

# Jacek Bochiński

---

## Galeria portretów rodziny Fergussonów-Tepperów i ich twórca Johann Bardou

---

Almanach Muzealny 7, 74-93

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych [mazowsze.hist.pl](http://mazowsze.hist.pl).

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek Bochiński

**GALERIA PORTRETÓW RODZINY  
FERGUSSONÓW-TEPPERÓW<sup>1</sup>  
I ICH TWÓRCA JOHANN BARDOU**

1 Kwestia pisowni nazwiska Fergusson/Ferguson została wyjaśniona przez B. Hensel-Moszczyńską w tekście *Z dziejów warszawskich Fergus(s)onów-Tepperów* w „Almanachu Muzealnym”, 2013, t. 7.



2013 roku Muzeum Historyczne m.st. Warszawy nabyło w Anglii dziewięć portretów członków rodziny warszawskiego bankiera Piotra Fergussona-Teppera (1732–1794). Piotr Fergusson-Tepper<sup>2</sup>, najbogatszy w Polsce bankier końca XVIII wieku, był synem szkockiego szlachcica Williama Fergusona, który na początku XVIII stulecia osiadł w Poznaniu, oraz Katarzyny Concordii Tepper. Po śmierci ojca został wzięty na wychowanie przez wuja, Piotra Teppera (1702–1790), kupca i finansistę, który go adoptował, nadał mu swoje nazwisko, a później stopniowo przekazał zarządzanie rozległymi interesami i uczynił jedynym spadkobiercą. Król Stanisław August za pośrednictwem domu bankierskiego Tepperów regulował swoje zobowiązania finansowe (na przykład związane z budową Łazienek) i zaciągał zagraniczne pożyczki. Piotr Fergusson-Tepper był największym wierzycielem króla. Jako jego oficjalny kasjer miał rozległe wpływy także za granicą. Prowadził wystawne życie, w pałacu przy ulicy Miodowej oraz w swoich dobrach w Falentach gościł monarchę, przedstawicieli największych polskich rodów, ambasadorów i cudzoziemskich posłów<sup>3</sup>.

Był wielokrotnie wzmiankowany w relacjach cudzoziemców odwiedzających Warszawę<sup>4</sup>. W 1779 roku otrzymał indygenat szlachecki od króla Anglii Jerzego III, a w roku 1790 od polskiego Sejmu. Wraz z żoną, Marią Filipiną, mieli 14 dzieci, z których czworo zmarło we wczesnym dzieciństwie.

2 K. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski oraz cmentarze katolickie i innych wyznań pod Warszawą i w okolicach tegoż miasta*, t. III, Warszawa 1858, s. 252–255; T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (1764–1794)*, Kraków – Warszawa 1897, t. I–IV, passim; Z. Mann, *Pałace tepperowskie*, w: „Tygodnik Ilustrowany”, 24, 1939, s. 469–470; Z. Zielińska, *Piotr Fergusson Tepper w: Encyklopedia historii gospodarczej Polski do 1945*, Warszawa 1981, t. II, s. 384; *Warszawa w latach 1526–1795*, red. S. Kieniewicz, Warszawa 1984, s. 333–335; E. Szulc, *Cmentarz Ewangelicko-Augsburski w Warszawie. Zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1989, s. 562–565. J i E. Szulcowie, *Cmentarz Ewangelicko-Reformowany. Zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1989, s. 244–245.

3 B. Grochulska, *Warszawa na mapie Polski stanisławowskiej*, Warszawa 1980, s. 57–59, 216.

4 Zob.: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, t. 1–2, Warszawa, 1963, passim. Pobyt w pałacu Teppera opisuje m.in. Johann Bernoulli w 1778 r.: „Słynny bankier Tepper i jego małżonka jedną sobie sposobność poznać jego rodzinę składającą się z dziesięciorga dzieci, bardzo dobrze wychowanych przez panią Tepper Dom, w którym pan Tepper mieszka, to wspinały gmach, z którym żaden warszawski pałac nie może się równać”. Tamże, t. 1, s. 366–367. Najszerszą relację pozostawił Fryderyk Schulz w swych pamiętnikach. Wystawił jednak Tepperom mało pochlebną opinię, m.in. z powodu ich rozrzutności, która miała wynikać z chęci dorównania arystokracji. Tamże, t. 2, s. 596–600.

Po rodzinie zachowało się niewiele pamiątek, głównie dokumenty. Nie ocalało nic z wyposażenia pałacu przy ulicy Miodowej, w którym znajdowała się między innymi kolekcja cennych obrazów „wielkiej piękności”<sup>5</sup>. W 1793 roku, po krachu bankowym, który najbardziej dotknął szlachtę i mieszczaństwo Warszawy, w pałacu Teppera odbyła się licytacja jego majątku. Sprzedawano wówczas na rzecz wierzycieli meble, kosztowności i dzieła sztuki. Reszta wyposażenia została rozgrabiona w 1794 roku podczas napaści na pałac. Zraniony w głowę bankier zmarł kilka dni później.

O istnieniu portretów Tepperów Muzeum Historyczne dowiedziało się w roku 2010 od Olgi Baird, zaprzyjaźnionej rosyjskiej historyczki, zamieszkałej w Anglii, od lat zajmującej się dziejami tej rodziny<sup>6</sup>. Dzięki jej pomocy Muzeum nawiązało kontakt z właścicielem obrazów – Brytyjczykiem Matthew Akersem<sup>7</sup>, który wyraził zgodę na ich sprzedaż za kwotę 20 tys. funtów. W 2013 roku Muzeum otrzymało od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dotację na zakup w ramach programu Kolekcje, priorytet 4 Kolekcje Muzealne.

## OPIS KOLEKCJI

Kolekcja składa się z ośmiu portretów wykonanych w technice pastelu na pergaminie oraz jednego namalowanego farbami olejnymi na desce. Pastele wykonał w roku 1780 w Warszawie Johann Bardou, malarz berliński, który przez pewien czas, w latach około 1775–1780, pracował w stolicy Polski. Nie wiadomo, kto jest autorem obrazu olejnego. Na portretach przedstawiono żonę bankiera, siedmioro ich dzieci oraz dwóch zięciów<sup>8</sup>.

5 I. Ichnatowicz, *Burżuazja warszawska*, Warszawa 1972, s. 137.

6 Olga Baird jest autorką m.in. artykułu o synu P. Fergussona-Teppera, Ludwiku Wilhelmie Fergussonie-Tepperze (1768–1838), muzyku, kompozytorze i nauczycielu muzyki, czynnym w Petersburgu w latach 1797–1819. Wydała również jego pamiętnik w tłumaczeniu na język rosyjski (*Л.-В. Теппер де Ферюссон, Моя история*, oprac. О. А. Байрд [Яценко], Москва – Санкт-Петербург, 2013).

7 Matthew Akers (ur. 1957) jest potomkiem Janet Ferguson, siostry Piotra Fergussona-Teppera. Pracuje jako nauczyciel i mieszka z rodziną w Anglii pod Great Torrington (hrabstwo Devon).

8 Informacje dotyczące sportretowanych osób na podstawie pamiętnika Ludwika Wilhelma Fergussona-Teppera, korespondencji między Walterem Fergusonem i Piotrem Fergussonem-Tepperem uzupełnionych o inne źródła, publikowane i niepublikowane, w tym spis dzieci Piotra Fergussona-Teppera z jego Biblii (spis zachowany w rękopiśmiennym odpisie z 1920 r. w tłumaczeniu na język francuski). Wymienione tu niepublikowane źródła zostały pozyskane przez Muzeum Historyczne m.st. Warszawy od mieszkających we Francji spadkobierców Piotra Karola Fergussona-Teppera, najstarszego syna bankiera.

**1. Portret Marii Filipiny Tepper (1739–1792) z najmłodszym synem Ottonem Walterem (1779–1797).**

MHW 28742, niesygnowany, pastel, gwasz, pergamin, 78 x 59,5 cm, owal. [Zob. il. I]

Maria Filipina z domu Valentin de Hauterive, urodzona w Gdańsku w rodzinie francuskich hugenotów, od 1762 roku żona Piotra Fergussona-Teppera. Siedząca na fotelu trzyma na kolanach niespełna rocznego syna. Wysoko upięta fryzura, przykryta przezroczystym welonem, odpowiada datowaniu obrazu na rok 1780. Dziecko w białej koszulce, z odkrytym prawym ramieniem i częściowo torsem<sup>9</sup>.

**2. Portret Henryki Katarzyny Fergusson-Tepper (1763–1834).**

MHW 28750, niesygnowany, olej, deska, 30,9 x 24,5 cm, owal. [Zob. il. II]

Najstarsza córka Piotra Fergussona-Teppera i Marii Filipiny. Od 1780 roku żona Augusta Wilhema Arndta. Popiersie zwrócone w prawo. W brązowej sukience z dekoltem, wysoko upiętymi włosami przewiązаныmi niebieską wstążką. Obraz pokrywa gruba warstwa spękanych werniksów.

**3. Portret Augusta Wilhelma Arndta (około 1761–?).**

MHW 28748, niesygnowany, pastel, gwasz, pergamin, 29 x 23,5 cm, wydłużony ośmiobok. [Zob. il. III]

Syn wrocławskiego radcy wojennego króla Prus, buchalter w banku Piotra Fergussona-Teppera, później bankier. Od 1780 roku mąż Henryki Katarzyny. Nobilitowany w roku 1791 (herbu Puchacz). Popiersie zwrócone w lewo. W pudrowanej peruce przewiązanej z tyłu czarną wstążką, w niebieskim fraku, białej chustce na szyi i koronkowym żabocie.

**4. Portret Karoliny Róży Fergusson-Tepper (1764–1785).**

MHW 28747, niesygnowany, pastel, pergamin, 29 x 23,5 cm, wydłużony ośmiobok. [Zob. il. IV]

Córka Piotra Fergussona-Teppera i Marii Filipiny. Krótka żona barona Józefa von Axta (związek zawarty i rozwiązany w 1780 roku), następnie żona rosyjskiego oficera Miłaszewicza, być może Bazylego Miłaszewicza, późniejszego gubernatora Kijowa. Popiersie zwrócone w lewo. W niebieskiej sukni z dekoltem, wysoko upięta fryzura ozdobiona różami.

**5. Portret barona Józefa von Axta (1732–1809).**

MHW 28749, niesygnowany, pastel, gwasz, pergamin, 29 x 23,5 cm, wydłużony ośmiobok. [Zob. il. V]

Rezydent pruski w Warszawie w latach 1779–1780, w 1780 roku mąż Karoli-

<sup>9</sup> Otto Walter jest ubrany wg ówczesnej konwencji przedstawiania najmłodszych dzieci. Por. *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku w zbiorach polskich* [katalog wystawy w Muzeum Pałacu w Wilanowie], Warszawa 2004, poz. 6, 8, 9, 55, 135. Konwencja ta sięgała średniowiecznych przedstawień Dzieciątka Jezus.

ny Róży. Popiersie zwrócone w lewo. W pudrowanej peruce przewiązanej w tyłu czarną wstążką, brązowym fraku, w białej chustce na szyi i koronkowym żabocie.

**6. Portret Elżbiety Doroty Fergusson-Tepper (1765–1850).**

MHW 28746, niesygnowany, pastel, pergamin, 29 x 23,5 cm, wydłużony ośmiobok. [Zob. il. VI]

Córka Piotra Fergussona-Teppera i Marii Filipiny. Od około 1783 roku żona Karola Szulca (1752–1796), bankiera i przedsiębiorcy, właściciela licznych dóbr ziemskich w Warszawie i okolicach, nobilitowanego w 1780 roku. Popiersie zwrócone w lewo. W różowej sukience, z niebieską kokardą we włosach.

**7. Portret Daniela Fryderyka Fergussona-Teppera (1772–1805).**

MHW 28745, sygnowany z lewej na dole: „Bardou / pinx.”, pastel, gwasz, pergamin, 29 x 23,5 cm, wydłużony ośmiobok. [Zob. il. VII]

Syn Piotra Fergussona-Teppera i Marii Filipiny. Półpostać zwrócona w lewo. W brązowym ubraniu z niebieską szarfą związaną w pasie oraz białej bluzce z kołnierzykiem. Chłopiec wykazuje uderzające podobieństwo do swojego młodszego brata, Ottona Waltera, z obrazu namalowanego w 1785 roku (w wieku sześciu lat) przez Friedricha Antona Lohrmanna<sup>10</sup>.

**8. Portret Anny Małgorzaty Fergusson-Tepper (1775 – po 1824).**

MHW 28744, niesygnowany, pastel, gwasz, pergamin, 29 x 23,5 cm, wydłużony ośmiobok. [Zob. il. VIII]

Córka Piotra Fergussona-Teppera i Marii Filipiny. Wydana za mąż w 1792 roku za Jana Henryka Wołodkowicza (1762–1825), późniejszego generała armii napoleońskiej. Po rozwodzie wyszła za mąż (około 1796 roku) za Stanisława Grzegorza Worcella, szambelana Stanisława Augusta; z tego związku urodził się Stanisław Worcell (1799–1857), działacz polityczny i publicysta. Półpostać zwrócona w lewo. W białej sukience przepasanej różową szarfą, z różowymi kokardami na rękawach.

**9. Portret Izabelli Teresy Fergusson-Tepper (1778 – po 1824).**

MHW 28743, niesygnowany, pastel, gwasz, pergamin, 29 x 23,5 cm, wydłużony ośmiobok. [Zob. il. IX]

Córka Piotra Fergussona-Teppera i Marii Filipiny; późniejsza żona Ludwika Jana Kamińskiego. Półpostać zwrócona w prawo. W białej sukience, przepasana różową szarfą.

<sup>10</sup> Obraz w zbiorach Fundacji im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie. Identyfikacja modelu jako Ottona Waltera Teppera nie wzbudza najmniejszych wątpliwości, ponieważ obraz posiada na odwrocie napis szczegółowo wyjaśniający, kto został na nim przedstawiony. Por. *Dziecko w malarstwie...*, poz. 148; A. Ryszkiewicz, Lohrmann, w: „Rocznik Historii Sztuki”, 1988, t. XVI, s. 388–389.

Portrety stanowią jednolity zespół. Mimo że tylko jeden z nich jest sygnowany, bez wątplenia wszystkie pastele wyszły spod ręki tego samego artysty. Wszystkie mają podobne, ciemne, szarzielone tła, lekko rozjaśnione odcieniem zieleni po jednej stronie postaci w celu uzyskania głębi przestrzennej. Zimne tła podkreślają ciepłą karnację twarzy. Osiem pojedynczych portretów ma takie same wymiary; pastelom nadano formę wydłużonego ośmioboku, duży pastel i obraz olejny to owale. Wielkością wyróżnia się portret Marii Filipiny Tepper (zleceńodawczyni wizerunków), który jest ponad dwukrotnie większy. Fryzury Marii Filipiny i jej córek wykazują typowe cechy tego czasu. Od lat 70. XVIII wieku kobiety nosiły włosy wysoko upięte, często zdobiono je kwiatami, wstążkami lub biżuterią. Zmiana nastąpiła dopiero na początku lat 90. XVIII wieku, kiedy włosy zaczęto układać w sposób bardziej naturalny i swobodny. Mężczyźni używali w tym czasie pudrowanych peruk, najczęściej z lokami podwiniętymi nad uszami, z tyłu włosy zbierano w tak zwany harcap<sup>11</sup>.

W kolekcji nie ma portretów Piotra Fergussona-Teppera oraz trzech najstarszych synów: Piotra Karola (urodzonego w 1766 roku), Filipa Bernarda [Kajetana] (urodzonego w 1767 roku) i Ludwika Wilhelma (urodzonego w 1768 roku). Portrety synów prawdopodobnie zaginęły, portret głowy rodziny nigdy nie powstał, ponieważ obrazy zostały namalowane w lecie 1780 roku, kiedy przebywał on za granicą, między innymi w Anglii i Szkocji<sup>12</sup>. Zastosowanie pasteli do ich wykonania tłumaczy nie tylko moda na tę technikę w drugiej połowie XVIII wieku, ale także konieczność wykonania podobizn w krótkim czasie. Portret najstarszej córki, Henryki Katarzyny, namalowany farbami olejnymi na desce, został zapewne wykonany jako pierwszy. Pracochętność tej techniki musiała spowodować zrezygnowanie z niej na rzecz znacznie szybszej, pastelowej. Nie da się odpowiedzieć na pytanie, kto jest autorem tego wizerunku. Johann Bardou nie malował farbami olejnymi.

Szczególne wartości zakupionej kolekcji polega na tym, że udało się pozyskać do zbiorów Muzeum całą, nieznaną dotąd, galerię portretów ważnej warszawskiej rodziny. Podobna galeria na pewno zdobiła rodzimą siedzibę Tepperów przy ulicy Miodowej, na co zwracał uwagę Andrzej Ryszkiewicz<sup>13</sup>, ale musiała ona ulec zniszczeniu (kto wie, czy nie podczas napaści na pałac w 1794 roku). Jak bowiem widać, nie stanowiło żadnego problemu wykonanie w krótkim czasie takich wizerunków, a nawet wystanie ich kuzynowi do dalekiego Edynburga.

11 J. Waniewska, *Pastelowe portrety osobistości polskich końca XVII–XIX wieku*, Warszawa 1993, s. 35–36.

12 List Waltera Fergussona do Piotra Fergussona-Teppera z 12 I 1781 r. potwierdza, że portretu takiego nie było. Walter po otrzymaniu kolekcji prosi o dostanie wizerunku swojego krewnego.

13 A. Ryszkiewicz, *Lohrmann...*, s. 388.

Do dziś zachowało się zaledwie kilka portretów członków rodziny Fergussonów-Tepperów. W zbiorach Zakładu Ossolińskich we Lwowie do wybuchu wojny znajdowały się portrety sylwetkowe Marii Filipiny Tepper i jej córki, Karoliny Róży. Wizerunki zostały wycięte z czarnego papieru, a następnie wklejone w sztychowane obramienia. Wchodziły w skład albumu 59 sylwetek portretowych z czasów Stanisława Augusta, wykonanych w latach 80. XVIII wieku, a przedstawiających osoby należące do ówczesnej warszawskiej elity towarzyskiej<sup>14</sup>. Autorem rysunkowego portretu Marii Filipiny Tepper był Jan Piotr Norblin. Rysunek ukazuje kobietę już w zaawansowanym wieku, musiał zatem powstać na krótko przed jej śmiercią w 1792 roku<sup>15</sup>. W kolekcji Fundacji Zbiorów imienia Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie znajduje się z kolei wspomniany już portret olejny Ottona Waltera Fergussona-Teppera z roku 1785, pędzla Friedricha Antona Lohrmanna, a w zbiorach Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie przechowywana jest miniatura sylwetkowa Anny Małgorzaty z Tepperów Wołodkowicz (koniec XVIII wieku), ukazująca ją jako młodą kobietę<sup>16</sup>. Istnieje jeszcze portret rysunkowy Izabelli Kamińskiej, z domu Tepper, wykonany przez Franciszka Pfanhausera około 1824 roku<sup>17</sup>.

14 M. Treter, *Sylwetki portretowe z czasów Stanisława Augusta*, Lwów 1923, s. 57, poz. 50 i 51, il. L, LI. Na odwrociach podpisy atramentem: „Mdam [Madame] Tepper” oraz „Mdm [Mademoiselle]: Tepper”. Autor katalogu zidentyfikował młodszą postać kobietą jako najstarszą córkę Marii Filipiny – Katarzynę Tepperównę (właściwie: Henryka Katarzyna). Wydaje się jednak, że jest to identyfikacja błędna, wynikająca z przyjęcia, że matka powinna sportretować się z najstarszą córką. Jeżeli porówna się tę sylwetkę z portretami trzech starszych córek z kolekcji Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, to największe podobieństwo wykazuje ona do portretu Karoliny Róży – wysokie czoło, taka sama fryzura, mały nos.

15 J. Kott, S. Lorentz, *Warszawa w wieku Oświecenia*, Warszawa 1954, il. na s. 214. Rysunek tuszem, niedatowany, podpisany: „M[adame] Tepper”. Zbiory Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

16 L. Kruczek, *Miniatury, płaskorzeźby i sylwetki XVI–XX wieku. Katalog zbiorów*, Pszczyna 1987, poz. 300.

17 Rysunek znajduje się w rękopisie pamiętników Fryderyka Hechla z 1876 r. przechowywanym w Bibliotece PAN w Krakowie. Pamiętniki są opublikowane: F. Hechel, *Człowiek nauki taki jakim był. Pamiętniki profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Fryderyka Hechla*, oprac. W. Szumowski, Kraków 1939, t. 1, il. na s. 83. Dziękuję Barbarze Hensel-Moszczyńskiej za wskazanie mi tego źródła.



## PODARUNEK DLA KUZYNIA

Dzięki zachowanej w odpisach korespondencji Piotra Fergussona-Teppera ze stryjcznym bratem, Walterem Fergusonem z Edynburga<sup>18</sup>, można dokładnie zrekonstruować czas i okoliczności powstania portretów oraz prześledzić drogę, jaką trafiły z Polski do Anglii.

W 1779 roku Piotr Fergusson-Tepper uzyskał od króla Anglii Jerzego III indygenat szlachecki, potwierdzający jego pokrewieństwo z rodziną Fergusonów z Edynburga. Po ogłoszeniu prasowym, informującym o tym fakcie, listowy kontakt nawiązali z nim jego szkoccy krewni. Latem 1780 roku Piotr Fergusson-Tepper udał się w podróż do Europy Zachodniej. W sierpniu spotkał się w Edynburgu z Walterem Fergusonem. Podczas nieobecności męża, Maria Filipina Tepper zleciła wykonanie serii portretów członków rodziny, a następnie wystąpiła je Walterowi Fergusonowi jako podarunek. Na podstawie wieku Ottona Waltera, siedzącego na kolanach Marii Filipiny, można przyjąć, że portrety zostały namalowane pomiędzy czerwcem a sierpniem 1780 roku. Wiadomo bowiem, że Otto Walter – najmłodszy syn Tepperów – urodził się 3 listopada 1779 roku, a dziecko na obrazie ma od siedmiu do dziesięciu miesięcy.

List Piotra Fergussona-Teppera do Waltera Fergusona z 14 października 1780 roku potwierdza, że obrazy powstały co najmniej kilka tygodni przed tą datą. Bankier, informując krewnego o szczęśliwym powrocie do domu, pisał: „Spodziewam się, że dotąd otrzymał już Pan skrzynię z rodzinnymi portretami wysłaną do Pana przez moją małżonkę, i przyjął je na znak jej szczególnego szacunku i przywiązania”. Z odpowiedzi Waltera Fergusona z dnia 14 listopada 1780 roku wiadomo, że skrzynia z portretami przybyła do Hull w Anglii, skąd została wysłana dalej, do Edynburga. Jednakże z powodu niesprzyjających wiatrów i burzy nastąpiły znaczne opóźnienia w transporcie.

18 Część korespondencji jest opublikowana: J. Ferguson, R. Menzies Fergusson, *Records of the clan and name of Fergusson, Ferguson and Fergus*, Edinburgh 1895, s. 483–487. Publikacja dostępna w Internecie: [http://www.archive.org/stream/recordsofclannam00byuferg/recordsofclannam00byuferg\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/recordsofclannam00byuferg/recordsofclannam00byuferg_djvu.txt). Niepublikowaną część korespondencji w formie fotokopii Muzeum Historyczne m.st. Warszawy pozyskało od mieszkających we Francji spadkobierców Piotra Karola Fergussona-Teppera, najstarszego syna bankiera. Wszystkie cytowane w artykule fragmenty listów w tłumaczeniu Barbary Hensel-Moszczyńskiej, por. *Z dziejów warszawskich Tepperów i Fergus(son)ów-Tepperów*, w: „Almanach Muzealny”, 2013, t. 7. Uprzejmie dziękuję pani Barbarze Hensel-Moszczyńskiej za udostępnienie tłumaczeń.

Portrety dotarły do adresata dopiero w końcu grudnia 1780 roku, o czym Walter Ferguson poinformował kuzyna w liście z 12 stycznia 1781 roku: „Mniej więcej trzy tygodnie temu otrzymałem wizerunki Pańskiej rodziny, w tak doskonałym stanie, w jakim zapakowano je w Warszawie. I proszę mi wierzyć, Drogi Panie, że żaden prezent jakiegokolwiek rodzaju nie sprawiłby mi równie wielkiej przyjemności, jaką one mi dały. Wyobrażam sobie, że znam każdą ze sportretowanych osób. Stały się one dla mnie towarzystwem. Wielokrotnie były oglądane przez naszych krewnych, bardzo podziwiane przez nich i ich znajomych, których ciekawość ich ujżenia spowodowała do mnie. Nie zdajecie sobie sprawy, jaką rzadkością w naszych stronach jest taka piękna i duża rodzina. Przyjąłem, Drogi Przyjacielu, ten książęcy dar portretów od Pańskiej miłej małżonki, i uważam go za oznakę najwyższego szacunku. Doceniam jego wartość i przesyłam moje najszczerze podziękowania”. W dalszej części listu Walter Ferguson prosił Piotra Fergussona-Teppera o dostanie do kolekcji jego wizerunku. „[...] proszę o przestanie mi go nie tylko jako dopełnienie kolekcji, ale także całych naszych stosunków, gdyż bez Pana widnieje tu pustka [...]”. Walter Ferguson nie miał dzieci. Po jego śmierci w 1797 roku portrety trafiły do jego siostry, Janet Ferguson (zamężnej z Robertem Lockiem), a następnie stały się własnością ich syna, wiceadmirała Waltera Locka (1756–1835). Jego potomkiem jest Matthew Akers, od którego Muzeum Historyczne nabyło obrazy<sup>19</sup>.

## NOWY MODEL RODZINY

Kolekcja portretów Fergussonów-Tepperów to nie tylko dobrej klasy dzieła sztuki. To także świadectwo przemian, jakie zaszły u schyłku XVIII wieku w poglądach na rodzinę i dzieci. Żyjącą w harmonii rodzinę zaczęto postrzegać jako wielką wartość, fundament państwa i społeczeństwa. Dom miał być azylem, w którym kwitnie szczęście rodzinne, pielęgnowane przez żony i matki.

Te nowe poglądy szybko znalazły wyraz w sztuce, w postaci podwójnych i zbiorowych portretów rodzinnych, w których akcentowano więź uczuciową łączącą rodziców i dzieci (na przykład matka i ojciec z gromadką potomstwa, dziecko tulące się do matki).

<sup>19</sup> Muzeum Historyczne m.st. Warszawy jest w posiadaniu drzewa genealogicznego rodziny Locków.

Trend ten osiągnął kulminację w pierwszej połowie XIX wieku w malarstwie mieszczańskim okresu *biedermeieru*<sup>20</sup>.

Przyczyną powstania galerii portretów Fergussonów-Tepperów było pragnienie Marii Filipiny Tepper zaprezentowania swoim szkockim krewnym licznej, wspaniałej rodziny jako wartości samej w sobie. W obrazach widać dumę z rodziny. Strażniczką domowego ogniska jest pani Tepper trzymająca na kolanach syna. Jej wysoką pozycję w życiu rodzinnym malarz podkreślił rozmiarami portretu, który jest ponaddwukrotnie większy do pozostałych wizerunków. Portret Marii Filipiny zaliczyć można do typu realistycznego portretu kobiety-matki, który pojawił się pod koniec XVIII wieku, zwłaszcza w kręgu sztuki niemieckiej<sup>21</sup>. Równocześnie, mniej lub bardziej świadomie, nawiązuje on do ikonografii Marii z Dzieciątkiem – idealnego modelu macierzyństwa i rodzicielstwa, które w tej rodzinie były wysoko cenione. Zmiana w postrzeganiu dzieci jako istot wymagających większej troski i miłości nastąpiła między innymi pod wpływem utworów Jana Jakuba Rousseau i preromantycznego sentymentalizmu. W sztuce trend ten przyniósł popularyzację portretu dziecięcego<sup>22</sup>. W galerii Tepperów znajdują się aż trzy takie samodzielne wizerunki dziecięce.

## MODA NA PASTELOWE PORTRETY

Pastel, znany w Europie od końca wieku XV, szczyt swojej popularności i możliwości technicznych osiągnął w XVIII stuleciu. Z rysunku kredkowego przerodził się w prawdziwe malarstwo o subtelnych przejściach między poszczególnymi tonami barw. Jego zaletą była prostota użycia i szybkość malowania, wynikająca z braku konieczności oczekiwania na wyschnięcie. Świetnie nadawał się do portretów.

20 E. Micke-Broniarek, *Kiedy dziecko stało się człowiekiem... O ikonografii dziecięcej w malarstwie polskim XIX wieku, w: Dziecko w malarstwie...*, s. 30–47; T. Pocheć-Perkowska, *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku, w: Dziecko w malarstwie...*, s. 48–57. O kameralnym portrecie rodzinnym, przedstawiającym matkę lub ojca z dzieckiem, który upowszechnił się w Polsce pod koniec XVIII w., zob.: D. Żołądź-Strzelczyk, K. Kabacińska-Łuczak, *Codziennosc dziecięca opisana słowem i obrazem. Życie dziecka na ziemiach polskich od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2012, s. 60–62, il. 8–10, 18, 26–30, 44–45, 113, 121, 148, 166, 169, 171, 176. Zob. również: A. Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, il. 3, 24, 30–31, 33–39, 49–56, 58, 62–63. Początek tych powolnych przemian zachodzących w rodzinie, a mających odzwierciedlenie w sztuce sięga w Europie zachodniej wieku XVI i XVII, por. P. Ariès, *Historia dzieciństwa*, Gdańsk 1995, s. 174–179.

21 Por. dwa bardzo podobne ujęcia matek siedzących w fotelu z dzieckiem na kolanach autorstwa artystów niemieckich z około 1780 r.: portret Christine Luise Pauli de domo Platzmann pędzla Anny Rosiny Lisiewskiej (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) oraz portret księżnej heskiej Luizy von Sachsen-Weimar autorstwa Johanna Friedricha Augusta Tischbeina (w zbiorach Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II w Warszawie). Zob. *Dziecko w malarstwie...*, poz. 4 i 6.

22 B. Purc-Stepniak, *Aspekty ikonograficzne wyobrażeń dziecka w malarstwie niderlandzkim XVI–XVIII wieku, w: Dziecko w malarstwie...*, s. 20–29; E. Micke-Broniarek, *Kiedy dziecko...*, s. 30–33.

Szybki i tani w porównaniu z malarstwem olejnym wygrywał z nim konkurencję<sup>23</sup>. W Polsce największym powodzeniem pastel cieszył się za czasów panowania Stanisława Augusta. Popularne stało się posiadanie portretów pastelowych i ich kolekcjonowanie. W rezydencjach powstawały pastelowe gabinety. Moda na tę technikę była częścią bujnego rozkwitu portretu jako gatunku malarstwa<sup>24</sup>. Portrety stały się niezbędną ozdobą wewnątrz zamożnych domów. Fryderyk Schulz, przebywający w Warszawie w latach 1791–1793, tak pisał o wyposażeniu tutejszych salonów: „W znaczniejszych domach wszyscy siebie i swoich malować każą. Pożąda portretu czułość dzieci i rodziców, pożąda przyjaźń, polityka i ambicja, pożąda miłość – małżeńska co prawda najrzadziej. Do mody wielkiego świata należy nosić portreciki na sercu [...]”<sup>25</sup>. Popularność tego typu przedstawień i łatwość ich wykonania spowodowała, że Europę zalała wręcz fala pastelowych portretów tworzonych przez artystów słabych, a nawet amatorów<sup>26</sup>. Do rozpowszechnienia tej techniki przyczyniło się zjawisko wędrowek pastelistów po Europie w poszukiwaniu zleceniodawców<sup>27</sup>. Polska należała do krajów, które przyciągały cudzoziemskich artystów. Jedni zostawali na stałe, wiążąc się z królem Stanisławem Augustem lub wielkimi rodami (na przykład Marcello Bacciarelli, Louis François Marteau czy Jan Piotr Norblin), inni pojawiali się tylko przelotnie na kilka czy kilkanaście miesięcy, by dalej szukać szczęścia w Rosji (choćby Elisabeth Vigée-Lebrun). Do tej drugiej kategorii należeli też dwaj berlińscy pasteliści – Johann Bardou i Paul Joseph Bardou.

## BARDOU CZY BARDOU – TRUDNA KWESTIA AUTORSTWA

Olga Baird, rosyjska historyczka, której zawdzięczamy odkrycie istnienia portretów Fergussonów-Tepperów, przypisała je berlińskiemu malarzowi Paulowi Josephowi Bardou (1747–1814)<sup>28</sup>. Neil Jeffares, autor cennej publikacji *Dictionary of pastellists before 1800*, przyjął za Olgą Baird to hipotetycznie autorstwo.

23 K. Gutowska-Dudek, *O pastelach i jego mistrzach*, Warszawa 1982, s. 5–8, 11–13, 16.

24 K. Gutowska-Dudek, *O pastelach...*, s. 43; J. Waniewska, *Pastelowe portrety...*, s. 11.

25 F. Schulz, *Podróże inflanckie z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, w: *Polska Stanisławowska...*, t. 2, s. 616–617.

26 J. Guze, A. Kozak, *Gabinet Pasteli. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 2005, s. 6.

27 K. Gutowska-Dudek, *O pastelach...*, s. 30–31.

28 O. Baird opublikowała fotografie portretów w pamiętniku Ludwika Wilhelma Fergussona-Teppera, jako prace przypuszczalnie Paula Josepha Bardou, stawiając przy nazwisku znak zapytania, Л.-В. Теннер де Фергюсон, Моя история..., ilustracje na tablicach bez numeracji.

W wersji online swojego słownika zamieścił portrety Fergussonów-Tepperów w haśle poświęconym Paulowi Josephowi Bardou, ale ze znakiem zapytania<sup>29</sup>. W 2013 roku pracownicy Muzeum Historycznego, po wyjęciu obrazów z ram, odkryli na portrecie Daniela Fryderyka Fergussona-Teppera sygnaturę: „Bardou / pinx.”. Nie przesądzała ona jednak o prawidłowości tej atrybucji. Wiadomo bowiem, że było dwóch pastelistów o tym nazwisku i że prawdopodobnie obaj przebywali w Warszawie w podobnym okresie, to jest pomiędzy rokiem 1775 a 1781. Jeden nosił imię Johann, drugi Paul Joseph. Uściślenie autorstwa wymagało dalszych badań, które okazały się labiryntem pełnym zagadek i sprzeczności.

Do niedawna z Polską wiązano tylko Johanna Bardou. Uważano go za nadwornego malarza króla Stanisława Augusta i twórcę pięciu portretów, które znajdowały się w jego galerii malarstwa. Leksykon Georga Kaspara Naglera określił malarza jako wziętego berlińskiego pastelistę, który „przyjechał do Warszawy po roku 1775 i z powodzeniem uprawiał tu swoją sztukę”<sup>30</sup>. Paula Josepha z Polską nie łączył. Za Naglerem informacje powtarzały polskie słowniki i encyklopedie z XIX wieku<sup>31</sup>. Johannowi Bardou zostało przypisanych pięć portretów malarza „Bardoux”, wymienionych w inwentarzu galerii Stanisława Augusta<sup>32</sup>. Były to portrety: księcia Adama Czartoryskiego, księżnej Tekli Jabłonowskiej z Czapliców, Heleny Potockiej z Zamoyskich oraz dwóch niezidentyfikowanych mężczyzn (jednego w stroju myśliwskim, drugiego w stroju polskim). Żaden z nich się nie zachował. Kolejni XIX- i XX-wieczni autorzy, piszący o obu tych pastelistach<sup>33</sup>, szli drogą ustaloną przez leksykon Naglera, często myląc obu artystów<sup>34</sup>. Dodatkowe zamieszanie spowodowało wprowadzenie do literatury J.L. Bardou – rzekomego Francuza

29 N. Jeffares, *Bardou, Paul Joseph*, w: *Dictionary of pastellists before 1800*. Online edition. Publikacja dostępna w Internecie: [www.pastellists.com](http://www.pastellists.com) (data odczytu 20 V 2013). Tradycyjnie wydany słownik: N. Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, London 2006, s. 47–48, nie wymienia portretów Fergussonów-Tepperów, ponieważ ukazał się przed ich „odkryciem” przez O. Baird.

30 G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Bd. 1, München 1835, s. 272–273.

31 M. in. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. III, Warszawa 1857, s. 125–126.

32 Zachowane spisy obrazów z kolekcji Stanisława Augusta (poz. 601–605), wymieniają tylko nazwisko malarza Bardoux, por. AGAD, Arch. Ks. Józefa Poniatowskiego, sygn. 201–203, 205; J.I. Kraszewski, *Ikonotheka*, w: „Teka Wileńska”, 1858, nr 5, s. 79 (autor wymienia tylko cztery portrety); T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, poz. 601–605, s. 503.

33 M. Gumowski, *Bardou (Bardow) Johann P.*, w: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Leipzig 1908, s. 490; M. Gąsiorowska, *Bardou (Bardoux, Bardow) Jan P.*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, 1935, t. I/4, s. 302; E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, t. 1, 1966, s. 398; J. Tiede, *Bardou (Bardow) Johann (Johann P.)*, w: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig 1993, Bd. 7, s. 41.

34 Szczególnie jaskrawo widać to w słowniku: J. Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 2, Leipzig 1885, s. 14–15. Autor błędnie przypisuje Johannowi cały szereg prac Paula Josepha Bardou, por. przypis 41. Do dziś różne niemieckie muzea i biblioteki przypisują autorstwo pierwowzorów tych samych rycin (np. wizerunków pruskich ministrów E.F. von Herzberga i K.G.H. von Hoyma) raz Johannowi, innym razem Paulowi Josephowi Bardou.

(identyfikowanego z Johannem), który miał przez Berlin i Warszawę trafić do Petersburga<sup>35</sup>. Johann, który zyskał w tym czasie rangę nadwornego malarza Stanisława Augusta<sup>36</sup>, otrzymał także dodatkowy inicjał „P.”, co jeszcze bardziej upodobniło go do „P.J. Bardou”. Mimo że pojawiały się w literaturze wzmianki podające w wątpliwość drogę artystyczną Johanna i mówiące, że również Paul Joseph Bardou przebywał w Warszawie i Rosji<sup>37</sup>, autorzy leksykonów nie łączyli Paula Josepha z Polską<sup>38</sup>. Dopiero w 1971 roku Andrzej Ryszkiewicz w *Słowniku Artystów Polskich* zwrócił uwagę na olbrzymie zamieszenie w literaturze dotyczące obu artystów oraz wyraził przypuszczenie, że: „Raczej z Polską związany był Paul Joseph Bardou. Zapewne on to w 1781 odebrał w Warszawie z Kasy Królewskiej 20 dukatów za portret Teresy Czartoryskiej. Zarówno on, jak i Karol Wilhelm [Bardou] pracowali w Rosji, mogli więc przez Polskę się przesunąć”<sup>39</sup>. Po Ryszkiewiczu kolejni badacze zaczęli zauważać mylenie obu pastelistów. W Rosji próbę identyfikacji obrazów Johanna Bardou i odróżnienia ich od prac Paula Josepha podjęła Ewgenia Perowa<sup>40</sup>. Neil Jeffares w *Dictionary of pastelists before 1800* wielokrotnie podkreślał zamieszenie informacyjne i mylenie ze sobą malarzy z powodu takiego samego nazwiska oraz pojawienia się w Warszawie w tym samym czasie. Wskazywał na liczne niejasności i niedające się rozwikłać sprzeczności<sup>41</sup>.

Skutkiem tych niejasności jest na przykład wymienianie wśród miniaturzystów obcych pracujących w Warszawie w czasach Stanisława Augusta raz Johanna Bardou<sup>42</sup>,

35 L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le Monde slave et l'Orient*, Paris 1924, s. 159–160, 302. Pomyłka nastąpiła zapewne z powodu napisu na odwrocie portretu Stanisława Moniuszki ze zbiorów Państwowego Muzeum Historii w Moskwie: „Bardou J.L. portrecista XVIII – początku XIX w. W 1775 mieszkał w Warszawie” (napis w języku rosyjskim). Obraz niegdyś przypisywany Johannowi obecnie uważa się za dzieło nieznanego artysty. Zob. E.F. Перова, *Пастельный портрет XVIII века в России*, Москва 2004, s. 94–95.

36 Jako pierwszy informację tę podał leksykon Thieme-Beckera.

37 C. Denina, *La Prusse littéraire sous Frédéric II*, Bd. III, Supplement, Berlin 1791, s. 69, pierwszy wymienił Warszawę wśród miast, w których pracował Paul Joseph Bardou. Za nim powtórzył tę informację E. i E. Haag w książce *La France protestante*, Paris 1877, szp. 818–820.

38 Paula Josepha Bardou nie łączy z Polską ani leksykon Thieme-Beckera, ani niedawno wydany leksykon Saura. Zob. H.V. Bardou, *Paul Josef*, w: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon*..., s. 490; J. Geismeyer, *Bardou, Paul Joseph*, w: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*..., s. 41.

39 A. Ryszkiewicz, *Bardou (Bardow, Bardoux) Johann*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Wrocław 1971, t. 1, s. 91.

40 E. F. Перова, *Пастельный портрет XVIII века...*, Na temat trudności w identyfikacji prac Johanna Bardou i mylenia go z Paulem Josephem Bardou zob. s. 46–53. Uprzejmie dziękuję pani Ewgenii Perowej za udzieloną mi konsultację i przysłane materiały.

41 N. Jeffares, *Bardou, Johann or Bardou, Paul Joseph*, w: *Dictionary of pastelists*.... Przykładem kompletnego pomylenia obu malarzy jest leksykon J. Meyera, *Allgemeines*..., s. 15. Autor błędnie przypisał Johannowi cały szereg pewnych prac Paula Josepha: portrety H.E.D. von Werdera, C.F. Zeltera, Luizy Fryderyki Radziwiłłowej oraz kompozycję historyczną – *Die tugendhafte Nonne*. Szczególnie rażące są dwa ostatnie przykłady, ponieważ zachowały się ich sygnowane malarskie pierwowzory (portret Luizy Fryderyki Radziwiłłowej – w zbiorach Patacu w Nieborowie, *Die tugendhafte Nonne* – w zamku Charlottenburgu). J. Meyer w ogóle nie wymienił w swoim leksykonie Paula Josepha Bardou.

42 E. Lemberger, *Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten. Erhält das Künstler-Lexikon mit 6.000 Eintragungen*, Stuttgart 1911; H. Blättel, *International Dictionary Miniature Painters, Porcelain Painters, Silhouettisten*, Munich 1992, s. 120.

innym razem Paula Josepha<sup>43</sup>. W rzeczywistości nie zachowała się ani jedna miniatura, potwierdzająca w ogóle uprawianie tego typu malarstwa przez jednego bądź drugiego artystę. Jak wielki jest zakres niepewności przy ustalaniu faktów, pokazuje teza, jaką postawili w drugiej połowie XIX wieku dwaj francuscy badacze – Eugéne i Émile Haag. Opisując protestancką rodzinę Bardou, w tym braci Emanuela i Paula Josepha, uznali Johanna Bardou wręcz za osobę fikcyjną<sup>44</sup>. Przyjęcie portretów Tepperów Paulowi Josephowi Bardou byłoby więc ważnym przyczynkiem do weryfikacji dotychczasowej wiedzy na temat związków z Polką obu pastelistów oraz niezbitym dowodem pracy Paula Josepha w Warszawie, co sugerował Andrzej Ryszkiewicz.

O życiu i drodze artystycznej Johanna Bardou wiemy bardzo mało<sup>45</sup>. Część informacji, które kiedyś odnoszono do niego, w rzeczywistości może dotyczyć Paula Josepha. Nie wiadomo, kiedy malarz się urodził, kiedy i gdzie zmarł.

Przyjmuje się, że pochodził z Berlina, studiował na tamtejszej Akademii Sztuk i był uczniem Blaise Nicolasa Le Sueura (dyrektora uczelni). Raczej tak było, ponieważ w drugiej połowie XVIII wieku na listach akademii – prócz Paula Josepha Bardou – pojawiają się jeszcze inni uczniowie o tym nazwisku<sup>46</sup>. Wszystko wskazuje na to, że był bardzo blisko spokrewniony z Paulem Josephem Bardou<sup>47</sup>.

Zalicza się go do prekursorów pastelowego portretu w Berlinie<sup>48</sup>. Do Warszawy miał przyjechać po roku 1775 przed udaniem się do Petersburga. Jego obecność w Rosji da się niezbitnie udokumentować w latach 1782–1789, ponieważ takie daty noszą sygnowane przez artystę portrety. Po roku 1789 ślad po malarzu ginie. Nie wiadomo, jakie były dalsze jego losy, czy wyjechał, czy może zmarł.

43 И. Свирида, *Русско-польские художественные отношения в европейском контексте XVIII – начала XIX века*, w: „Пинакотека”, 20–21, 2005/1–2, s. 28.

44 E. et E. Haag, *La France...*, szp. 820.

45 Uważa się, że po raz pierwszy informację o Johannie Bardou, podał K. de Heineken w *Dictionnaire des Artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig 1788, t. 2, s. 130. Dane zawarte w haśle „Bardou” (bez imienia) były przenoszone do kolejnych słowników artystów, w tym do leksykonu Naglera. Pierwszym słownikiem, w którym pojawiło się imię „Johann” Bardou był: J.R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider u.u. [...]*, Zürich 1806, Bd. 1, s. 38.

46 A. von Werner, *Zur Jubelfeier 1696–1896. Kgl. Akad. Hochschule für die Bildende Künste zu Berlin*, Berlin 1896, s. 34; S. Badstübner-Gröger, *Schweizer Künstler in Berlin und Potsdam in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, w: *Schweizer im Berlin des 18. Jahrhunderts*, hrsg. M. Fontius, H. Holzhey, Berlin 1996, s. 170. Wiadomo, że w drugiej połowie XVIII w. działało w Berlinie kilku artystów o nazwisku Bardou.

47 S. Badstübner-Gröger, *Schweizer Künstler...*, przyp. 3 na s. 159, s. 170; J. Tiede, *Bardou (Bardow) Johann (Johann P.)*, w: K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon...*, s. 41. Nie wiemy, jak bliskie pokrewieństwo łączyło Johanna Bardou z Emanuelem i Paulem Josephem i czy był ich bratem rodzonym.

48 I. Wirth, *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin 1990, s. 44–45.

Obrazy Johanna Bardou zachowały się prawie wyłącznie w Rosji. Uważa się go za jednego z głównych artystów, którzy w latach 80. XVIII wieku spopularyzowali w tym kraju pastelowy portret<sup>49</sup>. W najnowszej literaturze rosyjskiej przypisuje się mu aż 55 prac, z czego 27 jest sygnowanych (najczęściej: „Bardou fec.”). Jako podobrazia używał przede wszystkim gruntowanego płótna, rzadko papieru i pergaminu; z upodobaniem stosował ośmioboczny format podobrazia. Rysunek w jego pracach jest twardy, czasami niezbyt pewny, proporcje wydłużone; głowy nieco za duże w stosunku do korpusu, który zwykle jest lekko skręcony, przez co powstaje wrażenie zbyt wąskich pleców. W portretach brakuje powietrza i przestrzeni, postaci sprawiają wrażenie umieszczenia ich w zbyt małych ramach. Artysta kierował całą uwagą na twarze portretowanych, którym nadawał ostre, wyraziste rysy. Bardzo rzadko malował ręce. Pozy postaci są sztywne, jednakowe, jakby malowane według szablonu. Powtarzają się detale ubiorów. Portrecista nie był zatem artystą wybitnym. Przez badaczy rosyjskich określany jest jako twórca „drugiego rzędu” („второго ряда”)<sup>50</sup>

O Paulu Josephie Bardou wiadomo znacznie więcej, chociaż jego prac zachowało się dużo mniej<sup>51</sup>. Urodził się w Bazylei w roku 1747, w rodzinie francuskich hugenotów, która z przyczyn wyznaniowych wyemigrowała do Szwajcarii, a potem osiadła w Berlinie<sup>52</sup>. Był młodszym bratem rzeźbiarza Emanuela Bardou (1744–1818) oraz stryjem Karla Wilhelma Bardou (1774–po 1842), portrecisty, który pracował w Rosji na początku XIX wieku. Z całą pewnością studiował na Akademii Sztuk w Berlinie, uczył się rysunku i malarstwa u Blaise Nicolasa Le Sueura. Jest zanotowany jako

49 C. Горбачева, *Русский пастельный портрет от века XVIII до века XX*, [w:] „Искусство”, nr 14, 2002 (artykuł dostępny także w Internecie: <http://art.1septemberokru/2002/14/cont14.htm>; data odczytu 20 III 2013).

50 Najnowsze ustalenia dotyczące obrazów Johanna Bardou w Rosji zawiera praca: E. Г. Перова, *Пастельный портрет XVIII века...*, s. 46–59, 68–69, 82, 94–102, katalog dzieł J. Bardou na s. 152–172, 183–198, il. 19–53, 79–88; oraz zmodyfikowana wersja tej publikacji: E.Г. Перова, *Пастель: История. Техника. Реставрация. Атрибуция: методические рекомендации*, Moskwa 2006. Najwięcej prac przypisywanych Johannowi Bardou posiada Państwowe Muzeum Historii Moskwy – 10 sztuk, Galeria Tretiakowska – 7, Ermitaż – 4. Starsze publikacje, w których występuje J. Bardou: Н.Н. Врангель, *Иностранцы в России* w: „Старые годы”, Санкт-Петербург, 1911, Июль-сентябрь, s. 28; Т.Д. Каменская, *Пастели художников западноевропейских школ XVI–XIX веков*, Ленинград 1960, s. 21–22, nr 2–5; *Государственная Третьяковская Галерея. Каталог живописи XVIII – начала XX века (до 1917 года)*, Moskwa 1984, s. 535–536. С. Горбачева, *Русский пастельный портрет...*

51 N. Jeffaresowi udało się zebrać około 25 obrazów przypisywanych Paulowi Josephowi Bardou z różnych zbiorów i katalogów aukcyjnych, N. Jeffares, *Bardou, Paul Joseph*, w: *Dictionary of pastellists...*, H.F. Schweers, *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, München, New Providence, London, Paris 1994, Teil I, s. 73, wymienia tylko trzy obrazy znajdujące się w muzeach niemieckich: autoportret (1809), portret Fryderyki Pruskiej (1795) i kompozycję historyczną *Die tugendhafte Nonne* (1804).

52 Rodzicami Paula Josepha byli Antoine Bardou (ok. 1697–1783), fabrykant w przemyśle pończosznym, i Elisabeth Bardou z domu Pederotti (ok. 1719–1801). Rodzina Bardou należała do kalwińskiej Gminy Francuskiej w Berlinie. W Archiwum Kościoła Francuskiego w Berlinie zachowały się zapiski dotyczące rodziców Paula Josepha Bardou, jego brata Emanuela oraz samego artysty (wiadomo, np. przy jakiej ulicy mieszkał). S. Badstübner-Gröger, *Schweizer Künstler in Berlin und Potsdam in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, w: *Schweizer im Berlin des 18. Jahrhunderts*, red. M. Fontius, H. Holzhey, Berlin 1996, s. 159, 169–170, przyp. 46 na s. 169, przyp. 47 na s. 170.



nauczyciel otrzymujący od dyrektora akademii kwartalną zapłatę<sup>53</sup>. Specjalizował się w pastelowych portretach. Spotkały się one z uznaniem w Berlinie, co ponoć miało go skłonić do spróbowania swych sił także w Warszawie, a potem w Moskwie i Petersburgu<sup>54</sup>. Ten hipotetyczny przyjazd do Warszawy stał się przyczyną ciągłego mylenia go z Johannem. Nie wiemy, czy przybył do stolicy Polski w roku 1775.

Pewne jest jednak, że w tym właśnie roku wyjechał z rodzinnego miasta w „długotrwałą podróż”<sup>55</sup>, z której powrócił dopiero po kilkunastu latach – pomiędzy rokiem 1788 a 1790<sup>56</sup>. W tym czasie zapewne przebywał w różnych miejscach, wykonując liczne portrety. Do Rosji prawdopodobnie wyjechał po roku 1780. Pobytu w tym kraju nie potwierdza jednak literatura rosyjska. Tamtejsi badacze stoją bowiem na stanowisku, że w Rosji pracował raczej tylko Johann Bardou.

W literaturze niemieckiej można z kolei spotkać opinię całkowicie przeciwną<sup>57</sup>. Po powrocie związał się ponownie z berlińską akademią, starając się co rok uczestniczyć w organizowanych przez nią wystawach. W tym czasie, oprócz licznych portretów pastelowych, malował również olejne kompozycje historyczne i rodzajowe. Członkiem akademii został w roku 1804, stabilizując swoją pozycję jako twórca<sup>58</sup>. Zmarł w Berlinie w 1814 roku. Lothar Brieger, w książce poświęconej historii pastelul, wskazywał na wysoką jakość prac malarza, naturalność ujęcia postaci, której nie zaszkodził akademicki rysunek<sup>59</sup>.

53 H. Müller, *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896*, Berlin 1896, s. 127.

54 C. Denina, *La Prusse littéraire...*, s. 69.

55 Wzmianka o wyjeździe Paula Josepha Bardou z Berlina w 1775 r. znajduje się autobiografii Gustawa Tauberta (1755–1839), niemieckiego malarza i grafika. Artysta wspomina lekcje rysunku i malarstwa pastelowego u P.J. Bardou, które pobierał w jego prywatnym mieszkaniu w latach 1774–1775. Określając go jako malarza „bardzo wysoko cenionego”, wyraża żal, że nauka trwała tylko rok, „ponieważ [P.J. Bardou] musiał odbyć długotrwałą podróż”. Piszze, że Bardou był najbardziej znany jako pastelista i twórca portretów w małych formatach. Taubert, chcąc zarobkować, szybko poszedł w ślady nauczyciela i zaczął malować portrety pastelami. R. F. Lacher, *Künstler(auto)biografien*, w: *Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800*, Berlin 2005, s. 82–83, publikacja dostępna w Internecie: [http://www.berliner-klassik.de/publikationen/werkvertraege/lacher\\_autobiografien/lacher\\_biografien.pdf](http://www.berliner-klassik.de/publikationen/werkvertraege/lacher_autobiografien/lacher_biografien.pdf) (data odczytu: 4 IV 2013).

56 C. Denina, *La Prusse littéraire...*, s. 69 i E. i E. Haag, *La France protestante...*, s. 819 podają rok 1788 jako datę powrotu. Na pewno P. J. Bardou był w Berlinie przed rokiem 1791, ponieważ brał wtedy udział w wystawie w Akademii Sztuk. Na rok około 1790 datuje się portret Luizy Fryderyki Radziwiłłowej z Nieborowa, który powstał w Berlinie (zbiory Pałacu w Nieborowie). Powrót Paula Josepha Bardou do Berlina zbiega się z zanikiem śladów działalności w Rosji Johanna Bardou.

57 Z ustaleń R. Waldena, który badał twórczość i rodzinne związki Emanuela Bardou, wynika, że Paul Joseph przebywał w Rosji przez kilka lat. Był tam w roku 1784, ponieważ 22 kwietnia – ze związku z Charlottą Hamann – urodziła mu się córka, Charlotta Carolina Wilhelmina (zmarła w Berlinie w roku 1859). R. Walden, *Die Chodowiecki-Büste des Vereins für die Geschichte Berlins*, w: „Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins”, 7, 1900, s. 54.

58 H. Müller, *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896*, Berlin 1896, s. 127.

59 L. Brieger, *Das Pastell, seine Geschichte und seine Meister*, Berlin [1921], s. 339, il. na s. 334–335, 337.

Ustalanie autorstwa portretów Fergussonów-Tepperów należy rozpocząć od analizy listu Johanna Timotheusa Hermesa<sup>60</sup> do Daniela Chodowieckiego<sup>61</sup>. Wrocławski pastor pisał 15 marca 1780 roku do artysty: „Pan Bardou jest teraz w Warszawie! [podkreślenie J.B.] Namalował tu [we Wrocławiu] koło 300 portretów, w których było trochę więcej pośpiechu niż staranności, ale wszystkie trafione. [...] [Johann Friedrich] Bause<sup>62</sup> wyrył według niego portret ministra von Hoyma”.

Dalej relacjonuje Chodowieckiemu, że Bardou namalował również jego portret w tradycyjnym stroju duchownego, na zamówienie lipskiego wydawcy, Johanna Fridricha Juniusa<sup>63</sup>. Portret miał przewyższać wszystko, co artysta zrobił we Wrocławiu, ponieważ – jak pisze Hermes – „przestraszył się, że zostanie wyrytowany i wydany”<sup>64</sup>. List potwierdza zatem, że Bardou był w Warszawie w czasie, kiedy powstawały portrety Tepperów (połowa roku 1780)! Pytanie brzmi: o którym Bardou jest mowa? Autor listu nie podał imienia, ponieważ musiało ono być dla adresata oczywiste. Co więcej, informacja zaopatrzona jest w wykrzyknik, wskazujący, że była dla Chodowieckiego ważna. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, którego z Bardou Chodowiecki znał lepiej lub z którym łączyły go wtedy jakieś zawodowe sprawy – z Johannem czy Paulem Josephem. Wiadomo, że Chodowiecki dobrze znał braci Bardou: starszego – Emanuela (rzeźbiarza) i młodszego – Paula Josepha. Obaj byli związani z berlińską akademią, której członkiem Chodowiecki był od roku 1764, a rektorem od 1786. Rodziny Bardou i Chodowieckich należały do Francuskiej Gminy Hugenockiej w Berlinie, stanowiącej zwarte środowisko<sup>65</sup>. Od roku 1777 do 1780 Emanuel Bardou razem z Chodowieckim wchodził w skład komisji powołanej przez gminę do opracowania programu ikonograficznego wieży Katedry Francuskiej w Berlinie<sup>66</sup>. Jeżeli Johann Bardou był artystą i bliskim krewnym braci Bardou, to i jego znał Chodowiecki. Charlotte Steinbrucker, która

60 Johann Timotheus Hermes (1738–1821), niemiecki pisarz, teolog, pastor z Wrocławia. Chodowiecki wykonał ilustracje do jego powieści *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*, wyd. 3, Leipzig 1778, u J.F. Juniusa.

61 Daniel Chodowiecki. *Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen*, oprac. Ch. Steinbrucker, Berlin 1919, Bd. I, list 387, s. 282: „H[err] Bardou ist jetzt in Warschau! Er hat hier gegen 300 Portraits gemalt, wo etwas Elligs gut genug war, mit minder Fleis, aber alle getroffen. [...] Bause sticht, nach ihm, den Min. v. Hoym”.

62 Johann Friedrich Bause (1738–1814), niemiecki miedziorytnik, czynny w Lipsku, od 1786 r. członek Akademii Sztuk w Berlinie.

63 Johann Friedrich Junius, niemiecki wydawca działający w drugiej połowie XVIII w. w Lipsku. Wydał m.in. powieść Johanna Timotheusa Hermesa, *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*, Leipzig 1778.

64 Rytowany wizerunek J.T. Hermesa wg wspomnianego portretu z 1779 r. został wydany w 1791 r. (sygn. „Bardou px 1779”, m.in. w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Lipsku).

65 D. Chodowiecki angażował się w życie gminy. Jego żona, Jeanne Barez, była francuską kalwinistką. Wszystkie swoje córki wydał za członków francuskiej gminy, zob. A. Ryszkiewicz, *Daniel Chodowiecki*, Warszawa 1953, s. 7.

66 S. Badstübner-Gröger, *Schweizer Künstler in Berlin...*, s. 170; S. Badstübner-Gröger, *Zu Daniel Chodowieckis Entwürfen für das Bildprogramm des Französischen Domes in Berlin*, w: *Gdańszczanin w Berlinie. Daniel Chodowiecki i kultura 2. połowy XVIII wieku w Europie Północnej*; materiały z sesji pod red. E. Kizika, E. Barylewskiej-Szymańskiej, W. Szymańskiego, Gdańsk 2002, s. 38–39.

opracowała korespondencje Chodowieckiego, podała w przypisie do listu, że informacja dotyczy Johanna Bardou. Zatem to jego należałoby uznać za autora portretów Fergussonów-Tepperów. Wątpliwości budzi jednak fakt, że Steibrucker przy nazwisku „Johann P. Bardou” podała datę i miejsce śmierci Paula Josepha Bardou („1814 in Berlin”), co może oznaczać, że nie rozróżniała tych artystów<sup>67</sup>. Równie połowiczne potwierdzenie można uzyskać, odszukując ryciny powstałe na podstawie wymienionych w liście portretów: pruskiego ministra Karla Geорга Heinricha von Hoyma (rytował J.F. Bause, 1780) i Johanna Timotheusa Hermesa (rytował J.G. Schmidt, 1791). W starszej literaturze były one traktowane jako dzieła Johanna Bardou, obecnie budzi to pewne wątpliwości<sup>68</sup>. Obie ryciny mieszczą się jednak w stylistyce portretów tego artysty.

Ostatecznie rozstrzygnięcie sprawy autorstwa portretów rodziny Fergussonów-Tepperów przyniosło ich porównanie stylistyczne z pracami obu artystów. W Polsce znajduje się jeden pastel Paula Josepha Bardou – portret Luizy Fryderyki Radziwiłłowej namalowany około 1790 roku w Berlinie (zbiory Pałacu w Nieborowie)<sup>69</sup>. Różnicę 10 lat w stosunku do portretu Marii Filipiny Tepper widać w dużych zmianach, jakie zaszły w damskiej modzie i fryzurach. Porównanie detali twarzy, zwłaszcza sposobu malowania oczu, wykazuje wiele podobieństw i świadczy o ich wysokim poziomie artystycznym. Twórcy są świadomi każdego śladu, który pozostawiają na podobrazii, każdą ich kreskę cechuje pewność i precyzja, umiejętność oddania miękkości czy świetlistości skóry (na przykład w załamaniach powiek cienie zostały wykonane sepią, której lekko czerwone zabarwienie nadaje im naturalną, ciepłą barwę). Jednak inaczej są malowane ubiory – w portrecie Tepperowej bardziej ekspresyjnie, z małą starannością w opracowaniu detali, w portrecie z Nieborowa – z większą subtelnością i dopracowaniem każdego elementu. Portret z Nieborowa prezentuje modelkę w sposób znacznie bardziej swobodny i naturalny,

67 Nie wiemy, czy Ch. Steibrucker miała jakąś bardziej szczegółową wiedzę, czy może wybrała Johanna Bardou tylko dlatego, że to on, a nie Paul Joseph, figurował w słownikach artystów jako malarz pracujący w Warszawie po roku 1775.

68 Miedzioryt przedstawiający K. G. H. von Hoyma, który wyrytował J. F. Bause w Lipsku w 1780 r., jest sygnowany „Bardou pinx.”. Po raz pierwszy został wymieniony w 1788 r. w słowniku artystów K. de Heineckena, *Dictionnaire des Artistes...*, s. 130, 250. Autor nie podał jednak imienia artysty nazwiskiem „Bardou” (pastelista z Berlina, pracującego w Warszawie). Autorzy kolejnych leksykonów przypisali tę rycinę Johannowi: J. R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon...*, s. 38; G. Keil, *Catalog des Kupferstichwerkes von Johann Friedrich Bause, Leipzig 1849*, poz. 148 na s. 93; P. Mortzfeld, *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, München – New Providence – London – Paris 1989*, Bd. 11, poz. A 102017. Wątpliwość co do tego, że autorem pierwowzorów do rytowanych portretów pruskich ministrów był Johann Bardou, wyrażał m.in. A. Ryszkiewicz, *Bardou...*, s. 91, oraz N. Jeffares, *Bardou, Paul...* Nie potrafili jednak rozstrzygnąć tego problemu. Wiadomo, że Paul Joseph Bardou malował portrety kilku pruskich ministrów, które były potem rytowane, np. ministra wojny H.E.D. von Werdera, por. P. Mortzfeld, *Die Porträtsammlung...*, 1994, Bd. 27, poz. A 23753.

69 Portret Luizy Fryderyki Radziwiłłowej, pastel na płótnie, nr inw. NB 348 MNW, publikowany m.in. w: J. Wegner, *Nieborów, Warszawa 1954*, s. 100; A. Chudzikowski, *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500–1800. Katalog zbiorów*, Warszawa 1964, s. 13; J. Waniewska, *Pastelowe portrety...*, poz. 60.

co było jedną z ważnych cech stylu Paula Josepha Bardou<sup>70</sup>. Porównanie sygnatur z portretów Daniela Fryderyka Fergussona-Teppera („Bardou / pinx.”) i Luizy Fryderyki Radziwiłłowej („P.J. Bardou pinx.”) wykazuje ich podobieństwo, jednakże brak jest inicjałów „P.J.”, które są charakterystyczne dla sygnatur Paula Josepha<sup>71</sup>. Przeprowadzenie przez autora artykułu podobnego porównania z oryginalnymi obrazami Johanna Bardou nie było możliwe, ponieważ nie ma w Polsce żadnej jego pracy. Jednakże dostępne fotografie i materiały dotyczące prac tego malarza znajdujących się w zbiorach rosyjskich, skłaniają do przypisania portretów Fergussonów-Tepperów Johannowi Bardou. Podobny jest sposób ujęcia modela, podobne mocno kładzione cienie w załamaniach fałd ubrań, podobne budowanie fryzur. Nie ma wątpliwości, że portrety Fergussonów-Tepperów wyszły spod ręki tego samego malarza, który wykonał pary portretów: księcia Fiodora Iwanowicza Golicyna i Nadzieży Iwanowny Golicyny (zbiory Ermitażu) czy też nieznanego mężczyzny w niebieskim mundurze i nieznannej kobiety w białej sukni (zbiory Państwowego Muzeum Historycznego w Moskwie), należące do najlepszych prac Johanna Bardou<sup>72</sup>. Ich poziom artystyczny, podobnie jak portretów Tepperów, jest znacznie wyższy, niż wynikałoby to z przytoczonej wyżej opinii rosyjskich historyków na temat tego artysty. Patrząc na nie, trudno mówić o słabym rysunku i przeciętności malarza. Są jednak rzeczywiście wśród prac Johanna Bardou obrazy słabsze. Ten nierówny poziom potwierdza słuszność opinii, jaką Johann Timotheus Hermes wyraził o Johannie Bardou w cytowanym liście do Chodowieckiego. Napisał w nim, że artysta wykonał portrety: „w których było trochę więcej pośpiechu niż staranności” oraz że wizerunek Hermesa przewyższał wszystkie inne, ponieważ malarz „przestraszył się, że [portret] zostanie wrytowany i wydany”. Wskazuje to na skłonność Johanna Bardou do ułatwiania sobie pracy i niedopracowywania portretów, jeżeli nie było takiej potrzeby lub kiedy miał do czynienia z klientem mniej wymagającym.

A co z Paulem Josephem Bardou? Czy był w ogóle w Warszawie pomiędzy rokiem 1775 a 1781? Przy obecnym stanie badań można odpowiedzieć na to pytanie podobnie jak odpowiedziała Ewgenia Perowa w odniesieniu do Rosji: „Jest możliwe, że wśród niepodpisanych pastelowych portretów w rosyjskich muzeach są i prace Paula Josepha Bardou, ale czeka to jeszcze na wyjaśnienie, tak samo jak kwestia pobytu artysty w Rosji”<sup>73</sup>. Problem pewnego podobieństwa stylistycznego niektórych

70 Tę naturalność ujęcia postaci u Paula Josepha Bardou podkreślał L. Brieger, *Das Pastell...*, s. 339.

71 Sygnatura „P.J. Bardou pinx.”, sprawiająca wrażenie faksymile podpisu artysty, widnieje na rytowanym przez J.F. Bause portrecie H. E. D. von Werdera. Por. P. Mortzfeld, *Die Porträtsammlung der Herzog August*, 1994, Bd. 27, poz. A 23753.

72 Е.Г. Перова, *Пастельный портрет XVIII века...*, kat 1/15, 1/16, il. 27, kat 3/11, 3/12, il. 86, 87. Por. Т.Д. Каменская, *Пастели художников...*, nr 2, 3; tabl. LI, LII.

73 Е. Г. Перова, *Пастельный портрет XVIII века...*, s.53.

portretów przypisywanych Paulowi Josephowi Bardou do prac Johanna Bardou – który tak niepokoi Neila Jeffaresa – można wyjaśnić bliskim pokrewieństwem obu malarzy. Jest wielce prawdopodobne, że to Johann – należący do prekursorów pastelowego portretu w Berlinie – uczył tej techniki swojego młodszego kuzyna Paula Josepha. Nie jest również wykluczone, że atrybucje niektórych obrazów są błędne. Dalsze studia nad twórczością obu artystów mogłyby przynieść jeszcze wiele ciekawych odkryć.

## PODSUMOWANIE

Portrety rodziny Fergussonów-Tepperów należą do najcenniejszych nabytków Muzeum Historycznego m.st. Warszawy ostatnich lat. Są jedną z niewielu istniejących do dziś pamiątek po rodzinie, która kształtowała gospodarcze oblicze Warszawy drugiej połowy XVIII wieku. Stanowią ponadto jedyne zachowane świadectwo pracy artystycznej w Polsce berlińskiego pastelisty, Johanna Bardou. Portret Marii Filipiny Tepper można zaliczyć do najlepszych dzieł tego artysty.



I. Portret Marii Filipiny Tepper (1739–1792) z najmłodszym synem Ottonem Walterem (1779–1797), Johann Bardou, pastel, gwasz, pergamin, 1780 rok



II. Portret Henryki Katarzyny Fergusson-Tepper (1763–1834), autor nieznany, olej, deska, 1780 rok



III. Portret Augusta Wilhelma Arndta (ok. 1761–?), Johann Bardou, pastel, gwasz, pergamin, 1780 rok



IV. Portret Karoliny Róża Fergusson-Tepper (1764–przed 1800), Johann Bardou, pastel, pergamin, 1780 rok



V. Portret barona Józefa von Axta (1732-1809),  
Johann Bardou,  
pastel, gwasz, pergamin, 1780 rok



VI. Portret Elżbiety Doroty  
Fergusson-Tepper (1765-1850),  
Johann Bardou  
pastel, pergamin, 1780 rok



VII. Portret Daniela Fryderyka  
Fergussona-Teppera (1772-ok. 1802),  
Johann Bardou,  
pastel, gwasz, pergamin, 1780 rok



VIII. Portret Anny Małgorzaty  
Fergusson-Tepper (1775-?),  
Johann Bardou,  
pastel, gwasz, pergamin, 1780 rok



IX. Portret Izabelli Teresy  
Fergusson-Tepper (1778-?),  
Johann Bardou,  
pastel, gwasz, pergamin, 1780 rok