

MARCIN BROCKI

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-3703-9761>

Gramatyka wizualna katastrofy. Zmieniające się reprezentacje powodzi na Odrze

The Visual Grammar of a Catastrophe. Changing Representations of the Odra River Floods (1997–2024)

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

An attempt at an anthropological and semiotic reconstruction of the visual representations of two Odra River floods: the “Great Flood” of 1997 and the events of 2024, regarded as socially rooted systems of meaning constituted under changing media and technological regimes. Press photographs, satellite images, social media contents, and institutional communications were analysed as semiotic practices embedded in politics and society rather than as documents. The difference of the visual representation of the floods – from humanitarian disaster to controlled risk – reveals a change of the dominating regimes of representation: from a mobilizing, emotional-symbolic depiction of suffering and collective effort to technocratic forms of data visualization dominated by indexical strategies. In this article the author attempts to demonstrate how representations of floods can shape and justify particular configurations of man–environment relations and the environment, establishing a framework for emotional, epistemic, and ethical responses to ecological threats.

Keywords: visual anthropology; flood; new media; visual semiotics; anthropology of disasters

Abstrakt

Artykuł podejmuje próbę antropologiczno-semiotycznej rekonstrukcji wizualnych reprezentacji dwóch powodzi na Odrze, „Wielkiej powodzi” z 1997 roku oraz wydarzeń z 2024 roku, jako społecznie zakorzenionych systemów znaczeń konstytuowanych w warunkach zmiennych reżimów medialnych i technologicznych. Analizie poddano zdjęcia prasowe, obrazy satelitarne, materiały z mediów społecznościowych oraz komunikaty instytucjonalne, rozpatrując je nie w kategoriach dokumentu, lecz jako politycznie i społecznie osadzone praktyki semiotyczne. Różnica w wizualnej reprezentacji powodzi, od katastrofy humanitarnej do kontrolowanego ryzyka, ujawnia zmianę dominujących reżimów przedstawiania: od mobilizującego, emocjonalno-symbolicznego przedstawiania cierpienia i zbiorowego wysiłku, do technokratycznych form wizualizacji danych, w których dominują indeksalne strategie przedstawiania. W artykule staram się pokazać, jak reprezentacje powodzi porządkują i legitymizują określone konfiguracje relacji człowiek–środowisko, wyznaczając ramy dla afektywnych, epistemicznych i etycznych postaw wobec zagrożeń ekologicznych.

Słowa kluczowe: antropologia wizualna; powódź; nowe media; semiotyka wizualna; antropologia katastrof

O autorze

Marcin Brocki – antropolog kultury. Profesor w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, były dyrektor tego Instytutu. Zajmuje się problematyką historii, teorii i metodologii antropologii kulturowej, problemami gwałtownych zmian w społecznościach lokalnych oraz problemami współczesnej, cyfrowej estetyzacji natury.

Gramatyka wizualna katastrofy: zmieniające się reprezentacje powodzi na Odrze (1997–2024)

Na najstarszych rycinach przedstawiających Wrocław zawsze pojawia się Odra, a opowieść o tym mieście w publikacjach na temat jego historii i teraźniejszości zaczyna się od kilku zdań o jego usytuowaniu nad „kapryśną” rzeką¹. Nie chodzi jednak tylko o to, że Odra stanowi ważny dla miasta system hydrologiczny, to także przestrzeń wyobraźniowa, w której krzyżują się narracje o naturze, państwowości i wspólnocie. Jej powtarzające się wylewy², zwłaszcza te pamiętane szczególnie wyraźnie, bo niedawne, z lat 1997 i 2024, nie są jedynie epizodami ekstremalnych zjawisk atmosferycznych, lecz zdarzeniami granicznymi, które wystrzegają kontury społecznych wyobrażeń katastrofy, manifestujących się współcześnie w wizualnych narracjach na temat powodzi.

Powódź z 1997 roku, nazywana „powodzią tysiąclecia”, stała się momentem przełomowym nie tylko ze względu na skalę zniszczeń, lecz również jako moment symbolicznej mobilizacji wspólnotowej, która choć chwilowa, pozostała w repozytorium pamięci Wrocławian jako istotny element współczesnej tożsamości miasta. Ale nie tylko dla Wrocławia powódź z 1997 roku stała się trwałym elementem lokalnej semiosfery. Chociażby w podwrocławskich wsiach (Łany, Kamieniec Wrocławski, Jeszkowice) wydarzenia związane z powodzią stały się fundamentem dla konstytuowania tożsamości lokalnej, tworząc narrację mityczną, w której walka o wały przeciwpowodziowe była postrzegana jako obrona swojego „miejsca na ziemi”³. Z kolei w Niemczech powódź ta została zinterpretowana w mediach jako „prawdziwe zjednoczenie” kraju, ukazując solidarność między wschodnimi i zachodnimi landami w obliczu wspólnego nieszczęścia, co symbolicznie wzmocniło narodową tożsamość⁴.

Katastrofa z 2024 roku, choć dotknęła zbliżony obszar geograficzny, wpisuje się w zupełnie inny krajobraz technologiczny, medialny i epistemologiczny.

Zestawienie tych dwóch wydarzeń, które dzielą od siebie niemal trzy dekady, stwarza możliwość prześledzenia nie tylko przemian w samych formach przedstawiania katastrofy, lecz również w sposobach rozumienia tego, czym jest, jakie figury sprawczości zostają w niej uruchomione oraz jakiego rodzaju wiedza staje się uprzywilejowana.

W tym sensie reprezentacje wizualne powodzi funkcjonują nie jako przezroczyste odbicia rzeczywistości, ale jako kulturowo zakodowane artefakty, które konstruują określone semantyczne i afektywne ramy interpretacyjne, czyli nie tylko kodują doświadczenie katastrofy, ale performatywnie wytwarzają powódź. Ponieważ nie ma jednego centralnego źródła jej „wytwarzania”, gramatyki wizualne wykorzystywane przez różne źródła, różnych aktorów społecznych korzystających z rozmaitych cyfrowych infrastruktur medialnych stanowią pole walki o społeczne rozpoznanie, epistemologiczną legitymizację i polityczną sprawczość, o uznanie możliwości reprezentowania powodzi. Niniejszy artykuł jest próbą refleksji nad tym, jak wygląda ten proces, jak wpływa na ramowanie powodzi i jakie społeczne konsekwencje niesie. Próba ta wpisuje się w obecny od dawna w semiotyce wizualnej nurt badań nad aktami tworzenia przekazów (*enunciation*), a nie tylko nad gotowymi przekazami (*utterances*)⁵.

Punktem wyjścia proponowanej tu analizy jest semiotyka wizualna zarówno w klasycznym ujęciu Rolanda Barthes’a⁶, jak i współczesna, multimodalna semiotyka wizualna Gunthera Kressa i Theo van Leeuwena⁷. Barthes traktuje reprezentacje wizualne jako teksty, które łączą to, co przedstawione, z tym, co domyślne kulturowo, afektywnie i ideologicznie. Wprowadzone przez niego kategorie *studium* i *punctum* umożliwiają rozróżnienie między tym, co w obrazie społecznie zorganizowane, a tym, co wykracza poza ramy kulturowej przewidywalności, uruchamiając indywidualne afekty i rezonanse. Jest to szczególnie istotne w przypadku obrazów katastrof, które z jednej strony mają funkcję dokumentacyjną, z drugiej zaś „żądlącą” – mobilizującą, afektywnie intensywną. Z kolei według Kressa i van Leeuwena reprezentacje wizualne oddziałują poprzez trzy podstawowe metafunkcje: reprezentacyjną, interpersonalną i kompozycyjną, które razem tworzą wizualne teksty zdolne do konstruowania w określony sposób odbiorcy, modeli sprawczości i ram epistemicznych pozwalających zrozumieć określone zjawisko. Te właśnie funkcje są osią mojej analizy, ponieważ interesuje mnie nie tyle, co przedstawiają obrazy powodzi, ale jak przedstawiają, komu przyznają sprawczość, jakie relacje ustanawiają między widzem a reprezentacją oraz jakie wartości i hierarchie strukturyzują ich wewnętrzną organizację.

W perspektywie antropologicznej powódź nie jest jednorazowym aktem natury, lecz procesem nasyceniem kulturowymi znaczeniami i zakorzenionym w konkretnych strukturach społecznych. Jak wskazują Anthony Oliver-Smith i Susanna Hoffman⁸, to, co nazywamy katastrofą, jest w istocie efektem spotkania naturalnych zjawisk z nierównymi układami władzy, marginalizacją społeczną i ideologiami rozwoju. Roberto E. Barrios precyzuje, że kataklizmy naturalne są w dużej mierze wynikiem procesów historycznych, w których ludzkie praktyki wzmocniają destrukcyjne zdolności zjawisk geofizycznych i prowadzą do nierównego rozłożenia ryzyka w zależności od płci,

rasy, klasy i pochodzenia etnicznego⁹. Warto podkreślić, że antropologia coraz częściej postrzega światy naturalne i społeczne jako wzajemnie splątane i nierozłączne¹⁰, wskazując, że zjawiska takie jak powódź są nie tylko manifestacją sił przyrody, ale również „skonstruowanymi naturami”¹¹, których postrzeganie jest głęboko osadzone w systemach wiedzy, symbolach i kulturowych dyskursach.

Obrazy katastrof odgrywają w tym procesie rolę nie tylko dokumentacyjną, ale przede wszystkim performatywną: wyznaczają granice zbiorowej percepcji, konstruują publiczne narracje, uruchamiają afektywne mobilizacje i kulturowe mechanizmy pamięci. Zestetyzowane, cyfrowe reprezentacje powodzi są zatem symptomem głębszych przemian, jakie dokonały się współcześnie w sposobie postrzegania katastrof, przeżywania ich i prowadzonej względem nich polityki.

Analiza multimodalna, którą tu stosuję, uwzględniła zróżnicowane formaty i kanały wizualnych reprezentacji powodzi, a głównymi źródłami danych są media informacyjne (zarówno polskie, jak i niemieckie), oficjalne komunikaty instytucji państwowych, materiały organizacji ekologicznych oraz treści generowane przez użytkowników platform społecznościowych. Gromadząc dane, nie kierowałem się chęcią uzyskania reprezentatywności ilościowej, lecz skoncentrowałem się na rekonstrukcji znaczących modalności, poprzez które wizualność powodziowa zostaje osadzona w określonych reżimach afektywnych, poznawczych i politycznych.

W przypadku materiałów z 1997 roku, czyli okresu sprzed upowszechnienia się cyfrowych technologii rejestracji i dystrybucji obrazu, podstawę analizy stanowiły zdigitalizowane filmy i fotografie z zasobów prasowych, archiwów instytucjonalnych czy serwisów społecznościowych i platform streamingowych. Dominacja oficjalnych i medialnych materiałów z tego okresu, które nie są przecież neutralnym zapisem, lecz wyborem dokonany przez uprzywilejowanego nadawcę, wymagała częściowego zrównoważenia przez materiały pozyskane w trakcie wywiadów etnograficznych, które prowadziłem w ramach projektu dotyczącego cyfrowej estetyzacji natury doliny Odry. Materiały te miały charakter oddolny, dokumentowały lokalne inicjatywy i perspektywy niewpisujące się w dominujące narracje medialne.

W przypadku powodzi z 2024 roku wizualne dane cyfrowe obejmowały zarówno narracje udostępnione na stronach internetowych różnych oficjalnych interesariuszy, obrazowanie satelitarne i dronowe, infografiki, mapy interaktywne, jak i treści publikowane przez użytkowników w czasie rzeczywistym w mediach społecznościowych. Selekcja materiałów podlegała kryteriom jakości semiotycznej (kompozycja, modalność, struktura znacząca), jak również reprezentatywności względem typów nadawców i form wizualnych.

Zebrane materiały zostały poddane analizie opierającej się, jak wspominałem, na rozróżnieniu trzech metafunkcji komunikacji wizualnej. Po pierwsze, identyfikacji podlega-

ły typy przedstawianych procesów, uczestników i kontekstów, a także strukturalnych form obrazowania (metafunkcja reprezentacyjna), po drugie, sposoby konstruowania relacji pomiędzy obrazem a widzem, czyli między innymi dystanse, kąty kamery, spojrzenia, oraz wskaźniki modalności (realizm obrazu, intensywność koloru, ostrość) (metafunkcja interpersonalna), po trzecie, zasady organizacji przestrzennej obrazów, w tym hierarchizacja elementów, ich wyrazistość i ramy (metafunkcja kompozycyjna).

Na tej podstawie twierdząc, że wizualna topografia powodzi z 1997 roku została zdominowana przez obrazy o silnym ładunku afektywnym i symbolicznym, w których dominowały strategie przedstawiania wpisujące się w tradycję „romantycznej” estetyki katastrofy. Ta estetyka rezonowała z dyskursem „natury-wroga” i „walki z żywiołem”¹², a także z ideą sublimacji zagrożenia w emocjonalne doświadczenie¹³. Ujęcia z niskich perspektyw, obrazy zatopionych ulic i brodzących w wodzie ludzi, zbliżenia na zatopione obiekty oraz ekspozycja ludzkiego cierpienia, zgodnie z typologią Kressa i van Leeuwena¹⁴, należały do kategorii obrazów „żądających” (*demand images*), nakierowanych na wywołanie emocjonalnej odpowiedzi poprzez intensyfikację kontaktu wizualnego. Kompozycyjnie obrazy te eksponowały relację cielesności i zniszczenia: ofiary powodzi ukazywane były na tle zniszczeń, a ich obecność miała funkcję nie tyle dokumentacyjną, co legitymizującą społeczny wymiar cierpienia, solidarności i moralnej próby. Szczególną pozycję zajmuje tu ikonografia wrocławskiej dzielnicy Kozanów (osiedla wysokich bloków z tak zwanej wielkiej płyty), która stała się wizualnym emblematem powodzi. Fotografie z lotu ptaka, obrazy przewożonych łodzią ludzi, ukazujące osamotnione bloki mieszkalne otoczone wodą, konstruowały powódź jako totalizujące doświadczenie przestrzenne, w którym granica między tym, co ludzkie, a tym, co naturalne, zostaje chwilowo zawieszona. Jednocześnie funkcjonowały jako ikony wytrwałości, determinacji i odporności. Miały nie tyle informować, co mobilizować, nadawały katastrofie wymiar egzystencjalny, czyniąc z niej artefakt pamięci kulturowej. We wspomnianych podwrocławskich wsiach pamięć o powodzi została utrwalona poprzez symboliczne upamiętnienia, takie jak pomnik „ku czci obrońców wałów” czy corocznie organizowane festyny¹⁵.

Retoryka wizualna tego okresu opierała się na metaforze heroiczno-narodowej. Katastrofa interpretowana była jako sprawdzian zbiorowej wytrzymałości i wspólnotowego etosu, a obrazy ludzi walczących z żywiołem, ustawiających worki z piaskiem na wałach wzdłuż Odry urastały do rangi nowoczesnych ikon poświęcenia. Pomnik Powodziarki, znajdujący się na jednym z wrocławskich mostów i upamiętniający „walkę z żywiołem”, przedstawia kobietę niosącą książki przez wodę, ucieleśniając to, co Pierre Nora¹⁶ nazywa miejscem pamięci, w którym kryształuje się narracja zbiorowej tożsamości i sprawczości.

W przeciwieństwie do zromantyzowanej ikonografii powodzi z 1997 roku, reprezentacje wydarzeń z 2024 roku

ujawniają znaczące przesunięcie w paradygmatach wizualnych: od rejestru symbolicznego ku indeksalnemu, od dramatycznego kataklizmu ku racjonalnie opanowanej powodzi, od afektywnego ujęcia cierpienia ku technonaukowemu zarządzaniu ryzykiem. Dominujące reprezentacje powodzi ukazują teraz nie tyle skutki katastrofy, ile jej infrastrukturalne i instytucjonalne otoczenie, czyli bariery przeciwpowodziowe, sprzęt monitorujący, systemy wczesnego ostrzegania oraz interwencje służb ratunkowych. Są to, w terminologii Kressa i van Leeuwena¹⁷, obrazy „oferujące”, prezentujące fakty, dane, procedury, ale niedomagające się emocjonalnego zaangażowania.

Cechą charakterystyczną tych reprezentacji jest ich indeksalność. Dominują wizualizacje techniczne, wykresy, infografiki, obrazy satelitarne, mapy GIS, wizualizacje hydrologiczne i ujęcia z dronów, które traktują powódź nie jako egzystencjalny kryzys, lecz jako zjawisko mierzalne, przewidywalne i możliwe do administracyjnego zarządzania. Obraz nie reprezentuje, ale jest interfejsem między człowiekiem a rzeczywistością rozumianą jako system danych. Nie jest relacją z wydarzenia, ale narzędziem zarządzania informacją tak, aby odbiorca orientował się operacyjnie w sytuacji, działał zgodnie z protokołem, a nie angażował się emocjonalnie. Znaczenie obrazu nie wyłania się już z kulturowej interpretacji, lecz z jego relacji referencyjnej do danych – obraz jest wskaźnikiem, a nie metaforą, śladem, a nie symbolem. Zgodnie z klasyfikacją Peirce’a znak indeksalny nie reprezentuje poprzez konwencję, lecz poprzez związek przyczynowo-przestrzenny: obraz nie odsyła już do „cierpienia”, ale wskazuje „poziom wody 3,12 metra”, „zasięg zalania 15 kilometrów”, „stężenie zanieczyszczeń przekraczające normy” itp.

Znamiennym przypadkiem tej zmiany jest symboliczne wyniesienie infrastruktury do rangi aktora: zbiornik Racibórz Dolny, który „uratował Wrocław”¹⁸, zostaje nie tylko zobrazowany w infografikach, ale wpisany w narrację bohaterką. Na poziomie semiotycznym jest to przejście od humanistycznej antropomorfizacji cierpiącego człowieka do antropomorfizacji systemu technicznego, który zostaje obdarzony sprawczością, etosem działania i moralnym uzasadnieniem (podobny proces był opisywany w stosunku do innych powodzi¹⁹). W duchu Latoura²⁰ mamy tu do czynienia z poszerzeniem grupy znaczących aktorów społecznych o nie-ludzkie aktantów, którzy uczestniczą w produkcji katastrofy jako znaczącego wydarzenia społecznego. Ten paradygmat wizualizacji ryzyka powodziowego, który powtarza się nie tylko w omawianym kontekście, kładzie nacisk na prostotę i spójność przekazu wizualnego²¹. Odbiorcy oczekują zresztą takiego przekazu, jasnych prognoz, zrozumiałej terminologii i dostępu do map interaktywnych²².

Ciekawie przedstawia się także sytuowanie obu powodzi w relacji do „mitologii” narodowej. Wizualne reprezentacje powodzi z 1997 roku wpisywały się w logikę narodowego stanu wyjątkowego, w której katastrofa konstruowana była jako wydarzenie dotyczące „nas”, „naszej

wspólnoty narodowej” i wymagające mobilizacji zasobów symbolicznych, moralnych i instytucjonalnych w obrębie granic państwa. Dominująca ikonografia medialna utrzymywała tę figurę poprzez obecność flag narodowych, umundurowanych funkcjonariuszy, państwowych urzędników oraz map ukazujących powódź jako zjawisko wyraźnie wpisane w kontur terytorium narodowego. Powódź funkcjonowała zatem jako wydarzenie kartograficznie „zinternalizowane”. Odra, choć to przecież rzeka transgraniczna, była przedstawiana jako polska rzeka cierpiąca, polska katastrofa. Mapy, jako narzędzia wizualnego porządkowania przestrzeni, służyły nie tyle do ukazania dynamiki wydarzenia, ile do reprodukcji politycznego imaginariusz państwowości. W ten sposób katastrofa przyczyniała się do redystrybucji afektywnej uwagi wokół granicy jako miejsca symbolicznego zwania między wspólnotą narodową (wewnątrz) a zagrożeniem z zewnątrz. Z kolei w Niemczech ta sama powódź, choć dotycząca granicy z Polską, była medialnie interpretowana jako moment „prawdziwego zjednoczenia” Niemiec, stała się częścią narracji wzmacniającej wspólnotę narodową²³. W tym porządku ikonograficznym bohaterami powodzi były jednostki wcielające narodowy etos solidarności, czyli wolontariusze, strażacy, mieszkańcy nadodrzańskich terenów wspólnie zabezpieczający wały przeciwpowodziowe. Ich wizerunki publikowane na okładkach czasopism i w relacjach telewizyjnych konstruowały powódź jako „moment heroiczny”, przypominający mityczne wzorce zbiorowego poświęcenia. Odwołania do etosu Solidarności, używanie metafory „Trzeciej Solidarności”²⁴, służyły wnikaniu katastrofy w długie trwanie narodowego dyskursu wspólnoty cierpienia i oporu.

W przeciwieństwie do narracji odwołującej się do wspólnoty narodowej, wizualne imaginariusz katastrofy z roku 2024 jest wyraźnie przesunięte w kierunku transnarodowej logiki współzależności i zintegrowanego zarządzania środowiskowego. Mapy, które w 1997 roku reproduktowały logikę granic politycznych, w 2024 roku ukazują dorzecze Odry jako kontinuum hydrologiczne, jako przestrzeń nieciągłości administracyjnej, ale ciągłości ekologicznej. Rzeka staje się kanałem współpracy. Flagi unijne, logotypy europejskich agencji środowiskowych, wspólne konferencje transgraniczne, to elementy, które pokazują nowy, wyłaniający się reżim wizualny, czyli ekologiczną współzależność, jako podstawę obecnej polityki radzenia sobie z powodzią. W sensie deleuzjańskim²⁵, mamy tu do czynienia z procesem reterytorializacji rzeki, która nie jest już mapowana jako linia graniczna, ale jako przepływ, sieć relacji, medium ekologicznej współodpowiedzialności. Imaginariusz powodzi przestaje być narodowe, staje się sieciowe i afektywnie rozproszony.

Powódź z 1997 roku miała miejsce w pejzażu medialnym zdominowanym przez jednokierunkową dystrybucję treści wizualnych, w którym głównymi aktorami produkcji obrazów były duże instytucje medialne i państwowe. Struktura komunikacyjna miała charakter hierarchiczny:

obrazy były selekcjonowane, kadrowane i kontekstualizowane przez redakcje, fotografów prasowych oraz oficjalne kanały informacyjne. W tym modelu widz funkcjonował przede wszystkim jako odbiorca-konsument uformowanej dla niego rzeczywistości wizualnej (w modelu *readers digest*), której autorytet epistemiczny nie był zasadniczo kwestionowany. Bardzo wyraźnie ukazał ten proces Martin Doering, pokazując, jak w Niemczech media masowe aktywnie konstruowały „rzeczywistość katastrofy” przy wykorzystaniu metaforyki walki z naturą do kształtowania obrazu zjednoczonego narodu. Media, zdaniem Doeringa, „formatowały” surowy materiał, tworząc *newsworthy items*, co prowadziło do „konstruowania niepewności w obliczu natury” w dyskursie medialnym²⁶.

Dystrybucja obrazów w 1997 roku miała charakter wertykalny i ograniczony: fotografie z zalanych terenów trafiały na łamy gazet, do wieczornych wiadomości telewizyjnych i oficjalnych komunikatów, tworząc wizualny kanon katastrofy. W tym reżimie medialnym dominowała logika reprezentacji jako aktu redakcyjnego, w ramach którego obraz miał nie tylko pokazać, ale również zinterpretować, nadać sens i wskazać ramy społecznej recepcji. W efekcie, nawet jeśli pojawiały się amatorskie zdjęcia, to ich funkcja była raczej ilustracyjna niż narracyjna: uzupełniały główny przekaz, nie konkurując z nim na poziomie interpretacyjnym. Warto zauważyć, że w konstruowaniu obrazu powodzi znaczącą rolę odegrał wówczas przekaz ustny, który miał wysoką modalność, ponieważ opierał się na afekcie i natychmiastowości. Z tego powodu stał się fundamentem późniejszej ikonizacji powodzi i jej przetworzenia w formach popkultury czy pamięci kulturowej.

Rok 2024 przynosi inny, bo zdecentralizowany, wielokanałowy i partycypacyjny, krajobraz medialny powodzi. Współczesny tryb sieciowy, w którym granice między producentem a odbiorcą, przekazem oficjalnym a oddolnym ulegają zatarciu, odmienił sposób rozumienia katastrofy. W szczególności istotna stała się cyrkulacja i algorytmizacja wizualnych reprezentacji za pośrednictwem platform społecznościowych, takich jak TikTok, Instagram, Facebook, X (dawniej Twitter), czy platform streamingowych, takich jak YouTube. Media społecznościowe zastąpiły inne kanały wykorzystywane w komunikacji kryzysowej do zbierania, organizowania i rozpowszechniania informacji w czasie rzeczywistym²⁷. A ponieważ w zasadzie każdy, kto posiada smartfon i dostęp do internetu, może uczestniczyć w rozpowszechnianiu dowolnych treści i obrazów, dochodzi do swoistej (co nie znaczy rzeczywistej) demokratyzacji ich produkcji. Krótkie filmiki prezentujące zalane ulice, transmisje na żywo z miejsc interwencji kryzysowej, zdjęcia z amatorskich dronów, stają się częścią mozaikowego obrazu katastrofy, który nie jest już ani tworzony, ani sterowany przez centralny aparat medialny, lecz przez rozproszoną społeczność producentów i komentatorów. Wytwarzane w tym trybie i dla tych mediów obrazy są nie tylko dokumentem, ale też manifestacją

obecności, sprawczości, a często także krytyki wobec oficjalnych narracji.

Warto zauważyć, że ta zmiana ma nie tylko charakter technologiczny, ale także epistemologiczny, ponieważ wiedza o katastrofie została rozproszona w sieci i nie mając jednego, obdarzonego autorytetem centrum, stała się artefaktem w ramach szerokich sporów interpretacyjnych i kontrnarracji, a co za tym idzie – mitologizacji²⁸. Sfera wizualna stała się przestrzenią agonistyczną, w której konkurują różne reżimy prawdy, afektu i sprawczości. Jednak ta „demokratyzacja produkcji” niesie ze sobą ryzyko tymczasowości i ulotności cyfrowych obrazów, co nie tylko utrudnia ich stabilną interpretację i archiwizację, ale włącza je do katalogu treści „infotainmentu” – treści, które tylko na chwilę wywołują zainteresowanie, a potem są jednym ruchem palca wyrzucane z zasięgu wzroku, nie trafiając do pamięci, nie budząc żadnej afektywnej reakcji. Stąd podwójne znaczenie użytego przeze mnie zastrzeżenia w odniesieniu do „swoistej” demokratyzacji. Z jednej strony demokratyzacja oznacza zaangażowanie, które w tym wypadku jest powierzchowne, z drugiej, miałem na myśli także wpływ niewidzialnych procesów algorytmicznych na porządkowanie i klasyfikowanie reprezentacji wizualnych w mediach społecznościowych²⁹. Kontrola nad procesem uobecniania treści jest bowiem mniej demokratyczna, nieprzejrzysta, co oznacza, że w przestrzeni publicznej reżimów sieciowych treści generowane przez użytkowników-amatorów nie uczestniczą na równych zasadach na polu walki semiotycznej o możliwość reprezentowania powodzi, co przekłada się na sposób postrzegania i przeżywania katastrofy.

Transformacje tu omówione wskazują na przeobrażenia, jakie dokonały się nie tylko w sposobach reprezentowania katastrof ekologicznych i klęsk żywiołowych, ale również w formach konstruowania i cyrkulacji wiedzy środowiskowej w warunkach cyfrowej kultury wizualnej. Analiza semiotyczna reprezentacji powodzi w dorzeczu Odry ujawnia trzy zasadnicze przesunięcia: po pierwsze, przejście od symbolicznych do indeksalnych systemów znakowych, po drugie, zmianę retoryki wizualnej od udratyzowanej katastrofy ku zarządzanemu ryzyku, oraz, po trzecie, przejście od postrzegania katastrofy w kategoriach narodowych w kierunku transgranicznej współzależności.

Te przemiany nie są neutralnymi efektami ewolucji technologicznej, lecz symptomami głębszych zmian w reżimach epistemologicznych i afektywnych, w ramach których katastrofa staje się obiektem poznania, działania i politycznej mobilizacji. Gramatyka wizualna nie jest tu jedynie stylistycznym repertuarem, lecz narzędziem epistemicznego formatowania rzeczywistości, określającym, co może być dostrzeżone, uznane za istotne, wpisane w ciągi przyczynowe i legitymizowane jako podstawa reakcji społecznej.

Co więcej, rozwój technologii cyfrowych umożliwił wizualizację aspektów katastrof, które wcześniej były niewidoczne bądź niedostępne dla percepcji zmysłowej

(zasięgi zalewów, poziomy zanieczyszczeń, tempo napływu fali powodziowej, modelowane scenariusze hydrologiczne itp.). Wprawdzie formy te rozszerzają zakres postrzeganości, redefiniując zarazem granice tego, co może być poznane i uznane za rzeczywiste, jednocześnie jednak takie „obrazowanie” katastrof może „zaciemniać” ich społeczne doświadczanie, istniejące nierówności w zakresie wpływu katastrofy na życie ludzi czy instytucje³⁰. Wizualizacja niewidzialnego nie jest zatem neutralnym poszerzeniem poznania, lecz gestem performatywnym: czyni coś widzialnym, a więc społecznie obecnym, poznawczo legitymizowanym i potencjalnie politycznie skutecznym.

Jest jeszcze jeden ważny wymiar faktu, iż zjawiska takie jak powódzie są częścią cyfrowego, zapośredniczonego przez media świata. Otóż w jego ramach dochodzi do estetyzacji cierpienia³¹, a proces ten, choć może na chwilę mobilizować empatię, niesie ze sobą ryzyko ostatecznego afektywnego dystansu, w którym obrazy konsumowane są jako spektakle. W tym kontekście funkcja interpersonalna obrazów nabiera kluczowego znaczenia³²: pytanie, czy obraz ustanawia relację odpowiedzialności, czy też pozostawia widza w pozycji kontemplacyjnego obserwatora, staje się pytaniem o etyczny potencjał reprezentacji. Wizualność oparta na „ofertach”, charakterystyczna dla oficjalnych wizualizacji z 2024 roku, często eliminuje bezpośredni kontakt z twarzą Innego, zastępując go analizą danych, wykresami, interfejsami itp. Oznacza to przesunięcie z poziomu relacyjnego na proceduralny, co może wywoływać stępienie etycznego impulsu, który wcześniej był generowany przez spojrzenie i bliskość. Zdarza się, że świadome tego ryzyka organizacje ekologiczne zestawiają zwizualizowane dane z opowieściami ludzi dotkniętych katastrofą, łącząc zdystansowaną wiedzę z empatią, racjonalność z afektem. Tak jest w przypadku użycia specjalnych narzędzi cyfrowych, między innymi okularów 3D VR w technologii 360 stopni i tak zwanej immersyjnej opowieści zastosowanych w celu wywołania doświadczenia podobnego do tego, które towarzyszy osobom doświadczającym powodzi. Wprawdzie ma to służyć wytworzeniu wiedzy na temat możliwości właściwego postępowania w warunkach kataklizmu, ale jest to też przykład próby humanizowania złożonych problemów środowiskowych, generowania empatii i motywowania do działania, poprzez umieszczanie odbiorcy w centrum narracji o doświadczeniu powodzi³³.

Podsumowując, pragnę zauważyć, że analiza przemian gramatyki wizualnej reprezentacji powodzi z lat 1997 i 2024 odsłania przeobrażenia w sposobie ich kulturowego kodowania w efekcie rozwoju technologii cyfrowych. Przemieszczając się między symboliczną estetyką afektywnego dramatyzmu a indeksalną wizualnością zarządzanego ryzyka, między narodowymi imaginariami granicy a transnarodowymi systemami ekologicznej współzależności, pomiędzy kulturą medialnego nadzoru a sterowaną algorytmicznie siecią polifonią obrazów, dostrzegamy nie tyle liniową ewolucję, ile serię przesunięć, rekonfiguracji

i napięć, które wyznaczają nowe horyzonty antropologicznej refleksji nad katastrofą.

W perspektywie semiotyki społecznej, która za pośrednictwem pracy Gunthera Kressa i Theo van Leeuwen była fundamentem zaprezentowanej tu analizy, należy stwierdzić, że cyfrowe reprezentacje powodzi jawią się jako złożone artefakty kulturowe, które nie tyle odwzorowują rzeczywistość, ile aktywnie ją konstruują. Wybierając określone perspektywy, nadając ramy kompozycyjne, mobilizując afekty i wartości, różni aktorzy społeczni (od instytucji państwowych, przez ekologiczne NGO, po całe rzesze użytkowników platform cyfrowych) uczestniczą w tworzeniu wizualnych narracji, które definiują, czym jest powódź, kogo dotyczy, kto jest odpowiedzialny i jakie działania są uprawnione przed nią, w jej trakcie i po niej.

Współczesna estetyzacja powodzi, ta cyfrowa, zorientowana na dane, ma potencjał zarówno epistemicznej precyzji, jak i etycznej ambiwalencji. Choć zdolność wizualizacji „niewidzialnego” stwarza nowe możliwości poznawcze, jednocześnie grozi utratą empatycznego kontaktu z doświadczeniem ludzkiego cierpienia, rekonfiguruje reżimy prawdy i zaufania do „unaocznionej” wiedzy. Estetyka cyfrowa jest zatem narzędziem polityk kształtujących z pozycji danego interesariusza obraz świata przedstawianego, czyli w tym przypadku „klęski żywiołowej” (z jakiej pozycji przywołuję to pojęcie w tym kontekście?).

Wobec nasilających się ekstremalnych zjawisk klimatycznych i rosnącej częstotliwości „wielkich” powodzi rozumienie gramatyki wizualnej ich reprezentacji jako narzędzia epistemologii, mobilizacji i krytyki staje się nieodzownym elementem antropologicznej refleksji nad teraźniejszością i przyszłością relacji człowiek–środowisko.

* Zrealizowano dzięki finansowaniu Narodowego Centrum Nauki w ramach programu CHANSE, nr UMO-2021/03/Y/HS3/00276.

Przypisy

- ¹ Por. Tomasz Olszewski, Ignacy Rutkiewicz, *Wrocław 1945–1965*, Polonia, Warszawa 1966, s. 9; Tadeusz Broniewski, Stefan Arczyński, *Wrocław, Sport i Turystyka*, Warszawa 1968, s. 1; Olgierd Czerner, Stefan Arczyński, *Wrocław. Krajobraz i architektura*, Arkady, Warszawa 1976, s. 5.
- ² Anna Bożek, Alfred Dubicki, Marian Dziewanowski, Barbara Kwiatkowska-Szygulska, *Raport 2002 – Środowisko. Wody powierzchniowe*, [w:] *Środowisko Wrocławia – informator 2002*, s. 53, <http://eko.org.pl/wroclaw/pdf/wody.pdf>, dostęp: 21.11.2025.
- ³ Hanna Achremowicz, Kamila Kamińska, *Mit o powodzi i wydarzenia 1997 roku jako utopia konstytuująca tożsamość wsi Łany, Kamieniec Wrocławski i Jeszkowice*, [w:] *Utopia a edukacja*, t. 2, *Pedagogiczne konteksty społecznych wyobrażeń świata możliwego*, red. Roman Włodarczyk, Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017, s. 174; por. też: Bartosz Włodarczyk, *Powódź Tysiąclecia z 1997 roku. Wymiar społeczny oraz instytucjonalny*, „Konteksty Społeczne” 2021, nr 1, s. 25–46.

- 4 Martin Doering, *The Politics of Nature: Constructing German Reunification During the Great Oder Flood of 1997*, „Environment and History” 2003, nr 2, s. 10.
- 5 Jean-Jacques Boutaud, *Visual Semiotics, Pragmatics, and Communication*, [w:] *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992–93*, red. Thomas A. Sebeok, Jean Umiker-Sebeok, Mouton De Gruyter, Berlin–New York 1995, s. 3.
- 6 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, przeł. Stephen Heath, Fontana Press, London 1977.
- 7 Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, London 2006.
- 8 Anthony Oliver-Smith, Susanna M. Hoffman, *The Angry Earth: Disaster in Anthropological Perspective*, Routledge, London 2020.
- 9 Roberto E. Barrios, *What Does Catastrophe Reveal for Whom? The Anthropology of Crises and Disasters at the Onset of the Anthropocene*, „Annual Review of Anthropology” 2017, nr 46, s. 151–166.
- 10 *The Social Life of Climate Change Models: Anticipating Nature*, red. Kirsten Hastrup, Martin Skrydstrup, Routledge, New York 2013.
- 11 Phil Macnaghten, John Urry, *Contested Natures*, SAGE Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi 1998.
- 12 M. Doering, *The Politics...*, dz. cyt., s. 2.
- 13 P. Macnaghten, J. Urry, *Contested Natures*, dz. cyt., s. 114.
- 14 G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images*, dz. cyt., s. 118.
- 15 H. Achremowicz, K. Kamińska, *Mit o...*, dz. cyt., s. 185.
- 16 Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, „Representations” 1989, nr 26, s. 7–24.
- 17 G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images*, dz. cyt., s. 119.
- 18 *Ochronił Polskę przed armagedonem. „Królu złoty, skromny i milczący”*, Onet, 23 września 2024, <https://wiadomosci.onet.pl/slask/zbiornik-raciborz-dolny-bohaterem-narodowym-krolu-zloty-skromny-i-milczacy/4xqlnvd>, dostęp: 21.11.2025.
- 19 Por. np. Helen Bromhead, *Disaster linguistics, climate change semantics and public discourse studies: a semantically-enhanced discourse study of 2011 Queensland Floods*, „Language Sciences” 2021, nr 85, s. 1–13.
- 20 Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. Krzysztof Abriszewski, Aleksandra Derra, Universitas, Kraków 2010.
- 21 Por. np. Sarah Percival, Mark Gaterell, David Hutchinson, *Effective Flood Risk Visualisation*, „Natural Hazards” 2020, nr 1, s. 385, 391.
- 22 Tamże, s. 391.
- 23 M. Doering, *The Politics...*, dz. cyt., s. 12.
- 24 Joanna Cieśla, *Wielka Powódź sprzed 25 lat. Nikt na ten żywioł nie był gotowy*, portal „Polityka”, 23 lipca 2022, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/21737-19,1,wielka-powodz-sprzed-25-lat-nikt-na-ten-zywiol-nie-byl-gotowy.read, dostęp: 21.11.2025.
- 25 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, przeł. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1987.
- 26 M. Doering, *The Politics...*, dz. cyt., s. 5.
- 27 Naiyara Noor i in., *Social-media-based crisis communication: Assessing the engagement of local agencies in Twitter during Hurricane Irma*, „International Journal of Information Management Data Insights” 2024, nr 2, s. 1–17; Wei Liu, Wei Xu, *Tweeting to (Selectively) Engage: How Government Agencies Target Stakeholders on Twitter during Hurricane Harvey*, „International Journal of Communication” 2019, nr 13, s. 4917–4939.
- 28 Janusz Barański, *Mistyczny wymiar powodzi*, „Prace Etnograficzne” 2011, nr 39, s. 37–44.
- 29 Martin Hand, *Visuality in Social Media: Researching images, circulations, and practices*, [w:] *The SAGE Handbook of Social Media Research Methods*, SAGE Publications, London 2017, s. 221.
- 30 Allison Carruth, Robert P. Marzec, *Environmental Visualization in the Anthropocene: Technologies, Aesthetics, Ethics*, „Public Culture” 2014, nr 2, s. 209.
- 31 Por. np. Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2023.
- 32 G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images*, dz. cyt., s. 42–43.
- 33 Katie Jane Parsons, Alison Lloyd Williams, Christopher Skinner, *Using 360° Immersive Storytelling to Engage Communities with Flood Risk*, „Geographical Research” 2025, nr 1, s. 91–102.



