

UNIVERZITA PARDUBICE

FAKULTA FILOZOFICKÁ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2025

Alina Fedoniuk

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofie

Domov jako proměnlivý a vyvíjející se koncept:

Smyslové zkušenosti mezi Prahou a Oděsou.

Bakalářská práce

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2023/2024

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Alina Fedoniuk**
Osobní číslo: **H21445**
Studijní program: **B0314A250013 Sociální a kulturní antropologie**
Téma práce: **Domov jako proměnlivý a vyvíjející se koncept: Smyslové zkušenosti mezi Prahou a Oděsou.**
Zadávající katedra: **Katedra sociální a kulturní antropologie**

Zásady pro vypracování

Bakalářská práce se bude zabývat antropologickým konceptem domova jako fluidního a proměnlivého fenoménu, utvářeného skrze smyslové prožitky, vzpomínky a každodenní zkušenost. Výzkum bude vycházet z autoetnografické zkušenosti a využívat vizuální metody, především film, jako prostředek zkoumání a vyjádření domova. Teoreticky bude práce vycházet z antropologie domova, konceptu liminality jako stavu "mezi" podle Victora Turnera a Bjørna Thomassena a "place-makingu" jako procesu vytváření domova skrze praxi a vnímání prostoru u Tima Ingolda. Film bude reflektovat hledání domova, jeho fragmentárnost a smyslové aspekty prostřednictvím obrazu a zvuku. Důraz je kladen na vizuální reprezentaci a její možnosti zachytit domov jako zkušenost. Cílem práce je pochopit, jak lze domov prožívat, vytvářet a sdílet skrze vizuální médium.

Rozsah pracovní zprávy:

Rozsah grafických prací:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

Behar, R. 1996. *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.

Ellis, C., T. E. Adams, A. P. Bochner. 2011. Autoethnography: An Overview, in *Forum Qualitative Sozialforschung* 12(1).

Ingold, T. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*. London: Routledge.

MacDougall, D. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Papadopoulos, R. K. 2006. *The Handbook of Working with Refugees and Asylum Seekers: A Psychological Perspective*. London: Routledge.

Pink, S. 2013. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.

Rapport, N., A. Dawson (eds.). 1998. *Migrants of Identity: Perceptions of Home in a World of Movement*. Oxford: Berg.

Thomassen, B. 2016. *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*. Farnham: Ashgate.

Turner, V. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Milan Durňak, Ph.D.

Katedra sociální a kulturní antropologie

Datum zadání bakalářské práce: **30. března 2024**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. března 2025**

doc. Mgr. Jiří Kubeš, Ph.D.

děkan

Mgr. Milan Durňak, Ph.D.

vedoucí katedry

Prohlašuji:

Práci s názvem *Domov jako proměnlivý a vyvíjející se koncept: Smyslové zkušenosti mezi Prahou a Oděsou* jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 7/2019 Pravidla pro odevzdávání, zveřejňování a formální úpravu závěrečných prací, ve znění pozdějších dodatků, bude práce zveřejněna prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 31. 3. 2025.

Alina Fedoniuk

Tato práce se skládá z textové a audiovizuální části

Poděkování

Chtěla bych podekovat svému vedoucímu, Milanovi, za podporu mého nápadu a pomoc s jeho realizací. Velmi si vážím tvé důvěry ve mně, v mé schopnosti a odvahu jít vlastní cestou. Děkuji, že mě po celou dobu této práce podporoval a stál při mně. Tvá důvěra a pochopení pro mě byly cenným zdrojem inspirace.

Zvláštní poděkování patří mým kamarádům, kteří se mi zde, v Praze, daleko od domova, stali rodinou. Děkuji vám za podporu, inspiraci a víru ve mě. Nejvíce však za to, že jste se pro mě stali domovem a pocitem bezpečí.

A v neposlední řadě děkuji své psycholožce, bez které by tato práce možná nikdy nespátřila světlo světa. Jsem vděčná za její práci, péči a úsilí, které věnovala mně.

Název

Domov jako proměnlivý a vyvíjející se koncept: Smyslové zkušenosti mezi Prahou a Oděsou

Anotace

Tato bakalářská práce zkoumá využití vizuální antropologie k dokumentaci zkušeností migrace a hledání domova prostřednictvím autoetnografického filmu. Zabývá se nejen studiem vizuální antropologie, ale také koncepty liminality, přechodnosti a smyslového vnímání domova v podmínkách nestability. Filmová část práce se zaměřuje na vizualizaci pocitu domova a jeho neustálé proměny prostřednictvím smyslové antropologie, zatímco textová část poskytuje teoretický a metodologický základ. Společně tyto části tvoří komplexní pohled na dynamiku domova v kontextu migrace a nejistoty.

Klíčová slova:

Vizuální antropologie, smyslová antropologie, antropologie domova, autoetnografie, dwelling proces, liminalita.

Title

Home as a Fluid and Evolving Concept: Sensory Experiences Between Prague and Odesa

Annotation

This bachelor thesis explores the use of visual anthropology to document the experience of migration and the search for home through auto-ethnographic film. It explores not only the study of visual anthropology but also the concepts of liminality, transience, and the sensory perception of home under conditions of instability. The Film part of the thesis focuses on visualizing the sense of home and its constant transformation through sensory anthropology, while the text part provides the theoretical and methodological basis. Together, these parts form a comprehensive view of home dynamics in the context of migration and insecurity.

Keywords:

Visual anthropology, sensory anthropology, anthropology of home, autoethnography, dwelling process, liminality.

Obsah

Úvod	10
Motivace	11
Metodologie.....	13
I. Smyslová antropologie a zkušenost domova	13
II. Vizualní antropologie a film jako metoda	14
Předchozí zkušenosti: krátký film Anastasia	15
III. Autoetnografie jako výzkumný přístup	16
Teoretický rámec.....	18
IV. Tim Ingold: vytváření místa a dwelling process	18
Dwelling jako ponoření, tělesnost a tvorba místa.....	19
V. Liminalita: hledání pocitu podle Victora Turnera a Borna Thomassena	21
VI. Maurice Merleau-Ponty: tělo, vnímání a domov	22
VII. Proměnlivost domova: koncepty, rámce, přístupy	25
VIII. Domov v pohybu: migrace a ukotvení.....	26
IX. Smyslová a afektivní zkušenost domova	31
X. Reflexe filmu jako nástroje zkoumání domova	33
Závěr.....	36

Úvod

V dnešním světě, zvláště v kontextu migrace, války a nuceného přesídlení, se koncept domova neustále proměňuje. Už to není jen pevně dané místo, ale spíše dynamický proces, prožitek a něco, co si člověk neustále vytváří a redefinuje. Tato práce se zaměřuje na to, jak jednotlivci v podmínkách nejistoty a změny prožívají, utvářejí a vyjednávají svůj domov.

Téma domova je zvláště důležité v kontextu nuceného stěhování způsobeného válkou. Miliony lidí přicházejí o své domovy a otázka návratu se často ukazuje jako problematická – je možné se vrátit na místo, kde domov již neexistuje nebo byl zásadně změněn? Jak si jednotlivci vytvářejí nový domov v neznámém prostředí a jaké faktory ovlivňují jejich vnímání domova?

Vycházím z vlastního autoetnografického výzkumu a vizuálních metod, skrze které zkoumám smyslové zkušenosti domova mezi Prahou v České republice a Oděsou na Ukrajině. Vizuální antropologie umožňuje nejen analyzovat verbální vyprávění o domově, ale také zkoumat smyslové, fyzické a prostorové zkušenosti. Film „Places I call home“ jako metodologický nástroj poskytuje možnost zachytit atmosféru, emoce a audiovizuální aspekty prožívání domova, které nelze plně vyjádřit pouze textem.

Cílem této práce je prozkoumat, jak je domov prožíván, vytvářen a proměňován v podmínkách migrace a nejistoty. A také jak se tyto prožitky zachytit nejen slovy, ale i vizuálními prostředky.

Tato práce přináší unikátní pohled na téma domova prostřednictvím autoetnografického přístupu. Jako výzkumnice analyzuji fenomén domova nejen z antropologické perspektivy, ale vycházím také z vlastní zkušenosti s migrací a hledáním domova. Osobní perspektiva umožňuje hlouběji porozumět emočním a smyslovým aspektům domova, které se obtížně zachycují pouze prostřednictvím teoretického diskurzu. Kombinace textové analýzy a vizuálního výzkumu poskytuje komplexní vhled do prožívání domova v současném světě, kde migrace a nucené přesuny stále častěji redefinují význam tohoto pojmu.

Motivace

Téma této práce je pro mě osobně důležité, protože odráží proces, který prožívám celý život: hledání domova. Od dětství jsem se hodně stěhovala a nikdy jsem neměla jedno stabilní místo, které bych mohla nazývat domovem. Dokonce i moje první stěhování se odehrálo, když mi byly pouze dva týdny. Od té doby jsem vystřídala patnáct míst pobytu, což mě nakonec dovedlo do Prahy, města, kde jsem žila nejdéle a kde se mi podařilo nejvíce „zakořenit“.

Moje stěhování do České republiky v roce 2021 bylo vědomým krokem – klasickou studentskou migrační cestou, touhou po vzdělání a nových příležitostech. Setkala jsem se s adaptačními obtížemi: kulturním šokem, osamocením a pocitem ztráty známého prostředí. Myslela jsem si ale, že si časem zvyknu. Několik měsíců po mém příjezdu však začala plná vojenská invaze na Ukrajinu ze strany Ruské federace. Už jsem nebyla jen studentkou, ale také uprchlicí. To změnilo můj postoj k pojmu domova a příslušnosti.

Nicméně ani v Praze, která se mi stala blízkou, nemohu říct, že bych měla pocit, že sem absolutně patřím. Chybí mi moře. Vyrostla jsem v jeho blízkosti a vždy bylo součástí mé každodenní zkušenosti. Vzdálenost od něj se ještě více prohloubila, když jsem se téměř dva roky nemohla vrátit domů kvůli válce.

Ohlas svých pocitů jsem našla v teoretických konceptech Tima Ingolda, zejména v jeho chápání procesu „bydlení“ - jak si člověk vytváří svůj životní prostor a jak ho tento prostor následně utváří. Uvědomila jsem si, že domov není něco statického, ale dynamický proces interakce mezi lidmi a prostorem. Tato myšlenka mě hluboce ovlivnila a stala se jedním z klíčových teoretických vodítek mého výzkumu.

Ze stejného důvodu jsem si jako výzkumnou metodu zvolila audiovizuální přístup, zejména autoetnografický film. Film umožňuje nejen vyprávět, ale také zprostředkovat emocionální a smyslový rozměr zkušenosti. Ve své práci se snažím vizuálně zobrazit stav liminality, podle Bjørna Thomassena, který zažívají migranti, uprchlíci a lidé v situacích nuceného vysídlení, nebo stěhování. Chci prozkoumat a ukázat, jak obtížná tato zkušenost může být – jak snadné je v ní „uvíznout“ a jak se hledání domova může stát nekonečným procesem adaptace.

Můj film není jen osobní reflexí, ale pokusem dát hlas těm, kteří zažívají podobné pocity. Chci ukázat, že je normální cítit nostalgii a melancholii po ztraceném domově.

Také pro ty, kteří takové pocity nikdy nezažili, chci toto téma otevřít, zviditelnit a udělat srozumitelným. Prizmatem vlastních zkušeností chci nejen vyprávět, ale také nechat diváka, aby se do něj vcítil.

Metodologie

Tato práce staví na propojení autoetnografie a vizuální antropologie, přičemž se zaměřuje na smyslové vnímání domova jako dynamického, tělesně zakotveného a kulturně utvářeného jevu. Klíčovou výzkumnou otázkou je: Jakým způsobem je domov sociokulturně vytvářen a jaké faktory jej ovlivňují? K zodpovězení této otázky využívám osobní migrační zkušenost a umělecko-antropologické nástroje, které mi umožňují zkoumat proměnlivou a mnohvrstevnatou povahu domova prostřednictvím smyslů, obrazu a těla.

Zvolená metodologie je kvalitativní, reflexivní a tvůrčí. Kombinuje několik přístupů:¹

- Smyslovou antropologii, která umožňuje zkoumat, jak je domov prožíván prostřednictvím čichu, zvuku, dotyku, vidění a pohybu. Tento přístup staví na tělesné zkušenosti a afektivní paměti a vytváří prostor pro hlubší porozumění každodennímu prožívání místa.
- Vizuální antropologii a film, které se stávají klíčovými metodami pro zaznamenání a interpretaci smyslových a emocionálních aspektů domova. Film „Places I call home“ funguje nejen jako dokumentační nástroj, ale jako médium analýzy a sdílení afektivní zkušenosti.
- Autoetnografii, která mi umožňuje reflektovat vlastní příběh migrace, neukotvení a hledání domova v prostoru mezi Oděsou a Prahou. Skrze osobní deníky, poezii, videozáznamy a rozhovory propojují subjektivní prožívání s širšími kulturními strukturami a antropologickou teorií.

I. Smyslová antropologie a zkušenost domova

Smyslová antropologie tvoří důležitý metodologický rámec této práce. Sarah Pink uvádí, že smyslová antropologie je ze své podstaty interdisciplinárním přístupem. Její základní ideje fungují pro ostatní obory jako prizma, prostřednictvím které je možné zprostředkovávat ideje a názory (Pink 2010: 331). Vnímání domova není pouze mentální nebo sociální konstrukt, ale také tělesná zkušenost – vůně, zvuky, materiály, dotyky, světlo a pohyb hrají zásadní roli v

¹ Při psaní této bakalářské práce jsem využila nástroj umělé inteligence ChatGPT výhradně jako pomůcku pro strukturaci textu, hledání relevantní literatury a ujasnění teoretických pojmů. Nikdy jsem nepoužila AI k přímému generování textu nebo k nahrazení mého vlastního psaní. Veškerý obsah práce je výsledkem mého vlastního zpracování, reflexe a analýzy.

tom, jak si domov vytváříme a prožíváme. David MacDougall tvrdí, že film je smyslově medium, podobně jako je člověk sensorickou bytostí. Člověk vidí celým svým tělem, svými předsudky a zkušenostmi, a jakýkoliv obraz vytvoříme, nese stopy našeho těla, našeho bytí, stejně jako významů, které chceme předat (MacDougall 2006: 3). Při analýze filmového materiálu jsem se zaměřila na tyto sensorické aspekty a jejich propojení s osobními vzpomínkami a emocemi.

Arnd Schneider a Christopher Wright prosazují smyslově zaměřený přístup k antropologickému výzkumu a zdůrazňují význam zapojení uměleckých postupů do zkoumání kulturních jevů. Argumentují proti zavrhování formálních experimentů a vybízejí antropology, aby přijali "afekty" obrazů a smyslových zážitků a posunuli se tak nad rámec tradiční analýzy založené na textu. Tato perspektiva se shoduje s myšlenkou "dělat antropologii uměním", kdy se znalosti vytvářejí prostřednictvím tělesného zapojení, obrazu, zvuku a samotného tvůrčího procesu (Schneider a Wright 2013: 1-4).

Schneider a Wright zdůrazňují potenciál spolupráce mezi umělci a antropology, který může oba obory posunout novými směry. Naznačují, že rozdíly v praktických přístupech, poznávání a etice mohou sloužit jako produktivní stavební kameny pro inovativní výzkum a reprezentaci. Zdůrazňují také význam smyslové zkušenosti a upozorňují na rostoucí literaturu o „antropologii smyslů“ a na potřebu zkoumat její důsledky pro antropologické metodologie a reprezentační strategie (Schneider a Wright 2013: 5-6).

Platnost tohoto přístupu spočívá ve schopnosti zpřístupnit a reprezentovat aspekty kultury, které mohou být tradičními metodami opomenuty. Zapojením uměleckých postupů a smyslového zkoumání mohou výzkumníci hlouběji porozumět lidské zkušenosti a vytvořit jemnější a přesvědčivější reprezentace kulturních jevů (Schneider a Wright 2013: 9).

II. Vizuální antropologie a film jako metoda

Využití vizuální antropologie a filmu v této práci umožňuje zachytit smyslové aspekty domova, které by bylo obtížné postihnout pouze textem. Film slouží jako nástroj k uchopení atmosféry, emocí a prostorových zkušeností domova. Kamera zde není pouze dokumentačním nástrojem, ale stává se prostředkem analýzy a interpretace – umožňuje sledovat detaily, vnímat textury, pohyb, zvuky a proměnlivost prostředí.

Ve článku *Autoethnography: an overview* píšou, že při psaní může autor také vést rozhovory s ostatními a konzultovat texty, jako jsou fotografie, deníky a nahrávky, které mu pomohou se vzpomínkami. (Ellis, Adams, Bochner 2011: 280). Při tvorbě filmu jsem využila svůj osobní deník, poezii, video-deník a osobní rozhovory s rodinou a přáteli. Souhlas s použitím zaznamenaných rozhovorů jsem od nich získala. Film je koncipován jako autoetnografický a reflektuje mou vlastní cestu mezi dvěma městy – Prahou a Oděsou. Natáčení v Praze probíhalo téměř rok, přičemž jsem se snažila zachytit přirozenost každodenního života, autentické myšlenky a emoce. Zároveň jsem průběžně reflektovala a propojovala své zkušenosti s teoretickými koncepty, zejména s procesem přebývání (*dwelling process*) podle Tima Ingolda. Na podzim roku 2024 jsem odcestovala na pět dní do Ukrajiny, konkrétně do Oděsy, kde jsem realizovala další část natáčení a navštívila rodinu. Toto prostředí, mé rodné město a moře, se pro mě stalo zdrojem inspirace a prohloubilo mé vnímání domova jako dynamického a proměnlivého fenoménu. Natáčení probíhalo v místech, která jsou pro mě významná, a soustředilo se na zachycení sensorických vjemů – zvuků města, dotyků, světla, materiálnosti prostoru. Vizuální záznam byl doplněn reflexivním komentářem a střídáním různých perspektiv – od statických záběrů až po subjektivní kameru, která reflektuje osobní pohled na domov a jeho proměny.

Knihy Sarah Pink *Doing Visual Ethnography* se zabývá využitím vizuálních metod v etnografickém výzkumu a zdůrazňuje roli obrazů, videa a smyslových zážitků při porozumění sociálnímu životu. Tvrdí, že vizuální etnografie není jen o dokumentování reality, ale o zapojení účastníků, interpretaci významu a vytváření znalostí prostřednictvím vizuálních a smyslových médií (Pink 2013: 14).

Předchozí zkušenosti: krátký film *Anastasia*

Jednou z klíčových etap mého filmařského vývoje byl můj první krátký dokument „*Anastasia*“, který vznikl v rámci projektu „*Portréty války*“². Tento film se pro mě stal nejen učební zkušeností, ale také způsobem, jak porozumět vlastní identitě a migrační zkušenosti.

Příběh se zaměřuje na šestnáctiletou holku z Ukrajiny, která byla nucena opustit svůj domov po rozsáhlé ruské invazi v roce 2022. V té době jsem byla jen o málo starší než ona a naše

² Film *Anastasia*, režie Alina Fedoniuk, 17 minut. Vznikl v rámci projektu *Portréty války* ve spolupráci Univerzity Pardubice, Katedry sociální a kulturní antropologie a komunitního centra Kalyna.

společná životní historie - dospívání poznamenané válkou, vysídlením a hledáním nového místa - se stala mostem, který nás během natáčení spojoval.

Vznik tohoto filmu se shodoval s obdobím, kdy jsem sama prožívala velký citový zmatek a pocit izolace v novém prostředí. Bylo pro mě těžké navázat vztahy v české společnosti, cítila jsem se odloučená a ztracená. Práce na filmu „Anastasiie“ mi dala příležitost pocítit spojení s ukrajinskou komunitou a přehodnotit vlastní zkušenost optikou jiné, ale zároveň velmi blízké historie. Byla to moje první zkušenost s natáčením portrétního filmu, při níž jsem se naučila nejen pracovat s kamerou a zvukem, ale také budovat důvěru, naslouchat a být přítomná.

Formát filmu vyžadoval stručnost, přehlednost a zaměření na postavu, ale přesto se mi podařilo zprostředkovat to hlavní - pocit ztráty, stesku, smíšených emocí a zároveň sílu, která se rodí v procesu adaptace. Natáčení probíhalo především v intimních prostorách - doma, na procházkách, v každodenním pohybu. Snažila jsem se nezasahovat, ale spíše pozorovat a nechat přítomnost kamery, aby byla nenápadná. Tento přístup formoval můj následný styl - kombinaci respektu k druhému a hluboké emocionální angažovanosti.

Tato zkušenost mi dodala jistotu, že kamera může být nástrojem nejen vizuálního zkoumání, ale také budování mezilidských vztahů a sebereflexe. Poprvé jsem viděla, jak může vizuální obraz zachytit to, co se slovy těžko vyjadřuje - emocionální stavy, jemné nuance přizpůsobení, křehké okamžiky každodenního života. Právě při tvorbě tohoto filmu jsem poprvé pocítila sílu vizuální antropologie jako oboru, v němž se prolínají emocionalita, výzkum, umění a svědectví.

Anastasia mě také přiměla k hlubšímu pochopení mých vlastních zkušeností. Příběh dívky, která opustila svůj domov a vybudovala si nový život v České republice, se týkal i mě. Tento film se pro mě stal aktem solidarity a zároveň prvním krokem k autoetnografii. Díky němu jsem si začala uvědomovat, že být výzkumníkem neznamena vždy pohled zvenčí. Někdy to znamená být součástí příběhu, který vyprávíme.

III. Autoetnografie jako výzkumný přístup

Autoetnografie je klíčovým nástrojem této práce, neboť umožňuje propojit osobní zkušenost s širším společensko-kulturním kontextem. Autoetnografie jako metoda je procesem i produktem (Ellis, Adams, Bochner 2011). Vycházím ze své vlastní migrační zkušenosti a hledání domova mezi Prahou a Oděsou. Tento přístup je obzvláště cenný při zkoumání

složitosti migrace a hledání domova, protože umožňuje reflexivní analýzu, která zahrnuje jak akademickou přísnost, tak subjektivní emocionální rozměr. Autoetnografie kombinuje introspektivní povahu autobiografie s pozorovacími a analytickými aspekty etnografie, což výzkumníkovi umožňuje kriticky zkoumat vlastní zkušenosti v rámci kulturního prostředí (Ellis, Adams, Bochner 2011: 274).

Pomocí autoetnografie se lze ponořit do osobních prožření a zkušeností, které vyplývají z toho, že jsme součástí určité kultury, a využít tyto poznatky k ilustraci aspektů kulturní zkušenosti (Ellis, Adams, Bochner 2011: 276). Tento přístup mi poskytuje možnost analyzovat své vlastní vzpomínky, pocity a vnímání prostoru. To zahrnuje nejen vyprávění osobních příběhů, ale také jejich analýzu pomocí teoretických a metodologických nástrojů, což obohacuje vyprávění o hlubší pochopení sebe sama ve vztahu ke kulturnímu kontextu. Tento přístup rozšiřuje optiku, skrze kterou je výzkum prováděn, a uznává vliv osobní identity na interpretaci studie, čímž překračuje tradiční výzkumy úzké, potenciálně zaujaté perspektivy (Ellis, Adams, Bochner 2011: 275).

Autoetnografie navíc oceňuje pravdivost vyprávění tím, že bere v úvahu, jak je příběh o zkušenosti používán a chápán jak výzkumníkem, tak publikem. Tato perspektiva uznává subjektivní povahu paměti a vyprávění příběhů a uznává, že různí jedinci mohou tytéž události interpretovat odlišně. Proto je v autoetnografii dosaženo platnosti prostřednictvím věrohodnosti, kdy výzkum vyvolává pocit životní pravděpodobnosti, propojuje čtenáře se subjektivním světem autora a podporuje empatii (Ellis, Adams, Bochner 2011: 282).

Teoretický rámec

Ve své práci se opírám o teoretické přístupy, které chápou domov, místo a identitu nikoli jako fixní, stabilní entity, ale jako dynamické procesy formované pohybem, vztahem a smyslovou zkušeností. Tato perspektiva je zvláště důležitá v kontextu migrace, která často vyvolává zásadní proměnu vnímání prostoru, sebe sama i světa kolem nás. Migrace není jen přesun z bodu A do bodu B – je to existenciální proces, během něhož se mění vztahy k místu, tělu, paměti i identitě. V tomto smyslu je domov méně místem než procesem – něčím, co se děje, co se vytváří, co se hledá i zpochybňuje.

IV. Tim Ingold: vytváření místa a dwelling process

Jedním z klíčových autorů, o které opírám teoretický rámec této práce, je britský antropolog Tim Ingold. Ve své knize *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill* (2000) nabízí hluboké přehodnocení interakce člověka s jeho okolím. V tomto svazku Ingold zavádí dwelling koncept, česky často překládaný jako „přebývání“ či „způsob bytí ve světě“, aby posunul myšlenku, že prostředí není jen fyzickým prostředím, v němž se odehrává život, ale že je spíše spoluvytvářeno prostřednictvím praktického, ztělesněného a prožívaného zapojení jednotlivců do jejich okolí (Howe, Morris 2009). Spíše než na „domov“ dívat jako na statické, předem dané místo klade jeho argumentace důraz na aktivní proces vytváření místa, kdy je bydlení chápáno jako nepřetržitá, dynamická interakce mezi lidmi a materiálním světem (Harrison 2009).

Podle Ingolda lidé nevytvářejí domov tím, že nejprve staví a až poté přebývají. Naopak – stavění je možné jen proto, že už nějak přebýváme: „To build is in itself already to dwell... Only if we are capable of dwelling, only then can we build“ (Ingold 2000: 186). Tedy žít znamená tvořit – a tvořit znamená být zapojený do prostředí skrze smysly, tělo a vztahy. Domov pak není něco daného, ale něco, co se neustále děje prostřednictvím každodenních činností, rozhodnutí, pohybu, paměti i zvyků.

Tento přístup je pro mou práci zásadní – především ve vztahu k migraci a procesu vytváření domova v novém prostředí. Migranti, uprchlíci i další lidé, kteří byli nuceni opustit svůj „původní“ domov, nejsou pasivními obyvateli neznámého prostoru. Naopak – prostřednictvím každodenních interakcí, smyslových vjemů a symbolických gest si vytvářejí nové místo, nový domov. A i když tento proces může být plný nejistoty, dočasnosti či ztrát, je

zároveň hluboce kreativní a smysluplný.

Dwelling jako ponoření, tělesnost a tvorba místa

Následující čtyři aspekty dwellingu, jak je chápu, nejsou doslovným výčtem z Ingoldovy knihy, ale představují mou interpretaci jeho přístupu skrze autoetnografickou zkušenost migrace a hledání domova.

1. Ponoření do prostředí (Immersion)

Dwelling podle Ingolda znamená být ponořený do prostředí, nikoliv stát vůči němu vně. Člověk není distancovaný pozorovatel světa, ale součástí dynamického vztahu mezi tělem, smysly a krajinou (Ingold 2000: 153). Tak jako zemědělec nevnímá pole jako „objekt“, ale skrze opakovanou tělesnou práci a zkušenost mu přisuzuje význam a rozumí mu, i já vnímám město, ve kterém žiju, skrze vlastní tělo – chůzi, pohledy, doteky, smyslové vjemy. Migrantka přicházející do nového prostoru si vytváří domov nikoli racionálně nebo čistě mentálně, ale skrze tělesné zakotvení v krajině – v pohybu po ulicích, v drobných rutinách, v rytmu každodennosti.

2. Průběžnost a vztahovost (Process & relationality)

Domov není objekt ani stav, ale proces, který se neustále vytváří. Ingold zdůrazňuje, že prostředí není fixní – stejně jako lidé – ale je průběžně formováno skrze vztahy, činnost a obývání. Dwelling je v tomto smyslu vzájemným utvářením, v němž se prostředí a člověk proměňují společně (Ingold 2000: 172). Místo nevzniká tím, že do něj někdo vstoupí – ale tím, jak v něm žije, jak s ním navazuje vztahy. V mém případě je to třeba způsob, jakým jsem si po příjezdu do Prahy postupně zařizovala pokoj, jak jsem se naučila chápat logiku městské dopravy, jak mi určité kavárny nebo ulice začaly evokovat pocity klidu a známosti. I tyto detaily se stávají gesty vytvářejícími domov.

3. Tělesnost a smyslovost (Embodiment)

Jedním z klíčových aspektů dwellingu je embodiment – tělesné zakotvení a smyslové vnímání prostředí (Ingold 2000: 198). Ingold navazuje na fenomenologii Maurice Merleau-Pontyho a zdůrazňuje, že svět nevnímáme jako soubor informací, ale skrze smysly a tělo (Ingold 2000: 168). Domov proto není jen o paměti či identitě, ale i o vůních, zvucích, chutích a rytmech. V mém případě je to třeba vůně moře v Oděse – slaná, těžká a melancholická, která se mi

vpisuje do vzpomínek na dětství. Stejně tak třeba zvuk češtiny v tramvaji – cizí a zároveň uklidňující, známý i vzdálený – se postupně stal součástí mého smyslového zakotvení v Praze. Tyto vjemy jsou nositeli emocí, vzpomínek i pocitu „tady jsem doma“.

4. Vytváření místa (Place-making)

Ingold odmítá myšlenku, že prostředí je předem dané místo, ve kterém se odehrává lidský život. Naopak tvrdí, že místo vzniká prostřednictvím aktivního procesu a života samotného – chůzí, zvuky, materiálními stopy, péčí a přítomností. Place-making tedy není jen architektonický nebo urbanistický akt, ale každodenní tvoření, jehož jsme aktéry. Jak píše: „Human beings... are the authors of their own design“ (Ingold 2000: 175). Ve svém filmu i textu se proto snažím zachytit právě tuto dimenzi – momenty, kdy se obyčejný prostor proměňuje v domov.

Jedním z nejpůsobivějších prvků Ingoldova myšlení je pojetí krajiny jako časové a vztahové struktury. Krajina není pozadím lidského života, ale dějícím se světem, který je tvořen pohybem, vzpomínkami a stopami, jež lidé zanechávají. Domov tak není jen místo, kde člověk je, ale místo, které vzniká z jeho paměti, opakování a každodennosti. Jak píše: „I dwell, you dwell“ je totéž jako říci „jsem, jsi“ (Ingold 2000: 185).

Tento přístup mi umožňuje chápat domov jako tekutý koncept, jako něco, co se děje v čase, nikoli co je prostorově dané. Vizuální antropologie má v tomto smyslu jedinečný potenciál – může skrze obraz a zvuk zachytit proces dwellingu: momenty tělesného ponoření, opakující se pohyby, smyslové detaily či rituály každodennosti.

Moje zkušenost vytváření domova v Praze je právě takovým procesem dwellingu. Místo se nestalo „domovem“ tím, že jsem v něm žila, ale tím, že jsem si ho vytvořila – skrze paměť, cit, smysly a každodenní interakce. Na tyto teoretické přístupy se budu v následujících kapitolách opakovaně odkazovat – zejména ve své výzkumné reflexi, kde je propojím s vlastní autoetnografickou zkušeností natáčení, přesunu mezi místy a hledání domova v podmínkách nejistoty, přechodnosti a změny. Skrze osobní příklady se pokusím ukázat, jak lze koncept dwelling či „utváření místa“ chápat nejen jako abstraktní teorii, ale jako živou zkušenost zakořeněnou ve smyslech, emocích a každodennosti.

V. Liminalita: hledání pocitu podle Victora Turnera a Borna Thomassena

Victor Turner, v *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, přebírá od Arnolda van Gennepa třífázový model přechodových rituálů – separace, liminality a reintegrace – a přetváří jej na hlubší teoretickou reflexi transformace kultury i identity (Turner 1969: 94). Turnerova práce je všeobecně uznávána za zavedení konceptu liminality – stavu nejednoznačnosti a přechodu, který jedinci zažívají během přechodových rituálů. V jeho chápání není liminální fáze pouze intervalem mezi dvěma definovanými stavy, ale transformačním procesem, během něhož je konvenční řád pozastaven, což umožňuje vznik nových sociálních struktur a identit (Gold 2019). Turnerova diskuse o rituální antistruktuře zdůrazňuje, jak tento „in-between“ stav zpochybňuje obvyklé normy a vytváří prostor pro individuální kreativitu i kolektivní reorganizaci (Beech 2010). Turner píše, že liminalita je charakterizována „ambiguitou“, kdy „účastníci již nepodlehají svému předchozímu statusu, ale ještě nezískali nový“ (Turner 1969: 94).

Ve své analýze Ndembu rituálů Turner vyzdvihuje kvalitu antistruktury, kdy liminální jedinci „nemají žádné insígnie, hodnost, příbuzenskou pozici – nic, co je odlišuje od ostatních“ (Turner 1969: 45). Tato společná zkušenost se strukturální nejistoty umožňuje vznik nových, často radikálních forem identity a sociálních uspořádání. Turner tvrdí, že rituály vesměs slouží jako „arény, kde se sociální změna může objevit a být zakomponována do praxe“ (Turner 1969: 12). Tato schopnost rituální liminality generovat kreativitu, přetvářet hierarchie a otevřít cestu novým identitám je pro mou práci klíčová – umožňuje mi analyzovat, jak migrace či osobní krize fungují jako rituály moderního života.

V návaznosti na Turnerovu myšlenku Thomassen ve své knize *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between* (2016) rozšiřuje aplikaci liminality na moderní sociální jevy, zejména na zkušenosti s migrací. Tvrdí, že liminalita nemusí být jen krátkodobým rituálním přechodem, ale může se stát prodlouženým, permanentním stavem pro jedince i společnosti (Thomassen 2016: 6). Thomassen tvrdí, že současní migranti a uprchlíci se často nacházejí v prodloužených stavech liminality, kdy jsou zavěšeni mezi odlišnými kulturními a sociálními světy. Stejně jako Turnerovi účastníci rituálu, i migranti obývají prostor, který jim není ani zcela známý, ani zcela cizí, a proto jsou jejich procesy rekonstrukce identity a vytváření místa klíčové pro jejich schopnost vyjednat o novém sociálním prostředí. Thomassenova práce tak rozšiřuje původní pojetí liminality z oblasti rituálů a tradičních přechodových rituálů na

moderní kontexty charakterizované migrací, globální mobilitou a proměnou sociálních identit. (Beech 2010).

Na základě Turnerovy a Thomassenovy teorie lze migraci a hledání domova chápat jako živoucí liminální proces. Já jako migrantka nezažívám jen jednorázový přechod z „tady“ do „tam“, ale prochází prodlouženým liminálním obdobím, v němž je v pozici nejistoty. Každé opakování rutiny, učení jazyka, integrace v komunitě nebo odpor ke kulturním normám jsou součástí neustálého vyjednávání identity a vytvoření komunity.

Koncept liminality, jak jej formulovali Victor Turner a Bjørn Thomassen, mi umožňuje chápat domov nikoli jako stabilní, fixovaný bod v prostoru, ale jako něco, co je neustále v pohybu, ve vyjednávání, v napětí mezi tím, odkud přicházím, a tím, kde se právě nacházím. Zatímco Turnerův model rituálního přechodu pomáhá uchopit symbolickou rovinu změny, Thomassen mi poskytuje nástroje k tomu, jak tuto zkušenost zasadit do současného, migračního a existenciálního kontextu, kde přechod nemusí nikdy skončit návratem nebo novým ukotvením.

Ve světě, kde válka, migrace, kulturní diskontinuita a pocit vykořeněnosti nejsou výjimkou, ale realitou mnoha lidí včetně mě, se domov nevytváří jednou provždy, ale znovu a znovu – prostřednictvím každodenních praktik, vjemů, vztahů a vzpomínek. Liminalita jako stav „mezi“ mi tak slouží nejen jako teoretický koncept, ale také jako způsob prožívání a reflexe vlastní situace – být mezi Odesou a Prahou, mezi minulostí a přítomností.

VI. Maurice Merleau-Ponty: tělo, vnímání a domov

Francouzský filozof Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) je jeden z hlavních představitelů fenomenologie a filozofie těla. Ve své knize *Svět vnímání* rozvíjí zásadní myšlenku, že tělo není pouhým biologickým objektem, který „máme“, ale je naším primárním způsobem bytí ve světě. Skrze tělo vnímáme, orientujeme se, pohybujeme i pamatujeme – tělo je náš způsob existence, nikoli pouhý nástroj této existence. Vidění, slyšení, dotek či pohyb nejsou oddělené od vědomí, ale jsou s ním provázané v jednotné smyslové zkušenosti (Ponty: 2008: 9).

Jeho myšlení se soustředí na to, jak tělo a naše smysly formují náš vztah ke světu kolem nás. Pro mou práci je jeho přístup důležitý, protože mi pomáhá chápat domov ne jako pevné místo

s jasnými hranicemi, ale jako něco, co prožíváme skrze naše tělo a smysly. I když v páté kapitole Merleau-Ponty uznává možnost „absolutního rozlišení“ mezi myslí a tělem, zároveň zdůrazňuje jejich nerozlučné spojení, které tvoří naši zkušenost světa (Ponty: 2008: 47).

Jeho myšlenky o tomto spojení jsou nejvíce patrné v popisu smyslových kvalit, kde každá z nich není izolovaná, ale prolíná se s ostatními – například chuť medu není jen sladká, ale zároveň i „nasládlá“, přetrvávající, a ta sladkost se váže na viskozitu medu, tedy na jeho hmatovou kvalitu. Merleau-Ponty říká, že tyto smyslové kvality nejsou náhodné nebo oddělené, ale tvoří jednu jednotnou zkušenost. Med tedy „chová“ vůči našemu tělu určitým způsobem, přitahuje nás, fascinuje a vyvolává emoce, čímž se z obyčejné věci stává něco hluboce prožívaného a významného (Ponty 2008: 27-28).

Tato jednota věci a našeho vnímání ukazuje, že předměty kolem nás nejsou neutrální nebo jen objekty k pozorování. Každý předmět symbolizuje určité chování světa vůči nám a zároveň odráží náš vztah k němu – naše emoce, vzpomínky a postoje. Tak jako Cézanne věřil, že je možné „namalovat vůni stromů“ (J. Gasquet 1921: 133 in Ponty 2008: 28), Merleau-Ponty nám ukazuje, že věci jsou živé a propojené s naším tělem a myslí. Proto náš domov není jen místo plné předmětů, ale prostor, kde tyto věci, barvy, vůně a doteky rezonují s naším tělem, vyvolávají vzpomínky a pocit blízkosti či naopak cizoty.

Podle Merleau-Pontyho je vnímání tím hlavním způsobem, jak jsme ve světě zakořenění. Není to pasivní přijímání dat, ale aktivní proces – znamená to být v pohybu, být „vtělený“ a zapojený do světa, který prožíváme jako své prostředí, ne jen jako něco, co je „tam venku“. Každý smyslový zážitek je osobní a navázaný na konkrétní tělo, čas a místo. Svět vnímání je tak živý, proměnlivý a propojený s naší pamětí i emocemi (Ponty 2013: 373). Díky tomu můžeme domov chápat jako něco, co je zároveň emočně nabitě a tělesně prožívané, a co nelze úplně popsat jen racionálně nebo přesně lokalizovat.

Merleau-Ponty také ukazuje, že prostor není nějaká prázdná plocha, ale je to svět, který cítíme všemi smysly – prostor, kterým chodíme, který voní, který slyšíme, a který nás může přitahovat i odpuzovat. Prostor je vždy subjektivní a emočně zabarvený, protože ho prožíváme skrze tělo (Ponty 2008: 17). Domov pak není jen místo, kde se „nacházíme“, ale spíš místo, kde něco v těle rezonuje – kde cítíme známý povrch chodníku, kde zvuk tramvaje vyvolá vzpomínky nebo kde světlo v určitý čas vyvolá pocit, že se vracíme.

Díky Merleau-Pontyho pohledu můžu domov chápat jako něco, co není pevné a neměnné, ale

co se neustále mění v našem smyslovém a tělesném vztahu ke světu. Domov nevzniká na jednom místě, ale v každodenním vnímání – v chůzi městem, v doteku známých věcí, v zvucích, vůních nebo světle, které naše tělo pozná jako blízké. Je to proměnlivá zkušenost, zakořeněná v paměti, emocích a smyslové přítomnosti, která může přecházet z místa na místo, nebo být i v nepřítomnosti – třeba jako touha nebo melancholie. Tuto nestálost a hloubku domova se snažím zachytit ve svém autoetnografickém filmu – „Places I call home“. Pomocí obrazu, zvuku a střihu se pokouším ukázat to, co slovy často nejde úplně vyjádřit – jak tělo cítí a pamatuje svůj domov.

Výzkumná reflexe

VII. Proměnlivost domova: koncepty, rámce, přístupy

Cílem této části je ukázat, že domov není univerzální, ale situovaný, dynamický a vztahový. Domov pro mě nikdy nebyl něčím stálým, ale něčím, co se neustále tvoří – procesem, který se odehrává skrze každodenní činnosti, tělesné vnímání a hluboce zakořeněné emoce. Každý nový přesun, každé přestěhování bylo zároveň výzvou i příležitostí k tomu, abych si domov znovu vybudovala – skrze drobnosti, které se mnou cestují, a skrze tělo, které si pamatuje, co znamená cítit se „doma“. Tento přístup je blízký pohledu antropologa Tima Ingolda, který pojem *dwelling* chápe nikoli jako pasivní přebývání v prostoru, ale jako aktivní způsob bytí ve světě: „Žít znamená žít s ostatními a spolu s nimi utvářet prostředí“ (Ingold 2000: 186).

Tento přístup k domovu jako k procesu lze rozvinout skrze koncept emplacement, jak jej představuje Sarah Pink, tedy skrze vztah těla, smyslů a prostoru. Pink upozorňuje, že zkušenost místa je vždy multisenzoriální a zakotvená v tělesné přítomnosti, pohybu a čase (Pink 2015: 25–30). V mém případě to znamená, že domov vzniká ve chvíli, kdy se dotýkám věcí, které mi připomínají dětství – kresby, které jsem si přivezla z Oděsy, šachy, které jsem hrála jako dítě, nebo první knihy v češtině, které jsem začala číst už v Oděse. Jsou to právě tyto předměty, které ztělesňují (*embody*) paměť a napomáhají procesu ukotvení (emplacement) v novém prostředí. Jak píše Edward Casey, místo nevzniká pouze z vnějších souřadnic, ale z paměti, vnímání a emocí, které jsou s ním spojeny (Casey 1996: 13). Podobně i Sarah Pink zdůrazňuje, že smyslová etnografie staví na zakotveném, vnímajícím těle, které se v prostoru pohybuje, interaguje s materiálním a sociálním okolím a tím mu vdechuje význam (Pink 2015: 41).

Tento proces vytváření domova je zároveň hluboce vztahový. V mém filmu je vyjádřen prostřednictvím linií mezi třemi městy – Oděsou, Lvovem a Prahou. Ingold považuje linie za způsob, jakým lidé tvoří a vnímají svět: „život se odehrává podél linií... ne v bodech nebo na místech, ale podél cest.“ (Ingold 2007: 2). Linie zde nejsou jen spojnice na mapě, ale stopy pohybu, paměti a smysluplného zakotvení. Oděsa je pro mě místem dětství, Prahu vnímám jako současný domov, ale Lvov se stává liminálním prostorem – místem „mezi“, tranzitním bodem, kde se překrývá paměť, očekávání a nejistota. Tento pocit liminality odpovídá i

konceptu Viktora Turnera, který liminální fázi chápe jako stav přechodu a nejistoty, v němž se staré identity rozpouštějí, zatímco nové ještě nejsou plně utvořené (Turner 1969: 94-95).

Ukrajinské město, Lvov se stal křižovatkou vzpomínek a hledání, prostorem, který není ani zcela „můj“, ani zcela „cizí“. V tomto smyslu domov není jeden, ale rozprostřený mezi místa, těla, předměty a paměť.

Téma bezpečí, které s domovem souvisí, je v mém filmu přítomné jako neustále hledaný, nikoli daný stav. Heini Hediger, z kterého vychází i Ingold, definuje domov jako „místo maximální bezpečnosti“ (Hediger 1977: 181 in Ingold 2000: 182) a já s tím hluboce rezonuji. Moje zkušenost ukazuje, že pocit bezpečí je výsledkem dlouhodobého, často bolestného procesu zakotvování. Prostřednictvím vizuálních obrazů se snažím vyjádřit úzkost, zranitelnost a proces hledání - někdy bolestný, jindy plný naděje. Emocí, které nejsou snadno přenositelné verbálně, ale mohou být zprostředkovány skrze obraz, rytmus, pohyb kamery a střih. Jak zdůrazňuje Pink, vizuální antropologie umožňuje zachytit tělesné vědění – poznání, které není racionální, ale zakotvené v afektivní a smyslové zkušenosti (Pink 2015: 44–46).

Jak tvrdí Rapport a Dawson, zkušenost s přemístěním ukazuje, že domov není statický bod na mapě, ale spíše prostor, který se neustále vytváří prostřednictvím paměti, praxe a vyprávění (Rapport & Dawson 1998: 22). Pro migranty a uprchlíky může být domov vytvořen prostřednictvím pohybu, nikoli navzdory němu (Rapport & Dawson 1998: 24). To zpochybňuje esencialistické pojetí, které váže identitu na zakořenění v místě, a nahrazuje je chápáním domova jako vztahového, konstruovaného a často translokálního (Rapport & Dawson 1998: 6-7). Domov pro mě není pevné místo, ale fluidní prostor, který vzniká pohybem, vzpomínkami a tělesnou zkušeností.

VIII. Domov v pohybu: migrace a ukotvení

Když mi bylo šestnáct let, rozhodla jsem se změnit zemi svého pobytu – rozhodnutí, které mi tehdy připadalo jako součást vzdělávání a osobního růstu. Neuvědomovala jsem si celý kontext této migrace: sociální, kulturní, politický, emocionální. Když jsem se v osmnácti letech přestěhovala do České republiky, rychle jsem pocítila hluboký stesk po domově, doprovázený kulturním šokem a procesem bolestné adaptace. Mé tělo a mysl reagovaly na nové prostředí – cítila jsem se jako cizinka, jako bych si nezasloužila být v této společnosti.

Nedokázala jsem si představit, že bych mezi Čechy mohla najít přátele. Měla jsem silný pocit, že nikam nepatřím, že jsem na okraji společnosti, že se identifikuji jako „outsider“.

Situace se ještě více zkomplikovala, když několik měsíců po mém příjezdu do České republiky vypukla na Ukrajině plnohodnotná válka. Tento okamžik byl zlomový: pocit ztráty domova nabyl zcela jiných rozměrů, prohloubil se a stal se existenciálním. Poprvé jsem si uvědomila, že nepatřím jen k migrantům, ale k uprchlíkům – k lidem, pro které je cesta zpět k bezpečnému a klidnému životu objektivně zablokována.

V této fázi se moje spojení s ukrajinskou identitou posílilo. Válka aktualizovala můj pocit sounáležitosti s Ukrajinou, její kulturou, jazykem a historií. Zároveň mi ztížila integraci do české společnosti: měla jsem pocit, že mým emocionálním stavům mohou skutečně porozumět pouze ostatní Ukrajinci. Podporu jsem hledala pouze mezi svými – mezi ostatními ukrajinskými studenty. Byl to můj způsob, jak se vyrovnat s realitou, jak najít dočasné společenství a útočiště v neznámém prostředí.

Léto 2022 přineslo další transformativní událost: jakmile jsem měla možnost, odjela jsem domů do Oděsy. Zůstala jsem tam měsíc a půl a navzdory náletům, bombardování a bezesným nocím jsem cítila radost z doteku známého: moře, slunce, jazyka, vůní. Moje touha po smyslových složkách domova byla částečně ukojena.

Zároveň se však objevil nový, nečekaný pocit – odcizení. Zdálo se mi, že už do svého rodného města nepatřím. Jeho ulice mi sice zůstaly známé, ale v hlavě jsem začala pochybovat o tom, zda je to stále ještě moje město. Byla to hluboká vnitřní destabilizace: cítila jsem se jako turista ve městě, kde jsem znala každou ulici. Paradoxně to bylo poprvé, kdy jsem pocítila touhu vrátit se do Česka, protože jsem se tam cítila klidnější a bezpečnější.

Zážitek z Oděsy mi přinesl nečekané, ale hluboce formující poznání: možná se už nikdy nemohu skutečně vrátit domů. Domov, jaký si pamatuji – ve svých smyslových vzpomínkách, dětských rutinách, v předválečném čase – už neexistuje. Přestože jsem fyzicky stála na známých místech, procházela se po ulicích, které byly kdysi součástí mé každodennosti, uvnitř jsem cítila, že ten starý domov zůstal jen v mé paměti. To, co bylo, je ztraceno v čase, a návrat k němu by vyžadoval ne geografický pohyb, ale cestu do minulosti – do doby před válkou, před odchodem, před proměnou mé identity.

Tento stav je možné chápat jako to, co označují jako „nemožný návrat domů“ – tedy situaci, kdy návrat není možný ne kvůli geografické vzdálenosti, ale kvůli proměně samotného domova, který již neexistuje ve své původní podobě. George Robertson píše „vlast, která byla opuštěna, navždy ztracena, přežívá jen ve stopách a vzpomínkách, ale navrátilivší se exulant se stává „přeloženým člověkem,, s tváří Januse, migrantem s přeshraniční hybridní identitou“ (Robertson 1994:3 in Rapport & Dawson 1998: 97).

Po odchodu z Oděsy jsem se vrátila do Česka – tentokrát s jiným vnitřním stavem. Stále jsem byla „mezi“: mezi Ukrajinou, kterou jsem opustila, ale která ve mně zůstala, a Českem, kde jsem se sice fyzicky nacházela, ale necítila jsem se úplně „doma“. Svůj život v Pardubicích jsem vnímala jako dočasný, přechodný – bylo to město, které jsem si spojovala s adaptací, přežitím a prvními pokusy najít se v nové kultuře. Neměla jsem pocit hlubokého zakořenění.

Situace se změnila, když jsem se přestěhoval do Prahy. Nové město se pro mě stalo místem možného domova. V Praze jsem cítila něco podobného jako klid, přijetí, to může také souviset s multikulturní povahou Prahy.. Právě tam jsem si mohla začít utvářet rituály každodenního života, hledat lidi, s nimiž jsem sdílela nejen jazyk, ale i hlubší významy. Začala jsem pocíťovat nejen „sounáležitost s prostorem“, ale i něco víc – proces „přebývání“ (dwelling), jak o něm píše Tim Ingold.

Tento pocit však zůstával nestabilní a křehký. Vnitřní napětí mezi dočasností a trvalostí, mezi adaptací a nostalgií nikdy zcela nezmizelo. Nacházela jsem se v neustálém liminálním stavu, stavu mezi „už ne“ a „ještě ne“. Tento stav nebyl jen zdrojem bolesti - otevíral také nové způsoby vidění, nové perspektivy. Právě díky své liminální zkušenosti jsem byla schopna začít hlouběji rozumět tomu, co pro mě domov znamená a proč jej nelze redukovat na konkrétní místo na mapě. Liminalita je podle Thomassena univerzální pojem: kultury a lidské životy nemohou existovat bez přechodných okamžiků a těchto krátkých a důležitých prostorů, v nichž prožíváme mezidobí. Takové přechody nás poznamenávají, vtiskávají pečeť naší osobnosti, a tak tomu bude vždycky (Thomassen 2016: 4)

Navzdory geografické vzdálenosti a množství stěhování jsou některé prvky mých zkušeností trvale spojeny s pocitem domova. Jedním z nejsilnějších symbolů je moře. Když jsem vyrůstala v Oděse, zvykla jsem si vnímat moře nejen jako krajinu nebo turistickou lokalitu, ale jako tělesné, smyslové a emocionální prostředí. Moře má vůni, šum, strukturu. Jeho přítomnost zklidňuje, umožňuje přistát a dýchat.

Vizuální a etnografická práce, kterou jsem dělala v rámci bakalářského projektu, mi umožnila věnovat pozornost dalším symbolům domova, které s sebou nosím: předmětům, vůním, rituálům. Vaření jídel, která v dětství vařila moje babička, slyšení známého jazyka na ulici, kreslení – to všechno jsou mikroelementy, které tvoří můj mobilní, fragmentovaný domov.

Tyto symboly nejsou v prostoru fixovány, pohybují se se mnou. Vytvářejí zakotvenost – tělesné zakořenění v čase a místě – i když je toto místo dočasné. Domov tak pro mě začal ztrácet svou tradiční geografickou nebo architektonickou podobu a místo toho se stal procesem, praxí, způsobem bytí ve světě.

Mé smyslové vzpomínky nemají jasné zeměpisné souřadnice – rozprostírají se mezi městy, okamžiky, emocemi. Například hlas mé maminky, který se ozývá v telefonu, vytváří prostor dočasného domova bez ohledu na to, v jaké zemi se nacházím. Stejně jako vůně rozkvetlé třesně nebo domácího chleba, která mě dokáže okamžitě přenést do jiného časoprostoru.

Maurice Merleau-Ponty ukazuje, že tělo není pouze objekt ve světě, ale náš způsob bytí v něm – prostřednictvím těla vnímáme, zakoušíme a dáváme světu smysl. Pokud se od této ztělesněné zkušenosti odpoutáme a začneme chápat tělo jen jako fragment hmoty v prostoru, ztrácíme přímý kontakt se světem tak, jak jej skutečně žijeme (Ponty 2013: 74). Sarah Pink na tuto myšlenku navazuje konceptem „emplacementu“ - tělesném zakořenění v místě prostřednictvím multisenzorického vnímání (Pink 2015: 28). Začala jsem si uvědomovat, jak mé tělo reaguje na textury města: zvuk tramvaje v Praze je stejný jako v Oděse, vůně vlhkosti u Labe, podobnost městských architektur. Můj domov je tělo, které si pamatuje. Je to tělo, které cítí prostor ne prostřednictvím mapy, ale dotykem, zvukem, rytmem. V tomto smyslu není moje zakořeněnost stabilní, ale je skutečná – existuje na úrovni smyslové, ztělesněné zkušenosti.

Žijí tedy v translokálním prostoru - ne mezi místy, ale skrze ně. Podle mého názoru v globalizovaném světě už příslušnost nemusí být fixována na jedno místo, může být distribuovaná, mobilní, mnohvrstevnatá. Mohu se cítit „doma“ v pražské kavárně, když hraje ukrajinská písnička; nebo ve Lvově, když vidím lidi mluvící česky; nebo dokonce ve vlaku mezi městy, když slyším všechny své jazyky najednou.

Můj film, který vznikl v rámci této práce, není jen dokumentem, ale také způsobem myšlení, způsobem cítění. Prostřednictvím fragmentů – videí z Oděsy, Prahy, Lvova – jsem se

nesnažila vytvořit lineární vyprávění, místo toho jsem vytvořila prostor pro pocity. Každý snímek je emocionálním fragmentem, kouskem smyslového zážitku, okamžikem přítomnosti.

Ruth Behar upozorňuje, že psát zranitelně neznámá jednoduše odhalovat osobní zkušenosti – ale pečlivě volit ty aspekty sebe sama, které zásadně formují náš pohled na svět a na téma výzkumu. Zranitelnost není dekorací, ale musí být nezbytnou součástí argumentu. Pokud má osobní hlas nést sílu, musí být emocionálně i intelektuálně propojen s tím, co pozorujeme (Behar: 1996: 13-14).

V tomto duchu jsem k vizuální antropologii přistoupila jako k možnosti emocionálního svědectví, které není jen o tom, co je vidět, ale o tom, co je cítit. Místo jasných odpovědí jsem se snažil položit otázku: Co ztrácíme, když se snažíme omezit domov na určité koordináty? Může být domov procesem? Může to být vnitřní stav, dočasná zóna bezpečí v těle jiného člověka, v hudbě, v pohybu?

Můj film je pokusem být k sobě upřímná, přijmout nejistotu, přijmout, že mohu být „doma“, i když nevím, kde jsem. Tento přístup rezonuje s myšlenkou „otevřeného konce“ (open-endedness), jak píše Tereza Bernátková v „Naučit se pohybovat v neurčitosti: Filmy Sensory Ethnography Lab a etika zírání“ (Bernátková 2019: 10). Ne všechno musí skončit rozuzlením. Někdy stačí jen být, zaznamenávat, dýchat.

Tato práce je mým souhlasem s nejistotou. Nemohu vrátit minulost, nemohu jasně definovat, kde je můj domov, a nemohu dát sobě ani divákovi konečnou odpověď. Ale mohu být přítomna, cítit, být svědkem, dýchat těmito prostory. Sdílet zkušenost, sdílet domov a jeho přemýšlení. Můj domov není místo, ale pohyb, není to budova, ale okamžik, není to stabilita, ale smyslová vzpomínka. Je to propletenec měst, lidí, zvuků, vůní, únavy, jazyka, zapomenutého i znovuobjeveného.

Prostřednictvím filmu neukazují, kde žijí. Ukazují, jak žijí v přechodech, v "mezi", v jazyce, v prožitku. A právě zde, v tomto liminálním prostoru, se rodí pocit domova – pohyblivý, neúplný, ale hluboce pravdivý.

IX. Smyslová a afektivní zkušenost domova

Tato kapitola vychází z inspirace textem Terezy Bernátkové „*Naučit se pohybovat v neurčitosti: Filmy Sensory Ethnography Lab a etika zírání*“, který pro mě sehrál zásadní roli při zpětném porozumění vlastnímu procesu tvorby filmu. Její přístup k filmu z perspektivy smyslové antropologie jako k události, která se nesnaží vysvětlovat, ale umožňuje spoluprožívat, mi pomohl pojmenovat vlastní zkušenost. Bernátková hovoří o potřebě „učit se pohybovat v neurčitosti“ jako o citlivém, zranitelném a zároveň hluboce poznávacím gestu. Podobný přístup ke kinematografii jako formě poznání sleduje i Paul Henley ve své knize *Beyond Observation*, který vnímá etnografický film jako autorský proces, kde subjektivita a emocionální přítomnost nejsou slabostí, ale zdrojem hlubšího porozumění (Henley 2020: 2). Tento postoj je mi blízký – nejen na úrovni tvorby, ale i v životní situaci, která mou tvorbu rámovala.

Můj proces natáčení se odehrával ve dvou zcela odlišných prostředích – v Praze a na Ukrajině. V Praze vznikaly záběry spontánně, často ve chvílích melancholie, vzpomínek na moře a dětství, nebo naopak při drobných okamžicích klidu a přijetí, které se podobaly pocitu dočasného domova. Měla jsem dojem, že mám věci pod kontrolou, ale zpětně si uvědomuji, že směr určovaly tělesné stavy – únava, napětí, touha, úleva. Tělo vedlo kameru. Právě tělesné prožívání, intuice a pohyb v terénu odpovídají tomu, co Arnd Schneider a Chris Wright popisují jako způsob antropologického poznávání skrze uměleckou tvorbu – kdy se poznání utváří skrze tělo, obraz, zvuk a proces tvorby. (Schneider a Wright 2013: 3-4).

Vyprava na Ukrajinu byla jiná. Natáčení v Oděse a Lvově probíhalo v prostředí nejistoty, vykořenění, citového přetížení. Místa, která kdysi byla domovem, mi náhle připadala vzdálená a nepřístupná. Obraz se zamlžil – skrze okna, odrazy, sklo. Kamera přestala být nástrojem a stala se součástí mého těla, prodloužením emocí, způsobem, jak se vztahovat ke světu v situaci, kdy jazyk selhával. Tento stav neurčitosti mě neparalyzoval – naopak mi umožnil být přítomná. Filmování se stalo způsobem pohybu v liminálním prostoru mezi známým a cizím. Jak píše Bernátková, ztráta kontroly může být cestou k poznání (Bernátková 2019: 15).

Podobně Paul Hanley zdůrazňuje, že silný etnografický film nevzniká neutralizací autorství, ale jeho vědomým přijetím - prostřednictvím esteticky a emocionálně silného prožitku (Henley 2020: 483). Vnímání tělesného a smyslového bytí v prostoru může podle něj

zprostředkovat „tělo a krev“ kulturního života, jak to formuloval již Malinowski, ale pouze tehdy, je-li tato zkušenost zakotvena v sociálním a kulturním kontextu (Henley 2020: 484). Ačkoli byl můj film intimní a osobní, nebyl uzavřený: prostřednictvím kamery, jako „prodloužené ruky“, jsem vnímala nejen sebe, ale také struktury, které mě obklopovaly - válku, vysídlení, nejistotu a touhu po domově. Jak poznamenává Henley, film může vytvářet smysluplná vyprávění ne pomocí vysvětlování, ale prostřednictvím přítomnosti, zkušenosti a vnímatelné kompozice zvuku a obrazu. Autoetnografický film tak není v protikladu k antropologii – naopak: je jejím možným vyústěním.

Jak jsem se zmínila výše, můj film je autoetnografický, a v něm se stávám pozorovanou i pozorující. Kamera není vnější objekt – je to svědkyně, společník, opora. Nešlo mi o estetizaci bolesti, ale o upřímné sdílení zkušenosti zranitelnosti. Kamera mi pomohla cítit se bezpečně i v okamžicích chaosu. Vzhledem k tomu, že jsem zároveň autorkou i protagonistkou, měla jsem možnost citlivě rozhodovat o tom, co ve filmu zůstane. V některých případech jsem se z etických důvodů rozhodla určité momenty vystříhnout. Etika pohledu pro mě nebyla teoretickým konceptem, ale každodenním rozhodováním. Vizuální antropologie není pouze analytickým nástrojem, ale také způsobem sdílené existence a mezi filmařem a účastníky kde je vztah založen na důvěře, tělesné přítomnosti a vzájemnosti (Henley 2020: 481). Lidé, kteří se ve filmu objevují – členové rodiny, přátelé – věděli, že jsou natáčeni, a byli součástí otevřeného dialogu. Ke střihu přistupovala eticky, se souhlasem a porozuměním.

Jak ukazuje řada autorů, smyslové dimenze filmu nejsou pouhým doplňkem narace, ale samostatnou formou antropologického poznání – zvuk, rytmus a ticho se stávají nástroji ztělesněného porozumění (Schneider & Wright 2013: 14). Film je pro mě nositelem smyslových pamětí. Vůni moře v Oděse, zvuky sirén, ticho při minutě mlčení, chlad v bouři, ale i pach svíček ve Lvově, smích, tramvaje v Praze – to vše tvoří tělo mého filmu. Zvuky jsem natáčela sama. Momentů ticha si cením stejně jako zvukových stop. Právě skrze tuto auditivní dimenzi jsem se snažila zprostředkovat divákovi stav ponoření. Smyslový zážitek se stal nositelem toho, co slova nejsou schopná interpretovat.

Střih filmu pro mě není jen technický proces – je to forma myšlení, způsob hledání rytmu, který odpovídá prožitku. Střihové rozhodování se neřídilo logikou vyprávění, ale spíše emocemi, kontrasty, tempem. Film není lineární výpovědí, ale otevřenou událostí. Nesnažím se nabídnout odpovědi. Chci vytvořit prostor. Doufám, že dokáže zarezonovat, dotknout se

něčeho uvnitř diváka, možná ho přivést k jeho vlastní otázce po domově, po tělesné paměti, po pocitu bezpečí i ztráty. Je sdílenou událostí.

Bernátkové pojetí filmu jako prostoru neurčitosti, sdílené zranitelnosti a afektivní rezonance mi poskytlo nejen teoretický rámec, ale i hluboké porozumění mému vlastnímu procesu. Můj film se stává událostí, která nepřináší odpovědi, ale umožňuje spoluprožívání. Domov se zde neobjevuje jako konkrétní místo, ale jako tělesný a afektivní proces, který se neustále proměňuje, mizí a znovu vzniká – někdy právě skrze obraz, zvuk a sdílenou nejistotu.

X. Reflexe filmu jako nástroje zkoumání domova

V této kapitole se zaměřuji na film jako nástroj vizuální antropologie, který mi umožnil zkoumat, zachytit a sdílet zkušenosti s domovem, které jsou těžko vyjádřitelné slovy. Výběr filmové formy pro tuto práci nebyl náhodný. Natáčení a práce s kamerou mi byly vždy blízké – mám ráda kontrolu, kterou mi kamera poskytuje, i svobodu, kterou nacházím v procesu střihu. Již dříve jsem měla zkušenost s natáčením krátkometrážního portrétního dokumentárního filmu. Díky tomu jsem měla základní představu o tom, co natáčení obnáší, a mohla jsem se více soustředit na samotnou tematiku a výzkumné otázky.

Vycházím především z autoetnografického přístupu, poetické vizuální metody a smyslového přístupu. Tyto metody mi připadaly jako nejvhodnější pro zprostředkování komplexního, hluboce emocionálního a tělesného prožitku domova – v jeho neuchopitelnosti, proměnlivosti a neustálém hledání. Film jako audiovizuální médium má jedinečnou sílu – člověk je totiž hluboce smyslová bytost. Zrak a sluch hrají klíčovou roli v tom, jak vnímáme svět, a právě proto se film stal hlavním médiem mé výzkumné práce. Textová část jej doplňuje a ukotvuje v teoretickém rámci.

Ve filmu se objevují tři jazyky – čeština, angličtina a ukrajinština – které se ve mně denně mísí. Tento jazykový mix není jen praktickým důsledkem života v transkulturním prostoru, ale stává se i estetickým a významovým prvkem filmu. Film tak reflektuje moji každodennost jako migrantky a zároveň vnáší další vrstvu smyslovosti a autenticity. Jak jsem již uvedla, kamera pro mě nebyla jen nástrojem dokumentace, ale také hranolem, skrze který jsem poznávala sama sebe – své pocity, vzpomínky i okolní prostředí. Pomohla mi artikulovat

zkušenosti ztráty, liminality, vnitřní nejistoty a hledání domova. Právě pomocí obrazu, střihu a trojjazyčného zvukového materiálu jsem se pokusila vyjádřit komplexní směs emocí, jež mě provázejí každodenní zkušeností života v transkulturním prostoru.

Film sám je efemérní – zachycuje pomíjivé okamžiky, měnící se místa, nálady a vzpomínky. Například jedna ze scén, úvodní záběr z mého pokoje v Praze, vznikla v den, kdy jsem pocítila silný stesk po moři. Strávila jsem večer kreslením moře a vzpomínáním na Odesu. Zvuková stopa této scény je tvořena autentickými zvuky moře, které jsem později nahrála v Oděse. Tato kombinace obrazu a zvuku vytváří senzoričnou melancholickou kompozici, která divákovi zprostředkovává mou touhu, ale i tenzi mezi bezpečným prostorem a vnitřním neklidem.

Ticho hraje ve filmu důležitou roli – vytváří prostor pro emoce, dává divákovi možnost být přítomen. V některých scénách přidávám i svůj hlas – komentáře na pozadí, které napomáhají interpretaci obrazů a dávají jim smysl v rámci mé osobní, proměnlivé narace. Film je rozdělen na fragmenty, které se vzájemně prolínají, stejně jako se prolínají i mé pocity ohledně domova – rozptýlené, ale propojené. Střih někdy tento vnitřní neklid posiluje rychlými přechody.

Pracovala jsem taky s intuicí, náhodou i asociacemi. Například scény ve Lvově z pietního aktu k uctění památky obětí hladomoru 1932-33 jsem natočila neplánovaně – intuitivně jsem cítila, že musím zaznamenat ten moment. A stala se jednou z emocionálně nejnáročnějších částí. Byl to velmi silný okamžik – symbolické spojení historie a současnosti. Vzpomínali jsme na ty, kteří zahynuli tehdy, i na ty, kteří umírají nyní – stále kvůli té samé imperiální agresi. Tyto okamžiky, které lze označit za nepojmenovatelné, jsem se rozhodla nevysvětlovat přímo, ale přenechat jejich sílu obrazu a zvuku.

Práce s intuicí, asociacemi a náhodou byla nedílnou součástí mého procesu. Záběry vznikaly v průběhu více než jednoho roku. Film nemá lineární děj – je pohyblivý, fragmentární, rytmický. Můj střih byl vědomě intuitivní – vycházela jsem z vlastního citu, z toho, co pro mě bylo v daný moment důležité. Práce s časem, světlem, barvou, zvukem – kontrasty mezi teplem a chladem, sluncem a deštěm, dnem a nocí – to vše mi pomohlo vyjádřit změny nálad, nestabilitu, ztracenost i přechodnost.

Autetnografie pro mě nebyla cizí – jsem zvyklá natáčet, fotit, vést si video-deník. I když byly

momenty, kdy bylo obtížné zapnout kameru uprostřed silných emocí, vnímám tuto zkušenost jako zásadní. Skrze kameru a střih jsem si mohla lépe uvědomit a artikulovat vlastní prožívání. Zranitelnost před kamerou pro mě nepředstavuje problém – tu skutečnou zranitelnost cítím až ve chvíli, kdy film ukazuji druhým, vystavuji se komentářům, interpretacím a hodnocení. Právě v tomto sdílení se odehrává podstata autoetnografie – stát se výzkumníci i výzkumným objektem zároveň.

Bylo pro mě výzvou rozdělit sama sebe – jako postavu ve filmu a zároveň jako autorku. Jako účastnice jsem si kladla především etické otázky. Jako autorka jsem analyzovala, hledala souvislosti, vytvářela kompozice a přemýšlela nad tím, co ponechat a co vystříhnout. Střih byl tedy nejen technickým, ale i epistemologickým nástrojem – procesem poznání, reflexe, uspořádání a porozumění.

Film může fungovat nejen jako prostředek vyjádření, ale také jako nástroj poznávání. V mém případě sehrál klíčovou roli při zkoumání zkušenosti liminality a hledání domova. Pomohl mi uchopit a zviditelnit pocity nejistoty, přechodnosti a proměnlivosti, které se pojí s životem migrantky. Skrze obraz jsem dokázala lépe porozumět své situaci, vlastním emocím i vztahu k místům, která jsem obývala. Film se pro mě stal cestou, jak si ujasnit, co pro mě domov znamená – a zároveň mi umožnil přijmout skutečnost, že domov nemusí být pevně ukotvený, ale může být nalezen v pohybu, v procesech a vztazích. Myslet prostřednictvím obrazu se tak ukázalo nejen jako tvůrčí strategie, ale jako způsob sebepoznání a hlubší reflexe mé zkušenosti.

Závěr

Tato práce zkoumala koncept domova jako proměnlivého, vyvíjejícího se a hluboce ztělesněného fenoménu, který je formován migrací, nejistotou a smyslovou zkušeností. Kombinací autoetnografického vyprávění s nástroji vizuální antropologie jsem se snažila pochopit a vyjádřit, že domov není pouhou geografickou polohou nebo statickým referenčním bodem, ale dynamickým a vztahovým procesem - něčím prožívaným, vnímaným a neustále vyjednáváním.

Prostřednictvím procesu natáčení filmu a reflexivního psaní jsem byla schopna konfrontovat a vyjádřit vlastní zkušenost s vysídlením, touhou a adaptací. Vizuální médium mi umožnilo zachytit to, co pouhá slova často nedokážou: textury emocí, ticho vzpomínek, zvuk nepřítomnosti a prchavý pocit sounáležitosti. V tomto smyslu mi film posloužil nejen jako metodologický nástroj, ale i jako prostor pro reflexi a komunikaci. Stal se způsobem, jak myslet smysly, cítit skrze teorii a sdílet svůj příběh způsobem, který vybízí k empatii.

Vycházela jsem z teoretických rámců Tima Ingolda, Bjørna Thomassena a dalších a přistupovala jsem k domovu jako k pocitu - k procesu bydlení, který je osobní i intimní. Toto chápání se stalo ještě zásadnějším v kontextu nejen migrace ale i nuceným pobytem v důsledku války, kdy se představa návratu „domů“ stává křehkou nebo nemožnou. Moje vlastní trajektorie - z Oděsy do Prahy - odráží toto napětí, protože se snažím zakořenit nejen v novém prostředí ale i v pohybu a zároveň si s sebou nesu fragmenty minulosti, kterou již nelze plně obnovit.

Využití smyslové etnografie, která věnuje pozornost vůni, zvuku, hmatu, pohybu a zraku, mi umožnilo přistupovat k domovu nejen jako k pojmu, ale jako ke zkušenosti, která žije v těle. Smyslová etnografie umožnila mi zkoumat, jak se domov „žije“ skrze tělo. Tyto ztělesněné vzpomínky utvářejí způsob, jakým se migranti pohybují v prostoru, paměti a identitě.

Domov není ani univerzální, ani neměnný. Je to kulturně a sociálně konstruovaný prostor, který se neustále mění v reakci na naše zkušenosti, vztahy a okolnosti. Není to pouze místo, ale způsob bytí ve světě, který reflektuje jak vnitřní pocity sounáležitosti.

Tato práce nenabízí jednoznačnou odpověď na otázku „kde je můj domov?“, ale ukazuje, že i v nejistotě je možné domov hledat, vytvářet a sdílet. Možná je domov právě v těchto procesech hledání, v mezidobích, ve vztazích a v neustálém přehodnocování toho, co pro nás

znamená patřit.

Literatura

1. Behar, R. 1996. *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.
2. Beech, N. 2010. Liminality and the practices of identity reconstruction. *Human Relations* 64(2): 285–302. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0018726710371235> [31.3.2025].
3. Bernátková, T. (2022). Naučit se pohybovat v neurčitosti: Filmy Sensory Ethnography Lab a etika zírání. *Iluminace*, 34(2), 29–47.
4. Casey, E.S., 1996. How to get from space to place in a fairly short stretch of time: Phenomenological prolegomena. In: S. Feld and K.H. Basso, eds. *Senses of place*. Santa Fe: School of American Research Press, pp.13–52.
5. Čeněk, D., Porybna, T. 2010. *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Praha: Pavel Mervart.
6. Ellis, C., T. E. Adams, A. P. Bochner. 2011. Autoethnography: an overview. *Historical Social Research* 36(4): 273–290. Dostupné z: <https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290> [31.3.2025].
7. Gold, M. 2019. Liminality and the asylum process in Switzerland. *Anthropology Today* 35(3): 16–19. Dostupné z: <https://rae.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8322.12506> [31.3.2025].
8. Harrison, P. 2009. In the absence of practice. *Environment and Planning D: Society and Space* 27(6): 987–1009. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d7907> [31.3.2025].
9. Hediger, H. 1977. Nest and home. *Folia primatologica; international journal of primatology* 28(3): 170–187.
10. Henley, P. 2020. *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester: University Press.
11. Howe, P. D., C. Morris. 2009. An exploration of the co-production of performance running bodies and natures within “running taskscapes”. *Journal of Sport and Social Issues* 33(3): 308–330. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0193723509340007> [31.3.2025].
12. Ingold, T. 2007. *Lines: A Brief History*. London: Routledge.
13. Ingold, T. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*. London: Routledge.

14. MacDougall, D. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
15. MacDougall, D. 2006. *The corporeal image: Film, ethnography, and the sense*. Princeton NJ: Princeton University Press.
16. Merleau- Ponty, M., 2013. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
17. Merleau- Ponty, M. 2008. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH.
18. Papadopoulos, R. K. 2006. *The Handbook of Working with Refugees and Asylum Seekers: A Psychological Perspective*. London: Routledge.
19. Pink, S. 2013. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.
20. Pink, S. 2010. The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 3: 331–340.
21. Pink, S. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd ed. London: SAGE Publications Ltd.
22. Rapport, N., A. Dawson (eds.). 1998. *Migrants of Identity: Perceptions of Home in a World of Movement*. Oxford: Berg.
23. Robertson, G., 1995. *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*. London: Routledge.
24. Schneider, A. & Wright, C. (eds.) 2013. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. London: Bloomsbury Academic.
25. Thomassen, B. 2016. *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*. Farnham: Ashgate.
26. Turner, V. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.