

RYSZARD MONTUSIEWICZ

## PREFIGURACJA MĘKI I ADORACJA DZIECIĄTKA W UTWORACH KOLEĐOWYCH KASPRA TWARDOWSKIEGO

PROBA INTERPRETACJI IKONOGRAFICZNEJ

Kasprowi Twardowskiemu (ok. 1592—przed 1641), który debiutuje w końcu drugiego dziesięciolecia XVII wieku, a twórczość swoją zamyka w następnej dekadzie, przychodzi kontynuować nurty tematyczne i propozycje artystyczne zapoczątkowane w poezji polskiej na przełomie XVI i XVII stulecia. Twórczość Twardowskiego nie zamyka się w ramach naśladownictwa. Nowe zjawiska literackie są jeszcze na tyle świeże i otwarte, że pozostawiają twórcy dużo miejsca na indywidualny i oryginalny wkład w rozwój kształtującego się nurtu literatury, każą niejako współtworzyć nowe procesy literackie. Twardowski wpisuje się w nowe tendencje, nie tyle jako naśladowca podążający tropami innych, co jako twórca w dużym stopniu oryginalny, świadomy wymogów nowych czasów i nowej estetyki. Uwagi te odnoszą się w zasadzie do podstawowych nurtów pisarstwa Twardowskiego, może jednak najpełniej w stosunku do utworów kolędowych.

Nurt poezji kolędowej, czy szerzej — literatury bożonarodzeniowej, jest na początku XVII wieku na tyle obfity, a przy tym na tle innych specyficzny, że łatwiej tu o wytyczenie drogi rozwoju gatunku, tym samym umiejscowienie na niej utworów Twardowskiego, a także określenie znaczenia jego kolęd dla rozwoju i ewolucji gatunku.

Kolędy średniowieczne i w większości wypadków szesnastowieczne<sup>1</sup> stanowią przekłady z hymnologii, przeważnie łacińskiej, na drugim miejscu czeskiej. W planie treści utwory te łączą się z pieśniami na Boże Narodzenie całej Europy. Wspólnota motywów kolęd polskich z kolędami europejskimi Średniowiecza i XVI wieku płynie najpierw z oczywistego faktu, że przeważająca ich część stanowi po prostu tłumaczenie ogólnoeuropejskiej pieśni bożonarodzeniowej. Ale łączność motywów i wątków

---

<sup>1</sup> *Kolędy polskie. Średniowiecze i wiek XVI*. Opr. S. Nieznanowski i J. Nowak-Dłużewski. Warszawa 1966.

średniowiecznych i szesnastowiecznych kołęd pochodzenia rodzimego z motywami i wątkami kołеды europejskiej jest również oczywista ze względu na uniwersalny charakter i uschematyzowany kształt przekazywanych treści.

Polonizacja kołеды, zarówno w planie treści, jak i dokonaniach poetyckich, nastąpi w XVII wieku i wtedy kołęda polska przyniesie rezultaty artystyczne nie obserwowane w równym stopniu w żadnej z literatur narodowych.

Natomiast dla kołеды początku XVII wieku, stanowiącej etap pośredni w rozwoju gatunku, istotne są, tak jak dla innych nurtów poezji, zapoczątkowane na soborze trydenckim (1545—1563) procesy rechrystianizacji kultury oraz pojawienie się szkół duchowości „pogłębionej”<sup>2</sup>, a generalnie uwrażliwienie twórców na wartości religijne.

Sytuację pieśni bożonarodzeniowej w XVI wieku można opisać poprzez wskazanie kilku tendencji oddających ówczesny rozwój tego pisarstwa<sup>3</sup>. Cezurę w rozwoju gatunku stanowi połowa wieku; od tego czasu znacznie zwiększa się liczba utworów. Charakterystyczne jest, że kołеды katolickie powstawały w zasadzie w środowiskach zakonnych i zachowały się przede wszystkim w przekazach rękopiśmiennych: kancjonały franciszkańskie z 1551 roku i z lat 1551—1555 oraz benedyktynek w Staniątkach z 1586 roku. Natomiast kołеды protestanckie znajdujemy wśród pieśni kancjonałów drukowanych, począwszy od 1547 roku (kancjonał Jana Seklucjana) po rok 1596 (kolejne wydanie kancjonału Piotra Arto-miusa). Znamienne jest także, że w XVI wieku powstało bardzo mało kołęd imiennych. Spośród autorów znamy Jana Kochanowskiego, Sebastiana Grabowieckiego, Marcina Laternę.

W wieku XVII sytuacja zmienia się zasadniczo w każdej z poczynionych obserwacji. Przede wszystkim wzrasta gwałtownie popularność tematu Bożego Narodzenia w realizacjach nie tylko poetyckich. Równie popularny staje się tzw. dialog na Boże Narodzenie<sup>4</sup>, którego przykłady znamy zarówno z przekazów rękopiśmiennych, jak i drukowanych<sup>5</sup>. Popularność i swoista ekspansja tematu Bożego Narodzenia w literaturze

<sup>2</sup> K. G ó r s k i. *Od religijności do mistyki. Zarys dziejów życia wewnętrznego w Polsce. Część pierwsza 966—1795*. Lublin 1962; Tenże. *Duchowość chrześcijańska*. Wrocław 1978.

<sup>3</sup> Por. J. Nowak-Dłu ż e w s k i. [Wstęp]. W: *Kołędy polskie* s. V—XV.

<sup>4</sup> J. S m o s a r s k i. *Dialog na Boże Narodzenie (Problemy ewolucji)*. „Roczniki Humanistyczne” 12:1964 z. 1 s. 71—98.

<sup>5</sup> J. L e w a Ń s k i. *Dramaty staropolskie. Antologia*. T. 2. Warszawa 1959 (tu ogłoszone są cztery utwory rękopiśmienne, spośród siedmiu dotąd wydanych); W. R e b o w s k i. *Wokół Bożego Narodzenia. Drukowane dramaty bożonarodzeniowe z XVII i XVIII wieku*. Warszawa 1983.

są jednym ze znamiennych zjawisk początku piśmiennictwa barokowego, podtrzymanym zresztą i w dalszych fazach rozwojowych tej epoki.

Dla gatunkowego i estetycznego rozwoju kolędy barokowej istotne znaczenie mają dwa utwory: Stanisława Grochowskiego *Wirydarz abo kwiatki rymów duchownych o Dziecięciu Panu Jezusie na chwalebne Narodzenie Jego uczyniony* (1607, 1608, 1609) i Jana Żabczyca *Symfonie anielskie abo kolęda mieszkańcom ziemskim od muzyki niebieskiej wdzięcznym okrzykiem na dzień Narodzenia Pańskiego zaśpiewane* (lata 1630, 1631, 1641, 1642 — to rzadki przypadek wielokrotnego wznawiania zbioru kolęd, świadczący o popularności i znaczeniu tego dziełka).

Oba utwory zakreślają niejako ramy chronologiczne i artystyczne pierwszego etapu ewolucji kolędy barokowej. Stanisław Grochowski swoim tłumaczeniem, a w zasadzie parafrazą *Floridorum libri octo* (1595) Jakuba Pontanusa (*Wirydarz* jest przekładem pierwszej księgi pt. *De puere Jesu*), proponuje poezji bożonarodzeniowej nowy „słodki styl”<sup>6</sup> — nowy typ obrazowania poetyckiego, wzbogacony przede wszystkim o emocjonalnie nacechowane zmysłowe opisy i zasób intensywnych (zdrobnień) oddających „atmosferę tkliwego liryzmu” wokół Dzieciątka Jezus<sup>7</sup>. Obrazowanie to jest adekwatne do adoracyjnego typu prezentacji Bożego Narodzenia w malarstwie. Z kolei Żabczyc zaproponował określony rodzaj i kształt kolędy (podtrzymany zresztą przez następców), w której przekaz ewangeliczny jest w wieloraki sposób polonizowany, a także wzbogacony o elementy obyczajowe i cechy meliczne.

W zakreślonym przedziale czasowym obserwujemy wzrost popularności tematu Bożego Narodzenia. Dla uzmysłowienia sobie rozmiarów zjawiska wymienić wypada te utwory, które włączamy w obręb nurtu kolędowego, pomijając już szczegółową prezentację dialogu na Boże Narodzenie. A więc, kolędy Sebastiana Grabowieckiego ze zbioru *Setnik rymów duchownych* (1590), wspomnianego już Stanisława Grochowskiego utwory kolędowe w zbiorze *Hymny, prozy i cantica kościelne* (1599, 1611) oraz *Kolędę, Nowe lato i Szczodry dzień* (1608), dalej — Kaspra Miaskowskiego: *Rotuły na narodzenie Syna Bożego* (1612, 1622) i *Szopa zbawienia* (powstała przed 1612), *Hasło chrześcijańskie* (powstało ok. 1610-1611), Marcina Paszkowskiego *Kolędę, Nowe lato i Szczodry dzień na rok terażniejszy* (1609, 1610), Stanisława Witkowskiego *Sen duchowny w dzień Bożego Narodzenia* (1609), Jędrzeja Olszanowskiego *Kolędę, Nowe lato i Szczodry dzień* (1616), Eliasza Brunona Tawetskiego *Kolędę, Nowe lato,*

<sup>6</sup> A. Vincenz. „Wirydarz” księdza Stanisława Grochowskiego. „Tygodnik Pow-szechny” 37:1983 nr 2.

<sup>7</sup> P. Krzyżanowski. *Funkcje zdrobnień w twórczości Stanisława Grochowskiego*. W: *Barok. Analogie — opozycje*. Red. S. Nieznanowski. Lublin 1979 s. 29—41.

*Szczodry wieczór* (1615), trzy utwory Kaspra Twardowskiego: *Kolędę, Nowe lato, Szczodry dzień* albo *pioseneczki Emmanuelowe* (1619), *Kolędę, Nowe lato, Szczodry dzień* (1623), *Kolebkę Jezusową, Pasterzy, Trzech Króli* (1630) lub 1632)<sup>8</sup>, Jana Czerniewskiego *Kolędę zbawienną albo wieszowanie miłościwego lata od nowonarodzonego Jezusa Chrystusa, Boga i Mesjasza prawdziwego* (1625), Andrzeja Gadłowskiego *Genetliacon na dzień chwalebny Narodzenia Bożego* (1625), Stanisława Kostki *Syntagma na uroczyste przedwiecznego Syna Bożego Narodzenie* (1626), Zygmunta Białobrzeskiego *Kolędę* albo *wieszowanie Ich Mościom Panom a Dobrodziejom na Rok P. MDCXXIX* (1629).

Pośród dialogów na Boże Narodzenie trzy drukowane pochodzą z tego samego okresu: Jana Żabczyca *Traktat nowy o Zwiastowaniu anielskim Najświętszej Pannie* (1617), Karola Dachnowskiego *Dialog o cudownym narodzeniu Syna Bożego z Bogarodzice Panny Maryjej w mieście Betlejem judzkim* (1621) i Sebastiana Miczyńskiego *Syncharma na uroczyste przedwiecznego Syna Bożego Narodzenie* (1624, 1625, 1626, 1627, 1633). Także część dialogów rękopiśmiennych pochodzi z początku XVII wieku.

Wobec kolęd tego okresu otwarte pozostają nadal zagadnienia interpretacyjne, a w efekcie próba opisu tego etapu ewolucji gatunku. Na pewno mamy do czynienia z przełamaniem w nich schematów średnio-wiecznych. Z drugiej strony procesy polonizacji kolędy i znamiona specyficznej rodzimości staną się charakterystyczne dla utworów późniejszych drukowanych i rękopiśmiennych<sup>9</sup>. Zjawiska te staną się w pełni czytelne i oczywiste w połowie XVII wieku i stale będą się pogłębiać.

Tymczasem stoimy wobec zadania sformułowania przede wszystkim kierunków obserwacji poezji bożonarodzeniowej w tym niejednoznacznym dla niej okresie. Praca ta nie ma pretensji wyczerpać nawet tego problemu, jest natomiast propozycją określonego rodzaju interpretacji wymienionych utworów Kaspra Twardowskiego a zarazem dotknięciem zagadnień podejmowanych w szerszym przedsięwzięciu<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> K. Twardowski. *Kolęda, Nowe lato, Szczodry dzień* albo *pioseneczki Emmanuelowe*. Kraków 1619. Utwór, bez wiersza dedykacyjnego, ogłoszony jest w: *Boże Narodzenie. Antologia poezji polskiej*. Opr. A. Jastrzębski i A. Podsiad. Warszawa 1961 s. 209—216; *Kolęda, Nowe lato i Szczodry dzień*. Kraków 1623; *Kolebka Jezusowa, Pasterze, Trzej królowie*. Lwów [1630 lub 1632]. Utwór ogłoszony jest w antologii *Boże Narodzenie* s. 217—226.

<sup>9</sup> Por. *Kantyczki karmelitańskie. Rękopis z XVII wieku*. Opr. B. Krzyżaniak. Kraków 1980.

<sup>10</sup> Niniejszy szkic jest fragmentem większej całości przygotowywanej w ramach rozprawy doktorskiej pt. *Poezja Kaspra Twardowskiego. Od mistyki do polityki*.

## KOŁĘDY WOBEC IKONOGRAFII

Zasób źródeł dla literatury bożonarodzeniowej jest powszechnie znany. Bazę inwencyjną stanowią: fragmenty Ewangelii wg św. Mateusza (1, 18—25 i 2, 1—18) i wg św. Łukasza (2, 1—38), teksty liturgiczne i brewiarzowe na okres Bożego Narodzenia, apokryfy Nowego Testamentu, przede wszystkim Ewangelia Pseudo-Mateusza<sup>11</sup> (pochodząca prawdopodobnie z VI wieku, znana na Zachodzie w późnym Średniowieczu jako *Księga narodzin Matki Bożej i dzieciństwa Zbawiciela*) oraz tradycja apokryficzna wczesnośredniowieczna i średniowieczna, literatura patrystyczna, a także w nieco innym znaczeniu ikonografia, która już sama w sobie jest przetworzeniem wymienionych źródeł. Nie staje się to jednak przeszkodą, by traktować ikonografię jako źródło pierwotne dla tekstów literackich, tym bardziej że właśnie przedstawienia plastyczne historii Narodzenia otwierają nowe wymiary dla prezentacji literackich i interpretacji tajemnicy Narodzin.

Tak więc ikonografia jest źródłem inspiracji dla literatury nie tylko dlatego, że wyobrażenia plastyczne Bożego Narodzenia zaczęły powstawać bardzo wcześnie, wcześniej niż teksty poetyckie, bo już w IV wieku, i odtąd zajmują ważne miejsce w przekazie historii świętej. Chodzi tu raczej o większe możliwości inwencyjne w obrębie malarstwa i sztuk pokrewnych, pozwalające w różnoraki sposób przekształcić i modyfikować pierwotny przekaz ewangeliczny. Malarstwo wczesnośredniowieczne i średniowieczne, bo wtedy ukształtowały się różne programy ikonograficzne Bożego Narodzenia, pozostawało bowiem w mniej zobowiązujących stosunkach wobec doktryny niż literatura. Kolędy średniowieczne i jeszcze szesnastowieczne pozostawały w ścisłym związku z kultem i liturgią, stąd ich zbliżenie do hymnologii i zdogmatyzowany charakter prezentacji tematu. Konsekwencją tego faktu jest w tym czasie niewielka liczba kolęd oryginalnych; większość to przekłady i wielokrotnie powielane kalki. Gdy w końcu XVI wieku temat Bożego Narodzenia i kolęda przekraczają krąg literatury oficjalnej i środowisk zamkniętych (zakony), autorzy zwracają się także ku przedstawieniom plastycznym tematu, które w zakresie prezentowanych treści i środków wyrazu poszły znacznie dalej — dysponowały bowiem różnymi schematami przedstawień i kluczami interpretacyjnymi.

Najwcześniejsze przedstawienia plastyczne Bożego Narodzenia pochodzą z IV wieku i sprowadzają się do epickiej prezentacji wydarzenia. Z czasem w ikonografii chrześcijańskiej powstały dwa główne kanony

<sup>11</sup> *Ewangelia Pseudo-Mateusza*. W: *Apokryfy Nowego Testamentu*. Pod red. M. Starowieyskiego. T. 1: *Ewangelie apokryficzne*. Cz. I. Lublin 1980 s. 208—236.

przedstawień Narodzin Chrystusa: typ wschodni i typ zachodni<sup>12</sup>. Typ wschodni ukształtował się już około VI wieku na terenie Palestyny i Bizancjum, by stopniowo, począwszy od wieku XII, rozszerzać zasięg oddziaływania poprzez Rawennę i Włochy na zachodnie chrześcijaństwo. Typ zachodni powstał stosunkowo późno, bo dopiero w XIV stuleciu i genetycznie związany jest z *Rozmyślaniami o Życiu Jezusa Chrystusa* Jana de Caulibusa i objawieniem św. Brygidy Szwedzkiej (1302—1373).

Wschodni typ przedstawiania Narodzenia Jezusa jest jakby prefiguracją Jego Męki i Ofiary. Program zachodni jest natomiast przedstawieniem Adoracji Dzieciątka. Dochodzi z czasem do mieszania się i wzajemnych wpływów obu typów, w końcu jednak schemat zachodni wypiera kanon wschodni z terenu chrześcijaństwa zachodniego. W efekcie ikonografia zachodnia Bożego Narodzenia staje się ikonografią tzw. szopki.

Typ Adoracji Dzieciątka, na który składają się trzy sceny: adoracji przez Maryję, Józefa i aniołów, pokłonu pasterzy i hołdu Trzech Króli, jest znany dziś znacznie lepiej, nie wymaga przy tym pogłębionego komentarza teologiczno-symbolicznego, gdyż ma charakter głównie narracyjno-refleksyjny; jego celem jest budzenie w odbiorcy określonego typu emocji, wywoływanych przez obraz. Natomiast typ wschodni Narodzenia jest nasycony treściami teologicznymi, wiążącymi w całość Narodzenie i Mękę, Narodzenie traktując jako zapowiedź i figurę Męki. Takie odczytanie sensu Narodzenia dokonywało się nie tylko w chrystologii, ale także w średniowiecznej mariologii. „Już w XI wieku pojawia się przekonanie, że Maria wyrażając zgodę na wcielenie Syna Bożego, ofiarowała zarazem swego Syna na śmierć”. Była to jej ofiara prywatna, którą odnowiła publicznie w dniu Oczyszczenia, gdy ofiarowała Jezusa w świątyni. Związek ten przepowiedział starzec Symeon w swoim proroctwie<sup>13</sup>. Tak więc

Pieta z Chrystusem zmniejszonym do rozmiarów dziecka (znana także z gotyckich dzieł w Polsce) unaocznia w specjalny sposób macierzyńską miłość, retrospekcję Matki, składającej ofiarę ze swego Syna, w okres Jego dzieciństwa<sup>14</sup>.

Ze względu na pogłębiony wymiar teologiczny schemat wschodni wymaga opisu i wyłożenia sensów przedstawień. Czynimy to także ze wzglę-

<sup>12</sup> K. Czerni. *Ikonografia Bożego Narodzenia*. „W drodze” 10:1982 nr 11/12 s. 97—107; Z. Kruszelnicki. *Z zagadnień ikonografii sztuk plastycznych w średniowieczu*. W: *Katolicyzm średniowieczny*. Red. J. Keller. Warszawa 1977. s. 401—410.

<sup>13</sup> T. Dobrzeniecki. *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*. W: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Red. H. D. Wojtyśka CP i J. J. Kopeć CP. Lublin 1931 s. 141—142.

<sup>14</sup> Dobrzeniecki, jw. s. 144.

du na obecność tych motywów, w sposób szczególny, w omawianych utworach Kaspra Twardowskiego.

Narodziny mają miejsce w jaskini, symbolizującej jednocześnie grootę-grób, w którym złożono ciało Jezusa<sup>15</sup>. W typie zachodnim grootę zastąpiono szopą, rezygnując zarazem z groty jako figury grobu. Na marginesie należy zauważyć, że szopa nie jest przedstawieniem typowo polskim i jakoby znakiem rodzimej tradycji, jak często się sugeruje i powszechnie mniema. Żłódek jest także prefiguracją grobu, a przedstawienie Dzieciątka ciasno zawiniętego w pieluszki przypominać ma ciało Jezusa zawinięte w całun<sup>16</sup>. Żłódek czasem przybiera kształt kamiennej mensy zbliżony do formy ołtarza<sup>17</sup>. W sztuce francuskiej XII wieku wprost zastępowano żłódek ołtarzem. W jasełkach średniowiecznych ustawiano nawet żłódek na ołtarzu. Te wszystkie przedstawienia przypominać mają fakt, że Jezus od urodzenia przeznaczony był na ofiarę i że w Eucharystii sprawowanej na ołtarzu ponowione zostaje w znaku Chleba i Wina Wcielenie, zapoczątkowane Narodzeniem<sup>18</sup>. Umieszczenie woła i osła przy żłobie (znane z programu wschodniego i zachodniego) jest aluzją do prorocstwa Izajasza (Iz 1, 3), które mówi że właśnie te dwa zwierzęta rozpoznają swego Pana. Obecność tych zwierząt u żłobu nabiera ponadto wielorakiej symboliki pasyjnej: są one prefiguracją dwóch lotrów na krzyżu, wół jest symbolem ofiary Jezusa, osioł przypominać ma wjazd do Jerozolimy, bądź ucieczkę Świętej Rodziny do Egiptu. Baranek składany przez pasterzy w ofierze Dzieciątka symbolizuje Jezusa, który był „jak baranek na rzeź prowadzony” (Iz 53, 7).

Scena kąpeli, która była obecna we wschodnim typie przedstawienia Bożego Narodzenia jest figurą chrztu albo obmycia zwłok Chrystusa. Trzej Królowie zaś symbolizować mają trzy Marie udające się z wonnościami i olejami do grobu Jezusa. Dary złożone Dzieciątku przez Trzech Króli też mają swoje symboliczne znaczenia. Wedle św. Ireneusza mirra stanowi dar złożony człowieczeństwu Chrystusa, złoto Jego władzy królewskiej, kadzidło Jego boskości.

<sup>15</sup> Por. *Early russian icon painting by M. V. Alpatov*. Moscow 1978, ikony z XIV—XVI wieku nr 28, 29, 73, 109, 134; I. Miclea. *Sweet Bucovina*. Bucuresti 1977, reprodukcje malowideł monastyrów z XVI—XVII wieku nr 100, 215, 362.

<sup>16</sup> Por. *Early russian icon painting*, ikony nr 28, 29, 109, 131, 133, 134 i 140 (scena złożenia do grobu); *Apokryfy Nowego Testamentu*, reprodukcje nr 37, 38; Miclea, jw.

<sup>17</sup> Por. *Early russian icon painting*, ikony nr 109, 131, 133; *Apokryfy Nowego Testamentu*, reprodukcje nr 38, 39, 40; Miclea, jw. reprodukcja nr 100.

<sup>18</sup> Pośród malowideł, pochodzących z XVII wieku, monastyru Dragomirna znajduje się wyobrażenie *Baranek Boży*, przedstawiające Dzieciątka Jezus złożone w czaszy kielicha (Miclea, jw., reprodukcja nr 208).

Ikonografia prefiguracyjna Bożego Narodzenia tłumaczyć miała, poprzez konkretne sceny, gesty, motywy, znaczenie tego faktu dla prawdy Odkupienia. Narodzenie miało więc przypominać ofiarę eucharystyczną.

#### TEOLOGIA KOŁĘDY. TYPY PRZEDSTAWIEN

Ideowa nośność kołędy każe przyjąć taki kierunek interpretacji, by wydobyte zostały treści dogmatyczne i sensy symboliczne utworów stanowiące zarazem o specyfice tego gatunku. Ten zespół wartości i odniesień określam umownie jako teologię kołędy. Problematyka ta jest o tyle dla nas ważna, że właśnie na przełomie XV i XVII wieku w związku z kontrreformacją i chrystianizacją kultury oczekuje się od autora czytelnego i pogłębionego zarazem przesłania ideowego utworu, w planie wyrażania wykorzystującym dokonujące się przewartościowania estetyczne.

Teologia kołędy, w odniesieniu do utworów Kaspra Twardowskiego, obejmuje kilka zagadnień: prezentację historii Zbawienia (począwszy od Adama i Ewy<sup>19</sup>), sposób przedstawienia Narodzenia (w schemacie prefiguracji Męki bądź Adoracji Dzieciątka), wątki maryjne, a także rodzaj proponowanej refleksji i jej „technikę”, problemy języka (jego sakralności i odpowiedniości względem planu treści).

##### 1. *Boże Narodzenie jako prefiguracja Męki*

Temat Męki Pańskiej stał się wyrazistym rysem duchowości i pobożności siedemnastowiecznej<sup>20</sup>. Ujawniał się w różnych realizacjach: obrzędowych, kultowych, poetyckich, ascetycznych. Po soborze trydenckim propagowana jest i wkrótce kształtuje się w rozmaitych formach duchowość pasyjna sięgająca w znacznym stopniu do tradycji średniowiecznej, wyraziście wyartykułowana także w sztukach plastycznych i literaturze<sup>21</sup>. Duchowość pasyjna zwraca się także ku Narodzeniu, patrząc na nie poprzez swoją optykę.

W celu zobrazowania zjawiska na gruncie ówczesnego piśmiennictwa (utwory poetyckie i paraliterackie) wymienić można szereg polskich utworów i popularnych przekładów, tylko z przełomu XVI i XVII wieku, wpi-

<sup>19</sup> M. Eustachiewicz. *Historia pierwszych rodziców w kołędzie i dramacie misteryjnym*. „Pamiętnik Literacki” 70:1979 z. 1 s. 91—128.

<sup>20</sup> H. D. Wojtyska CP. *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI—XVIII wieku*. W: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś* s. 61—70.

<sup>21</sup> J. Stręciwiłk CP. *Męka Pańska w polskiej literaturze barokowej*. W: tamże s. 102—110; J. Kopeć C. P. *Droga Krzyżowa*. Poznań 1985 s. 29—96.



sujących się w ten nurt duchowości, w jakimś stopniu go kształtujących, a jednocześnie potwierdzających rangę tej tematyki. Ten nurt literatury reprezentują: Sebastian Grabowiecki z utworami z *Setnika rymów duchownych* (1590): CXLII [Niechaj, o Jezu Chryste, ta twa świętość będzie...] i CXLIV [W twej śmierci, Jezu, dochodzimy żywota...], Rozmyślania męki Pana naszego Jezusa Krystusa (1594) Anny Siebeneicherowej, anonimowe *Pozdrowienia członków Pana Jezusowych* (1622), Kaspra Miaskowskiego *Historija [...] gorzkiej męki [...] Jezusa Pana* (przed 1612), oraz *Elegia pokutna do Pana w Trójcy jedyne* (przed 1612), Szymona Szymonowica *Hymny o Męce Pańskiej* (1619), Stanisława Grochowskiego *Hymny o Męce Pańskiej do obrzędów Kalwaryj Zbrzydowskiej* (1611) i *Hierosolimaska processja* (1607), a także utwory przez niego tłumaczone: *Sposób krótki rozmyślenia przenajdroższej męki i śmierci Zbawiciela* (1606) i *Pięćdziesiąt punktów rozmyślaniu męki Pana Jezusowej służących* (1608, 1611), Marcina Paszkowskiego *Dyjałog abo rozmowy grzesznego człowieka z Anioły i z inszem osobami o Męce Chrystusa Pana* (1612), *Rozmyślania o Męce Pańskiej* (ok. 1630) Magdaleny Mortęskiej.

W kolędach z początku XVII wieku, zdominowanych przez motyw winszowania, nastrój radości z Narodzin bądź refleksję nad ubogim macierzyństwem<sup>22</sup>, temat Męki pojawia się rzadko. Z *Wiryardza* Grochowskiego włączyć możemy do tej grupy jeden utwór *Któż kiedy przy nim nędzę taką baczył*<sup>23</sup>.

Dlatego też wyjątkowe miejsce w obrębie utworów kolędowych tego okresu zajmuje *Kolęda, Nowe lato, Szczodry dzień abo piosneczki Emmanuelowe* (1619) Kaspra Twardowskiego ze swoim mocno zaznaczonym planem pasyjnym. Tematyka Męki Chrystusa, ukazana nie w spojrzeniu narracyjnym, ale teologiczno-medytacyjnym, stale przewija się w twórczości Twardowskiego: *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca* (1618), *Bicz Boży* (1625), *Pochodnia miłości Bożej* (1628). Nie dziwi nas więc zbytnio, że pojawia się także w kolędach w tak wyrazistym kształcie, poprzez sięgnięcie do przekazu ewangelicznego, interpretacji teologicznej, przedstawień ikonograficznych. Zastanawiać natomiast może tak wyraźne jej zwerbalizowanie w odniesieniu do współczesnych Twardow-

<sup>22</sup> Cz. Hernas. *W kalinowym lesie*. Warszawa 1962.

<sup>23</sup> Jest to także temat pojawiający się w kolędach w drugiej połowie XVII wieku. Przykładem dwa utwory St. H. Lubomirskiego z *Melodii duchownych* (1682): *Obraz Męki Jezusowej z niewczasów jego Narodzenia wykonterfektowany i Bądź pochwalony Boże wcielony*, znane także z odpisów karmelitańskich (Por. *Kantyczki karmelitańskie*, nr 121 i 281), oraz kolędy ze zbiorów karmelitańskich: *Prognostyk z lamentu nad Dzieciną Bogiem* (nr 291), *Bodaj nie postać nigdy na ziemi* (nr 207) i *Przy onej dolinie w judzkiej krainie* (nr 328).

skiemu utworów kołędowych poetyckich i dialogów na Boże Narodzenie. I tak na przykład u Żabczyca, który swoimi *Symfoniami anielskimi* kładzie nieomal miłowy kamień na drodze rozwoju rodzimej kołedy, brak motywów pasyjnych i aluzji do Męki, zarówno w kształcie eksplikacji dogmatycznych, jak i prefiguracji.

Temat Męki Pańskiej zostaje wprowadzony do kołęd Twardowskiego, podobnie jak w malarstwie, poprzez figuratywną interpretację Narodzin, dokonywaną w szukaniu paralelnych wydarzeń i motywów, nadawaniu im symbolicznych znaczeń, poprzez odwołania do tradycji prorockiej i apokryficznej, poprzez metaforyzację epizodów i alegoryzację przedstawień. Spostrzeżenia te odnoszą się w stopniu najwyższym do najwcześniejszego utworu kołędowego Twardowskiego. Interesujący nas kontekst interpretacyjny jest tym bardziej czytelny, że wątki pasyjne stanowią ramę kompozycyjną całego tekstu i każą niejako całość odczytywać właśnie ze względu na wyłożone na początku i kończące utwór treści i odniesienia.

Pierwszą aluzją jest analiza etymologiczna słowa Betlejem (to zresztą motyw powtarzający się w kołędach, które znaczyć ma tyle co „dom chleba” (w. 13—14):

[...] że dom chleba  
Po grecku się wykłada Bethlem, [...]

Tak tłumaczona nazwa odwołuje do ofiary eucharystycznej. Chlebem jest Ciało Chrystusa, które daje życie (w. 14—16):

[...] a nam trzeba  
Którzyśmy dusze nasze grzechem pomorzyli,  
Na odżywienie chleba: Daj byśmy odżyli.

Z kolei leżące w żłobie Dzieciątko widziane jest już poprzez Mękę (w. 23—24):

Krwawo rzeźne we żłobie z płaczem leje zdroje,  
Patrząc na blisko przyszłą srogą mękę swoją.

a żłób określony jest jako zbawienny, tak jak zwykliśmy mówić — zbawienny krzyż.

Radość Maryi z radosnego poselstwa Gabriela ustąpić ma tajemnicy bolesnej zawartej w proroctwie Symeona (w. 31—34):

Przyjdzie czas rodzicielko, gdy Gabryjelowe  
Ustąpi na czas słowo, a Symeonowe  
Z Ducha Święto rzezone proroctwo prawdziwe,  
Oстрым mieczem przenikną twoje serce żywe.

Wreszcie zaraz po tym fragmencie przypomniana jest scena pod krzyżem, kiedy to Maryja zostanie polecona przez Syna w opiekę Janowi. Obraz Matki-Rodzicielki zostaje zastąpiony obrazem Matki Bolesnej. Ta, która rodzi Syna, pokazana jest w scenie, w której go traci.

Wszystkie zaprezentowane wątki pochodzą z pierwszych czterdziestu wierszy utworu. Utwór kończy także wyraźna aluzja do Męki, spinająca wraz z początkiem klamrą cały tekst (w. 194—196):

Kto chce kołody, z grzechu niechaj się odrodzi.  
Kto chce nosić Jezusa, niechaj wprzód owego  
Złobu nawyka dźwigać Wielkopiątkowego.

Narodzenie Jezusa staje się więc dla Twardowskiego swoistą „pamiętką”, czyli przypomnieniem Męki.

Celem autora nie jest budzenie tylko emocji związanych z tym wydarzeniem, choć oczywiście takich w utworze nie brakuje, a raczej wezwanie do postawy nawrócenia poprzez nadanie utworowi charakteru medytacji wokół „pamiętki i uważania okrutnej śmierci Chrystusa”<sup>24</sup>. Sam autor wskazuje na jej „okrutność”, używając sformułowań: „krwawo rześne [...] z płaczem leje zdroje”, „Patrząc na [...] srogą mękę swoją”, „proroctwo [...] ostrym mieczem przenikną [...] serce żywe”.

Rodzaj proponowanej medytacji, sięgającej rodowodem Średniowiecza, wyznaczają kolejne etapy: cultus, meditatio, imitatio, compassio. Dwa pierwsze są „pobudką” wobec odbiorcy, dwa ostatnie wezwaniem do przyjęcia proponowanej postawy.

Pierwszy etap — cultus (kult Męki Pańskiej) zrealizowany jest już poprzez sam fakt podjęcia tematu w miejscu dość nieoczekiwanym, bo związanym zwykle wyłącznie z prezentacją Narodzin.

Drugi etap — meditatio (rozmyślanie Męki) jest najbardziej rozwinięty, obejmuje przypomniane wyżej obrazy z szerszego „wprowadzenia” do całego utworu.

Trzeci i czwarty etap — imitatio (naśladowanie Chrystusa cierpiącego) i compassio (współcierpienie z Nim) zawarte są w zamykającym utworz wezwaniu do odbiorcy — „kto chce” (w. 195—196):

Kto chce nosić Jezusa, niechaj wprzód owego  
Złobu nawyka dźwigać Wielkopiątkowego.

W wezwaniu tym uwagę zwracają dwa elementy: „nosić” i „złobu [...] dźwigać” (podkreślenia — R. M.). Pierwszy odwołuje się najpierw do bożonarodzeniowej tematyki utworu: nosić Dzieciątka — adorować Je. Ale „nosić” przywołuje także przedstawienie Piety: nosić Jezusa zabitego. I wreszcie nosić Jezusa, to znaczy także nosić Jezusa eu-

<sup>24</sup> Wojtyńska, jw., s. 74.

charystycznego w znaku chleba (pamiętamy wątek o etymologii Betlejem). W te trzy konotacje wpisane są kolejne etapy misji Jezusa: Narodziny, Męka, Zmartwychwstanie, owocem których jest Eucharystia. Drugi element tego wezwania przywołuje poza oczywistym także inny sens. Dźwigać żłób znaczy w symbolice pasyjnej tyle co dźwigać krzyż, w naszym utworze Wielkopiątkowy, a więc jeszcze krzyż Męki i Śmierci, krzyż pasji. W ten sposób zostaje jednoznacznie i wyraziście wprowadzony element *compassio* — współuczestniczenia w Męce.

## 2. Boże Narodzenie jako Adoracja Dzieciątka

W kołędzie *Kolebka Jezusowa, Pasterze, Trzej Królowie* motywy pasyjne nie narzucają się z taką oczywistością nie tylko dlatego, że jest ich obiektywnie mniej, ale że przeniesione są z warstwy eksplikacji językowych w sferę bezpośrednich nawiązań ikonograficznych.

W pierwszej części tego „tryptyku” pojawia się przy żłobie wół i osioł. Obecność tych dwu zwierząt ma swoje wielorakie uzasadnienie. O tych zwierzętach mówi prorocтво Izajasza (Iz 1, 3):

„ [...]
   
Wół rozpoznaje swego pana
   
i osioł żłób swego właściciela,
   
Izrael na niczym się nie zna,
   
lud mój niczego nie rozumie”.

a scenę tę przypomina apokryficzna Ewangelia Pseudo-Mateusza:

Trzeciego zaś dnia po narodzeniu Panna Maryja wyszła z groty i udała się do stajni. Tam złożyła dzieciątka w żłobie, a wół i osioł oddali mu pokłon. I wypełniło się to, co zostało powiedziane przez proroka Izajasza: [...]. Zwierzęta otoczyły dzieciątka i wielbiły je nieustannie<sup>25</sup>.

Twardowski przypomina ten obraz bardzo syntetycznie, przywołując zarazem wszystkie symboliczne znaczenia związane z obecnością przy żłobie zwierząt (w. 27—28):

Bydło czując swego Pana,
   
Padło przed nim na kolana.

W interpretacji figuratywnej wół jako zwierzę ofiarne przypominał Ofiarę Jezusa, osioł zaś przypominać miał wjazd do Jerozolimy, a więc wydarzenie także bezpośrednio związane z niewiele późniejszą po nim Męką,

<sup>25</sup> *Ewangelia Pseudo-Mateusza*, XIV, s. 233.

a pośrednio z ucieczką Świętej Rodziny do Egiptu, która to ucieczka miała także prefiguracyjne odniesienie do Męki — z Egiptu bowiem miał być wyprowadzony Zbawiciel (por. Oz 11, 1 i Mt 2, 15). Oba zwierzęta były również figurami dwóch łotrów na krzyżu.

W drugiej części utworu (*Pasterze*) odniesienia Narodzin do Męki są jeszcze bardziej przejrzyste. Odwołując się zarówno do przekazów biblijnych, jak i wyobrażeń ikonograficznych<sup>26</sup>, autor tak mówi o Dziecięciu (w. 61—64):

Powolnuchny w powijaniu,  
 Podał się w moc ku wiązaniu,  
 Jak baranka skrępowano,  
 Co go na rzeź zgotowano.

Również scena kąpieli, poza bezpośrednią konotacją do adorowanego w ten sposób Dziecięcia, przywołuje znaczenia symboliczne — staje się figurą chrztu, tzn. przejścia przez wody śmierci do nowego życia, i przypomnieniem sceny obmycia zwłok.

Także w części trzeciej zatytułowanej *Trzej Królowie* znajdujemy motyw odwołujące, poprzez interpretację w kluczu prefiguracyjnym, do Męki. Trzej królowie stanowią prefigurację trzech Marii. Zgodzić się możemy z taką interpretacją w tej części, gdyż w poprzednich autor niejako ku niej nas prowadził.

Królowie zdążają do „króla żydowskiego” (to także aluzja do napisu na krzyżu), ale złoto składają już królowi, którego „królestwo nie jest z tego świata” i wypełniło się po Męce i Śmierci poprzez Zmartwychwstanie. Symbolika darów złożonych przez królów zgodna jest bowiem ze starożytną tradycją patrystyczną, sięgającą II wieku (w. 53, 55—60, 62—64):

Pierwszy z trzech królów pogańskich

[...]  
 Sceptrum złote Mu oddaje  
 i za króla go przyznaje.

Po nim wtóry król od Saby,  
 Ten kadzidło, dar nie słaby,  
 Co stanowi kapłańskiemu  
 Należało, daje jemu.

[...]  
 Ten, co słońcem twarz sfarbował,  
 Mirrę wonną ofiaruje:  
 Człowieczeństwo figuruje.

<sup>26</sup> Por. z Biblii Rdz 22, 13; Iz 53, 7 i Dz 8, 32; Ap 13, 8; 1 Kor 5, 7 oraz przypis nr 16.

Tym niemniej w utworze pojawiają się już inne dominujące sposoby opisu Bożego Narodzenia.

Pamiętajmy, że oba utwory, tzn. *Kolędę, Nowe lato, Szczodry dzień abo piosneczki Emmanuelowe* (1619) i *Kolebkę, Pasterzy, Trzech Króli* (1630, może 1632), dzieli ponad dziesięć lat. Okazuje się, że jest to długi okres w doświadczeniu poetyckim Twardowskiego, a także wystarczająco długi okres w rozwoju, bardzo dynamicznym, kolędy barokowej, by zauważyć zaistniałe zmiany. Wspomniane w tym utworze motywy pasyjne, chociaż nieincydentalne, nie tworzą tak wyrazistej, jak w poprzednim utworze, płaszczyzny odniesień. Schemat prefiguracji Męki został przełamany i zastąpiony schematem Adoracji Dzieciątka, który — jak wiemy — opanował zachodnią ikonografię Bożego Narodzenia.

Już sam trójdzielny kształt kompozycyjny utworu i tytuły poszczególnych części odsyłają nas do trójdzielnego typu przedstawienia Adoracji Dzieciątka: adoracja przez Matkę i aniołów, adoracja przez pasterzy i adoracja-hołd trzech magów. Trójkowa kompozycja tego typu przedstawienia związana jest także z celebracją trzech przymiotów Chrystusa: Matka adoruje człowieka, pasterze Pana (Króla), magowie Kapłana. Wszyscy przeżywają chwilę terazniejszą — okazują radość, poddanie, podziw. To autor, który zna ciąg dalszy historii Jezusa, czyni niekiedy, ale konsekwentnie, wtręty pasyjne, by wyprowadzić odbiorcę zatrzymującego się nad Dziecięciem poza krąg czasu terazniejszego i nadać Narodzeniu pełny sens przyjścia Syna Bożego. Osiąga to także innymi sposobami — poprzez medytację nad ubogim macierzyństwem Maryi i ubóstwem Dziecięcia.

Zwykliśmy łączyć ten rodzaj przeżywania tajemnicy Narodzenia z jego rodzimą genezą i upatrywać w tym specyficzny, polski charakter poezji kolędowej. Faktem jest, że w poezji barokowej ukształtował się rodzaj prezentacji Bożego Narodzenia poprzez oddanie „dramatu ubożego macierzyństwa”, „kołysanie Dzieciątka”<sup>27</sup> i przedstawienie typu „szopka”. W istocie jednak ten rodzaj refleksji pojawia się wcześniej: w środowiskach franciszkańskich, a w najbliższym sąsiedztwie czasowym, pod postacią medytacji w literaturze hiszpańskiej ascetyczno-mistycznej, między innymi u bardzo popularnego wówczas Ludwika z Granady (1505—1588) w traktacie *Memorial de la vida cristiana*<sup>28</sup>. Sądzić można, że ten typ medytacji przywędrował do nas poprzez ogniwa pośrednie,

<sup>27</sup> S. Nieznanowski. *Przyczynek do dziejów folkloru zakonnego w XVII wieku*. W: *Silva medii et recentioris aevi*. T. 5: *Z przeszłości*. Pod red. H. Kowalewicz i in. Warszawa 1977 s. 153—174.

<sup>28</sup> Ludwik z Granady. *O narodzeniu Zbawiciela*. Przekł. K. Niklewiczówna. „W drodze” 9:1981 nr 11/2 s. 207—211.

może zakony karmelitańskie i ugruntował tradycję franciszkańską, zadowalając się na tyle, iż uważany jest powszechnie za tradycję rodzimą i specyficznie polską.

Medytacja ubóstwa ma być sposobem i próbą ogarnięcia tajemnicy Zbawienia i Bożej miłości. Oparta na antytezie Bóg — żłób i szeregu innych poprzez tę przywołanych stawała się bliska barokowej estetyce. Wywoływać miała określone emocje, przedkładając je nad dogmatyczny dyskurs czy teologiczną interpretację. Pisze Ludwik z Granady:

[...] najpierw rozważaj trudy, jakie ponosiła Najświętsza Panna w drodze z Nazaretu do Betlejem. [...]

Rozważaj potem skrajne ubóstwo i pokorę, jakie wybrał Król Niebios rodząc się na tym świecie. Ubogi dom, ubogie łożo, uboga Matka, uboga wyprawka i wszystkie sprzęty ubogie. Większość z nich nie tylko była nad wyraz nędzna, ale również, jak mówi święty Bernard, pożyczona, i to pożyczona od bydła. [...]

teraz [...] zwróćmy oczy na skarb, który w nim [tzn. w żłobie] spoczywa. [...] Rozważaj więc niezrównaną słodycz i miłosierdzie Zbawcy [...] w delikatności Jego członków, w kształcie niemowlęcia [...].

[...] zwróćmy potem oczy na Matkę, która nie najmniejszą gra rolę w tej tajemnicy.

Ten typ medytacji nie zwracał się ku Męce, koncentruje się natomiast na kontemplacji Narodzenia samego w sobie, widzianego co najwyżej w odniesieniu do Bożego planu Zbawienia i Jego nieograniczonego miłosierdzia. Ludwik z Granady zachęca do tego rodzaju kontemplacji: „[...] pozostawcie teraz na boku sprawy i troski tego świata, a skupiwszy zmysły i wszystkie myśli, zajmijcie się kontemplacją prawdziwego Salomona” (*Kolebka* w. 5—7).

U Twardowskiego uboga jest szopa:

Niczym z wierzchu nie pokryta,  
Suchą trzcina wewnątrz poszyta,  
Od starości w ziemię wległa,  
[...]

ubogi jest nowo narodzony Jezus (*Kolebka* w. 17—24):

Patrz człowiecze, jako leży  
Ubożuchny bez odzieży,  
Mając Ojca Boga w niebie,  
A nie ma czym okryć siebie.

Ten, co ptaszkom barwę daje,  
Na wiązce siana przestaje;  
Co wszytek świat w palcach dzierzy,  
Zebrze mleka u Macierzy.

Zaś Trzej Królowie (*Trzej Królowie* w. 43-46):

[...]  
 Widząc przy Nim to ubóstwo,  
 Mieli przyznać Jemu Bóstwo!  
  
 Rozważając tajemnice  
 Cudów Bożych [...].  
 [...]

W tym utworze Twardowskiego pojawiają się także inne elementy charakterystyczne dla przedstawienia Adoracji Dzieciątka, a więc posługa Józefa, krzątanie się aniołów i pasterzy (kąpiel, heblowanie kolebki), hołd nieba, gwiazd, słońca, scena karmienia i powijania, uroczysty hołd Trzech Króli, śpiew ptaków i muzykowanie pasterzy. Wywołane emocje miały zatrzymać odbiorcę nad tajemnicą Wcielenia, tak jak poprzednio symbolika prefiguracyjna zatrzymywała nad tajemnicą Odkupienia.

Doświadczenie poetyckie Twardowskiego jest znakomitym przykładem, bo odnoszonym do jednego twórcy, przewartościowań ideowych i estetycznych w poezji barokowej, coraz bardziej nastawionej na maksymalne wyzyskanie efektu *permove*, a także czytelnym obrazem dojrzewania i krystalizowania się formuły gatunkowej kolędy, oddalającej się stopniowo od źródeł ikonograficznych, i tworzącej własny literacki język przekazu. Te dwa utwory Twardowskiego są przykładem nieodwracalnych zmian zachodzących w obrębie kolędy, zmian, które zaważyły na typie przedstawień Bożego Narodzenia w literaturze i folklorze.

#### PRÄFIGURATION DER PASSION UND ANBETUNG DES KINDES IN DEN WEIHNACHTSLIEDWERKEN VON KASPER TWARDOWSKI

##### VERSUCH EINER IKONOGRAPHISCHEN INTERPRETATION

##### Zusammenfassung

Die Arbeit ist ein Teil des schriftstellerischen Schaffens des frühen Barockdichters Kasper Twardowski (geb. um 1591, get. vor 1641), gewidmet, der mit anderen Schriftstellern zusammen an der Herausbildung einer neuen Strömung in der polnischen Literatur Anteil hatte.

Die Arbeit befasst sich mit dem Problem der Verwandtschaft von plastischen Künsten und Literatur, was die Überlieferung und Interpretation der mit der Geburt Jesu verbundenen Ereignisse betrifft.

Es zeigt sich, dass Twardowski in seinem Weihnachtliederschaffen auf zwei ikonographische Überlieferungen von Weihnachten zurückgreift: auf das östliche Schema der Präfiguration der Passion und auf das westliche der Anbetung des Kindes, womit er zugleich zwei Lesarten dieses Ereignisses vorschlägt: die symbo-



lisch-theologische und die erzählerisch-emotionelle. Die Anwendung der ikonographischen Methode in der Analyse eines literarischen Werkes erleichterte den Zugang zu den tieferen ideell-ästhetischen Sinngehalten der besprochenen Werke.

Die Unterschiede zwischen den Versionen der Darstellung der Geburt Jesu lassen sich in antinomischen Paaren erfassen: die Szenerie der Grotte wird durch eine Weihnachtskrippe ersetzt, und die theologischen Sinngehalte machen emotionellen Reflexionen Platz; die Meditation der schmerzhaften Mutterschaft (Kreuz) wird ersetzt durch die Meditation der armen Mutterschaft (Krippe), die Betrachtung des Geheimnisses der Erlösung macht der Betrachtung des Geheimnisses der Menschwerdung Platz.

Die Evolution in der Art und Weise der Darstellung von Weihnachten von der Präfiguration der Passion in dem Werk *Kolęda, Nowe lato, Szczodry Dzień abo piosneczki Emmanuelowe* (Weihnachtslied. Neuer Sommer, Grosszügiger Tag oder Emanuelsliedchen) (1619) bis zur Anbetung des Kindes im Werk *Kolebka Jezusowa, Pasterze, Trzej Królowie* (Krippe Jesu, Hirten, Drei Könige) (1630) ist auch ein Bild der sich im Entwicklungsprozess der Barockdichtung vollziehenden ästhetisch-ideellen Veränderungen.

Die Weihnachtsliedwerke Twardowskis wurden auch in der Perspektive der Entwicklung des polnischen Weihnachtsliedes und auf dem Hintergrund der dem Dichter zeitgenössischen Phänomene „vertiefter Geistigkeit“ (Passionsmotive. meditativ-kontemplative Einstellung) aufgezeigt, die für die Kulturschaffenden der nachtridentinischen Generationen typisch war.