthavnen i Istanbul – et sted, som Marc Augé utvivlsomt ville kalde et 'ikke-sted' på grund af dens anonyme transit-karakter – bliver jeg mødt af en stor plakat på russisk. Kun de færreste af mine medpassagerer fra London er i stand til at læse den, men den er heller ikke henvendt til dem. Det er en social hjælpeforanstaltning, der oplyser et gratis telefonnummer og opfordrer de forbipasserende til at huske det og bruge det om nødvendigt. Men hvorfor skulle de gøre det? Kampagnen er henvendt til de russisktalende kvinder, som kommer ind i Tyrkiet via lufthavnen (kun en lille brøkdel sammenlignet med alle dem, der kommer ind i landet via havne og diverse grænseovergange), og som måske er ofre for trafficking. Nogle af dem ender med stor sandsynlighed i en form for trældom, hvor de bliver holdt som slaver på grund af en umulig gældsbyrde, der bare bliver større og større, efterhånden som de betaler af på den, eller udnyttes på måder, som de ikke

havde fantasi til at forestille sig ved rejsens begyndelse. Hvor mange ringer? Det har jeg ingen mulighed for at vide. Kan den unge blondine, der står foran mig i køen ved paskontrollen, være en af dem?

I det virkelige liv er trafficking for det meste usynlig. Vi forestiller os almindeligvis ikke, at en, der ser ud til at bevæge sig frit omkring, i virkeligheden kan være en tyranniseret og ydmyget slave. At medierne af og til rapporterer om vores manglende bevidsthed om disse forhold, ændrer ikke noget.[1] Kun en sjælden gang imellem kan man måske få nys om, at en kvinde i ens nærmiljø bliver udnyttet eller holdt til fange; eller man kan måske i supermarkedet støde på en pige med blå mærker på armene eller bemærke fremmed udseende familier, der arbejder på den nærliggende gård, men uden at man nødvendigvis får mistanke om, at der er noget galt. Nylige sager i bl.a. Østrig, Belgien og USA har vist, at man kan holde folk indespærret i årevis, uden at det påkalder sig nævneværdig interesse fra omgivelserne.

Det er på baggrund af denne usynlighed i modtagerlandene, at filmmediet har særlige muligheder for at øge bevidstheden om trafficking. I denne artikel vil jeg diskutere den specifikke nye geografi, der skitseres i filmfortællinger om nutidig migration – en geografi, der ikke længere bevæger sig inden for de velkendte ruter fra syd til nord og øst til vest. Jeg vil derpå opstille en typologi baseret på filmenes skildring af dem, der er involveret i menneskehandlen: skurkene og ofrene. I slutningen af essayet vil jeg fremhæve nødvendigheden af, at også samfundsvidenskaberne studerer tidens populærkulturelle repræsentationer. Mere end nogen anden kunstform har filmen mulighed for at fortælle øjenåbnende og mangeartede historier om både frivillig og ufrivillig migration. Ved at vise de mennesker, der bliver handlet, og den forfatning, de befinder sig i, kan filmkunsten kaste lys over det usynlige og gøre det synligt.

Selv når menneskehandlen ikke ligefrem står i centrum, spiller den ofte en fremtrædende rolle som subplot i film om nutidige problemer og realiteter, især i film fra lande i Europas udkant. I Ibolja Feketes *Bolse vita* (*Bolshe Vita*, Ungarn 1996) er de to russiske protagonister, som ender i Budapest, rejst frivilligt – men de møder en række andre, som er blevet ført dertil og forhindret i at rejse derfra af en trafficking-organisation. En sekvens i Pantelis Voulgaris' *Ola einai dromos* (*It's a Long Road*, Grækenland 1998) udspiller sig i en natklub og fokuserer på udbytningen af handlede bulgarske kvinder, der arbejder som go-go dansere og sideløbende engagerer sig i prostitution. I det hele taget er der mange græske film, hvor trafficking fra Albanien og Rusland fungerer som bagtæppe for hovedhistorien – film, der ofte er lavet af yngre instruktører som Sotiris Goritsas (*Ap' to hioni/From the Snow*, Grækenland 1993; *Parees/Pals*, Grækenland 2007) og Constantine Giannaris (*Apo tin akri tis polis/On the Edge of the City*, Grækenland 1998; *Omiros/Hostage*, Grækenland/Tyrkiet 2005). Det samme gælder tyrkiske film, hvor subplots følger kvinder, der er smuglet ind fra det tidligere Sovjetunionen: *Gölge Oyunu* (*Shadow Play*, Tyrkiet 1992, instr. Yavuz Turgul), *Gemide* (*On Board*, Tyrkiet 1998, instr. Serdar Akar), *Rus Gelin* (*Russian Bride*, Tyrkiet 2003, instr. Zeki Alasya) m.fl. (Pekerman 2009).

Subplottet om den handlede kvinde bruges undertiden i historier om lokale outsidere – som f.eks. i *Sonbahar* (*Autumn*, Tyskland/Tyrkiet 2008, instr. Özcan Alper), hvor hovedpersonen Yusuf (Onur Saylak) bliver løsladt efter

Lamerica (1994, instr. Gianni Amelio).

en fængselsdom på ti år for at have plejet omgang med venstreorienterede anarkister, blot for at indse, at han ikke længere kan re-integreres. Hans eneste ven er en ung kvinde, Eka (Megi Kobaladze), der er blevet smuglet ind i Tyrkiet fra nabolandet Georgien. Protagonisterne i den bulgarske film *Dunav most* (*Danube Bridge*, Bulgarien 1999, instr. Ivan Andonov) bor nær den rumænske grænse, hvor trafficking er en hverdagsforeteelse. I *Leydi Zi* (*Lady Zee*, Bulgarien 2005, instr. Georgi Djulgerov) bliver teenageren Zlatina (Aneliya Garbova) bortført og spærret inde på et bordel i det nordlige Grækenland. Det er kun en times kørsel syd for grænsen, men en helt anden verden sammenlignet med hendes hidtidige liv.

Men også vesteuropæiske instruktører har taget trafficking-temaet op. Siden 1990'erne har historier om illegal migration og mennesker, hvis rejse er endt i slaverilignende forhold, ofte fungeret som subplots i, hvad man kunne kalde den humanistiske europæiske filmkunst. Gianni Amelios *Lamerica* (Italien/Frankrig/Tyskland 1994) var en af de første film, der åbent tog disse forhold op. Ved en fiks omvendingsmanøvre placerer Amelio sin italienske hovedperson, Gino (Enrico Lo Verso), blandt fattige albanere og lader ham følge den samme (risikable) rute til Italien som hans albanske med-migranter. Filmen anskueliggør den menneskelige nød, som i starten af 1990'erne drev mange albanere til at emigrere til Italien og andre vesteuro-

Sex Traffic (2004, instr. David Yates).

pæiske lande. I Michael Hanekes *Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (*Kode ukendt*, Frankrig/Tyskland/Rumænien 2001) tigger en midaldrende kvinde, Maria (Luminita Gheorghiu), på gaden i Paris. Tilbage i landsbyen i Rumænien ses hun fungere som et menneske med en høj moral – en person, der end ikke ville overveje at tigge, hvis det var muligt at overleve økonomisk på anden måde.

I Eloy de la Iglesias *Los novios búlgaros* (*Bulgarian Lovers*, Spanien 2003), en satire om opfindsomme immigranter, der udnytter velhavende vesterlændinge, indser den privilegerede homoseksuelle protagonist, at den indvandrer, han har en affære med – en sexet machofyr – faktisk er heteroseksuel. I sin desperation er han villig til at gøre hvad som helst (også at smugle radioaktivt materiale) for at samle sin familie til et nyt liv i det fremmede. I *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (*Once You're Born You Can No Longer Hide*, Italien/Frankrig/UK 2005, instr. Marco Tullio Giordana) fører den velstående italienske Sandros (Matteo Gadola) møde med Radu (Vlad Alexandru Toma), en illegal rumænsk indvandrer, til et ægte venskab. Kun ved et rent tilfælde, et uventet plot-twist, opdager Sandro den illegale trafik af dusinvis af fattige migranter, som han normalt ikke ville have nogen kontakt med.

Endelig er der selvfølgelig også film, der gør den usynlige menneskesmugling til narrativt omdrejningspunkt, som det f.eks. sker i britiske Michael Winterbottoms *In This World* (UK 2002) og svenske Lukas Moodyssons *Lilja 4-ever* (Sverige/Danmark 2002). Men i alle disse tilfælde går filmkunsten et humanistisk ærinde ved at synliggøre det, som ellers ville have været usynligt.

Menneskehandlens geografi. Alle bøger om vore dages migration og illegale trafficking fremviser kort. Enten verdenskort

med pile, der starter ét sted og forgrener sig i alle retninger – som på indersiden af omslaget til Victor Maraleks bog *The Natashas* (2004), hvor menneskehandlen angives at have sit udspring i Østeuropa. Eller kort over dele af kloden med en specifik rute indtegnet, som f.eks. i Misha Glennys bog *McMafia* (2008: 16) om transnational organiseret kriminalitet. Glenny skriver om en udvalgt case, hvor en ukrainsk kvinde handles som sexslave. Hendes rejse starter i Odessa og går først nordpå til Moskva, hvorfra den tager et stort spring mod syd til det afrikanske kontinent, til Cairo i Egypten, og derfra mod øst gennem Sinai- og Negev-ørkenerne til Beer Sheba i Israel nær Gaza-striben, for at ende med endnu en kort tur nordpå, til Tel Aviv. Andre case studies viser tilsvarende ruter, der ikke bevæger sig fra øst til vest, men starter i indlandsområder, som, set med vestlige øjne, synes at ligge in the middle of nowhere – steder som Transdnistrien eller Moldova – før de svinger i uventede retninger mod øst eller syd via Tyrkiet og Egypten, Mellemøsten osv.

Mens det er en udbredt opfattelse, at den destination, der tiltrækker flest migranter, er et eller andet sted i Vesteuropa eller Nordamerika[2], så demonstrerer disse kort, at mange trafficking-rejser faktisk udspiller sig i periferien. Migranter flytter ikke nødvendigvis fra én central lokation til en anden, men forlader ofte blot en lille by i deres hjemland for at dukke op i en anden lille by i et andet udkantsområde i det ny land. Ruten er som regel af afgørende betydning for historien. I Goran Paskaljevićs *Andjeo čuvar* (*Guardian Angel*, Jugoslavien 1987) går rejsen fra en roma-landsby nær Beograd i Serbien til udkanten af Venedig i Italien; og i Emir Kusturicas *Dom za vešanje* (*Sigøjnernes tid*, UK/Italien/Jugoslavien 1988) fra en roma-landsby nær Skopje i Makedonien gennem Slovenien til udkanten af Milano. I Xavier Kollers *Reise der Hoffnung* (*Håbets rejse*, Schweiz/Tyrkiet/UK 1990) tager migrationen sit udgangspunkt i en landsby i tyrkisk Kurdistan og ender i en isoleret bjergby i Schweiz. I *Lamerica* rejses der fra afsides beliggende kystbyer i Albanien til Bari i Syditalien. Og i *Massa'ot James Be'eretz Hakodesh* (*James' Journey to Jerusalem*, Israel 2003, instr. Ra'anan Alexandrowicz) går turen fra den imaginære landsby Entshongweni i et unavngivet land i det sydlige Afrika til det israelske samfunds periferi.

Tidligere blev migrationshistorierne typisk fortalt i relation til den globale storby i Vesten (som normativt blev antaget at være rejsens endemål) og fra en vestlig observatørs p.o.v. (den normative fortæller). Men sådan er det ikke længere. Repræsentationens fokus er skiftet til udkantsområder som Trieste i Italien eller den interimistiske teltlejr kaldet 'Junglen' (Sangatte) i Nord-Pas-de-Calais i Frankrig, og narrationen er overdraget til dem, der forsøger at komme ind i 'Fort Europa' (hvilket *In This World* er et af de reneste eksempler på). Alice Bardan (2007) peger ligefrem på en specifik semiotisk positionsomvending i stedernes hierarki. I sin analyse af Pawel Pawlikowskis *Last Resort* (UK 2000) observerer hun, at "den kendsgerning, at vi ikke ser London, er også politisk relevant i denne sammenhæng." Om østeuropæere, der kommer til Vesten, bemærker hun: "Vi har længe været vant til film, der fremstiller Øst som et sted, hvor mennesker føler sig indespærret, underkastet en tilstand af uvis venten, eller som et sted, de desperat søger at flygte fra. I *Last Resort* er det England, der optræder i denne rolle." (2007: 98).[3]

Kort efter kommunismens fald skildrede Mircea Daneliucs *Patul conjugal* (*Conjugal Bed*, Rumænien 1993) interessant nok

en kvinde, der truede med at rejse til Istanbul og slå sig ned som prostitueret. Tilsyneladende var det ment som en reference til et usandsynligt, 'apokalyptisk' scenarie, der spillede på fantasibilleder af liderlige orientalske mænd og en destination, der undergravede den geografiske forestillingsverden, som kommunismen indirekte havde fremavlet, nemlig at Rumænien, skønt midlertidigt fanget i kommunismens særegne geopolitiske kvælertag, er et land, der tilhører den vestlige verden – og som derfor er Orienten overlegent. Dengang var det at prostituere sig for orientalske mænd et mareridts-scenarie og en trussel for 'vestlige' rumænske kvinder – og andre østeuropæiske kvinder, for den sags skyld. Kun et tiår senere kan man i en kinesisk sæbeopera opleve kinesiske mænd, der er dybt involveret i nyligt ankomne, blonde østeuropæiske kvinder (Lu 2000), og Takashi Miikes *Hyôryû-gai* (*City of Lost Souls*, Japan 2001) byder på en hel flok prostituerede fra den tidligere kommunistblok, der lystigt praktiserer deres metier i Tokyo. Der er en klar bevidsthed om, at migrationens veje ofte ikke fører væk fra periferien, og virkeligheden er undertiden endnu vildere end de trafficking-ruter, der ses på film: Vanya, en prostitueret af bulgarsk oprindelse, fortæller således i et interview til Ann-Sofi Sidéns bog *Warte mal!* om en rejse, der har ført hende til steder i både Tunesien, Cuba, det fjernøstlige Rusland og Korea (2002: 102).

Tidligere udkantsområder, typisk klassificeret som 'ikke-steder' (Augé 1995), er blevet nye krydsfelter, som protagonisterne bevæger sig igennem, og hvor deres liv forbinder sig med hinanden. Sådanne steder indgår ofte i filmenes titler. F.eks. er Merzak Allouaches *Tamanrasset* (Frankrig 2008) opkaldt efter den tuareg-oase af samme navn, der ligger på grænsen mellem Algeriet og Mali, og som er et vigtigt knudepunkt for menneskehandlen i Afrika syd for Sahara. På overfladen ser den ud som et hvilket som helst andet sted i ørkenen, men ser man nærmere efter, er den et livligt trafficking-krydsfelt – i filmen bevidnet af modefotografen Philippe (Denis Lavant), som under en fotosession i ørkenen tilfældigt støder på den velorganiserede undergrundsorganisation, der ekspederer store grupper af afrikanske mænd tværs over ørkenen.[4]

Som Bruce Bennett og Imogen Tyler bemærker, så er "grænsen blevet et centralt tema i en række internationale film, der kan karakteriseres som 'grænsefilm' på grund af deres fokus på det at krydse grænser" (2007: 21). Grænsefilm er en ny genre, der også indbefatter Gloria Anzaldúas koncept 'ukrydselige grænser' (1987), hvor ikke alene nationale forskelle, men også en lang række andre hierarkier (klasse, race, køn, etnicitet) er i spil. Grænseregioner bliver taget op i et hidtil uset omfang – især de grænser, der adskiller Schengen-landene fra de europæiske lande, der ikke er med i Schengen-samarbejdet[5]. Dette ses bl.a. i film om folk, der krydser grænsen mellem Kroatien og Italien – som f.eks. *Tvrdjava Evropa* (*Fortress Europe*, Slovenien 2001, instr. Želimir Žilnik) eller *Rezervni deli* (*Spare Parts*, Slovenien 2003, instr. Damjan Kožole) – eller udspiller sig på grænsen mellem serbisk Vojvodina og Schengen-landet Ungarn – som i Želimir Žilniks *Evropa preko plota* (*Europe Next Door*, Serbien/Montenegro 2005). Menneskehandlen langs den slovensk-italienske eller den kroatisk-italienske grænse, hvor folk krydser skovene nær Trieste til fods, eller turen over Middelhavet fra Nordafrika til Spanien, eller trafikken ved den italiensk-franske grænse dukker hyppigt op i disse film.[6] Og i bl.a. den spanske kunst-

ner Xavier Arenós' *Schengen* (*The Castle*, 2007), et moderne kunstprojekt, som søger at "dokumentere forskellige økonomiske typologier, der opstår omkring grænsekonceptet, forstået som det store monster af politisk og økonomisk kontrol, hvor mennesket bliver en simpel vare" (David 2009: 120). Med metaforen fra Franz Kafkas roman *Slottet* fokuserer Arenós' video på dynamikken i de legale og illegale menneskestrømme mellem Nordafrika og Spanien og afslører den bagvedliggende, usynlige undergrundsøkonomi. Meget passende var den Lille3000-udstilling, hvor jeg så den, viet alle disse 'usynlige grænser'.

I mange trafficking-film bevæger plottet sig imellem lokationer, der kan udpeges som 'ikke-steder' (Augé 1995), men som ikke desto mindre rummer intense følelsesmæssige minder og dermed forvandler sig til kraftfulde 'erindringspladser' (Nora 1996) for dem, der er involveret i menneskehandlen. Historierne begynder i Benderi (Moldova), Livno (Bosnien), Tiraspol (Transdnistrien), Durres (Albanien) eller Vinnitsa (Ukraine), fortsætter til grænseovergange i ingenmandsland ved Tivat (Montenegro) eller Kmehin (Israel), før de ender i lige så obskure omgivelser på f.eks. en bar i Karaburun (Tyrkiet) eller Co-tai (Macau). Hvis man på et kort trækker linjer mellem disse steder, som i de fleste tilfælde vil være aldeles ukendte for den gennemsnitlige vesterlænding, vil en specifik, alternativ geografi gradvis dukke frem, hvor anonyme og hidtil ukendte grænsebyer antager karakter af pinefulde knudepunkter, erindringspladser. Den franske filosof Pierre Noras erindringspladser (*lieux de mémoire*) er kendetegnet ved, at rum og tid kolliderer i en unikt betydningsfuld konfiguration, ofte forbundet til en særlig historisk erfaring eller et særligt historisk traume.[7]

Import/Export (2007, instr. Ulrich Seidl).

Menneskehandlens ofre lever som regel i triste omgivelser, et eller andet sted i nærheden af en motorvej – som Dubi i Slovakiet (der har en fremtrædende plads i Ann-Sofi Sidéns arbejde) eller Krško i Slovenien (*Spare Parts*). Her oplever de nogle af de mest rystende øjeblikke i deres liv – som i den grusomme scene i Ulrich Seidls *Import/Export* (Østrig/Frankrig/Tyskland 2007), hvor den østeuropæiske prostituerede fornedres og ydmyges på det modbydeligste på et grænse-motel. Selve slavehandlen udspiller sig på lige så upåfaldende 'ikke-steder', som på tilsvarende vis bliver klare og kondenserede udtryk for traumatisk erindring og afsavn: det famøse Arizona Market i Bosnien, Lelele i Istanbul eller den navnløse plet midt i Sinai-ørkenen, der optræder i *Ha-Aretz Hamuvtachat* (*Promised Land*, Israel/Frankrig/UK 2004, instr. Amos Gitai). For de handlede kvinder vil disse 'ikke-steder' for altid være forbundet med den gruopvækkende oplevelse, det er ikke alene at se sig selv sat til salg, men også at erfare den (lave) pris, de er takseret til.

Hos Augé er 'ikke-steder' defineret ved deres problematiske status i forhold til identitet og erindring. "Sondringen mellem steder og ikke-steder," skriver han, "er afledt af modsætningen mellem sted og rum" (1995: 78), men med den følelsesmæssige intensitet, der knytter sig til menneskehandlens 'ikke-steder', bliver de *lieux de mémoire*: "På én gang naturlige og artificielle, enkle og flertydige, konkrete og abstrakte, er [de] *lieux* i tre betydninger: materielt (som steder), symbolsk (som pladser) og funktionelt (som årsager)." (Nora 1996: 14). Særlig vigtigt i den for-

Welcome (2009, instr. Philippe Lioret).

bindelse er det ifølge Nora, at erindringen er villet; uden intentionen om at erindre "ville disse *lieux de mémoire* være *lieux d'histoire*" (ibid.: 15). Han taler også om mobile eller topografiske erindringspladser (ibid.: 18) og fremhæver en type, der synes at være en præcis beskrivelse af de steder, som optræder i trafficking-film: steder, hvis emotionelle funktion er at "bevare en ikke-kommunikérbar oplevelse", og som er "dømt til at forsvinde med dem, der delte denne oplevelse" (ibid.: 19).

I *Heremakono* (*Waiting for Happiness*, Frankrig/Mauretanien 2002, instr. Abderrahmane Sissako) – en migrationshistorie, som hovedsagelig fortælles i statiske billeder af endeløse afrikanske sandskaber – befinder Abdallah (Mohamed Mahmoud Ould Mohamed) sig i en isoleret landsby, Nouhadhibou, på den mauretanske kyst, hvor han venter på klartegn til at begive sig ud på den migrationsrute til Europa, som så mange andre har fulgt før ham. Skønt havet skyller ligene af dem, det ikke lykkedes for, op på stranden, er Abdallah fortrøstningsfuld. Han er overbevist om, at han vil have mere held med sig. Andre film går endnu længere i deres fremstillinger af 'livet' på steder, hvor man ikke 'lever': anonyme steder, der ikke findes på noget kort, såsom den mudrede ebbe-havbund i Morecambe Bay (*Ghosts*, UK 2006, instr. Nick Broomfield), det indre af en bus, som ingen tør forlade (*Otobüs/The Bus*, Tyrkiet/Schweiz 1976, instr. Tunç Okan), et fragtskibs lastrum, hvor en gruppe handlede migranter kan lide kvælningsdøden ud for Newfoundlands kyst (Denis Chouinard og Nicholas Wadimoffs *Clandestines/Stowaway* (Schweiz/Canada/Frankrig/Belgien 1997)), eller et sted midt ude på Middelhavet, hvor en båd er ved at forsvinde i bølgerne med sin last af håbefulde migranter (*Once You're Born ...*). Eller i det, som måske er den mest intense 'erindringsplads' i 'ingenmandsland'-territorium: den engelske Kanals anonyme vande, som den unge kurd Bilal (Firat Ayverdi) desperat forsøger at krydse ved at svømme fra Calais til Dover i Philippe Liorets *Welcome* (Frankrig 2009). Det bliver også stedet for hans død.

Bagmænd og beskyttere.

> Da jeg mødte Salim på en tindrende solbeskinnet dag i et af de fjerneste områder af Bihar, fik jeg nærmest et chok. Han var så almindelig – bare en mand, i simple landsbyklæder. Han så gennemsnitlig ud, med trimmet overskæg og omhyggeligt redt hår. Han fortalte helt følelsesneutralt om, hvordan han leverede drengebørn til tæppevævning i tæppebælte-byerne Varnasi og Badoi, og pigebørn til sexarbejde i New Delhi og Mumbai.
> Siddharth Kara om sit møde med en menneskehandler på grænsen mellem Nepal og Indien (Kara 2009: 63).

De fleste film om trafficking fokuserer på ofrene og deres lidelser, mens de mennesker, der påfører dem disse lidelser, som regel glimrer ved deres fravær. Når skurkene sjældent bliver vist, skyldes det måske den 'ondskabens banalitet', som Hannah Arendt taler om (1963), for når det kommer til stykket, er de blot helt 'almindelige' og 'gennemsnitlige' mænd som Salim, med omhyggeligt redt hår og simple klæder. John Picarellis bemærkning om, at tidligere tiders "menneskehandlere var iværksættere" (2007: 39), bringer Werner Herzogs film *Cobra Verde* (Vesttyskland 1987) i erindring. Her står en af disse 'almindelige' mænd, slavehandleren, i centrum i en fortælling om, hvordan den europæiske opdagelsesrejsende Manoel da Silva (Klaus Kinski) ubarmhjertigt transporterer slaver fra Afrikas vestkyst til Latinamerika og gradvist opbygger sin lille, men indbringende forretning.

Menneskehandlerne er imidlertid ikke *fuldstændig* fraværende fra de film, der diskuteres her. Vi møder dem som bi-karakterer, der fortrinsvis færdes i skyggefulde korridorer og mørke gyder. Den øverste bagmand bag en trafficking-ring bliver ofte fremstillet som en foretagsom, midaldrende mand, der ikke involverer sig direkte i operationen, men hyrer en hær af muskelmænd til at gøre det beskidte arbejde. James Gandolfinis Tony Soprano fra tv-serien *The Sopranos* (David Chase, USA 2000-07) ville være den perfekte bagmand: en fyr med pæren i orden, som ved både, hvordan man sætter operationen op og outsourcer det beskidte arbejde, og hvordan man bedst udnytter kontakter på de rigtige steder.

Trafficking er, på sin vis, en transnational forretning, der kræver samme slags logistik som enhver anden operation: Der skal udvikles en stærk forsyningskæde, og forskellige mekanismer til risikominimering skal iværksættes. Hele processen brydes op i funktionelle fragmenter. Det handler om at sikre såvel transporten og lokaliteterne som en regelmæssighed i udbud og efterspørgsel. Der er ingen moralske dimensioner i denne forretning; det handler alt sammen om cash flow-beregninger, om at reducere omkostningerne, øge omsætningen og optimere lønsomheden. Alle de mennesker, der er involveret i trafficking-processen, er aktører i en handel: De handlede er klienter; de, der handler dem, er serviceydere; og det hele drejer sig om forhandlinger vedrørende tjenesteydelsernes pris, betalingsbetingelser, levering, osv.

"Der er enormt stor forskel på menneskehandlere," skriver Louise Shelley. "De spænder fra diplomater og ansatte i multinationale organisationer, som handler med unge kvinder til husarbejde, til store organisationer i Asien, der er specialiseret i menneskesmugling og -handel. Mellem familieforetagendet og det multinationale kriminelle netværk findes organisationer af enhver tænkelig størrelse" (2007: 120). Andre forskere har bemærket, hvordan den såkaldte *shuttle trade*, som man finder i lande som Grækenland, Kina, De Forenede Arabiske Emirater, Sydkorea og Tyrkiet, ofte er en facade for trafficking og slavehandel. De mennesker, der 'shuttler', dvs. køber varer i udlandet og sælger dem til lokale gadehandlere o.l., rekrutterer i virkeligheden folk til menneskehandlen eller optræder selv som alfonser og mellemmænd (Kelly 2007: 76).

På film dominerer følgende kategorier af skurke:

- handlere med specifikke etniske baggrunde,
- kvindelige menneskehandlere,
- lokale i områder med særlig intens trafficking,
- lykkeriddere, der forsøger at opbygge lukrative 'trafficking businesses'.

Etnisk dæmonisering. I den første gruppe er der tale om folk fra samme etniske gruppe som de handlede – folk, der tidligere selv er migreret og ved, at der er penge at tjene overalt, hvor folk migrerer. Vi ser denne type i *Sigøjnernes tid*, hvor den jakkesæt-klædte og Mercedes-kørende Ahmed (Bora Todorović) er indbegrebet af en sådan 'krigsherre'-lignende forretningsmand. Ligesom den sigøjner-leder, der optræder i *Guardian Angel*, bor Ahmed i en campingvogn i udkanten af en italiensk by – i en provisorisk lejr, der kan slås op (eller ned, alt efter behov) på blot et par timer. Begge disse ledere har roma-baggrund og baserer deres forretning på et netværk af etniske kontakter, der står for løbende leverancer af roma-børn til tiggeri, lomme-

Human Trafficking (2005, instr. Christian Duguay).

tyveri og prostitution. I *The Bus* får man et kort glimt af trafficking-ringens bagmænd: Ligesom de mennesker, de handler, er de tilsyneladende tyrker, men fra en tidligere migrationsbølge, og de sidder nu på en restaurant og tager imod de penge, som chaufføren – ham, der udfører opgaven – bringer dem. Og i *Human Trafficking* (Canada/USA 2005, instr. Christian Duguay) er hjernen bag den store operation russeren Sergei Karpovich (Robert Carlyle), et medlem af en forhenværende kolonimagt, som i forlængelse af Ruslands kolonifortid gør kvinder fra hele det tidligere Østeuropa til ofre i en ny, postkolonial konfiguration.

Den etniske identitet, filmene udstyrer bagmændene med, er måske nok logisk, men siger samtidig noget om det publikum, filmene henvender sig til: Trafficking er noget, der er organiseret af 'andre', forbryderne er lige så fremmede som ofrene, så hvor rædselsfuldt et problem det end måtte være, har trafficking ikke noget med 'os', 'tilskuerne', at gøre. Derved bidrager filmene til forestillingen om dæmoniske etniske mafiaer (albanere, tyrker, sigøjnere, russere, kinesere, nigerianere, rumænere). Dette påpeges af flere forskere – som f.eks. Barbara Hudson, der påpeger, at hele indvandrergrupper dæmoniseres i og med, at det på film (og i medierne i øvrigt) kun er visse etniske netværk, der er involveret i menneskehandel. Albanere, romaer, nordafrikanere, ikke-hvide muslimer generelt og pakistanere i Storbritannien specifikt udpeges som 'the usual suspects' i deres respektive immigrationskontekster (2007: 214). Morawska fremhæver den overdrevne opmærksomhed, der vies albanske netværk, mens virkelighedens spor i lige

så høj grad peger mod litauiske, russiske og mindre kinesiske kæder, samt polske, ukrainske og israelske organisationer, der smugler folk ind i Storbritannien (2007: 103-5). Og ifølge Malarek er alle de kendte "hovedaktører i international organiseret kriminalitet: den italienske mafia, de colombianske narko-karteller, de kinesiske triader og den japanske yakuza" involveret i det, som grundlæggende er en transnational, og ikke en etnisk specifik handel (2004: 48).

Kvindelige handlere. I sin diskussion af Sister Ping – den berygtede leder af en stor kinesisk smuglerorganisation og en række andre menneskehandelsnetværk, der drives af kvinder, som selv er indvandret til Vesten – bemærker Louise Shelley, at det at arbejde for en trafficking-organisation ofte kan ligne en ideel mulighed for at løse de økonomiske problemer, som illegale indvandrere står overfor i de nye samfund. Disse mennesker, understreger hun, tror, de 'leverer en offentlig serviceydelse' til de migranter, som ikke har adgang til lovlige indvandringskanaler (2007: 121-22).

Filmene har en udtalt forkærlighed for kvindelige menneskehandlere (dvs., igen, samme gruppe som de handlede kvinder). Til trods for at de tydeligvis kommer fra en baggrund, der har eksponeret dem for den mandestyrede verden af prostitution og trafficking, er de en slags rollemodeller, fordi de har taget det modige skridt at starte deres egen forretning. I filmene præsenteres de ofte på en noget romantiseret eller eksotiseret måde, og de fremstilles gerne af erfarne, populære skuespillerinder. Tag f.eks. Marion, bordelejeren i Nae Caranfils *Asfalt Tango* (*Asphalt Tango*, Rumænien 1999), der spilles af en Charlotte Rampling med stålblik. Denne reserverede kvinde rejser til Rumænien for at rekruttere andre kvinder til sin bordel-kæde og ledsager dem personligt på busturen til Frankrig. Eller Anne Parillaud og Hanna Schygullas karakterer i *Promised Land*. Begge har tilsyneladende tidligere været involveret i prostitution, men i filmens nutid tager den ene (en læderklædt Parillaud) sig af alle de små praktiske detaljer i forbindelse med slavemarkedet i ørkenen, mens den anden (Schygulla) iført turban og tung make-up er bordelmutter i et excentrisk luksusetablissement ved Det Røde Hav.

Andre film viser kvinder, der kommer faretruende tæt på at involvere sig på den forkerte side af loven, men trods alt bevarer deres moralske integritet og redder sig selv: Helena (Isabelle Blais), som i *Human Trafficking* bliver bogholder for bagmanden; Lorna (Arta Dobroshi), som i *Le Silence de Lorna* (*The Silence of Lorna*, Belgien/Frankrig/Italien/Tyskland 2008, instr. Jean-Pierre og Luc Dardenne) har indgået en deal om at gifte sig med en belgisk narkoman for at få et EU-pas, og som står i ledtog med skumle typer, der vil slå hendes junkie-ægtemand ihjel, så hun kan bevæge sig opad i hierarkiet. Dertil kommer andre kvinder, som ikke selv er direkte involveret i menneskehandlen, men støtter den i praksis – som Madeleine Harlsburgh (Wendy Crewson) i *Sex Traffic* (UK/Canada 2004, instr. David Yates). Madeleine er gift med en velhavende amerikansk forretningsmand, hvis private militære sikkerhedstjeneste bliver anklaget for at være involveret i trafficking på Balkan. Hun rejser til Italien for at besøge de organisationer, der tager sig af de piger, som er reddet ud af slavehandlen. Men hendes handlinger er moralsk tvivlsomme, for den generøse donation til disse organisationer er reelt blot et forsøg på at dække over hendes mands vanærende gesjæft.[8]

Lokale iværksættere. Hvor der er en strøm af migranter, opstår en lang række forskellige jobs, fra menneskesmuglere over immigrationsadvokater til dommere. I *Reise der Hoffnung* er traffickerne en samling barkede schweiziske bjergførere, som leder en blandet gruppe af migranter over Alperne (bl.a. den kurdiske familie, som står i centrum for filmens handling). Et job, der ikke adskiller sig væsentligt fra det arbejde, som sherpaer udfører for vestlige bjergbestigere i Himalaya. I Želimir Žilniks *Kud plovi ovaj brod* (*Wanderlust*, Jugoslavien/Slovenien/Ungarn 1999) har en flok lokale unge iværksættere organiseret en flåde af svævefly, der flyver cigaretter og mennesker til Italien fra en lille kystby i Montenegro. I Artan Minarollis *Nata pa hënë* (*Moonless Night*, Albanien 2004) smugler en anden flok foretagsomme unge lokale albanere til Italien med båd gennem Otranto-strædet. I Pier Žalicas *Gori Vatra* (*Fuse*, Bosnien/Herzegovina 2003) er bagmanden den lokale, guldkæde-behængte gangster Velija (Senad Bašić), som tilbringer det meste af sin tid med at spille tennis eller knalde ludere, men også ind imellem oplagrer våben og bestikker politiet. I *Once You're Born ...* er menneskesmuglereren en barsk lokal sømand, der sejler på Middelhavet. I *Welcome* er det en bande lokale Normandi-borgere fra omegnen af Calais, hvor hovedstrømmen af de illegale migranter, der håber at krydse Kanalen til England, er koncentreret. Og i *Spare Parts*, den eneste film, der fokuserer udelukkende på de aktive menneskesmugleres tilværelse, har Rudi (Aljoša Kovacić) og Ludvik (Peter Musevski) simpelthen taget de jobs, der nu engang var ledige, og de udfører dem,

Rezervni deli (2003, *Spare Parts*, instr. Damjan Kožole).

It's a Free World (2007, instr. Ken Loach).

som de ville udføre ethvert andet job i service- eller transportsektoren. Hvis menneskestrømmen ikke var der, ville de lave noget andet. I situationer, hvor der ikke er andre jobmuligheder, er dette blot et af de få områder, hvor de faktisk kunne få beskæftigelse.

Lykkeriddere. Sidst, men ikke mindst, er der de menneskesmuglere, som jeg i mangel af bedre vil kategorisere som 'lykkeriddere': hovedsagelig vestlige forretningsmænd, der er gået fallit i deres hjemlande og nu som golddiggers på jagt efter nye 'lovende markeder' tager til de lande, hvor menneskehandlen har sit udspring. Fiore (Michele Placido) i *Lamerica* er en prototypisk 'lykkeridder': Han rejser til Albanien for at inkassere EU-udviklingsstøtte ved at etablere en skofabrik, der er det rene svindel, og udnytte den billige arbejdskraft i et land, der tydeligvis er på økonomisk katastrofekurs i de tidlige 1990'ere, hvor handlingen udspiller sig. I Armando Mannis *Elvijs e Merilijn* (*Elvis and Marilyn*, Italien 1998) har menneskehandleren Gino (Giorgio Faletti) organiseret en talentkonkurrence i Rumænien og Bulgarien, hvorfra han rekrutterer sine ofre ved at bilde dem ind, at de vil kunne se frem til agtværdige jobs i Italien. Det lykkes næsten helt til den bitre ende, hvor tingene kører af sporet, og han viser sit virkelige (monstrøse) ansigt.

Den glatte og flotte Andrei (Pavel Ponomaryov) i *Lilja 4-ever* er en anden type 'lykkeridder', en angelisk udseende forbryder, der bruger sit englefjæs og sine gode manerer til at lokke teenagere som Lilja (Oksana Akinshina) til at forelske sig hovedkulds i ham. At blive en samvittigheds-

løs og udbyttende 'lykkeridder' fremstilles som en af de få muligheder, der levnes protagonisten i Ken Loachs *It's a Free World...* (UK/Italien/Tyskland/Spanien/Polen 2007). Angie (Kierston Wareing) arbejder for et af de firmaer, der rekrutterer arbejdere fra Polen og Ukraine, og oparbejder her førstehåndserfaring i at tage imod folks penge til gengæld for lortejobs og et hårdt liv i Vesten. Da Angie opfatter sig selv som et offer for sexisme og udbytning, beslutter hun, at hun selv kan udnytte de polske og ukrainske arbejdere lige så godt som firmaet – og score fortjenesten. Og hun viser snart, at hun kan være præcis så hård og upålidelig, som det kræves for at overleve i den branche. Hun er smuk og engageret – og så optaget af at øge omsætningen, at hun ofte glemmer den menneskelige side af sagen.

Tvang eller samtykkende voksne?

> Der er ingen tvivl om, at smuglerne udnytter migranternes desperation og sårbarhed. Men er al udbytning baseret på tvang, og er tvang altid ensbetydende med, at nogen tvinger en? Svaret er nej ... At smuglernes tilbud har karakter af grov udnyttelse, er ikke nødvendigvis ensbetydende med, at migranten bliver tvunget ud i det. I så fald ville de forskellige lande være nødt til at have en uafhængig målestok for tvang. Men hvis migranten ikke har andre acceptable muligheder, så får udbytningstilbuddet karakter af tvang. Hvis migranten f.eks. ville sulte eller være ude af stand til at få medicin til sit barn, med mindre han eller hun tog imod tilbuddet, så vil tilbuddet kunne defineres som tvang. (Bhabha 2005).

Der synes at bestå en uforenelig modsætning mellem tvang og samtykke, en skarp sondring mellem handlede og frivillige migranter baseret på omfanget af de pågældendes egen medvirken.[9] De, der frivilligt lader sig smugle ind i et land, kan umuligt opfattes som ofre for menneskehandel; de fremstår som aktive medvirkende til ulovlig indtrængen i et andet land, hævdes det. Men det forhold, at migranten har indvilget i at lade sig smugle, forhindrer – som Jacqueline Bhabha understreger – ikke, at der kan være tale om tvang. Hun mener, det er vigtigere at etablere en 'moralsk *baseline*' (et udtryk lanceret af filosoffen Alan Wertheimer) i forhold til, hvad man vil opfatte som hhv. tvang og samtykke, og det er netop her, rigiditeten i de rammer, som de enkelte staters politikere har opstillet, træder tydeligt frem (2005). Slaveri og slavelignende arbejde er selvsagt uacceptable overtrædelser af menneskerettighederne, men problemet er, at ekstrem fattigdom og mangel på adgang til basale fornødenheder (som mad, medicin og husly), der kan tvinge folk ud i slavelignende situationer, ikke betragtes som faktorer, der kan berettige til betegnelsen 'tvungen migration'.

I definitionen af trafficking indgår "misbrug af en sårbarhedsposition", og for Bhabha kan dét omfatte en bred vifte af situationer, eftersom "fattigdom, sult, sygdom, mangel på uddannelse og omplantning fra ét sted til et andet alle kan siges at være sårbarhedspositioner." Men ingen stat i verden, skriver hun, forventes at tage sig af sociale dårligdomme, der har deres udspring i andre lande, ved at "udvide den legale adgang til sit territorium eller gøre noget ved det kroniske misforhold mellem udbud og efterspørgsel ved at øge udbuddet" og åbne grænserne for økonomiske migranter (2005). Men det er måske den eneste effektive løsning på en række af de problemer, som de mennesker, der ender som trafficking-ofre, oplever. Sociologer opsummerer ofte denne trafik som 'arbejds-migrationer'; nogle taler om 'mobil arbejdskraft'. Da økonomiske rettigheder ikke betragtes som menneskerettigheder,

og misbrug af folks arbejde heller ikke opfattes som en overtrædelse af menneskerettighederne, er det umuligt at gøre noget ved disse forhold inden for de eksisterende juridiske rammer. Men her kan film og andre populærfortællinger træde til og vise den virkelige kompleksitet bag menneskehandlen og afsløre de underliggende årsager til trafficking-ofrenes angst og sårbarhed.

Politikere indrømmer generelt kun nødigt, at det ofte er international politik, der ligger til grund for migrationsproblemerne. Den økonomiske globalisering, der efterfulgte det kommunistiske systems kollaps, skriver Siddharth Kara, "førte til en katastrofal vækst i fattigdom og borgerkrigslignende tilstande, ikke mindst i Central- og Østeuropa samt Østasien"; en situation, der "skærpedes af de rigide markedsøkonomiske tiltag, som IMF påtvang regionen" (2009: 25). Ingen af disse økonomiske faktorer bliver imidlertid opfattet som legitime migrationsgrunde for mennesker, der på denne baggrund er blevet tvunget til at søge et nyt liv et andet sted. Velstående lande med udviklede økonomier har brug for 'brug-og-smid-væk mennesker' (Bales 2004).

Passende 'offerhistorier'. Hvad enten der er tale om handlede mennesker eller ej, er de alle økonomiske migranter, der kommer for at tjene penge på en hvilken som helst måde, der er mulig for dem.[10] Det er modtagerlandets lovgivning, der allerede ved ankomsten tvinger dem ind i et spil, hvor de er nødt til at have en passende 'historie' for at kunne gøre sig fortjent til en status som 'sårbare ofre' – en 'historie', der skal berette om en eller anden form for forfølgelse (politisk, racemæssig, kønsbaseret osv.). Migranterne anspores således til at præsentere sig som flygtninge og asylsøgere – en mulighed, som de da også gør flittigt brug af. Immigrationsadvokater bliver betalt af retshjælpssystemer i modtagerlandene for at lære de mennesker, der påberåber sig flygtningestatus, at fortælle deres historier på den rigtige måde, at præsentere de erfaringer, der har ledt dem til at migrere, i acceptable kategorier og tilpasse deres fortællinger til foreskrevne skemaer. Migranter, som ikke er i stand til at formidle deres erfaringer inden for rammerne af en passende lidelseshistorie, kategoriseres som 'bekvemmelighedsflygtninge'.

I en kontekst, hvor der skelnes skarpt mellem tvang og frivillig deltagelse i menneskehandel, er de eneste, der 'kvalificerer' sig som 'sande ofre', ironisk nok de intetanende individer, der bortføres på åben gade af samvittighedsløse menneskesmuglere. Den slags ser man imidlertid kun i film om velstående vestlige piger, der bliver kidnappet – som pigen i *Human Trafficking*, der bortføres fra en bazar, og hende i *Taken* (Frankrig 2008, instr. Pierre Morel), der bliver kidnappet med magt fra en stor lejlighed få minutter efter sin ankomst til Paris. Begge er de intetanende og fuldstændig uskyldige ofre for organiseret kriminalitet. Alle andre medvirker i et eller andet omfang selv. Der er således ingen, der tvinger Diana (Diana Bespechni) i *Promised Land* til at henvende sig til et modelbureau i Tallinn for at blive fotograferet nøgen. Og Olga (Ekateryna Rak) i *Import/Export* arbejder af egen fri vilje i et sexfirma på internettet. De kvinder, der skubbes ud i menneskehandel af økonomisk nød, betragtes ikke som trafficking-ofre med efterfølgende slavearbejde og sexydelser, eftersom deres sårbarhed ikke er så entydig som de godtroende amerikanske piger, der bliver bortført med magt og ender i samme position.[11] Kvinder som Diana og Olga har aktivt opsøgt den situation, der har ledt til

deres nuværende sørgelige forhold, ligesom titelpersonerne i *Elvis and Marilyn* selv har meldt sig til talentkonkurrencen – og vundet den, hvilket paradoksalt nok blev deres ulykke.

Selv om der ofte indgår et vist mål af bedrag, når folk skal indlemmes i trafficking-systemet – et falsk jobløfte (*Elvis and Marilyn*), et fup-ægteskabstilbud (*Last Resort*), et forlorent kærlighedsløfte (*Lilja 4-ever*), er forbrydelsen ikke så entydig som den rene ondskab, der ligger til grund for bortførelsen af de amerikanske piger i *Human Trafficking* og *Taken*. Alle de mennesker, der i virkeligheden er ofre for andres bedrag, ser ud til at samtykke i menneskehandlen. Som Áine O'Healy har vist i en analyse af nyere italienske film, er der endda mange film, der antyder, at "kvinden selv er delvist medskyldig i sin offergørelse" (2007: 41).[12] Typisk kommer disse karakterer fra ekstremt fattige kår. De kan f.eks. stamme fra familier, der har fået flere børn, end de kan brødføde – som set i den rumænske film *Maria* (Rumænien/Frankrig/Tyskland 2003, instr. Calin Peter Netzer).[13] Deres egne forældre har måske solgt dem til slaveri – som det forekommer i *Guardian Angel*. Eller de kan selv have valgt at gå ind i trafikken ud fra den betragtning, at intet kan være værre end det, de allerede gennemlever – som i *Lilja 4-ever*.

Det er ofte på grund af et familiemedlem, der er afhængigt af dem (et spædbarn, et barn, en syg slægtning), at disse protagonister griber til at undersøge enhver mulighed for at bedre deres økonomiske kår. *Journey of Hopes* historie om den kurdiske familie, der ikke har noget alternativ til at prøve lykken et andet sted, indledes med en præsentation af deres fattige hjem. I *Fortress Europe* søger de russiske protagonister en lysere økonomisk fremtid, ligesom de prostituerede i *Fuse* er flygtet fra en endnu mere elendig tilværelse derhjemme. Og i *Europe Next Door* betaler pigen fra Vojvodina (der er uden for Schengen) 3.000 euro for at blive gift med en ungarsk fyr og således få et (Schengen-)pas, som kan forbedre hendes økonomiske fremtidsudsigter. På film kan vi opleve de usle vilkår, bulgarske 'Elvijs' (Goran Navojec) og rumænske 'Merilijn' (Edyta Olszówka) lever under, de moldoviske søstres tilsvarende blindgyde-miljø i *Sex Traffic*, den ukrainske protagonists usle omgivelser i *Import/Export* osv. – alt sammen i en overbevisende bevisførelse for den effekt, som den tidligere Sovjet-blok økonomiske kollaps har på vor tids ufrivillige migrationer.

Medskyldig medfølelse. I langt de fleste mainstreamfilm om emnet er plottet bygget op omkring en ung kvinde, der handles til sex. Historierne, der ofte kombinerer en vis fascination af den 'glamour', der associeres med sex-industrien, med en obligatorisk (men sjældent særlig ægte) moralsk opbragthed, er som regel ensformige og forudsigelige. O'Healy definerer rammende disse historier som 'ambivalente', da de på én og samme tid konstruerer kvinden "som både uskyldigt offer og indbydende erotisk objekt" (2007: 41). F.eks. er den østeuropæiske prostituerede i *La vie nouvelle* (*The New Life*, Frankrig 2002, instr. Philippe Grandrieux) iført en prægtig Karl Lagerfeld-kreation, når hun besøger mænd på diverse deprimerende motelværelser – hvilket gør filmen til det nok allerbedste udtryk for O'Healys pointe om, at denne type film ofte står "i ledtog med de diegetiske gerningsmænds sadistiske logik" i kraft af et passivt blik, som "er pligtskyldigst medfølende, men i sidste ende medskyldigt" (2007: 41). I *Taken* bliver de bortførte piger, der alle er yndige og søde, holdt som slaver i hver sit *en suite*-værelse, og skønt

de er både afkræftede og dehydrerede, da deres befriere langt om længe når frem til dem, ser de alle sammen blændende ud i deres pikante lingerie, med armene over hovedet og hænderne bundet til sengen.

Så vidt jeg husker, prydedes plakaten med det gratis hotline-telefonnummer i lufthavnen i Istanbul også af et billede af en ung blond pige – hvoraf man kan udlede, at hvis man er overvægtig og midt i 50'erne, så tilhører man nok ikke målgruppen ... Men spørgsmålet er, om ikke denne besættelse af sex-dimensionen bidrager til at fastholde andre former for menneskehandel i det mørke, hvortil de er blevet forvist. Der er således en klar nedprioritering af tjenestepigers trængsler (som den srilankanske kvinde i *Otan erthei i mama gia ta Hristougenne* (*When Mother Comes Home for Christmas*, Grækenland/Indien/Tyskland 1996, instr. Nilita Vachani), eller de plejere, der tager sig af ældre og handicappede (de optræder dog i den hollandske dokumentarfilm *Caregivers* (2008) af den Amsterdam-baserede spanier Libia Castro og islandske Olafur Olafsson), eller de mennesker, der arbejder i byggebranchen (*It's a Free World ...*) eller landbruget (*Poniente*, Spanien 2002, instr. Chus Gutiérrez).

Traffickingens troper. Der er adskillige visuelle troper, som går igen i traffickingfilmene og bidrager til at gøre repræsentationen tvetydig. Den første er bygget op omkring en ung kvinde, der sidder med sin bagage i vejkanten og venter på et lift, indtil en bus kommer og tager hende med på rejsen mod hendes nye liv – som set, f.eks., i *Balalayka* (Tyrkiet 2008, instr. Ali Özgentürk), hvor kvinderne bliver samlet op rundt omkring i det sydlige Rusland og Kaukasus, og i den tidligere omtalte *Asphalt Tango*, hvor kvinderne samles op forskellige steder i Rumænien. Det hele er arrangeret på forhånd – papirer, betaling, alt – og kvinderne venter nu bare på, at bussen skal dukke op; der er ingen tvivl om, at det hele sker med deres samtykke. At lade sig handle fremstår som et valg.

Den anden visuelle trope – at give sit pas fra sig ved ankomsten til det fremmede land (som set i bl.a. *Balalayka*, *Lilja 4-ever*, *Sex Traffic* og *Fuse*) – fremstår også som en frivillig handling.[14] Et tredje genkommende motiv er situationer, som afslører, at skønt kvinderne ikke er helt klar over, hvad de har i vente, så har de hele vejen en mistanke om, at de vil være nødt til at bruge deres kroppe, uanset hvad de havner i.

I *Tirana, année zéro* (*Tirana Year Zero*, Frankrig/Albanien 2001, instr. Fatmir Koçi) erklærer en ung pige, at formålet med hendes rejse til Paris er, at hun vil gøre karriere i modelbranchen. Ifølge Andrew James Horton er det imidlertid næppe sandt, for "hun har tydeligvis ingen kontakter i Paris, der kunne hjælpe hende til at vise sin krop frem i den legale del af branchen" (Horton 2006: 298). Efter alt at dømme vil hun komme til at bruge sin krop på anden vis. Det samme gælder emigrant-hovedpersonerne i den brasilianske *Terra Estrangeira* (*Foreign Land*, Brasilien/Portugal 1996, instr. Walter Salles og Daniela Thomas), hvis kroppe bruges til diamantsmugling, og den colombianske hovedperson i *Maria Full of Grace* (USA/Colombia 2004, instr. Joshua Marston), som transporterer narko i sin krop. Den måde, kroppen bliver brugt på i *Elvis and Marilyn*, ligger allerede i selve filmens præmis: Protagonisterne rekrutteres via en *celebrity lookalike*-konkurrence, en kontekst, hvor deres kropslige fremtræden er afgørende. I *Promised Land* behandles og inspiceres pigernes kroppe som livløse varer; ligesom Olgas i *Import/Exports* scener med transnational webcam-sex. I alle disse

Lilja 4-ever (2002, instr. Lukas Moodysson).

tilfælde er der tale om sammenhænge, som protagonisterne går frivilligt ind i. Det overlades til tilskuerne at vurdere spørgsmål vedrørende sårbarhed, udnyttelse og tvang.

Samtidig bruger mange af filmene subjektive flashbacks, der skal give et indblik i den handledes indre verden og ofte fremstiller øjeblikke af fred og ro på et tidspunkt umiddelbart før de nuværende trængsler begyndte. Den moustachepryddede protagonist i den tyrkiske immigrantsaga *The Bus* har flashbacks, der fører ham tilbage til Kurdistans bomuldsmarker. Den handlede roma-dreng i *Guardian Angel* bliver ved med at vende tilbage til et idyllisk billede af en gylden eftermiddag, hvor han ser sig selv gå sammen med sin far, der bærer på en hvid vædder. Lilja bliver ved med at se sin teenager-ven Volodyas (Artyom Bogucharsky) spøgelse i en drømmelignende visualisering, hvor de begge er engle. Og i *Promised Land* bliver Dianas historie fortalt i en serie flashbacks, der blander billeder af hjemmet (en tilsneet baggård, en kat) og længsel (et englekor, der synger i en ortodoks kirke) med oplevelser fra hendes rejse.

Har film en effekt? Jeg blev for nylig inviteret til at holde et oplæg ved et statsvidenskabeligt forskningsseminar, der blev afholdt på et britisk universitet. Det var en invitation fra kolleger, der arbejder i, hvad jeg troede var en beslægtet samfundsvidenskabelig disciplin med fokus på transnational interaktion – ligesom jeg selv har i mit arbejde. Jeg syntes, oplægget gik godt, lige indtil der var mulighed for at stille spørgsmål, og en kvinde, der havde siddet

tavs i et hjørne af auditoriet, henvendte sig lidt nervøst til mig: Alt det, jeg snakkede om, lød skam interessant, sagde hun, og eftersom det handlede om film, var hun godt underholdt. Men hvordan kunne jeg sige noget om samfundsforhold på grundlag af det filmiske materiale? Film var jo populærkultur og kunne derfor umuligt have nogen validitet eller samfundsmæssig effekt. Uanset hvad jeg sagde, ville jeg aldrig kunne drage nogen gangbare konklusioner, hævdede hun, eftersom det, jeg måtte finde i film, umuligt kunne have indflydelse på sociale processer.

Jeg må tilstå, at indvendingen kom bag på mig. Jeg havde aldrig tænkt på, at man kunne sætte spørgsmålstegn ved væsentligheden af populærkulturelle repræsentationer og, ikke mindst, deres effekt – en populær tv-sitcom eller Hollywood-blockbuster når trods alt ud til et langt større publikum (og har mulighed for at påvirke samme) end en regeringshvidbog eller et politisk udspil, der kun kendes af en håndfuld specialister.[15]

Mødet var imidlertid en øjenåbner, der henledte min opmærksomhed på det slående fravær af filmiske referencer i samfundsvidenskabelige værker. Og fra det øjeblik blev dette fravær ved med at spøge, hver gang jeg læste en ny bog om trafficking eller nutidig migration. Selv om bøgerne handlede om mange af de samme emner, som tages op på film, afstod de fleste af dem hårdnakket fra at referere til film eller andre populærkulturelle tekster. Så på den ene side var der et stort antal film om trafficking, og på den anden side var der de sociologiske udredninger af samme. Film og forskning var tydeligvis drevet af det samme sociale engagement, så hvorfor krydsedes deres veje ikke? Hvorfor interagerede de ikke? Eller rettere: Mens de enkelte films historier ofte var 'indrammet' (i for- eller sluttekster) af en tekst, der refererede til det generelle samfundsmæssige problem (som f.eks. "20.000 børn bliver handlet i Jugoslavien hvert år" i slutningen af *Guardian Angel*), så end ikke nævnte samfundsvidenskaberne eksistensen af film og andre tekster, der i fiktionsform præsenterer de samme migrationsruter og de samme menneskelige problemer.

Lad os se nærmere på en bog, jeg har nævnt flere gange: Siddharth Karas *Sex Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery* (2009). Det er ikke et traditionelt sociologisk værk, snarere en personligt engageret journalistisk fremstilling. I sine bestræbelser på at komme så tæt på menneskehandelen som muligt rejser han verden rundt for at udarbejde sine egne rapporter om sexhandlen, som han møder den rundt om på kloden. Den personlige fremstilling kan være så medrivende som nogen roman, men er samtidig videnskabelig, fordi Kara gør et sjældent forsøg på at vurdere fænomenets omfang (noget, de fleste sociologer er enige om er notorisk vanskeligt at bestemme) og at lave overslag over den globale sexindustris omsætning, indtægter og profit.

Når jeg blader bogen igennem, kan jeg se, at jeg har lavet mange blyantsnoter i marginen, mest krydsreferencer til filmtitler, som jeg kom til at tænke på i forbindelse med forfatterens diskussion af menneskehandlens historie og ruter: *Phoolan Devi/Bandit Queen* (Indien 1994, instr. Shekhar Kapur), når han taler om misbrug af unge piger i Indien; *Lilja 4-ever*, når han beskriver forholdene i det tidligere Sovjetunionen; og mange flere. Mine filmreferencer findes imidlertid kun i mit personlige eksemplar af bogen. Selv nævner forfatteren ikke en eneste film. Hvorfor ikke? Hvorfor kan han godt referere til personlige indtryk og historier,

The Good Woman of Bangkok (1991, instr. Dennis O'Rourke).

som folk fortæller ham, men ikke til film? Kan det tænkes, at Kara ikke er bekendt med nogen af de utallige dokumentar- og spillefilm, der har behandlet disse forhold? Kan det tænkes, at der på alle hans rejser slet ikke var nogen, der nævnte film eller fortalte ham, at han kunne finde en interessant fremstilling af trafficking i et eller andet filmisk værk? Kan det tænkes, at Kara, som i bogen har et kapitel om Thailand, aldrig er stødt på den kritikerroste *The Good Woman of Bangkok* (Australien/UK 1991, instr. Dennis O'Rourke), et af de første forsøg på at øge den offentlige bevidsthed om den menneskehandel og prostitution, der finder sted i Thailand? Han forklarer, at hans interesse for sexhandel oprindelig opstod under et besøg i det krigshærgede Bosnien i 1990'erne, men kan det i så fald passe, at han ikke kender til Karin Jurschicks dokumentarfilm *Die Helfer und die Frauen* (*The Peacekeepers and the Women*, Tyskland 2003), som demonstrerer, hvordan frihandelszonen og de internationale styrkers tilstedeværelse i Bosnien bidrog til at øge menneskehandlen? Kan det være rigtigt, at han, der har opholdt sig i Moldova og studeret de indviklede mønstre i det sex-slaveri, som har sin oprindelse dér, ikke har hørt om den kendte tv-serie *Sex Traffic*, hvor de moldoviske søstre Elena (Anamaria Marinca) og Vara (Maria Popistasu) netop ses følge en af de trafficking-ruter, som han beskriver i bogen? Og hvad med historien om ukrainske Brigitte, som ifølge Kara var "en

veluddannet sygeplejerske, men hendes 'lønseddel' på 35 dollars om måneden var slet ikke nok til, at hun kunne få det til at hænge sammen økonomisk" (2009: 85)? Lyder det ikke som en direkte beskrivelse af åbningssekvensen i *Import/Export*, der skildrer den ukrainske barselssygeplejerske Olgas miserable tilværelse og gør det klart, at hun er tvunget til at se sig om efter måder til at komme ud af dette liv under fattigdomsgrænsen? Eller de historier, Kara fortæller om balkanske børnetiggere i Italien og Grækenland (2009: 146-7)? Han taler endda om organhøst, men nævner ikke film om samme emne, som f.eks. de kritikerroste *Dirty Pretty Things* (England 2002, instr. Stephen Frears) og *Spare Parts*, der begge er i international distribution. Kara taler også meget om tvungen prostitution i Nordamerika, men nævner ikke *Human Trafficking* – en produktion, der blev bredt distribueret i USA af Miramax og Walt Disney på dvd. Nogen burde i det mindste have fortalt Kara om *den*, eftersom filmskaberne og han har stort set samme syn på sagen.

I betragtning af alle disse mulige filmreferencer kan jeg ikke lade være med at spekulere på, om det mon er en bevidst beslutning fra Karas side ikke at bruge film i sine skriverier. Men hvorfor skulle nogen ville undgå at referere til film? Hvis Karas bog er tænkt som en del af den globale indsats for at stoppe menneskehandel, hvorfor vender forfatteren så det blinde øje til alle disse film, som tjener præcis det samme formål som hans bog: at øge bevidstheden om et stort, men fortiet socialt problem?

Kara er imidlertid langtfra alene om at gå sådan til værks. Når jeg gør så meget ud af at henvise til hans bog, er det først og fremmest på grund af de overvældende mange sammenligninger og referencer, han *kunne* have foretaget (og når der er så mange overlap, skyldes det måske, at både filmskaberne og Kara hovedsagelig har fokuseret på sexhandel). Men billedet er det samme i hovedparten af den samfundsvidenskabelige litteratur om trafficking: en vedholdende og stædig tavshed, hvad angår filmiske repræsentationer af fænomenet.[16]

Materiale fra 'virkeligheden' – interviews, statistikker, strategi-papirer, rapporter – er OK. Men så snart det drejer sig om litteratur eller film, træder man ind i en 'gråzone'. Fiktion betragtes ikke som legitimt empirisk materiale. Især sociologer er meget forsigtige med at inddrage populærkulturelle repræsentationer; de betragter billeder og fortællinger som noget, der umuligt kan have en samfundsmæssig betydning. Men ikke alene er mange af de film, der diskuteres her, skabt i den hensigt at have en effekt i forhold til menneskehandlen i den virkelige verden, de har faktisk også ført til øget bevidsthed om problemet. Film har en indflydelse, som er langt større end en eller anden politisk tænketank eller konsulentvirksomheds strategiske anbefalinger.

Ud over den mangelfulde forståelse af handlens natur, antitrafficking-organisationernes underfinansiering, lovgivningens utilstrækkelighed og fraværet af en systematisk analyse af området bør endnu en faktor derfor føjes til listen af årsager til, at det endnu ikke er lykkedes at få bugt med sexhandlen: samfundsvidenskabernes og politikernes modvilje mod at anvende de indsigter, som analysen af populærkulturelle trafficking-repræsentationer og -fortællinger har at byde på.[17] Film former perceptionen, så vi kan og skal ty til film for at se, hvilke historier folk fortæller om trafficking, hvem der fortæller dem, hvem der modtager dem, og hvordan de modta-

ges. Dertil kommer, at film – især når de involverer berømtheder – kan bidrage til at øge bevidstheden om et emne, også på problematiske måder, hvilket ligeledes bør tages i betragtning.

Plakaten i lufthavnen i Istanbul med det gratis telefonnummer var et udtryk for de samme bestræbelser. Jeg har ikke hørt om menneskerettighedsaktivister, der opnår noget ved at uddele foldere om ekspertundersøgelser af migrationsforhold. Men jeg kender til mange antitrafficking-organisationer, der organiserer filmfestivaler for at forhindre, at de piger, der ser filmene, bliver involveret i menneskehandel.

Artiklen har tidligere været offentliggjort under titlen "Making Trafficking Visible, Adjusting the Narrative" i *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe* (red. William Brown, Dina Iordanova og Leshu Torchin). St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2010, s. 83-115.

Oversat af redaktionen og gengivet her med venlig tilladelse fra Dina Iordanova og St. Andrews Film Studies.

Noter

1. I august 2009 rapporterede BBC f.eks., at der årligt føres omkring 360 børn ind i Storbritannien som følge af trafficking. Ifølge avisen *The Scotsman* er hovedparten af indbyggerne i Storbritannien ikke bekendt med, at der foregår trafficking omkring dem, og at 500 børn hvert år smugles ind i landet, en tredjedel af dem med henblik på sex-slaveri (14. august 2009: 1).
2. En opfattelse, som William Brown har kritiseret i "Negotiating the Invisible" (2010).
3. Når Bardan siger 'vi', refererer hun til *Last Resorts* implicitte, vestlige publikum. I sidste ende er dette et udtryk for, at England er det sted, hvor filmen ifølge Bardan selv gerne vil have et liv – uanset, at filmens plot siger noget andet, hvad angår protagonisten og hendes søn.
4. Operationen foregår i bogstaveligste forstand 'under jorden' i og med, at mændene hovedsagelig rejser om natten og sover i underjordiske huler om dagen. Instruktøren Merzak Allouache vil med filmen rette en kritik mod den slags vidnesbyrd fra tilrejsende hvide vesterlændinge. Ved filmens slutning har Philippes fotoserie fra trafficking-aktiviteten ikke afstedkommet nogen ændringer i nogen af de smuglede mænds liv. Kun Philippe har nydt godt af sit eget vidnesbyrd og har opnået højprofileret celebrity status, efter at hans billeder af bange afrikanske mænd i hulen nær Tamanrasset har kunnet opleves på billboards over hele Paris. Merzak Allouaches seneste film, *Harragas* (Algeriet/Frankrig 2009), handler også om menneskehandel, denne gang med fokus på et af dens anonyme nøgle-'ikke-steder': Middelhavet mellem Algeriet og Europa.
5. Schengen-aftalerne (1985; 1990) mellem en række EU-medlemslande sikrer, at folk kan bevæge sig frit inden for det område, der udgøres af de medunderskrivende lande. Schengen-aftalerne har med andre ord skabt en fælles europæisk grænse, som, når den først er krydset, giver illegale immigranter fri adgang til størstedelen af Europa.
6. Bennett og Tyler bemærker, at grænsekrydsningen bliver symbolsk ladet; i en sådan kontekst består udfordringen for vestlige filmskabere i "at repræsentere 'globaliseringens nære andre' på en sådan måde, at de tager højde for den specificitet og stoflighed, der er forbundet med et sådant grænseliv, og problematiserer, snarere end forstærker, dominerende vestlige synlighedstroper." (2007: 34).
7. "Hvis et sted kan defineres som relationelt, historisk og forbundet til identitet, så er et rum, der ikke kan defineres som relationelt, historisk og forbundet til identitet, et ikke-sted. Den hypotese, der fremsættes her, er, at super-moderniteten frembringer ikke-steder, dvs. rum, som ikke selv er antropologiske steder, og som i modsætning til den baudelaire'ske modernitet ikke integrerer tidligere steder: disse oplistes, klassificeres og forfremmes i stedet til 'erindrings-steder' og knyttes til en begrænset og specifik position." (Augé 1995: 77-78).
8. Der er skrevet meget om det virkelige private sikkerhedskorps DynCorps medvirken til at etablere berygtede steder som Crazy Horse II og Apache i Bosnien. DynCorp, som korporationen i *Sex Traffic* er modelle-

ret efter, er ofte blevet afsløret som en central drivkraft bag den intense slavehandel, som angiveligt finder sted på Arizona-markedet i Bosnien, og i det hele taget bag den menneskehandel, som finder sted i hele Balkan-området (se Malarek 2004: 160-79; Kara 2009: 144).

9. I 2000 blev der lavet udkast til to nye protokoller om menneskehandel og -smugling til FN-konventionen vedrørende transnational organiseret kriminalitet (UN TOC). Protokollerne vedrørende menneskehandel og -smugling, bedre kendt som Palermo-protokollerne, trådte i kraft hhv. den 23. december 2003 og den 28. januar 2004.
10. I *A Street without a Name: Childhood and Other Misadventures in Bulgaria* (2009) fortæller Kapka Kasabova f.eks. historien om en ung bulgarsk kvinde, som håber at få arbejde i et køkken i Vesten. Hun rejser til Hamburg og indser først, da hun hører de albanske og bulgarske mænd, hun er rejst sammen med, diskutere hendes pris (lusede 1000 euro), at hun er i hænderne på menneskesmuglere. Det er en typisk situation, hvor offeret er rejst frivilligt og for egen regning til Tyskland på grund af manglen på muligheder derhjemme.
11. Det er nok ikke tilfældigt, at bagmændene og de, der muliggør den menneskehandel, der vises i disse film, præsenteres på en lige så entydig måde, der tydeligt udpeger dem som skurke inden for rammerne af etablerede klichéer (en lusket, transnationalt opererende russisk mafioso i *Human Trafficking*; en korrupt fransk erhvervsleder i *Taken*).
12. O'Healy (2007) har nærlæst italienske film som Carlo Mazzacuratis *Un'altra vita* (*Another Life*, Italien 1992) og *Vesna va veloce* (Italien 1996), Gianluca Maria Tavarellis *Portami via* (*Take Me Away*, Italien 1994), *Elvis & Marilyn*, Corso Salanis *Occidente* (*West*, Italien 2000) og Giuseppe Tornatores *La Sconosciuta* (*The Unknown*, Italien/Frankrig 2006).
13. I denne film gøres protagonisten ikke til genstand for international sexhandel – hun havner blot i prostitution for lokale, forbipasserende kunder. Den fattige Maria, mor til syv og gift med en arbejdsløs alkoholiker, ender med at sælge seksuelle tjenesteydelser alene for at brødføde sine børn og undgå sult og udvisning. Filmen høstede megen anerkendelse på festivaler over hele det postkommunistiske Østeuropa, hvor den typisk vandt tilskuerprisen.
14. Louise Shelley (2007) omtaler konfiskation af pas som et helt rutinemæssigt første skridt i menneskehandlen, for uden papirer har de handlede ingen legal status. Denne forholdsregel har også praktiske konsekvenser, for hvis det handlede offer skulle flygte, ville hun ikke engang kunne påberåbe sig beskyttelse fra sit eget lands ambassade; og eftersom hun ikke kan dokumentere sin nationalitet, kan forbrydelsen ikke undersøges. Dertil kommer, at "tabet af identitet er af afgørende betydning for dehumaniseringen af offeret." (2007: 31).
15. Victor Malareks bog *The Natashas* (2004) om handlen med østeuropæiske kvinder har mange referencer til populærkulturelle billeders gennemslagskraft. Mange af disse kvinder, hævder han, "drager hjemmefra med billeder fra filmen *Pretty Woman* (Garry Marshall, USA 1990) dansende i hovedet" (2004: 18), mens de senerehen, når de lever som prostituerede, tvinges af deres alfonser til at se film som *Striptease* (Andrew Bergman, USA 1996, med Demi Moore) og *Showgirls* (Paul Verhoeven, USA 1995, med Elizabeth Berkeley) igen og igen for at 'lære' af dem (og udføre suggestive bevægelser). Hollywood-film anerkendes altså som en vigtig kontekstuel reference, der har en direkte og kraftfuld indflydelse på virkeligheden.
16. Antologien *Human Trafficking* indeholder, f.eks., et kapitel om trafficking til og fra Østeuropa af den indflydelsesrige professor Ewa Morawska, som end ikke nævner de utallige film om emnet, der er lavet i regionen (2007: 92-116). Gabriella Lazaridis' undersøgelse af indvandrerkvinder i Grækenland (2001) refererer heller ikke til film, selv om *When Mother Comes Home for Christmas* var blevet udsendt og havde været meget omdiskuteret i Grækenland omtrent på det tidspunkt, hvor undersøgelsen blev udført. Natalia Shostaks undersøgelse af handlede ukrainske kvinder (2004) er lige så tavs, hvad angår populærkulturelle repræsentationer. Og Maggy Lee taler om muslingesamler-tragedien i Morecambe Bay (2007: 18), men uden at nævne Nick Broomfields film *Ghosts*, der havde premiere året før og var blevet vist på britisk tv. I samme antologi opregner Andrea Di Nicola en række begrænsninger for forskningen i menneskehandel: handlernes og ofrenes utilgængelighed, samt forskningens etiske implikationer, politiske følsomhed, beskrivende karakter,

ikke-holdningsprægede natur og empiriproblemer. Hun bemærker den begrænsede vifte af teknikker til indsamling af data og beklager, at mere vurderende, etnografiske tilgange ikke synes at være blevet anvendt, samtidig med at hun udtaler sig til fordel for deltagerobservation og andre antropologiske metoder (2007: 60). Men filmfortællinger, som til dels ville kunne lette disse forskningsvanskeligheder, er ikke på listen, skønt antropologer i de senere år har argumenteret kraftigt for brugen af spillefilmfortællinger til erstatning for mundtlige vidneudsagn.

17. Der er selvfølgelig undtagelser fra dette mønster – undtagelser, der som regel udgøres af feminister eller medieforskere, der er bevidst om vigtigheden af repræsentation og populærkultur i enhver social kontekst. Antologien *Been There and Back to Nowhere: Gender in Transnational Space* (2000), redigeret af billedkunstneren Ursula Biemann, er en tværfaglig samling bidrag fra folk fra samfundsvidenskaberne som diaspora-sociologen Avtar Brah, filosoffen Yvonne Volkart og Biemanns diskussion af hendes egne videoprojekter, som fokuserer på grænsehandlen med kvinder. Bogen *Transnational Feminism in Film and Media* (2008, redigeret af Katarzyna Marciniak, Anikó Imre og Áine O'Healy, der hver især også har arbejdet individuelt med disse ting) indeholder en artikel af den hollandske feministiske forsker Ginette Vestrate, der udtrykker de samme bekymringer over manglen på interaktion mellem samfundsvidenskabelig teori og studiet af repræsentation som et element i det sociale miljø. Det er fortrinsvis i kvindelige forskeres arbejde, man finder sådanne undersøgelser: hos Sandra Ponzanesi, Yosefa Loshitzky, Ewa Mazierska og Laura Iala, Yana Hashamova, Rutvica Andrijasevic samt andre, der arbejder med repræsentation af migration i populærkulturelle medier og film.

Litteratur

Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Arendt, Hannah (1963). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking.

Augé, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.

Bales, Kevin (2004). *Disposable People: New Slavery in the Global Economy*. Berkeley: University of California Press.

Bardan, Alice Mihaela (2007). "'Enter Freely, and of Your Own Will': Cinematic Representations of Post-Socialist Transnational Journeys". In: *Transnational Feminism in Film and Media* (red. Katarzyna Marciniak, Anikó Imre og Áine O'Healy). New York: Palgrave Macmillan.

Bennett, Bruce og Imogen Tyler (2007). "Screening Unlivable Lives: The New Cinema of Borders". In: *Transnational Feminism in Film and Media* (red. Katarzyna Marciniak, Anikó Imre og Àine O'Healy). New York: Palgrave Macmillan.

Bhabha, Jacqueline (2005). "Trafficking, Smuggling and Human Rights". *Migration Information Source*, marts: *http://migrationinformation.org//Feature/display.cfm?ID=294*

Biemann, Ursula (red.) (2000). *Been There and Back to Nowhere: Gender in Transnational Spaces. Postproduction Documents 1988-2000*. Berlin: B Books.

Brown, William (2010). "Negotiating the Invisible". In: *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe* (red. William Brown, Dina Iordanova og Leshu Torchin). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

David, Caroline (2009). *Frontières invisibles – Invisible Borders*. Katalog fra udstillingen *Lille3000*. Antwerpen: Stichting Konstboek.

Di Nicola, Andrea (2007). "Researching into Human Trafficking: Issues and Problems". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Glenny, Misha (2008). *McMafia: A Journey Through the Global Criminal Underworld*. New York: Alfred A. Knopf.

Horton, Andrew James (2006). "Tirana: Year Zero". In *Cinema of the Balkans* (red. Dina Iordanova). London: Wallflower Press.

Hudson, Barbara (2007). "The Rights of Strangers: Policies, Theories, Philosophies". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Iordanova, Dina (2001). "Villains and Victims". In: *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (red. Dina Iordanova). London: BFI.

Kara, Siddharth (2009). *Trafficking: Inside the Business of Modern Slavery*. New York: Columbia University Press.

Kasabova, Kapka (2008). *Ulitsa bez ime: Detstvo i drugi premezhdiya v Bulgaria*. Sofia: Celan.

Lazaridis, Gabriella (2001). "Trafficking and

Prostitution: The Growing Exploitation of Migrant Women in Greece". *European Journal of Women's Studies*, 8: 1.

Malarek, Victor (2004). *The Natashas: Inside the New Global Sex Trade*. New York: Arcade.

Marciniak, Katarzyna, Anikó Imre og Áine O'Healy (red.) (2007). *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan.

Morawska, Ewa (2007). "Trafficking From and Into Eastern Europe". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Nora, Pierre (1996). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". In: *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Vol. 1: *Conflicts and Divisions* (red. Pierre Nora og Lawrence D. Kritzman). New York og Chichester: Columbia University Press.

O'Healy, Áine (2007). "Border Traffic: Reimagining the Voyage to Italy". In: *Transnational Feminism in Film and Media* (red. Katarzyna Marciniak, Anikó Imre og Áine O'Healy). New York: Palgrave Macmillan.

Pekerman, Serazer (2009). "Representation of Former USSR Identity in Turkish Cinema". Oplæg præsenteret på konferencen *Post-Communist Visual Culture and Cinema*, 20. marts, University of St. Andrews.

Picarelli, John T. (2007). "Historical Approaches to the Trade in Human Beings". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Shelley, Louise (2007). "Human Trafficking as a Form of Transnational Crime". In: *Human Trafficking* (red. Maggy Lee). Portland: Willan Publishing.

Shostak, Natalia (2004). "Through Networks and Ordeal Narratives, or Making Meaning of One's Displacement: Recent Labour Migration from Western Ukraine". *Spaces of Identity*, 4: 3.

Sidén, Ann-Sofi (2002). *Warte Mal! Prostitution after the Velvet Revolution*. London: Hayward Gallery.