

Ciała na sprzedaż – mroczna strona globalizacji

KRZYSZTOF LOSKA

Zmiany polityczne, społeczne i gospodarcze związane z postępującą globalizacją, masową migracją, swobodnym przepływem towarów i ludzi oraz otwarciem granic w obrębie krajów Unii Europejskiej prowadzą do powstawania nowych więzi o charakterze międzykulturowym, zmuszają także do przekształcenia dotychczasowych sposobów myślenia o państwach czy narodach jako spójnych całościach oraz wypracowania nowych narzędzi pozwalających lepiej zrozumieć otaczającą nas rzeczywistość. Zasadniczą cechą nowoczesnych i ponowoczesnych czasów jest to, że ludzie nie tylko tworzą pewne wyobrażenia na temat świata, ale wręcz żyją w takich właśnie wyimaginowanych światach, dzięki czemu mogą swobodnie je kształtować i zastępować stare koncepcje nowymi ¹.

Jednym ze sposobów wyjaśnienia zachodzących procesów społecznych jest propozycja brytyjskiego antropologa Arjuna Appaduraia uwzględniająca relacje między pięcioma wymiarami globalnej wymiany kulturowej określanymi jako „obrazy” (*scapes*): etnicznym, medialnym, technologicznym, ekonomicznym i ideologicznym. Ze względu na tematykę niniejszego artykułu szczególne znaczenie ma pierwszy z nich, czyli *etnoobraz*, na który składają się *turyści, imigranci, uchodźcy, azylanci, gastarbeiterzy i inne przemieszczające się grupy i jednostki stanowiące istotny rys tego świata i wywierające w nieznanym przedtem stopniu wpływ na politykę państw* ².

Nie zamierzam zajmować się współczesnymi diasporami i ich filmowym wizerunkiem ani kinem mniejszości etnicznych – pisałem o tym gdzie indziej ³ – pragnę natomiast zwrócić uwagę na kwestię marginalizowaną, niezwiązaną bowiem z zagadnieniem tożsamości kulturowej, ukazującą raczej mroczną stronę mobilności i ruchów migracyjnych. Chodzi o problem handlu ludźmi (*human trafficking*), zjawisko, które u progu nowego tysiąclecia stało się ucieleśnieniem transnarodowego charakteru działalności przestępczej. Dzisiejsze niewolnictwo wydaje się ubocznym skutkiem procesów globalizacyjnych, ale również swoistą kontynuacją projektu kolonizacyjnego za pomocą innych środków. Niełatwo oszacować – nawet w przybliżeniu – liczbę ludzi sprzedawanych co roku w niewolę, jeszcze trudniejsza jest walka z organizatorami tego procederu, o czym świadczy niewielka liczba skazanych.

Definicja handlu ludźmi, przyjęta w 2000 r. przez ONZ, choć bardzo szeroka, jest nieprecyzyjna, czytamy w niej bowiem, że: *Handel ludźmi oznacza werbowanie, transport, przekazywanie, przechowywanie lub przyjmowanie osób, z zastosowaniem gróźb lub użyciem siły, lub też z wykorzystaniem innej formy przymusu, uprowadzenia, oszustwa, wprowadzenia w błąd, nadużycia władzy lub wykorzystania*

slabości, wręczenia lub przyjęcia płatności lub korzyści dla uzyskania zgody osoby mającej kontrolę nad inną osobą, w celu wykorzystania. Wykorzystanie obejmuje, jako minimum, wykorzystywanie prostytutki innych osób, lub inne formy wykorzystania seksualnego, pracę lub usługi o charakterze przymusowym, niewolnictwo lub praktyki podobne do niewolnictwa, zniewolenie, albo usunięcie organów ⁴.

Powstające w ostatnich latach liczne publikacje poświęcone analizie tego zjawiska mają przede wszystkim charakter socjologiczny i prawny, pomijają one natomiast próby wizualnego przedstawienia tego tematu ⁵. Na początku obecnego stulecia zrealizowano kilkadziesiąt filmów fabularnych i dokumentalnych, które z większym lub mniejszym powodzeniem pokazywały obraz współczesnego niewolnictwa w niemal wszystkich jego przejawach, począwszy od werbowania młodych kobiet do pracy przez fałszywe agencje pośrednictwa, przemysł nielegalnych imigrantów, po wykorzystywanie taniej siły roboczej i zmuszanie do prostytutki ⁶.

Film, jako nośnik etnoobrazów, traktuję przede wszystkim jako tekst kultury odzwierciedlający zachodzące przemiany, zdolny do przedstawiania podstawowych problemów społecznych. Nie znaczy to bynajmniej, że fikcja artystyczna jest obiektywna lub „niewinna” ideologicznie, należy bowiem zauważyć, że większość przywoływanych poniżej utworów korzysta z wypracowanych wcześniej schematów gatunkowych kina popularnego (zwłaszcza melodramatu i thrillera), w imieniu pokrzywdzonych imigrantów przemawiają zaś zawsze reprezentanci kultury zachodniej, zarówno jako wytwórcy tekstów, jak i ich bohaterowie. Filmy te potwierdzają, jak się wydaje, tezę Gayatri Spivak, że „podporządkowani” (*subaltern*) są pozbawieni głosu ⁷, nie mogą mówić o swoim losie, pozostają bowiem w ukryciu, niewidzialni. Nie są też odbiorcami tych opowieści, gdyż są one adresowane do dominującej większości pragnącej katharsis, a nie prawdziwej zmiany społecznej i politycznej ⁸. Czy należy więc porzucić tę perspektywę jako uwikłaną w (neo)kolonialną ideologię, czy raczej z pełną świadomością jej ograniczeń wydobyc z teksów należących do kultury popularnej to, co pozwala na przedstawienie rzeczywistych zagrożeń?

Filmy dotyczące handlu żywym towarem opowiadają zazwyczaj o wykorzystywaniu seksualnym i przymusowej prostytutce, w mniejszym stopniu o niewolniczej pracy nielegalnych imigrantów traktowanych jako darmowa służba domowa lub tania siła robocza przez przedsiębiorców budowlanych i właścicieli gospodarstw rolnych. Na podstawie podanej wcześniej definicji można wyróżnić kilka zasadniczych wątków tematycznych, wokół których jest skonstruowana fabuła poszczególnych utworów. Po pierwsze, werbowanie i przekazywanie młodych kobiet sprzedawanych do domów publicznych, po drugie, przemysł uchodźców lub imigrantów ekonomicznych do krajów Unii Europejskiej, po trzecie, przymusowa praca w zamian za mieszkanie i wyżywienie, po czwarte, porwania dzieci w krajach Trzeciego Świata, zmuszanych później do prostytutki, wreszcie po piąte, wykorzystywanie nielegalnych imigrantów jako źródła organów do przeszczepów dla zaможnych klientów w krajach zachodnich.

Najczęściej ofiarami traffickingu są dziewczyny, porywane lub rekrutowane z krajów Europy Środkowo-Wschodniej oraz Azji, nielegalnie przemywane przez granicę lub przekraczające ją na fałszywych paszportach, następnie pozbawiane wolności, gwałcone, torturowane i zmuszane do nierządu. Uprawdzone kobiety bardzo rzadko zwracają się o pomoc do organów ścigania, przede wszystkim

w obawie o własne życie, są bowiem zastraszone – jedne obawiają się deportacji, inne oskarżenia o współudział w przestępstwie, zazwyczaj nie znają też języka kraju, do którego zostały przewiezione, nie mają kontaktu z otoczeniem.

Schemat działania międzynarodowych grup przestępczych wydaje się niezmienny, punktem wyjścia jest właściwe rozpoznanie kręgu potencjalnych ofiar: młodych i atrakcyjnych kobiet pochodzących z ubogich rodzin, marzących o lepszym życiu, karierze modelki lub znalezieniu bogatego męża, zazwyczaj łatwowiernych, nieco naiwnych, czasami zdesperowanych, skłóconych z rodzicami. W organizacji wyjazdu pośredniczy zwykle ktoś znajomy, narzeczony lub krewny, gdyż wówczas łatwiej zdobyć zaufanie ofiary i przekonać ją, że zagranicą czeka dobra praca, mieszkanie i perspektywy na przyszłość. Spotkania agencji rekrutacyjnych są przygotowane bardzo profesjonalnie, wcześniej zamieszcza się ogłoszenia w prasie, podczas rozmowy kwalifikacyjnej rozdaje się foldery reklamowe, jednak po przyjeździe na miejsce kobietom odbiera się paszporty, rzeczy osobiste, a następnie umieszcza się je w strzeżonych domach ⁹.

W krajach europejskich problem handlu ludźmi pojawił się na dobre po rozpadzie bloku komunistycznego i wojnie na Półwyspie Bałkańskim, dziennikarze śledczy zwracali nawet uwagę na związek uczestników misji pokojowych ze zbrodniczym procederem, jaki rozwinął się w tym regionie świata (wątek ten powraca w kilku filmach). Członkowie grup przestępczych pochodzili zazwyczaj z tych samych krajów, co ich ofiary, byli Albańczykami, Mołdawianami, Rosjanami, Ukraińcami, Rumunami. Zyski czerpane z niewolnictwa tylko nieznacznie ustępują dziś zyskom z przemytu narkotyków czy nielegalnej sprzedaży broni, podczas gdy ryzyko aresztowania jest znacznie mniejsze.

Temat przymusowej prostytucji i handlu kobietami pojawił się w świadomości społecznej na początku obecnego stulecia nie tyle za sprawą uchwał podejmowanych przez ONZ, ile dzięki kampaniom informacyjnym prowadzonym przez organizacje pozarządowe w krajach nadbałtyckich, Czechach czy Mołdawii ¹⁰, później zaś za sprawą twórców filmowych, którzy przyłączyli się, mniej lub bardziej świadomie, do grona zwalczających współczesne niewolnictwo, nawet jeśli wykorzystywali ten temat jedynie jako pretekst do zbudowania sensacyjnej fabuły (jak uczynił to Pierre Morel w *Uprorowadzonej*).

Wszystkie zasadnicze elementy związane z handlem ludźmi, poczynając od rekrutacji, przez uprowadzenie, po uwięzienie, uzupełnione przez szeroki kontekst pokazujący międzynarodowy wymiar przestępczej działalności oraz ograniczone sposoby walki z nią, można znaleźć w dwóch filmach telewizyjnych (miniserialach) powstałych w tym samym czasie, o zbliżonej strukturze opartej na epizodycznej narracji: *Żywy towar* (2004) Davida Yatesa i *Dziewczyny z przemytu* (2005) Christiana Duguaya.

Twórcy obu dzieł posługują się konwencjami gatunkowymi kina popularnego, bohaterem pierwszego z nich jest Daniel Appleton (John Simm), angielski dziennikarz i pracownik organizacji „Speak for Freedom”, drugiego – młoda policjantka Kate Morozov (Mira Sorvino) prowadząca śledztwo w sprawie samobójstwa nastoletniej rosyjskiej prostytutki. Oboje odkrywają międzynarodową sieć powiązań stojącą za porwaniami kobiet, przemytem i sprzedażą ich do domów publicznych, angażują się emocjonalnie w prowadzone sprawy, ryzykują nawet życie, by uratować pojedyńcze ofiary.

Sensacyjna fabuła służy wydobyciu podstawowego schematu działania gangów handlujących ludźmi oraz sposobu „pozyskiwania” niewolników. W pierwszych sekwencjach zostają wprowadzone wątki młodych kobiet mieszkających w Europie Środkowo-Wschodniej, a marzących o wyjeździe na Zachód. W *Żywym towarze* jest to Czeszka Helena pracująca w praskiej piwiarni, poderwana przez przystojnego i sympatycznego mężczyznę – w rzeczywistości „agenta” grupy przestępczej – który proponuje jej wycieczkę do Wiednia. W *Dziewczynach z przemytu* jest to zatrudniona w miejscowej fabryce Mołdawianka Elena, która za namową narzeczonego wyjeżdża do Londynu, z przekonaniem że będzie kelnerką w pubie ¹¹.

Charakterystycznym wyróżnikiem traffickingu jest jego międzynarodowy charakter, co w obu filmach zostaje podkreślone przez wielowątkową konstrukcję narracji i częste zmiany miejsca wydarzeń. Akcja *Żywego towaru* rozgrywa się w Sarajawie, mieście zniszczonym podczas wojny domowej, Mołdawii i Albanii, skąd pochodzą wykorzystywane kobiety, Londynie, w którym pracuje Daniel, oraz w Bostonie, gdzie mieści się siedziba organizacji Kernwell Industries zarządzanej przez milionera utrzymującego oddziały pokojowe stacjonujące w Bośni, a czerpiącego pośrednio korzyści z handlu ludźmi. W *Dziewczynach z przemytu* w sposób bardziej jednoznaczny jest pokazana globalna sieć powiązań finansowych i przestępczych. Zbrodniczym procederem zarządza z Nowego Jorku Rosjanin Karpowicz (Robert Carlyle), zamożny biznesmen inwestujący w branżę filmową, ale czerpiący gigantyczne zyski z handlu żywym towarem. Jego współpracownicy prowadzą działalność między innymi w Czechach, Austrii, na Ukrainie i Filipinach.

Zróżnicowanie geograficzne pozwala też twórcom zwrócić uwagę na odmienności metod, jakimi posługują się przestępcy: w Europie Wschodniej powołują do życia fałszywe agencje pośrednictwa pracy, w Azji zaś ograniczają się do najprostszych środków: albo porywają dziewczyny prosto z ulicy, jak w przypadku amerykańskiego małżeństwa w *Dziewczynach z przemytu*, które podczas pobytu na Filipinach traci córkę, albo kupują bezpośrednio od rodziców, jak w filmie *Holly* (2006, reż. Guy Mosche), którego bohaterką jest dwunastoletnia Wietnamka przewieziona do Kambodży przez handlarzy ludźmi. Podobnie jak w omawianych wcześniej utworach również tutaj pojawia się obrońca, tym razem biały Amerykanin, od lat mieszkający w Indochinach, który próbuje ocalić jedno z dzieci, w czym pomaga mu kobieta prowadząca ośrodek dla nieletnich ofiar przemocy seksualnej, działająca w organizacji zwalczającej prostytucję.

Sprzedaż córek do domów publicznych nie jest czymś wyjątkowym w krajach azjatyckich, wszelako przyczyny tego są wyłącznie ekonomiczne, gdyż poświęcenie jednego dziecka ma w założeniu uratować życie całej rodziny. Motyw ten został wykorzystany w kilku filmach, m.in. *The Jammed* (*W opalach* /2007/, reż. Dee McLachlan) i *Trade of Innocents* (*Handel niewinnościami* /2012/, reż. Christopher Bessette). W pierwszym z nich pojawia się postać matki, która nękana wyrzutami sumienia postanawia odnaleźć sprzedaną niegdyś córkę, w drugim twórcy opowiadają historię kilkuletnich dziewczynek porywanych lub kupowanych, a następnie oferowanych zamożnym cudzoziemcom-pedofilom przyjeżdżającym do Kambodży wyłącznie w celach seksualnych. Sensacyjno-melodramatyczna fabuła filmu Christophera Bessette’a nie przesłania jednak zasadniczego przekazu dydaktycznego, czyli oskarżenia skorumpowanego systemu, który zamiast zwalczać prosty-

tuczę dziecięcą, czerpie z niej korzyści finansowe (policjanci z jednostki specjalnej współpracują z gangsterami).

W krajach europejskich los uprowadzonych kobiet jest nieco inny, porywacze przekazują je handlarzom, którzy konfiskują im paszporty oraz rzeczy osobiste i zamykają w ciasnych pomieszczeniach przypominających więzienie. Następnym krokiem jest odebranie ofiarom nadziei na odzyskanie wolności – dlatego są zastraszane, bite, gwałcone i torturowane – dopiero po pozbawieniu godności można je wysłać do pracy w domach publicznych. Zazwyczaj przedstawia się historie kilku kobiet, które za wszelką cenę próbują zachować człowieczeństwo, nie zawsze jednak udaje im się wrócić do normalnego życia, jedne kończą tragicznie, inne nie potrafią uporać się z traumatycznymi wspomnieniami.

Organizatorzy przestępczego procederu wykorzystują nowoczesne technologie komunikacyjne, począwszy od wideo po internet, by skutecznie „promować towar” i łatwiej dotrzeć do potencjalnych klientów, co świadczy o powiązaniu etnoobrazów, mediaobrazów i finansoobrazów. Szczególną rolę mediów potwierdza pierwsza scena *Żywego towaru*, w której gangsterzy rejestrują kamerą cyfrową wyznania porwanych dziewczyn. Fragmenty tego amatorskiego nagrania staną się motywem przewodnim całego filmu, a zarazem dowodem na współudział żołnierzy z sił pokojowych w zmuszaniu kobiet do prostytucji. W późniejszej scenie, pełniącej przede wszystkim funkcję dydaktyczną, przedstawicielka organizacji zwalczającej handel ludźmi ilustruje swoje wystąpienie zdjęciami uprowadzonych ofiar.

Obrazy wideo i zdjęcia jako narzędzia potwierdzające autentyczność relacji z tragicznych wydarzeń pojawiają się również w innych filmach opowiadających o traffickingu, między innymi w *Rzykantce* (*The Whistleblower* 2010, reż. Larysa Kondracki), gdzie sprawcy rejestrują sceny tortur i gwałtów, czasem nawet publikują w sieci swoje nagrania. Film ten, posługujący się formułą thrilleru z postacią policjantki (Rachel Weisz) prowadzącej śledztwo w sprawie porwań nastoletnich dziewcząt, podobnie jak *Żywy towar*, nawiązuje do autentycznych wydarzeń, jakie miały miejsce po zakończeniu wojny domowej na Półwyspie Bałkańskim, w wyniku których doszło do ujawnienia współpracy członków międzynarodowych służb porządkowych stacjonujących w Bośni z miejscowymi gangami handlującymi ludźmi i prowadzącymi nielegalne domy publiczne.

Film Larysy Kondracki niewiele wnosi do wypracowanego wcześniej schematu fabularnego, ograniczono w nim jedynie epizodyczność narracji, w zamian większy nacisk położono na elementy sensacyjne, stopniowe odsłanianie prawdy i walkę ze złem prowadzoną przez główną bohaterkę. *Rzykantka* umacnia też negatywne stereotypy na temat ludności miejscowej (w tym wypadku Bośniaków), ponieważ współodpowiedzialnych za zbrodnie, podtrzymuje również „kolonialne” wyobrażenia, zgodnie z którymi jedynym ratunkiem dla wykorzystywanych Ukrainek jest przyjęcie pomocy ze strony Zachodu (nawet jeśli, paradoksalnie, to jego przedstawiciele korzystają z usług prostytutek i czerpią zyski z nieładu).

Zbliżony przekaz ideologiczny odnajdziemy również we wcześniejszym o kilka lat filmie *Handel* (*The Trade*, 2007, reż. Marco Kreuzpaintner), którego bohaterem jest biały Amerykanin, policjant Ray Sheridan (Kevin Kline), pomagający meksykańskiemu nastolatкови odnaleźć jego uprowadzoną przez handlarzy ludźmi młodszą siostrę. Podobnie jak w *Żywym towarze* i *Rzykantce* ważną rolę odgrywają nowoczesne media, jako że komunikacja między grupami przestępczymi a poten-



Lilja 4-Ever, reż. Lukas Moodysson (2003)

cialnymi klientami-pedofilami odbywa się za pośrednictwem internetu (regularnie organizowane są aukcje, na których sprzedawane są porwane wcześniej dziewczynki)¹². We wszystkich wspomnianych utworach można zauważyć skłonność reżyserów do manipulowania emocjami widzów w celu wzmocnienia przesłania, służą temu między innymi sceny wyznań ofiar wywołujące współczucie. *Dominująca pozycja nie przypada jednak w udziale temu, kto mówi, lecz temu, kto słucha i milczy*¹³ – w tym wypadku publiczności kinowej.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na nieliczne przypadki, w których twórcy filmowi rezygnowali z konwencji gatunkowych na rzecz wypracowania odmiennej, autorskiej strategii, zazwyczaj odwołując się do paradokumentalnej poetyki, rzadziej do alegorii czy wypowiedzi symbolicznej. *Lilja 4-Ever* (2003) Lukasa Moodyssona to jeden z pierwszych filmów poświęconych traffickingowi, potwierdzający polityczne zaangażowanie szwedzkiego reżysera, który włączył się w ten sposób w kampanię przeciw wykorzystywaniu seksualnemu kobiet i zmuszaniu dzieci do prostytucji. W przeciwieństwie do omawianych wcześniej filmów *Lilja 4-Ever* skupia się niemal wyłącznie na przeżyciach tytułowej bohaterki (znakomita rola Oksany Okińszyny), nastolatki z Tallina, porzuconej przez matkę, oszukanej przez ciotkę, zgwałconej przez kolegów z sąsiedztwa, wykorzystanej przez narzeczonego i skuszonej przez niego do wyjazdu zagranicę. Po przylocie do Malmö zostaje zamknięta w małym mieszkaniu i zmuszona do odbywania stosunków z nieznanymi mężczyznami. Gdy w końcu udaje jej się uciec, uświadamia sobie, że nie ma dokąd pójść, straciła bowiem paszport, nie zna języka szwedzkiego i boi się poprosić kogoś o pomoc. Brak wiary i nadziei na przyszłość w połączeniu z traumatycznymi przeżyciami popychają ją do samobójstwa.

Emma Wilson porównuje Lilję (ze względu na imię) do postaci z głośnych filmów amerykańskich, w których pojawiały się nastolatki zmuszane do prostytucji, jak Iris w *Taksówkarzu* (1976, reż. Martin Scorsese) i Violet w *Pretty Baby* (1978, reż. Louis Malle)¹⁴, jednak Moodysson podąża zupełnie inną ścieżką, pragnie bowiem w sposób bezpośredni pokazać stopniowy rozpad tożsamości dziecka bez-

względnie potraktowanego przez dorosłych, odartego z godności i pozbawionego człowieczeństwa, zawieszono między niewinnością i doświadczeniem, życiem i śmiercią. Reżyser unika sentymentalizmu czy taniej sensacji, nie estetyzuje obrazów, odziera je z powierzchownej atrakcyjności, podobnie jak czyni to Lilja ze swoim ciałem, oszpecając się, obcinając włosy, nakładając przesadny makijaż i przyjmując wulgarną pozę. Kamera, trzymana w ręce, przez cały czas skupia się na bohaterce, przez co reżyser zmusza widza do oglądania brutalnych scen gwałtu. Towarzyszy im rozdzierający krzyk będący akustycznym motywem przewodnim filmu, a zarazem przeciwieństwem krzyku znanego z produkcji erotycznych, u Moodysona symbolizuje on bowiem przerażenie i ból, a nie rozkosz¹⁵.

O ile szwedzki twórca pokazuje problem zniewolenia i zmuszania do prostytucji przez pryzmat jednostkowych losów bezbronnego dziecka, o tyle Amos Gitai w *Ziemi obiecanej* (*Promised Land*, 2004) skupia się na zbiorowości porwanych i sprzedanych do domu publicznego kobiet z byłych republik radzieckich. Wybitny izraelski reżyser przyjmuje bardziej zdystansowaną perspektywę za sprawą paradokumentalnej poetyki, zabiegów stylistycznych wzmacniających wrażenie autentyczności: nawiązuje do technik reportażowych, korzysta z ziarnistych, nieostrych zdjęć i „przypadkowych” ustawień kamery, filmuje wszystko z ręki, przy słabym oświetleniu (akcja rozgrywa się wyłącznie nocą), toteż krytycy wskazywali nawet na inspiracje kinem bezpośrednim (*direct cinema*)¹⁶.

W sposób jednoznaczny twórca przekonuje widzów o przedmiotowym traktowaniu kobiet, będących wyłącznie towarem wystawionym na sprzedaż, co sugeruje zresztą w jednej z kluczowych scen filmu: targu niewolników na Półwyspie Synaj, w pobliżu granicy izraelsko-egipskiej. Grupa przestraszonych dziewcząt stoi na pustyni, podchodzą do nich mężczyźni mówiący mieszkanką rosyjskiego, angielskiego i hebrajskiego, licytację prowadzi kobieta, która dozuje napięcie i na koniec wystawia na aukcję najcenniejszy obiekt, piętnastoletnią dziewczę. Właściciele domów publicznych pakują zakupiony towar na ciężarówki i odjeżdżają. Gitai skupia się na losach kilku kobiet zmuszanych do prostytucji w ośrodku wypoczynkowym położonym nad Morzem Czerwonym. Wszystkie traktowane są w podobny sposób, trzymane w zamknięciu, pod strażą, karane za nieposłuszeństwo i gwałcone przy próbie ucieczki.

Trzecim filmem reprezentującym nurt kina niezależnego, odrzucającym konwencje gatunkowe w przedstawianiu tematu handlu ludźmi, są *Części zamienne* (2003). Damjan Kozole, słoweński reżyser, nie skupia się na przymusowej prostytucji, rekrutacji lub porwaniach kobiet, ale na etapie pośrednim, organizowaniu przerzutu ludzi przez zieloną granicę, wykorzystywaniu bezradności nielegalnych imigrantów, zdanych na łaskę i niełaskę przemytników czerpiących korzyści z tego procederu (nie tylko finansowe). Akcja rozgrywa się na pograniczu Europy Zachodniej i Wschodniej, w przestrzeni liminalnej, zawłaszczonej przez przestępców i uchodźców, w której człowiek jest traktowany przedmiotowo, ładowany do ciężarówek jak towar, czasem ukrywany w bagażniku. Wydarzenia są prezentowane z perspektywy dwóch mężczyzn zajmujących się przewożeniem imigrantów, od których pobierają ustaloną stawkę i zazwyczaj zostawiają ich po drugiej stronie granicy, gdzie ci wpadają w ręce straży granicznej. Z usług przemytników korzystają Macedończycy, Albańczycy, Afrykanie, zwykle bezimienni, milczący, czasem tylko zwracający na siebie uwagę, jak młoda Iranka z martwym niemowlęciem na

ręku, wykorzystywana seksualnie Macedonka, która popełniła samobójstwo, czy afrykańska rodzina uduszona w bagażniku samochodowym.

Nierzadko reżyserzy łączą problem nielegalnej imigracji z handlem ludźmi i przymusową prostytucją, jak chociażby Francesco Munzi w filmie *Saimir* (2004). Podobnie jak w *Częściach zamiennych* para bohaterów, ojciec i syn, zajmuje się przeprowadzaniem uchodźców z Albanii i Kosowa do Włoch, gdzie znajdują im mieszkanie i pracę (zwykle przymusową). Tytułowy bohater przypadkowo odkrywa powiązania ojca z siatką handlarzy ludźmi, przekonuje się, że nastoletnia Rosjanka, której pomogli przekroczyć granicę, została sprzedana do domu publicznego. Zakochany w niej młody człowiek postanawia wydać wszystkich w ręce policji. Zmuszanie do nierzędu pojawia się również w innym włoskim filmie, w *Chłopcu za burtą* (*Quando sei nato non puoi più nasconderti*, 2005, reż. Marco Tullio Giordana), gdzie jeden z bohaterów, rumuński imigrant, wykorzystuje młodszą od siebie dziewczynę, robiąc z niej prostytutkę¹⁷.

Yosefa Loshitzky zauważyła, że prawdziwym problemem nie jest wyłącznie nielegalność całego procederu, ale jego nieludzki wymiar, który czyni z ofiar współwinnymi przestępstwa¹⁸. Zaostrzenie przepisów imigracyjnych zmusza bowiem uchodźców do ukrywania się, unikania policji, nawet wówczas, gdy padają ofiarą przestępstw. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden wymiar traffickingu, niezwiązany z wykorzystywaniem seksualnym, ale przymuszaniem ludzi do niewolniczej pracy, czasem za głodowe stawki, czasem w zamian za wyżywienie i dach nad głową. Problem ten łączy się z nielegalnym przepływem ludzi, najczęściej z krajów azjatyckich i afrykańskich, którzy po przekroczeniu granicy trafiają do szarej strefy, nierzadko zmuszani do odpracowania rzekomego długu lub wysłani do obozów pracy.

Jednym z pierwszych filmów obrazujących to zagadnienie od strony moralnej, nie społecznej, jest *Obietnica* (*La Promesse*, 1996) braci Dardenne, historia nastoletniego Igora (Jérémie Rénier), którego ojciec zatrudnia na budowie robotników sprowadzanych nielegalnie z zagranicy, pracujących bez zezwolenia i ubezpieczenia. Tragiczny wypadek jednego z nich, imigranta z Burkina Faso, który przyjechał do Belgii z żoną i kilkumiesięcznym dzieckiem, zmienia postawę bohatera, wpływa na jego stosunek do ojca bezwzględnie wykorzystującego ludzi oraz młodej wdowy, którą postanawia się zaopiekować (obiecał to jej umierającemu mężowi)¹⁹. Pokrewny motyw pojawi się w późniejszych filmach, między innymi w *Zachodzie* (*Poniente*, 2002) Chusa Gutiérreza i *Londyńczyku* (*Outlanders*, 2007) Dominika Lees. Pierwszy z nich, oparty na autentycznych wydarzeniach, które rozegrały się w Almerii w 2000 r., opowiada o imigrantach zatrudnianych przez hiszpańskich właścicieli gospodarstw rolnych przy zbiorze pomidorów, zmuszanych do pracy po kilkanaście godzin na dobę, bez przerwy na posiłek czy odpoczynek. W *Londyńczyku* pierwszoplanową rolę odgrywa natomiast kryminalny wymiar całego przedsięwzięcia, polegający na wykorzystywaniu trudnego położenia pracujących na czarno robotników, świadomie oszukiwanych przez pracodawców, czasem z rozmysłem wydawanych policji.

Niewątpliwie szczególne znaczenie w uwrażliwieniu masowej publiczności na sytuację nielegalnych imigrantów miał film Stephena Frearsa *Niewidoczni* (*Dirty Pretty Things*, 2002), który opowiada o ludziach wykluczonych, wyrzuconych poza nawias systemu, o współczesnych niewolnikach w służbie neoliberalnego kapita-

lizmu, ale przede wszystkim o różnych sposobach wykorzystania ciała oraz sprawowania nad nim władzy, poczynając od czerpania zysku z nierządu po pobieranie organów do przeszczepów²⁰. Człowiek zostaje sprowadzony wyłącznie do jego wartości użytkowej, uprzedmiotowiony i utowarowiony: kobiety zajmują się zaspokajaniem potrzeb erotycznych (prostytutka Juliette), mężczyźni sferą usług i transportu (taksówkarze i pracownicy hotelu, w którym rozgrywa się akcja filmu). Imigranci starają się pozostać niewidoczni, ukrywają się w obawie przed deportacją, wykonują najgorsze prace fizyczne, padają ofiarą bezwzględnego wyzysku, zwłaszcza gdy nie znają języka, są bez pieniędzy i w rozpaczliwym położeniu. Tragiczną sytuację nielegalnych uchodźców wykorzystują miejscowi przestępcy, jak chociażby hiszpański manager hotelu pobierający od nich organy wewnętrzne w zamian za fałszywe dokumenty i pieniądze.

W 2006 r. na ekranach kin wyświetlono dwa ważne filmy oparte na autentycznych wydarzeniach, dotyczące losu chińskich robotników transportowanych w zaplombowanych kontenerach na statkach towarowych lub promach płynących na Wyspy Brytyjskie. Pierwszy z nich, *Prawdziwa północ* (*True North*, 2006, reż. Steve Hudson), podobnie jak *Niewidoczni*, wpisuje się w nurt kina popularnego, opowiada o szkockich rybakach, którzy podczas pobytu w belgijskiej Ostendzie zgadzają się przyjąć na pokład ładunek z ludźmi, co kończy się tragicznie do nielegalnych pasażerów. Drugi z filmów, *Duchy* (*Ghosts*, 2006), nakręcony przez dokumentalistę Nicka Broomfielda, rozpoczyna się w podobny sposób, od scen rozgrywających się w Chinach, wyjaśniających powody, dla których ludzie decydują się porzucić rodzinę i wyjechać do nieznanego kraju, zaciągając w tym celu pożyczkę u przemytników. Reżyser świadomie rezygnuje z sensacyjnej fabuły, w głównych rolach obsadza naturalistów, kręci wydarzenia kamerą cyfrową, a całą historię opowiada z punktu widzenia młodej kobiety, Ai Qin, która po wielomiesięcznej podróży dociera w końcu do Anglii, gdzie trafia „pod opiekę” miejscowego pośrednika, który znajduje jej pracę i wyrabia fałszywe dokumenty w zamian za znaczną część pensji. W małym domu na przedmieściach mieszka kilkunastu Chińczyków pracujących najpierw w supermarkecie, później zaś przy zbieraniu skorupiaków w zatoce Morecambe²¹. Broomfield oskarża nie tylko chińskie organizacje przestępcze kontrolujące przepływ nielegalnych imigrantów, ale również brytyjskich urzędników przyjmujących łapówki oraz pracodawców zatrudniających ludzi na czarno.

Nieco innym wariantem współczesnego niewolnictwa jest sprowadzanie z zagranicy służby domowej, której odbiera się paszporty i zabrania jakichkolwiek kontaktów z krewnymi. Najczęściej ofiarami są młode kobiety, porywane lub kupowane w krajach Trzeciego Świata, nierzadko w byłych koloniach, zmuszane do ciężkiej pracy w zamian za dach nad głową i żywywienie. W 2010 r. Gabriel Range nakręcił film inspirowany autentyczną historią Mende Nazer, Sudanki uprowadzonej w dzieciństwie z nubijskiej wioski i przetrzymywanej najpierw w Chartumie, później w Londynie, w domu należącej do sudańskiego dyplomaty²². W *Niewolnicy* (*I am Slave*) reżyser uchwycił charakterystyczne elementy tego procederu, poczynając od utraty wolności, przez wymóg całkowitego posłuszeństwa, przemoc fizyczną i psychiczną, po ubezwłasnowolnienie i pozbawienie ofiary godności. Główna bohaterka nie traci jednak nadziei na odzyskanie wolności, zwraca się o pomoc najpierw do kierowcy limuzyny należącej do właściciela domu, później do przechodzącego ulicą nieznajomego Afrykanina, który przekonuje się, że kobieta jest więziona.

Twórcy filmowi podejmujący problem traffickingu chętnie podporządkowują fabułę wyrazistemu przesłaniu dydaktycznemu, co potwierdzają napisy końcowe, w których informuje się widzów o potencjalnych zagrożeniach, podaje dane statystyczne, czasem nazwy organizacji pozarządowych, mniejszą uwagę poświęca się temu, że handel ludźmi odbywa się często jawnie, w przestrzeni publicznej, na lotniskach lub w hotelach, gdzie organizuje się aukcje kobiet pochodzących z Europy Wschodniej. Zazwyczaj podkreśla się, że przestępcy czerpiący zysk z tego procederu działają w międzynarodowych grupach, posługują się nowoczesnymi technologiami komunikacyjnymi, korzystają z globalizacji i otwartych granic, swobodnego przepływu towarów, sprowadzają taną siłę roboczą, zajmują się fałszowaniem dokumentów i organizowaniem przetrzutu ludzi, których następnie zmuszają do odpracowania zaciągniętego długu. Nieco rzadziej pojawia się wątek uzależnienia ofiar od porywaczy, którzy siłą przekonują ich do współpracy, przez co znacznie trudniej przychodzi im zwrócić się o pomoc do organów ścigania (w obawie przed oskarżeniem o współudział w przestępstwie), częściej natomiast pokazuje się praktyki dehumanizacyjne, prowadzące do odebrania ofiarom godności przez okrutne traktowanie, przemoc i gwałt. Niewątpliwie słabością większości omawianych filmów jest ich uzależnienie od konwencji gatunkowych, które przyczyniają się do powtarzalności schematu fabularnego, oraz posługiwanie się przez reżyserów uproszczeniami i stereotypami kulturowymi. Nie znaczy to bynajmniej, że ważne problemy społeczne powinny być przedstawiane wyłącznie za pomocą narzędzi krytycznych niezależnych od kultury popularnej, wręcz przeciwnie, kino może nie tylko odzwierciedlać, ale i kształtować świadomość społeczną, a tym samym uczestniczyć w debacie publicznej.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Taką tezę wysuwa Arjun Appadurai w książce *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 52.

² Tamże, s. 52-53.

³ Por. K. Loska, *Tożsamość w przejściu – filmowe wizerunki mniejszości tureckiej w Niemczech*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 2, s. 11-23; *Tożsamość kulturowa i wizerunek diaspory w kinie brytyjskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 81, s. 91-100.

⁴ Artykuł 3. *Protokołu o zapobieganiu, zwalczaniu oraz karaniu za handel ludźmi, w szczególności kobietami i dziećmi*, uzupełniającego Konwencję Narodów Zjednoczonych przeciwko międzynarodowej przestępczości zorganizowanej. Polska przyjęła ten protokół w 2003 r., pełny tekst dokumentu został opublikowany w Dzienniku Ustaw nr 18.

⁵ Korzystałem głównie z trzech opracowań poświęconych temu zagadnieniu: *Human Trafficking*, red. M. Lee, Willan Publishing,

Portland 2007; L. Shelley, *Human Trafficking: A Global Perspective*, Cambridge University Press, New York 2010; *Sex Trafficking: A Global Perspective*, red. K. A. McCabe, S. Manian Lexington Books, Plymouth 2010.

⁶ W niniejszym tekście zajmuję się filmem fabularnym, jednak warto zauważyć, że problematyka traffickingu pojawiła się najpierw w dokumentach z lat 90. Do najsłynniejszych należy niewątpliwie *Sprzedaż niewinnych* (*The Selling of Innocents*, 1996, CBS), poświęcony kobietom kupowanym w Nepalu i sprzedawanym do domów publicznych w Bombaju. Por. C. S. Vance, *Innocence and Experience: Melodramatic Narratives of Sex Trafficking and Their Consequences for Law and Policy*, „History of the Present” 2012, t. 2, nr 2, s. 200-218.

⁷ G. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24-25, s. 196-239.

- ⁸ Tak uważa Isolina Ballestreros, *Embracing the Other: The Feminization of Spanish „Immigration cinema”*, „Studies in Hispanic Cinemas” 2005, t. 2, nr 1, s. 4.
- ⁹ Schemat działania międzynarodowych grup przestępczych zajmujących się handlem kobietami opisuje Ewa Morawska w tekście *Trafficking into and from Eastern Europe*, w: *Human Trafficking*, dz. cyt., s. 92-115.
- ¹⁰ W 2007 roku Rutvica Andrijasevic napisała interesujący artykuł (*Beautiful Dead Bodies: Gender, Migration and Representation in Anti-Trafficking Campaigns*, „Feminist Review” 2007, nr 86, s. 24-44) na temat kampanii informacyjnych, niepozbowiony przy tym krytycznego spojrzenia na sposób przedstawiania kobiet i posługiwania się stereotypowymi wyobrażeniami ofiar w przygotowywanych materiałach wizualnych.
- ¹¹ Metoda polegająca na uwodzeniu młodych kobiet i przekonywaniu ich do wspólnego wyjazdu jest często wykorzystywana przez zorganizowane grupy przestępcze, pojawia się też jako motyw fabularny w innych filmach opowiadających o traffickingu, między innymi w polskim dramacie *Masz na imię Justine* (2005), którego bohaterka Mariola (Anna Cieślak) wyjeżdża z „narzeczonym” (Rafał Maćkowiak) do Niemiec, jednak po przekroczeniu granicy zostaje przez niego przekazana wspólnikom, uwięziona i zgwałcona.
- ¹² Ciekawostką filmu Kreuzpaintnera jest wątek polski, jako że jedną z bohaterek jest Weronika (Alicja Bachleđa-Curuś), która została zwabiona do Meksyku przez agencję pośrednictwa pracy, a w rzeczywistości rosyjską mafię zmuszającą kobiety do prostytucji.
- ¹³ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 61.
- ¹⁴ Por. E. Wilson, *Children, Emotion and Viewing in Contemporary European Film*, „Screen” 2005, t. 46, nr 3, s. 334.
- ¹⁵ Por. B. Tench Coxe, *Playground-Graveyard: Violence, the Body and Borderline Urban Space in „Lilja 4-Ever”*, „Ulbandus Review” 2010, t. 13, s. 32.
- ¹⁶ L. Torchin, *Foreign Exchange*, w: *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe*, red. W. Brown, D. Iordanova, L. Torchin, St Andrews Film Studies 2010, s. 62.
- ¹⁷ Bardzo dobrym wprowadzeniem do problematyki nielegalnej imigracji we włoskim kinie współczesnym jest artykuł A. O’Healy *Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema*, „California Italian Studies” 2010, t. 1, nr 1.
- ¹⁸ Y. Loshitzky, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2010, s. 75.
- ¹⁹ Analizę etycznych aspektów *Obietnicy* przynosi artykuł S. Cooper, *Mortal Ethics: Reading Levinas with the Dardenne Brothers*, „Film-Philosophy” 2007, t. 11, nr 2, s. 66-87.
- ²⁰ Larissa Lai analizuje film Frearsa w kontekście koncepcji biowładzy Michela Foucaulta i Giorgio Agambena. L. Lai, *Neither Hand, nor Foot, nor Kidney: Biopower, Body Parts and Human Flows in Stephen Frears’ „Dirty Pretty Things”*, „CinéAction” 2010, nr 80, s. 68-72.
- ²¹ To właśnie w zatoce Morecambe w lutym 2004 r., doszło do tragicznych wydarzeń, wskutek których życie straciło co najmniej 21 Chińczyków zbierających skorupiaki.
- ²² M. Nazer, D. Lewis, *Niewolnica*, tłum. H. Szajowska, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2004.