Studia Polityczne 2026, tom 54, nr 3
ISSN 1230-3135
DOI: 10.35757/STP.2026.54.3.03

CC BY NC SA

PIOTR GRABOWIEC
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0002-0248-6775
piotr.grabowiec@uwr.edu.pl

OLHA PINGOT
badaczka niezależna
ORCID: 0009-0000-2564-699X

SYMBOL I OBRAZ W IKONOGRAFII UKRAIŃSKIEJ RELIGII OBYWATELSKIEJ

Symbol and Image in the Iconography of Ukrainian Civil Religion

Abstract

The article examines the emergence and consolidation of a Ukrainian civil religion as a nexus of symbols, rituals, and narratives that—since the Revolution of Dignity—has integrated the political community around the values of freedom and dignity. Situating the concept within the line that runs from Rousseau and Durkheim to contemporary accounts (e.g., M. Cristi, V. Possenti), the study defines civil religion as a public ethos and a culture of memory distinct from political religion yet dialectically entangled with it. The core of the paper is a case study of the iconography of the Heavenly Hundred: archangelic motifs (St. Michael), the tryzub, fire, and the guardian-angel figure, and their sacralizing semantics across poetry, painting, murals, and digital graphics. These images and practices transform sacrifice into a founding myth and animate memorial rituals—panakhyda services, processions, and the flag as totem—generating both soteriological and integrative meanings. The article also maps the digital infrastructure of remembrance (project websites, social media) as a contemporary agora of ritual participation. In conclusion, it argues that the full-scale war launched on 24 February 2022 has intensified the consolidation of Ukraine's civil religion by deepening frames of memory and expanding the symbolic repertoire. The contribution is

twofold: an iconographic analysis coupled with ritual theory, and an account of how art and ritual shape the nation's moral imagination under conditions of existential threat.

K e y w o r d s: civil religion, Revolution of Dignity, Heavenly Hundred, iconography, rituals of memory

---

Abstrakt

Artykuł podejmuje problem narodzin i konsolidacji ukraińskiej religii obywatelskiej jako splotu symboli, rytuałów i narracji, który od Rewolucji Godności scala wspólnotę polityczną wokół wartości wolności i godności. Autorzy sytuują pojęcie religii obywatelskiej w tradycji Durkheima, Rousseau i nowszych ujęć (M. Cristi, V. Possenti), rozumiejąc je jako kulturę pamięci i etos publiczny, odróżnialny od religii politycznej, lecz z nią dialektycznie sprzężony. Następnie przedstawiają studium przypadku: ikonografię „Niebiańskiej Sotni" – motywy archanielskie (św. Michał), tryzub, ogień, anioł-strażnik – oraz ich sakralizujący przekaz w poezji, malarstwie, muralach i grafice cyfrowej. Analiza pokazuje, że artystyczne przedstawienia ofiary i męczeństwa tworzą mit założycielski nowej wspólnoty oraz uruchamiają rytuały pamięci (panachidy, procesje, flagę jako totem), nadając im sens soteriologiczny i integracyjny. Autorzy opisują także cyfrową infrastrukturę pamięci (strony projektów, media społecznościowe) jako współczesną agorę rytuałów i upamiętnień. W ujęciu konkluzywnym stwierdzają, że pełnoskalowa wojna od 24 lutego 2022 r. wzmacnia proces konsolidacji religii obywatelskiej, pogłębiając ramy pamięci i repertuar symboliczny. Artykuł wnosi do badań nad religią obywatelską udokumentowaną analizę ikonograficzną i rytualną, ukazując, jak sztuka i rytuał kształtują moralną wyobraźnię narodu w sytuacji egzystencjalnego zagrożenia.

S ł o w a k l u c z o w e: religia obywatelska, Rewolucja Godności, Niebiańska Sotnia, ikonografia, rytuały pamięci

PROLOG

Sztuka pamięci (*ars memoriae*), zaliczana do klasycznych działów retoryki i skodyfikowana przez Rzymian, stanowi ważny punkt odniesienia dla analizy współczesnych wspólnot politycznych. W perspektywie pamięci zbiorowej obrazy, miejsca i rytuały nie są jedynie ilustracją wydarzeń, lecz narzędziami porządkowania doświadczeń oraz utrwalania wspólnych znaczeń. Już Cyceron podkreślał, że pamięć wymaga uporządkowanych miejsc i obrazów; współcześnie intuicję tę można

odczytać jako opis mechanizmu, w którym materialne znaki stabilizują pamięć społeczną. W przypadku Ukrainy po 2014 r. taki mechanizm okazał się szczególnie widoczny: wizualne przedstawienia Rewolucji Godności i jej ofiar zaczęły pełnić funkcję nie tylko dokumentacyjną, ale także integrującą i normatywną. Śmierć uczestników protestów została wpisana w narrację fundacyjną nowej wspólnoty politycznej, a towarzysząca jej ikonografia stała się ważnym medium symbolicznej konsolidacji. Celem artykułu jest zatem ukazanie, w jaki sposób obraz i symbol – obecne w poezji, malarstwie, muralach i praktykach pamięci – wzmacniają przekaz idei oraz wartości ukraińskiej religii obywatelskiej. Perspektywa ta pozwala uchwycić proces powstawania nowego mitu założycielskiego wspólnoty narodowej, opartego na ofierze cywilnych uczestników Rewolucji Godności oraz późniejszych ofiar rosyjskiej agresji. Od 24 lutego 2022 r. pełnoskalowa wojna dodatkowo wzmacnia dynamikę tego procesu: poszerza repertuar symboli, intensyfikuje rytuały pamięci i pogłębia jej społeczne ramy. Artykuł koncentruje się na niezbędnych założeniach teoretycznych oraz ikonografii towarzyszących Rewolucji Godności, traktowanej jako istotny element narodzin i konsolidacji ukraińskiej religii obywatelskiej.

Wyjaśnienia wymaga używane w artykule pojęcie religii obywatelskiej, traktowane tu synonimicznie z pojęciem religii cywilnej. Punktem wyjścia jest definicja Vittoria Possentiego, zgodnie z którą religia cywilna obejmuje zbiór przeświadczeń kulturowych i duchowych, tradycji obywatelskich, etosu oraz pamięci zbiorowej, budujących komunikację symboliczną i publiczne samorozumienie wspólnoty (Possenti, 2005). W polskiej literaturze Andrzej Sepkowski wskazuje, że terminy religia świecka, religia cywilna i religia obywatelska są zwykle używane komplementarnie, choć akcentują różne aspekty relacji między polityką, symbolami i moralnym ładem wspólnoty (Sepkowski, 2008). Z kolei Marcela Cristi pokazuje, że współczesne zainteresowanie religią obywatelską wiąże się zarówno z problemem legitymizacji władzy, jak i z pytaniem o warunki trwałości kultury obywatelskiej (Cristi, 2001). W proponowanej przez nią typologii – odwołującej się do weberowskiego typu idealnego – religia obywatelska może ujawniać się jako „kultura" (w sensie durkheimowskim) albo jako „ideologia" zbliżona do religii politycznej (w sensie rousseauistycznym), przy czym relacja między tymi wymiarami jest dialektyczna. Oznacza to, że religii obywatelskiej nie da się całkowicie oddzielić od polityczności, ale możliwe jest rozróżnianie jej bardziej kulturowych i bardziej politycznych odmian. W dalszej analizie pojęcie religii obywatelskiej będzie odnosiło

się przede wszystkim do kultury pamięci, symbolicznych form integracji oraz publicznie podzielanego etosu, który może korzystać z motywów religijnych, nie będąc tożsamy z religią kościelną.

Doświadczenie budowania ukraińskiej religii obywatelskiej stanowi szczególnie interesujące studium przypadku. Kryzys polityczny i ekonomiczny, narastające poczucie alienacji społecznej, a także odmowa podpisania umowy stowarzyszeniowej z Unią Europejską stworzyły warunki zarówno dla mobilizacji obywatelskiej, jak i intensywnej produkcji symboli publicznych. W ujęciu Cristi proces powstawania religii obywatelskiej w państwach demokratycznych dokonuje się przede wszystkim poprzez uspołecznienie – nie zaś poprzez samą przemoc i przymus – choć instytucje państwa, prawo i edukacja odgrywają później istotną rolę w utrwalaniu wspólnego etosu (Cristi, 2001). Z perspektywy durkheimowskiej religia obywatelska działa jako część świadomości zbiorowej: naturalizuje określone wartości, wzory zachowań i formy lojalności, które są społecznie wymagane, ale nie muszą być przeżywane jako zewnętrzny przymus (Durkheim, 1990; Cristi, 2001). Po Rewolucji Godności proces ten na Ukrainie stopniowo ulegał instytucjonalizacji, czego przejawem stały się praktyki pamięci, edukacyjne narracje o Majdanie oraz formy oficjalnego i oddolnego upamiętnienia ofiar. Analiza ikonografii Niebiańskiej Sotni pozwala uchwycić moment, w którym doświadczenie protestu zostało przełożone na język obrazów i symboli zdolnych organizować zbiorowe emocje, moralne oceny i wyobrażenia o wspólnocie politycznej.

W historii niepodległej Ukrainy miało miejsce kilka ogólnokrajowych protestów społeczno-politycznych, jednak Euromajdan/Rewolucję Godności należy uznać za wydarzenie przełomowe pod względem skali mobilizacji, czasu trwania, stopnia integracji wspólnoty oraz liczby ofiar cywilnych. Bezpośrednim impulsem do protestów było wycofanie się władz z proeuropejskiego kursu oraz odmowa podpisania umowy stowarzyszeniowej z Unią Europejską. Początkowo demonstracje miały charakter pokojowy, lecz brutalne działania służb państwowych doprowadziły do eskalacji konfliktu. Użycie siły wobec protestujących stało się dodatkowym czynnikiem mobilizującym i przyspieszyło proces symbolicznego utożsamienia walki o godność z walką o wspólnotę polityczną. W wyniku działań oddziałów specjalnych i snajperów zginęli cywilni uczestnicy protestu. Właśnie w tym kontekście ukształtowała się figura Niebiańskiej Sotni – zbiorowego panteonu bohaterów narodowych, których śmierć została odczytana jako ofiara fundacyjna nowej Ukrainy.

NIEBIAŃSKA SOTNIA – O SYMBOLU I OBRAZIE[1]

Niebiańska Sotnia (ukr. Nebesna Sotnia) to nazwa nadana ofiarom najkrwawszej fazy Rewolucji Godności. W obiegu symbolicznym upowszechniła ją Tetiana Domaszenko w wierszu „Niebiańska Sotnia Wojowników Majdanu", napisanym bezpośrednio po wydarzeniach z 18–20 lutego 2014 r. Sam moment nazwania okazał się kluczowy: uruchomił proces semantycznego i rytualnego porządkowania śmierci protestujących, a więc jedną z podstawowych operacji religii obywatelskiej.

Rzeczownik „sotnia" nie jest w tym kontekście wyłącznie określeniem liczby ofiar. W kulturze ukraińskiej słowo to ma silne konotacje historyczne i wojskowe: przywołuje kozacką organizację oddziałów oraz etos samoorganizacji, wolności i odpowiedzialności za wspólnotę. Taki sens wzmacnia interpretację ofiar Majdanu jako formacji obywatelskiej, a nie jedynie przypadkowej zbiorowości zabitych. Z kolei przymiotnik „niebiańska" uruchamia porządek sakralizacji: polegli zostają symbolicznie przeniesieni w sferę opieki, świadectwa i moralnego autorytetu. W ten sposób nazwa łączy dwa porządki – historyczno-polityczny (kozacki i narodowy) oraz religijny (niebiański, anielski, męczeński). Z perspektywy hermeneutycznej istotne staje się rozróżnienie symbolu i obrazu. Jak pokazuje interpretacja myśli Gadamera rozwinięta przez M. L. Brzostowską, obraz nie jest prostą kopią nieobecnego przedmiotu, lecz formą jego uobecnienia, a zarazem reprezentacji (Brzostowska, 2018). Właśnie dlatego analiza ikonografii Niebiańskiej Sotni nie może ograniczać się do opisu tego „co przedstawiono". Konieczne jest rozpoznanie, w jaki sposób przedstawienie działa w przestrzeni społecznej: jakie znaczenia uruchamia, jakie emocje stabilizuje i jakie role przypisuje bohaterom, sprawcom przemocy oraz samej wspólnocie. Wizerunki aniołów, świętych, archaniołów i męczenników nie tylko ilustrują śmierć protestujących. Wytwarzają one ramę interpretacyjną, w której ofiara zostaje wpisana w porządek sensu, pamięci i zbiorowej legitymizacji. W tej perspektywie szczególnego znaczenia nabierają relacje kolejno pomiędzy figurą a tłem, symbolem religijnym a narodowym oraz elementami dokumentalnymi (opony, maski, barykady) a sakralnymi (aureola, światło, postać Chrystusa). Taki sposób

[1] „O symbolu i obrazie" to tytuł pracy Marii Luizy Brzostowskiej poświęconej neoplatońskiemu rozumieniu symbolu z perspektywy ontologii obrazu Hansa-Georga Gadamera. Użycie tytułu jest tu nieprzypadkowe i zakreśla teoretyczną perspektywę rozumienia prezentowanych prac ukraińskich artystów (Brzostowska, 2018).

lektury pozwala uchwycić ikonografię Majdanu jako aktywne narzędzie budowania religii obywatelskiej, a nie jedynie estetyczny komentarz do wydarzeń (Bryl, 2022; Brzostowska, 2018).

W niniejszym artykule „ikonografia" nie oznacza jedynie katalogowania motywów obecnych na obrazach, muralach czy okładkach książek. Chodzi o analizę trójpoziomową. Po pierwsze, identyfikowany jest poziom przedstawieniowy, czyli repertuar figur (anioł, archanioł, bohater z tarczą, postać Chrystusa, płonące barykady, maska, flaga, napisy). Po drugie, rozpoznawany jest poziom semantyczny, a więc kulturowe i historyczne kody znaczeń, w które wpisane są te figury (tradycja chrześcijańska, kozacka, państwowa, miejska, rewolucyjna). Po trzecie, analizowany jest poziom funkcjonalny: sposób, w jaki obrazy działają społecznie – integrują, sakralizują, legitymizują, porządkują emocje i tworzą ramy pamięci. Dopiero połączenie tych trzech poziomów pozwala mówić o ikonografii jako istotnym składniku religii obywatelskiej, a nie wyłącznie o zbiorze ilustracji wydarzeń.

Takie ujęcie jest istotne zwłaszcza wtedy, gdy przedstawienia łączą porządek dokumentalny i sakralny. W ikonografii Niebiańskiej Sotni elementy bezpośrednio związane z doświadczeniem ulicznego protestu (opony, dym, maski, tarcze, koktajle Mołotowa) współwystępują z elementami religijnymi (aureola, światło, skrzydła, postacie anielskie, Chrystus). Nie są to dwie odrębne warstwy, lecz układ kompozycyjny produkujący określoną interpretację zdarzenia: protest zostaje przedstawiony jako moralnie uprawniona walka, a śmierć uczestników jako ofiara posiadająca sens wspólnotowy i transcendująca doraźny konflikt polityczny. Właśnie dlatego ikonografia pełni funkcję podobną do rytuału – stabilizuje znaczenie i ogranicza semantyczną przypadkowość traumatycznego doświadczenia (Brzostowska, 2018; Bryl, 2022).

Dodatkowo należy podkreślić, że analizowany materiał ma charakter heterogeniczny: obejmuje okładki książek, malarstwo, murale, graffiti, grafiki cyfrowe oraz obrazy rozpowszechniane w mediach społecznościowych. Różne media mają odmienny status obiegu (instytucjonalny, uliczny, internetowy), ale właśnie ta wielość nośników pokazuje skalę społecznej pracy symbolicznej wykonanej wokół figury Niebiańskiej Sotni. W badanym przypadku nie chodzi zatem o pojedyncze „dzieła", lecz o powtarzalny repertuar form, który dzięki reprodukcji w różnych przestrzeniach utrwala wspólny kod pamięci i moralnego rozpoznania. Tę powtarzalność można traktować jako jeden z empirycznych wskaźników konsolidacji religii obywatelskiej.

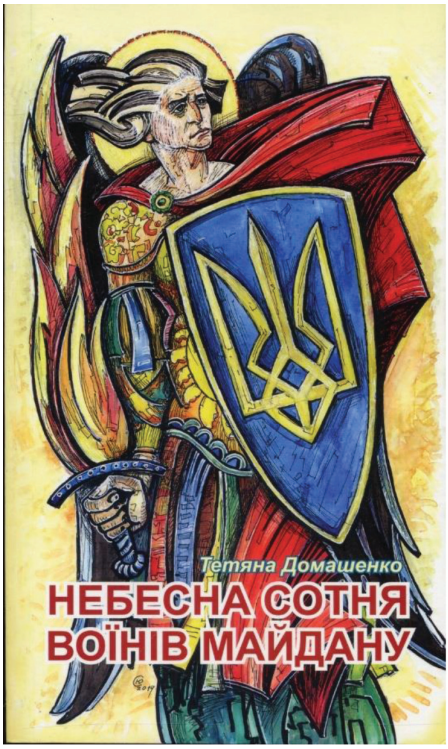
Tetiana Domaszenko podjęła temat Niebiańskiej Sotni w sposób jednoznacznie symboliczny i emocjonalny. W tomie wydanym bezpośrednio po Euromajdanie zgromadziła utwory pisane w trakcie wydarzeń oraz teksty poświęcone późniejszemu upamiętnianiu poległych. Ważne znaczenie ma także część zawierająca przypomnienie imion ofiar wraz z datami i okolicznościami śmierci – zestawienie to pełni funkcję literackiego i pamięciowego katalogu, który przechodzi od indywidualnych biografii do zbiorowego panteonu. Nazwa „Niebiańska Sotnia", wprowadzona w poezji Domaszenko, szybko zaczęła funkcjonować jako formuła publiczna, zdolna łączyć żałobę, wyobraźnię religijną oraz język patriotyczny.

W przywoływanym wierszu autorka sakralizuje „wojowników" Majdanu, odwołując się do Archanioła Michała – obrońcy dobra – oraz do hymnu Ukrainy:

> Niebiańska Sotnia wojowników Chrystusa,
> Z mieczem Archanioła Michała,
> Z modlitwą za Wolność na ustach,
> Do Wieczności z Majdanu odleciała,
> I duszę, i ciało poświęcili dla Wolności, [...]
> Imiona ich w Niebie błękitnym
> Złotosiejnym promieniem się świecą
> I nad Majdanem stu gołębi –
> Niemymi ustami Hymn śpiewają.
> [...]
> Pierzyna Niebiańska w złote gwiazdy,
> I „Szcze ne wmerła" nad Majdanem się rozbrzmiewa – Modlitwą serc wszystkich świętych [...].

Symboliczny charakter ma również okładka tomu Domaszenko poświęconego Niebiańskiej Sotni, na której bohater Rewolucji Godności został przedstawiony jako Archanioł Michał z mieczem. Postać archanioła uzupełnia tarcza w kształcie ukraińskiego tryzuba, a sam miecz ma formę ognia, co odsyła jednocześnie do koktajli Mołotowa, płonących opon i autobusów na Majdanie oraz do motywu wiecznego ognia pamięci. Tarcza osłania promieniste światło, które porządkuje kompozycję aksjologicznie: po stronie bohatera lokowane są dobro, wolność i sprawiedliwość. Aureola wokół głowy wzmacnia proces sakralizacji, czyniąc z przedstawionej postaci nie tylko walczącego obywatela, lecz także figurę opiekuna wspólnoty. Z punktu widzenia religii obywatelskiej jest to obraz szczególnie istotny, ponieważ łączy kod chrześcijański z kodem państwowym i rewolucyjnym w jednej, łatwo rozpoznawalnej formie wizualnej.

RYSUNEK 1
Okładka książki T. Domaszenko, *Niebiańska Sotnia Wojowników Majdanu* (Nebesna Sotnia voïniv Maïdanu; autorstwo okładki: Julia Sawko).



Źródło: Biblioteka Muzeum Majdanu (b.d.).

W 2016 r. ukazała się kolejna książka Tetiany Domaszenko, zatytułowana „Anioły-Stróże". Stanowi ona w pewnym sensie kontynuację tomu „Niebiańska Sotnia Wojowników Majdanu", a zarazem publikację odnoszącą się również do bohaterów wojny na wschodzie Ukrainy. Na okładce ponownie umieszczono przedstawienie Archanioła Michała; tym razem jako atrybut zamiast ognistego miecza pojawia się bandura. Ta zmiana ma znaczenie ikonograficzne: bandura odsyła nie tylko do muzyczności i lamentu, ale również do tradycji kozackiej oraz figury Kozaka Mamaja, jednego z ważnych symboli ukraińskiej wolności. W efekcie obraz przestawia akcent nawiązujący do bezpośredniej walki o pamięć, kulturę i ciągłość narodową, nie rezygnując jednak z motywu opieki i gotowości do obrony. Zestawienie postaci archanioła z bandurą pokazuje, że ikonografia Niebiańskiej Sotni rozwija się nie tylko w rejestrze męczeństwa, lecz także w rejestrze kulturowej samowiedzy wspólnoty.

RYSUNEK 2
Okładka książki T. Domaszenko, *Anioły-Stróże* (Anhely-okhorontsi; autorstwo okładki: Julia Sawko).



Źródło: Biblioteka Muzeum Majdanu (b.d.).

Dzieła poświęcone Bohaterom Niebiańskiej Sotni występują nie tylko w poezji i pieśniach, lecz także w rysunkach, obrazach (tradycyjnych i cyfrowych) oraz muralach. To właśnie wielość nośników sprawia, że ikonografia Majdanu działa jednocześnie w obiegu prywatnym, ulicznym i instytucjonalnym.

Analiza przykładowych przedstawień pozwala wskazać kilka powracających cech, które organizują wizualny wizerunek bohaterów Euromajdanu:

1) Bohatera z tarczą w formie godła Ukrainy bądź z tryzubem na tradycyjnej tarczy,
2) Bohatera z koktajlem Mołotowa,
3) Bohatera w improwizowanej masce (zakładanej przez protestujących, aby ograniczyć wpływ dymu z płonących barykad),
4) Bohatera w postaci anioła bądź archaniołów,
5) Bohatera w postaci świętych.

Częstymi składnikami kompozycji są również napisy („Sława Ukrainie! Bohaterom chwała!", „Wojownicy Niebiańskiej Sotni"), flaga ukraińska lub jej kolorystyka, a także opony i ogień. Te ostatnie elementy mają znaczenie podwójne: dokumentują materialną scenografię walk ulicznych, ale jednocześnie stają się znakami granicznymi – traumy, oporu, oczyszczenia i pamięci. Dzięki temu nawet obrazy silnie zakorzenione w konkretnej sytuacji politycznej mogą zostać włączone do trwalszego repertuaru symbolicznego wspólnoty.

PROBLEMATYZACJA IKONOGRAFII I SEMANTYKI SYMBOLI

Najbardziej wyrazistym symbolem analizowanych przedstawień jest Archanioł Michał. W kontekście ukraińskim nie jest on wyłącznie chrześcijańską figurą symbolizującą zwycięstwo dobra nad złem. Postać ta pozostaje bowiem od średniowiecza patronem Kijowa, a więc znakiem zakorzenionym jednocześnie w imaginarium religijnym i miejskim. Jego obecność w ikonografii Niebiańskiej Sotni należy zatem czytać jako skrzyżowanie co najmniej trzech kodów znaczeń: (1) chrześcijańskiego kodu walki duchowej i obrony sprawiedliwości, (2) lokalnego kodu tożsamości Kijowa jako miejsca protestu oraz (3) ogólnonarodowego kodu obrony wspólnoty. Wizerunek archanioła zyskuje dzięki temu funkcję „mostu semantycznego" między konkretnym wydarzeniem politycznym, a dłuższą historią symboli chroniących miasto i naród. Gdy postać ta zostaje wyposażona w elementy współczesne – tarczę, ogień, a czasem bandurę – ikonografia nie przerywa tradycji, lecz aktualizuje ją implikowana Rewolucją Godności.

Podobnego doprecyzowania wymaga nazwa „sotnia". W perspektywie czysto ilościowej termin ten można byłoby zredukować do przybliżonej liczby poległych. Taka interpretacja byłaby jednak zbyt uboga. „Sotnia" to także historyczne określenie jednostki kozackiej, a w szerszym sensie znak wspólnoty zorganizowanej, zdyscyplinowanej i zarazem zakorzenionej w etosie wolności. Włączenie tego terminu do nazwy Niebiańskiej Sotni powoduje symboliczne sprzężenie ofiar Majdanu z długim trwaniem ukraińskiej pamięci historycznej, zwłaszcza z wyobrażeniem Siczy Zaporoskiej i kozackiej samoorganizacji. W efekcie polegli protestujący są przedstawiani nie jako anonimowe ofiary przemocy, lecz jako członkowie formacji obywatelskiej – wspólnoty czynu, której sens przekracza jednostkową biografię. Taka semantyka wzmacnia integracyjny potencjał symbolu: umożliwia

identyfikację z bohaterami bez konieczności osobistej znajomości ich historii, ponieważ kluczowy staje się kod zbiorowy (wolność, godność, gotowość do poświęcenia).

Szczególnie ciekawy jest również motyw bandury pojawiający się na okładce tomu „Anioły-Stróże". W wielu interpretacjach publicznych bywa on odczytywany jako znak narodowej kultury muzycznej, jednak w analizie ikonograficznej warto pójść dalej: instrument ten odsyła do tradycji kobzarskiej i do figury Kozaka Mamaja, jednego z najbardziej rozpoznawalnych symboli ukraińskiej wolności, samowystarczalności i trwania kultury mimo przemocy politycznej. Gdy Archanioł Michał trzyma bandurę zamiast miecza, kompozycja nie traci wymiaru obronnego; zmienia się jedynie dominujący rejestr znaczeń. Obrona wspólnoty zostaje przedstawiona poprzez pamięć kultury, pieśń i narrację, a więc przez to, co w religii obywatelskiej odpowiada za reprodukcję etosu między pokoleniami. Motyw ten dobrze pokazuje, że ikonografia Niebiańskiej Sotni nie ogranicza się do estetyki heroicznego starcia. Obok figur walki rozwija się tu równie ważna estetyka trwania i opieki, podtrzymująca wspólnotę po zakończeniu wydarzenia politycznego.

Kolejny poziom problematyzacji dotyczy symboli państwowych i quasi-państwowych: tryzuba, tarczy, flagi oraz napisów. Tryzub pojawiający się jako tarcza nie pełni wyłącznie funkcji emblematycznej. Włączenie godła do ikonografii walki czyni z niego dosłownie znak obrony – państwowość zostaje w tym wypadku przedstawiona jako wartość, która jednocześnie zapewnia ochronę i sama jej wymaga. Podobnie flaga ukraińska w rytuałach pogrzebowych i w przedstawieniach wizualnych pełni jednocześnie funkcję symbolu politycznego, całunu i totemu pamięci (Marvin & Ingle, 1999). Napisy „Sława Ukrainie! Bohaterom chwała!" oraz „Bohaterowie nie umierają" stanowią natomiast tekstowe kondensaty znaczenia. W wielu muralach i grafikach napisy te nie są dodatkiem, lecz integralną częścią kompozycji, która kieruje odbiorcę ku określonemu odczytaniu obrazu. W sensie semiotycznym można mówić o wzajemnym wzmacnianiu obrazu i formuły słownej: obraz nadaje napisowi afektywną intensywność, a napis stabilizuje interpretację obrazu i ogranicza jego wieloznaczność.

Na osobne omówienie zasługują elementy „materialnej scenografii" Majdanu, takie jak ogień, opony, dym i improwizowane maski. Mimo że ich znaczenie bywa redukowane do poziomu reporterskiego, w badanym materiale pełnią one funkcję ikonograficznych znaków granicznych. Ogień i dym symbolizują realną przemoc ulicznych starć,

ale zarazem uruchamiają starsze kody oczyszczenia, próby i przejścia; improwizowana maska odsyła do konkretnej potrzeby ochrony przed gazem i dymem, lecz w obrazie staje się również znakiem dehumanizacji sytuacji granicznej oraz anonimowego, zbiorowego podmiotu oporu. Opony – niezbędny element barykad – po przeniesieniu do malarstwa i muralu funkcjonują jako znak „materii protestu", czyli tego, co zwyczajne i techniczne, a jednak w momencie kryzysu zostaje przekształcone w narzędzie obrony wspólnoty. Zestawienie tych elementów z aureolą, skrzydłami czy światłem tworzy charakterystyczną dla Majdanu kompozycję, w której sacrum nie wypiera profanum, lecz wyrasta z niego i nadaje mu sens.

Warto zwrócić uwagę także na sposób działania podpisów pod obrazami oraz tytułów dzieł, np. „Anioły Światła. Anioły Wolności" czy „Niebiańska Sotnia na warcie". Tego rodzaju formuły pełnią funkcję interpretacyjnych ramek i można je traktować jako element rytualizacji przekazu. Podpis nie tylko identyfikuje obraz, lecz sugeruje sposób jego użycia w pamięci publicznej: jako akt czci, czuwania, modlitwy albo moralnego zobowiązania. Z perspektywy religii obywatelskiej ma to znaczenie zasadnicze, ponieważ obrazy funkcjonują najczęściej w sytuacjach społecznego oglądu (w przestrzeni miejskiej, w mediach, podczas rocznic), a więc wraz z podpisem lub tytułem wchodzą do obiegu jako gotowe „pakiety sensu". Dotyczy to również przedstawień wykorzystujących motywy kultury trypolskiej. W tym przypadku nie chodzi o techniczną klasyfikację stylu, lecz o świadome odwołanie do głębszej warstwy imaginarium historycznego – do narracji o dawnych, przednowoczesnych korzeniach kultury na ziemiach Ukrainy. Zabieg taki wzmacnia długie trwanie symboliczne: Majdan zostaje wpisany nie tylko w historię polityczną XX i XXI w., ale w znacznie szerszą opowieść o ciągłości wspólnoty.

Zestawione razem motywy archanielskie, kozackie, państwowe i „uliczne" pozwalają lepiej zrozumieć skuteczność ikonografii Niebiańskiej Sotni. Jej siła nie wynika wyłącznie z emocjonalności przedstawień, lecz z umiejętnego łączenia wielu porządków pamięci: religijnej, narodowej, historycznej i doświadczenia obecnych wydarzeń. Dzięki temu obrazy mogą być rozpoznawane przez odbiorców o różnych biografiach i kompetencjach kulturowych, a równocześnie wytwarzają wspólną płaszczyznę identyfikacji. To właśnie ten mechanizm, czyli produkcja wspólnego języka afektów i ocen moralnych, pozwala traktować ikonografię jako jeden z centralnych instrumentów konsolidacji religii obywatelskiej po Rewolucji Godności.

IKONOGRAFIA JAKO PRAKTYKA PAMIĘCI ZBIOROWEJ

Rozszerzając analizę ikonograficzną, warto potraktować obrazy Niebiańskiej Sotni jako element szerszej „ekologii pamięci", obejmującej miejsca protestu, ceremonie rocznicowe, praktyki religijne oraz obieg medialny. W takim ujęciu obraz nie funkcjonuje samodzielnie, lecz jest stale aktywowany przez kontekst użycia: pojawia się na transparentach, w przestrzeni miejskiej, w publikacjach, mediach społecznościowych, a także podczas uroczystości upamiętniających. Ta wielokrotna cyrkulacja zmienia status przedstawienia. Obraz przestaje być jednorazowym artefaktem i staje się nośnikiem rytualnego powtórzenia. Każde kolejne użycie – obejrzenie, udostępnienie, reprodukcja, wystawienie czy komentarz – działa jak mikroakt pamięci, który odnawia związek między wspólnotą a jej figurami założycielskimi. Z perspektywy religii obywatelskiej jest to mechanizm kluczowy, ponieważ trwałość symboli zależy nie tylko od ich treści, lecz także od częstotliwości i formy ich użycia społecznego (Taylor, 2010).

Z tego punktu widzenia, szczególnego znaczenia nabierają serialność i multiplikatywność przedstawień. Ikonografia Niebiańskiej Sotni nie tworzy zamkniętego kanonu w sensie artystycznym, lecz raczej rozproszony, choć rozpoznawalny słownik motywów, które mogą być łączone, upraszczane i przenoszone między mediami. Ten sam motyw anioła, flagi czy płonącej barykady może wystąpić w graffiti, grafice internetowej, na okładce książki albo na plakacie rocznicowym. W każdej z tych form zachowuje on jednak podstawową funkcję: identyfikuje ofiarę jako moralnie znaczącą i wspólnotowo zobowiązującą. Tak rozumiana powtarzalność ma charakter quasi-liturgiczny. Podobnie jak formuły modlitewne czy rytualne wezwania, tak i obrazy utrwalają wspólne schematy rozpoznania i oceny. Dzięki temu odbiorca nie musi każdorazowo konstruować znaczenia od początku, ponieważ rozpoznaje je jako część wspólnego kodu. Właśnie tu ujawnia się praktyczny wymiar ikonografii, która nie tylko „przedstawia", lecz także uczy, jak pamiętać i jak reagować emocjonalnie.

Można wręcz mówić o wizualnej pedagogice religii obywatelskiej. Analizowane przedstawienia przekazują określony zestaw dyspozycji emocjonalnych i moralnych: żałobę, wdzięczność, dumę, gotowość do solidarności oraz przekonanie o sensie ofiary. W tym znaczeniu obrazy działają podobnie do narracji historycznych i ceremonii państwowych, choć często zachowują większą intensywność afektywną niż oficjalny dyskurs. Szczególnie skuteczne okazują się kompozycje

łączące elementy realistyczne (dym, tarcze, hełmy, twarze) z elementami sakralnymi (światło, aureola, skrzydła, postać Chrystusa), ponieważ umożliwiają jednoczesne przeżycie bliskości wydarzenia i podniesienie go do rangi moralnej figury. Odbiorca rozpoznaje konkret Majdanu, ale zostaje wprowadzony w interpretację, która przekracza poziom reportażu. Jest to dokładnie ten moment, w którym – zgodnie z teorią religii obywatelskiej – doświadczenie polityczne zostaje przekształcone w trwały kod wspólnotowy (Cristi, 2001; Possenti, 2005).

Jednocześnie problematyzacja ikonografii powinna uwzględniać jej wymiar selektywny. Każda sakralizacja porządkuje pamięć, ale zarazem coś z niej wyłącza. Ikonografia Niebiańskiej Sotni koncentruje się na figurze bohatera-męczennika, a więc na formie reprezentacji, która wzmacnia jedność i mobilizację, lecz rzadziej pokazuje ambiwalencje, spory czy nierówności doświadczeń uczestników protestu. Nie jest to zarzut wobec samych obrazów, lecz raczej wskazanie ich funkcji. Obrazy religii obywatelskiej z definicji dążą do kondensacji znaczeń i redukcji niejednoznaczności, ponieważ mają stabilizować wspólnotę w sytuacjach kryzysowych. Właśnie dlatego w analizie ikonograficznej warto pytać nie tylko o to, jakie motywy są obecne, ale także o to, jakie doświadczenia zostają przesunięte na dalszy plan. Taka perspektywa pozwala zachować równowagę między opisem integracyjnej siły obrazów a krytyczną świadomością ich normatywnego działania.

Na poziomie teorii kultury politycznej analizowany materiał pokazuje też, że religia obywatelska nie musi być wytwarzana wyłącznie przez państwo. W przypadku Ukrainy po 2014 r. znaczna część pracy symbolicznej została wykonana oddolnie: przez poetów, artystów ulicznych, rodziny ofiar, wspólnoty religijne i użytkowników mediów społecznościowych. Instytucje publiczne (muzea, ceremonie państwowe, edukacja) zaczęły później utrwalać i porządkować te formy. Taki kierunek – od oddolnej intensywności afektów do stopniowej instytucjonalizacji – dobrze koresponduje z obserwacjami Cristi dotyczącymi dialektyki kultury obywatelskiej i politycznego porządku (Cristi, 2001). Ikonografia Niebiańskiej Sotni jest więc ważnym materiałem nie tylko dla historii sztuki czy studiów pamięci, ale także dla analizy przemian państwowości: pokazuje, w jaki sposób symbole wytwarzane w momentach granicznych mogą zostać przekształcone w trwałe zasoby legitymizacji wspólnoty politycznej.

Wreszcie, ikonografia Niebiańskiej Sotni ma charakter transferowy: jej motywy, formuły i układy znaczeń zostały częściowo przeniesione do późniejszej ikonografii wojennej po 24 lutego 2022 r. Dotyczy

to przede wszystkim figur anielskich, motywu flagi jako całunu i znaku trwania, a także połączenia realistycznej sceny walki z symbolami sakralnymi. Oznacza to, że analizowany repertuar nie jest jedynie „pamiątką po Majdanie", lecz aktywnym zasobem interpretacyjnym, z którego wspólnota korzysta w kolejnych fazach kryzysu. Z perspektywy badań nad pamięcią zbiorową można powiedzieć, że Niebiańska Sotnia stała się matrycą późniejszych przedstawień heroicznej ofiary. To właśnie czyni analizę ikonografii tak istotną: pozwala uchwycić moment, w którym obrazy zaczynają pełnić funkcję długiego trwania – organizują nie tylko pamięć o przeszłości, ale także sposób rozumienia teraźniejszych i przyszłych strat.

TOPOGRAFIA PAMIĘCI I PRZESTRZENNE FUNKCJE OBRAZÓW

Uzupełnieniem problematyzacji ikonografii jest perspektywa topograficzna, czyli pytanie o to, gdzie obrazy Niebiańskiej Sotni są umieszczane i jak miejsce wpływa na ich działanie społeczne. Te same motywy wizualne funkcjonują inaczej w zależności od lokalizacji. Mural lub graffiti umieszczone w pobliżu miejsca protestów, szlaku rocznicowych przemarszów albo świątyni uruchamia pamięć sytuacyjną: odbiorca konfrontuje przedstawienie z konkretną przestrzenią doświadczenia, ruchem ciała, rytmem miejskiego życia i lokalnymi praktykami wspominania. Gdy podobny motyw trafia do muzeum, albumu albo szkolnej ekspozycji, jego funkcja przesuwa się w stronę dydaktyczną i archiwalną. Nie oznacza to utraty siły symbolicznej, lecz zmianę trybu działania. W przestrzeni ulicznej obraz często działa jako znak natychmiastowy i afektywny; w przestrzeni instytucjonalnej staje się częścią uporządkowanej narracji historycznej. W obu przypadkach pozostaje jednak elementem religii obywatelskiej, ponieważ organizuje publiczny sposób mówienia o ofierze, godności i wspólnocie. Perspektywa miejsca pozwala też lepiej uchwycić relację między centrum a peryferiami. Przedstawienia Niebiańskiej Sotni tworzone poza Kijowem nie są prostym powtórzeniem ikonografii stołecznej; często stanowią lokalne tłumaczenie pamięci Majdanu. Gdy społeczność w Czerkasach, Krzywym Rogu czy innych miastach umieszcza w swojej przestrzeni symbolikę Niebiańskiej Sotni, wykonuje akt polityczny i pamięciowy zarazem: wpisuje lokalną historię w ogólnokrajową narrację o fundacyjnej ofierze. Dzięki temu obrazy stają się narzędziem

scalania terytorialnie zróżnicowanej wspólnoty. Nie tylko reprezentują naród, ale pomagają go tworzyć poprzez codzienne praktyki widzialności. Właśnie w tym sensie topografia pamięci stanowi ważny aspekt ikonografii religii obywatelskiej: pokazuje, że znaczenie obrazu rodzi się na styku formy, miejsca i powtarzalnego użycia.

Topografia wiąże się bezpośrednio z performatywnym charakterem obrazów. W wielu przypadkach mural, tablica czy reprodukcja stają się punktami zatrzymania podczas rocznicowych obchodów, miejscem składania zniczy, kwiatów, wstążek i flag, tłem dla modlitwy, przemówień lub fotografii publikowanych później w Internecie. Takie praktyki pokazują, że obraz nie pozostaje bierny wobec rytuału, lecz współtworzy jego scenografię i przebieg. Można powiedzieć, że część przedstawień Niebiańskiej Sotni pełni funkcję quasi-memoriałów: nie zastępują pomników w sensie materialnym, ale działają jak miejsca pamięci, wokół których regularnie organizuje się wspólnotowa obecność. To spostrzeżenie jest ważne również metodologicznie, ponieważ wzmacnia tezę, że analiza ikonograficzna nie powinna ograniczać się do opisu motywów, lecz powinna obejmować także sposoby użycia przedstawień. Obraz zyskuje znaczenie nie tylko dzięki kompozycji, ale także dzięki temu, że staje się celem spojrzeń, gestów i praktyk ciała. W perspektywie religii obywatelskiej jest to moment kluczowy: symbol przestaje być znakiem wąsko estetycznym, a zaczyna działać jako narzędzie integracji rytualnej. Dotyczy to także obiegu cyfrowego. Fotografia muralu udostępniona w mediach społecznościowych nie jest jedynie dokumentacją; bardzo często uruchamia kolejny obieg rytualny w postaci komentarzy, formuł pamięci, wspomnień rocznicowych i znaków solidarności. Oznacza to, że współczesna ikonografia Niebiańskiej Sotni funkcjonuje równocześnie w przestrzeni fizycznej i sieciowej, a oba te obiegi wzajemnie się wzmacniają. Widzialność uliczna nadaje obrazom materialny ciężar i lokalną zakorzenioną obecność, natomiast obieg internetowy zwiększa ich zasięg, szybkość reprodukcji i trwałość w pamięci rozproszonej. W konsekwencji powstaje wielowarstwowa infrastruktura pamięci, w której obrazy, rytuały i komunikacja społeczna tworzą jedno pole działania.

Perspektywa przestrzenna pomaga również zrozumieć związek ikonografii z polityką czasu. Te same obrazy mogą pełnić różne funkcje w zależności od momentu historycznego: w rocznice porządkują rytm wspominania, w okresach napięcia politycznego działają mobilizująco, a w czasie pełnoskalowej wojny po 24 lutego 2022 r. tworzą pomost interpretacyjny między przeszłą a bieżącą ofiarą. Dzięki temu

ikonografia Niebiańskiej Sotni nie zamyka się w przeszłości, lecz pozostaje aktywnym zasobem znaczeń. Z punktu widzenia teorii religii obywatelskiej można powiedzieć, że obrazy te uczestniczą w wytwarzaniu cyklicznego czasu wspólnoty: czasu rocznic, ceremonii, publicznych gestów wdzięczności i powracających aktów moralnego samookreślenia. Wspólnota nie tylko pamięta wydarzenie z 2014 r., ale stale je aktualizuje, używając utrwalonej ikonografii do interpretacji nowych doświadczeń. To właśnie dlatego analiza topografii i performatywności obrazów ma znaczenie przekraczające historię sztuki. Pozwala uchwycić, jak wizualne formy pamięci stają się częścią infrastruktury politycznej i moralnej narodu: kształtują sposoby przeżywania straty, wyznaczają język publicznej żałoby oraz stabilizują przekonanie, że ofiara bohaterów pozostaje źródłem zobowiązania dla kolejnych generacji. W tym sensie obrazy Niebiańskiej Sotni nie są jedynie świadectwem epoki, lecz także jednym z narzędzi długotrwałego trwania ukraińskiej religii obywatelskiej (Cristi, 2001; Possenti, 2005; Taylor, 2010).

W tym miejscu warto dopowiedzieć jeszcze jeden aspekt, istotny dla pełniejszej problematyzacji materiału ikonograficznego: relację między obrazem jednostkowym a obrazem zbiorowym. Część przedstawień Niebiańskiej Sotni eksponuje konkretnych bohaterów, część natomiast konsekwentnie przedstawia ich jako wspólnotę anonimowych lub półanonimowych figur anielskich, sylwetek w maskach czy postaci skrytych w dymie. Ta oscylacja nie jest przypadkowa. Ikonografia religii obywatelskiej musi utrzymać napięcie między pamięcią o realnych osobach a potrzebą wytworzenia czytelnego symbolu zbiorowego. Zbyt silna indywidualizacja osłabiałaby funkcję integracyjną obrazu, natomiast całkowite uogólnienie groziłoby utratą afektywnej wiarygodności. Dlatego analizowane przedstawienia często stosują rozwiązania pośrednie: zachowują ślady konkretu (twarz, gest, element stroju, miejsce walki), ale osadzają je w kompozycji symbolicznej z aureolą, światłem, flagą lub podpisem pamięciowym. Taka struktura pozwala jednocześnie opłakiwać osoby i czcić wspólnotę. Z perspektywy metodologicznej oznacza to, że analiza ikonograficzna powinna badać nie tylko katalog motywów, lecz także strategie uogólniania i personalizacji obecne w obrazie. To właśnie one decydują o tym, czy przedstawienie działa głównie jako dokument, portret, emblemat czy znak rytualny. W przypadku Niebiańskiej Sotni najbardziej charakterystyczne jest płynne przechodzenie między tymi funkcjami. Obrazy nieustannie negocjują granicę między historią a mitem,

między świadectwem a sakralizacją, między prywatną żałobą a pamięcią publiczną. Ta płynność nie osłabia ich znaczenia; przeciwnie, stanowi źródło ich skuteczności społecznej, ponieważ pozwala różnym grupom odbiorców rozpoznawać w nich zarówno własne emocje jak i wspólny kod polityczno-moralny (Brzostowska, 2018; Bryl, 2022; Niżnik, 1978).

Doprecyzowanie to ma także konsekwencje dla interpretacji skuteczności politycznej obrazów. Im lepiej ikonografia łączy poziom jednostkowego świadectwa z poziomem symbolu zbiorowego, tym łatwiej może zostać włączona do rytuałów państwowych, edukacji i praktyk oddolnych bez utraty wiarygodności. Właśnie dlatego przedstawienia Niebiańskiej Sotni okazały się tak trwałe: nie zamykają znaczenia w jednej instytucji ani w jednym stylu, lecz pozostają otwarte na ponowne użycie, zachowując zarazem rozpoznawalny rdzeń aksjologiczny związany z godnością, wolnością i ofiarą. To czyni je modelowym przykładem ikonografii działającej w obszarze religii obywatelskiej. Dotyczy to zarówno pamięci lokalnej, jak i ogólnonarodowej. Widać to szczególnie wtedy, gdy te same motywy wizualne wracają w rocznice i w sytuacjach nowych kryzysów, zachowując zdolność mobilizowania pamięci, emocji i publicznego języka solidarności.

RYSUNEK 3
Obraz *Anioły Światła. Anioły Wolności* (Anhely Svitla. Anhely Svobody; autorstwo obrazu Maria Fediuk).



Źródło: Narodowy Korespondent (b.d.)

RYSUNEK 4
Graffiti pamięci Niebiańskiej Sotni (wykonane przez Korpus Narodowy w Krzywym Rogu). Na rysunku znajduje się napis: „Sława Niebiańskiej Sotni!" (*Slava Nebesnii Sotni*).



Źródło: Narodowy Korespondent (b.d.).

RYSUNEK 5
Graffiti w Czerkasach *Niebiańska Sotnia na warcie* (autor nieznany).



Źródło: 5 kanal (b.d.).

RYSUNEK 6
Anioły chroniące Majdan (autor nieznany)[2].



Źródło: Ternopil's'ka raĭonna derzhavna administratsiia (2022).

RYSUNEK 7
Majdan – z wykorzystaniem motywów kultury trypolskiej (autorstwo Wasyl Korczyński).



Źródło: Ukraina od Trypola do teraźniejszości… (b.d.).

[2] Pojedyncze dostępne w Internecie wersje tego rysunku są dość słabej jakości i nie posiadają odnośników ani informacji o autorach.

Przedstawienia ofiar Majdanu w różnych formach graficznych pokazują, jak szybko przyszli Bohaterowie Niebiańskiej Sotni zaczęli pełnić funkcję centralnych figur nowej religii obywatelskiej. Ich wysiłek – walka przeciwko niedemokratycznemu reżimowi oraz gotowość oddania życia – został podniesiony do rangi czynu fundacyjnego. W logice religii obywatelskiej ofiara musi być rozumiana jako sensowna i moralnie wiążąca; dopiero wtedy może zostać trwale wpisana w świadomość zbiorową i połączyć przeszłość z teraźniejszością (Cristi, 2001; Niżnik, 1978). W analizowanych obrazach ofiara Niebiańskiej Sotni oznacza nie tylko cierpienie, lecz także możliwość „odwrócenia" biegu historii i odzyskania sprawczości przez wspólnotę polityczną. Stąd obecna w części przedstawień postać Chrystusa: jej funkcja nie sprowadza się do dekoracyjnej religijności, lecz polega na włączeniu śmierci protestujących w uniwersalny kod męczeństwa, odkupienia i moralnej niewinności. Taki zabieg wzmacnia sakralny wymiar panteonu bohaterów, a jednocześnie zabezpiecza go przed profanacją, gdyż w jej wypadku znieważenie bohaterów symbolicznie staje się równoznaczne ze znieważeniem tego, co wspólnota uznała za święte. W tym sensie ikonografia nie tylko utrwala pamięć, lecz także aktywnie uczestniczy w mityzacji ofiary oraz w produkcji normatywności wspólnotowej (Niżnik, 1978; Taylor, 2010).

OBYWATELSKA „SAKRALIZACJA" BOHATERÓW NOWEJ UKRAINY

Rytualne pożegnania poległych oraz ich sakralizacja stały się jednym z najbardziej widocznych elementów obywatelskiej religijności Majdanu. Ciała zabitych nakrywano flagą ukraińską (niekiedy także flagą UPA), co upodabniało ceremonie do wojskowych form honorowania poległych i wzmacniało ich status jako bohaterów wspólnoty. Uroczysta panachyda na Majdanie 21 lutego 2014 r., a także późniejsze nabożeństwa i lokalne upamiętnienia (np. w Zarwanicy) nadały żałobie wymiar publiczny i regularny. Szczególną rolę pełniła pieśń „Płynie kacza po Tysyni", która stała się rozpoznawalnym akustycznym znakiem żałoby narodowej. W praktykach pogrzebowych uwagę zwracał także układ procesji: klęczący uczestnicy ustawieni wzdłuż trasy konduktu tworzyli rytualną przestrzeń przejścia, w której indywidualna śmierć zostawała wpisana w zbiorowe doświadczenie straty i zobowiązania.

Opisane rytuały można zestawić z analizami religii obywatelskiej odwołującymi się do totemicznej roli flagi. Autorzy pracy „Blood Sacrifice and the Nation" – Carolyn Marvin i David W. Ingle – wskazują, że flaga działa jako rytualny instrument spójności grupy oraz nośnik pamięci o krwi przelanej za wspólnotę (Marvin & Ingle, 1999). W przypadku Ukrainy funkcja ta staje się szczególnie czytelna: flaga pojawia się zarazem jako znak państwa, całun bohatera i materialny rekwizyt ceremonii pamięci. Taki splot znaczeń sprawia, że rytuał żałobny nie kończy się na prywatnym pożegnaniu, lecz przechodzi w publiczną reprodukcję wspólnoty politycznej.

Rytuały pogrzebowe należy rozpatrywać także w szerszym kontekście religijnej obecności na Majdanie. Przedstawiciele wielu wspólnot wyznaniowych – chrześcijańskich (grekokatolicy, prawosławni, protestanci), a także żydowskich i muzułmańskich – uczestniczyli w protestach od pierwszych dni, organizując modlitwy, wsparcie duszpasterskie oraz pomoc symboliczną. W relacjach uczestników powraca obraz modlitewnych namiotów oraz dźwięku dzwonów Monasteru św. Michała Archanioła, użytych jako sygnał alarmowy (nabat), co samo w sobie przywołuje historyczną pamięć miasta i łączy współczesny protest z dawnymi formami obrony Kijowa. Współobecność duchownych różnych konfesji wzmacniała przekonanie, że spór polityczny przekroczył poziom bieżącej walki partyjnej i dotyczył podstawowego ładu moralnego wspólnoty. W takim ujęciu panachydy, procesje i modlitwy za poległych nie były jedynie „religijnym dodatkiem" do protestu, lecz stanowiły jeden z mechanizmów integracji, dzięki którym ofiara Niebiańskiej Sotni została przekształcona w trwały punkt odniesienia pamięci zbiorowej.

Upamiętnienie Bohaterów Niebiańskiej Sotni szybko objęło także przestrzeń internetową. Strony poświęcone tej tematyce, projekty dokumentacyjne i archiwa społeczne zaczęły gromadzić listy ofiar, świadectwa, fotografie, nagrania, wiersze oraz informacje o wydarzeniach rocznicowych. W rezultacie pamięć nie została ograniczona do jednego miejsca (pomnika, placu, muzeum), lecz zyskała rozproszoną infrastrukturę cyfrową, dostępną dla rodzin, uczestników protestów i odbiorców z różnych regionów.

Istotnym przykładem jest projekt „Trzy dni przed wiosną", który rekonstruował przebieg wydarzeń z 18–20 lutego 2014 r., zachowując relacje świadków i dokumentację wizualną. Tego typu inicjatywy pełnią funkcję pomostu między archiwum a rytuałem: porządkują materiał dowodowy, ale jednocześnie umożliwiają powraca-

jące akty wspominania, współuczestnictwa i moralnej identyfikacji z ofiarami.

Na portalach społecznościowych (w tym na Facebooku) funkcjonują z kolei strony i grupy prowadzone przez rodziny ofiar oraz środowiska obywatelskie związane z Majdanem. Ich rola nie ogranicza się do publikowania komunikatów. Przestrzeń ta służy organizowaniu rocznic, udostępnianiu ikonografii, reprodukowaniu formuł pamięci („Bohaterowie nie umierają") oraz podtrzymywaniu sieci solidarności. W tym sensie media cyfrowe stają się współczesną agorą religii obywatelskiej: miejscem, gdzie obrazy, rytuały i narracje o ofierze są stale odnawiane i transmitowane nowym uczestnikom pamięci.

OGRANICZENIA MATERIAŁU I KIERUNKI DALSZYCH BADAŃ

Przedstawiona analiza ma charakter jakościowy i selektywny. Obejmuje reprezentatywne przykłady ikonografii Niebiańskiej Sotni obecne w poezji, malarstwie, muralach i przestrzeni cyfrowej, ale nie wyczerpuje całego korpusu wizualnego wytworzonego po 2014 r. Ograniczeniem pozostaje również nierówny stopień dostępności materiałów: część prac funkcjonuje w obiegu lokalnym, część w obiegu internetowym, a część jest znana przede wszystkim z reprodukcji. Z tego względu proponowane odczytania należy traktować jako model interpretacyjny, który wymaga dalszego rozwijania na szerszym materiale porównawczym.

W kolejnych badaniach warto zestawić ikonografię Majdanu z późniejszą ikonografią pełnoskalowej wojny, aby precyzyjnie opisać ciągłość i zmianę repertuaru symbolicznego po 24 lutego 2022 r. Interesujące byłoby także porównanie przedstawień wytwarzanych oddolnie (murale, graffiti, grafika internetowa) z ikonografią instytucjonalną (muzea, podręczniki, oficjalne ceremonie pamięci), a także analiza różnic regionalnych między Kijowem a innymi ośrodkami. Tego rodzaju badania pozwoliłyby lepiej uchwycić stopień konsolidacji ukraińskiej religii obywatelskiej oraz zróżnicowanie jej lokalnych odmian.

EPILOG

Podsumowując, analiza materiału ikonograficznego i rytualnego pokazuje, że sakralizacja Bohaterów Niebiańskiej Sotni nie była jedynie spontaniczną reakcją emocjonalną na przemoc państwa. Ukształtował

się względnie spójny repertuar symboli i praktyk – obecny w poezji, malarstwie, na muralach, podczas ceremonii pogrzebowych, nabożeństw oraz w mediach cyfrowych – który nadał ofierze protestujących status wydarzenia fundacyjnego. W tym repertuarze kluczową rolę odgrywają figury anioła i archanioła, tryzub, flaga, ogień, napisy pamięciowe oraz obrazy męczeństwa. Razem tworzą one język, za pomocą którego wspólnota ukraińska interpretuje własne doświadczenie straty, oporu i odrodzenia. W tym sensie Niebiańska Sotnia stała się nie tylko symbolem Rewolucji Godności, ale również mitem założycielskim nowej religii obywatelskiej (Niżnik, 1978; Taylor, 2010).

Proces konsolidacji ukraińskiej religii obywatelskiej pozostaje otwarty. Pełnoskalowa wojna rozpoczęta 24 lutego 2022 r. rozszerzyła panteon ofiar, zintensyfikowała rytuały pamięci i nadała wcześniejszym symbolom nowe znaczenia. Jednocześnie właśnie doświadczenie Majdanu – wraz z ikonografią Niebiańskiej Sotni – dostarczyło wzorców interpretacyjnych, które okazały się użyteczne także w warunkach wojny totalnej. Analiza ta pozwala więc uchwycić nie tylko genezę określonego mitu politycznego, lecz także mechanizmy, dzięki którym obrazy i rytuały kształtują moralne imaginarium narodu w sytuacji egzystencjalnego zagrożenia.

BIBLIOGRAFIA

Antoszewski, A., & Herbut, R. (2001). *Systemy polityczne współczesnego świata*. Arche.

Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa* (A. Kryczyńska-Pham, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Biblioteka Muzeum Majdanu. (b.d.). https://www.maidanmuseum.org/uk/galereya/biblioteka-muzeyu-maydanu.

Bryl, M. (2022). Wizerunek i tło w obrazie kultowym: Znaczące relacje. W Ł. Kiepuszewski, M. Bryl, & S. Czekalski (Red.), *Tło i powierzchnia obrazu. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*. UAM.

Brzostowska, M. L. (2018). *O symbolu i obrazie*. Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego.

Church of the Holy Martyr Paraskeva, Ivano-Frankivsk. (2018, 10 czerwca). *Panachida za bohaterów, którzy oddali życie za Ukrainę* [Wideo]. YouTube.

Cristi, M. (2001). *From civil to political religion*. Wilfrid Laurier University Press.

Cyceron, M. T. (1873). Rozmowy o mówcy. W *Dzieła M.T. Cycerona*, t. VI: *Pisma krasomówcze i polityczne* (E. Rykaczewski, Tłum.). Biblioteka Kórnicka.

Domaszenko, T. (2014). *Niebiańska Sotnia Wojowników Majdanu. Poezja duchowno-patriotyczna*. Duchowna Wis.

Durkheim, E. (1990). *Elementarne formy życia religijnego* (A. Zadrożyńska, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.

Grabowiec, P. (2014). *Religia obywatelska jako teoretyczna propozycja integracji politycznej Wspólnoty Europejskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Henry, M. (1979). *The intoxication of power*. D. Reidel Publishing Company.

Majdan i Cerkiew – doświadczenie duchownego działania wzajemnego. (b.d.). *UAModerna*. http://uamoderna.com/blogy/vladislav-grinevich/maidan-church.

Marvin, C., & Ingle, D. W. (1999). *Blood sacrifice and the nation: Totem rituals and the American flag*. Cambridge University Press.

Mateusz 10,39. (1990). W *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia* (wyd. 4). Wydawnictwo Pallottinum.

Narodowy Korespondent. (b.d.). *Graffiti pamięci Niebiańskiej Sotni w Krzywym Rogu*. http://nackor.org/index.php?/ukr/nacional-niy-korpus-zakinchiv-grafiti-pam-yati-nebesniy-sotni-v-mkriviy-rig

Niebiańska Sotnia. (b.d.). *Facebook*. https://www.facebook.com/nebesnasotnya.com.ua.

Niżnik, J. (1978). Mit jako kategoria metodologiczna. *Kultura i Społeczeństwo*, *22*(3), 163–174.

Oficjalna strona poświęcona Niebiańskiej Sotni. (b.d.). *Heavenly Hundred*. http://heavenly-hundred.org.ua/.

Pogorzelski, P. (2015). *Ukraina. Niezwykli ludzie w niezwykłych czasach*. Helion.

Possenti, V. (2005). *Religia i życie publiczne*. PAX.

Sepkowski, A. (2008). *Początki misji. Narodziny amerykańskiej religii obywatelskiej*. Duet.

Solodko, P., Serkez, J., Oksymec, O., Kulczyńskyj, R., & Herasymenko, W. (b.d.). *Trzy dni przed wiosną*. http://texty.org.ua/d/maidan_maps/.

Taras Antoszewski: „Potrzebna jest wielka skrucha narodowa…". (b.d.). *Tyzhden.ua*. http://tyzhden.ua/Society/107961.

Taylor, C. (2010). *Nowoczesne imaginarium społeczne*. Znak.

Ternopil′s′ka raĭonna derzhavna administratsiia. (2022, 18 lutego). *Den′ Heroïv Nebesnoï Sotni*. https://ternopil.te.gov.ua/news/geroyi-nebesnoyi-sotni.

Tetiana Domaszenko – najpopularniejsze książki. (b.d.). *Livelib*. https://www.livelib.ru/author/518915/top-tetyana-domashenko.

Ukraina od Trypola do teraźniejszości w malunkach współczesnych malarzy. (b.d.). *Dvnshu.com* [Dyrekcja Wystaw Narodowej Spółki Malarzy Ukrainy]. http://dvnshu.com/archiv/167ukrayina-vd-tripllya-do-sogodennya-v-obrazah-suchasnih-hudozhnikv.html.

5 kanal. (b.d.). https://www.5.ua/suspilstvo/v-ukraini-den-heroiv-nebesnoi-sotni-165281.html.

Piotr Grabowiec – doktor habilitowany nauk o polityce i administracji, prof. UWr. Od 2016 r. kieruje Katedrą Studiów Europejskich Uniwersytetu Wrocławskiego; a następnie pełni funkcję dyrektora Instytutu Studiów Europejskich na Wydziale Nauk Społecznych. Jego zainteresowania badawcze obejmują religię obywatelską, teologię polityczną, biopolitykę, transhumanizm i posthumanizm oraz teorie cywilizacji. Autor i współredaktor książek oraz artykułów naukowych.

Piotr Grabowiec – holds a PhD degree (dr hab.) in Political Science and Public Administration and is a Professor at the University of Wrocław. Since 2016, he has headed the Chair of European Studies and later served as Director of the Institute of European Studies at the Faculty of Social Sciences. His research focuses on civil religion, political theology, biopolitics, transhumanism and posthumanism from the perspective of political anthropology, and theories of civilization. He is the author and co-editor of scholarly books and articles.

Olha Pingot (poprz. Petko) jest magistrem nauk społecznych w zakresie studiów europejskich. Urodziła się i wychowała na Ukrainie, a od 2013 r. mieszka w Polsce. Studia II stopnia ukończyła na Uniwersytecie Wrocławskim (2018), broniąc pracę o kształtowaniu się ukraińskiej religii obywatelskiej po Euromajdanie. Zawodowo związana z doradztwem podatkowym, angażuje się także w inicjatywy pomocowe dla obywateli Ukrainy, m.in. w ramach bezpłatnej infolinii PwC.

Olha Pingot (formerly Petko) holds an MA in Social Sciences in European Studies. Born and raised in Ukraine, she has lived in Poland since 2013. She graduated from the University of Wrocław in 2018, defending an MA thesis on the emergence of a new Ukrainian civil religion following the Euromaidan protests. Professionally, she works in tax advisory, and she is also involved in volunteer initiatives supporting Ukrainian citizens who arrived in Poland after the outbreak of the full-scale war, including work on PwC's free support helpline.