

26/82



**STANISŁAW  
TÖPFER**



29/82

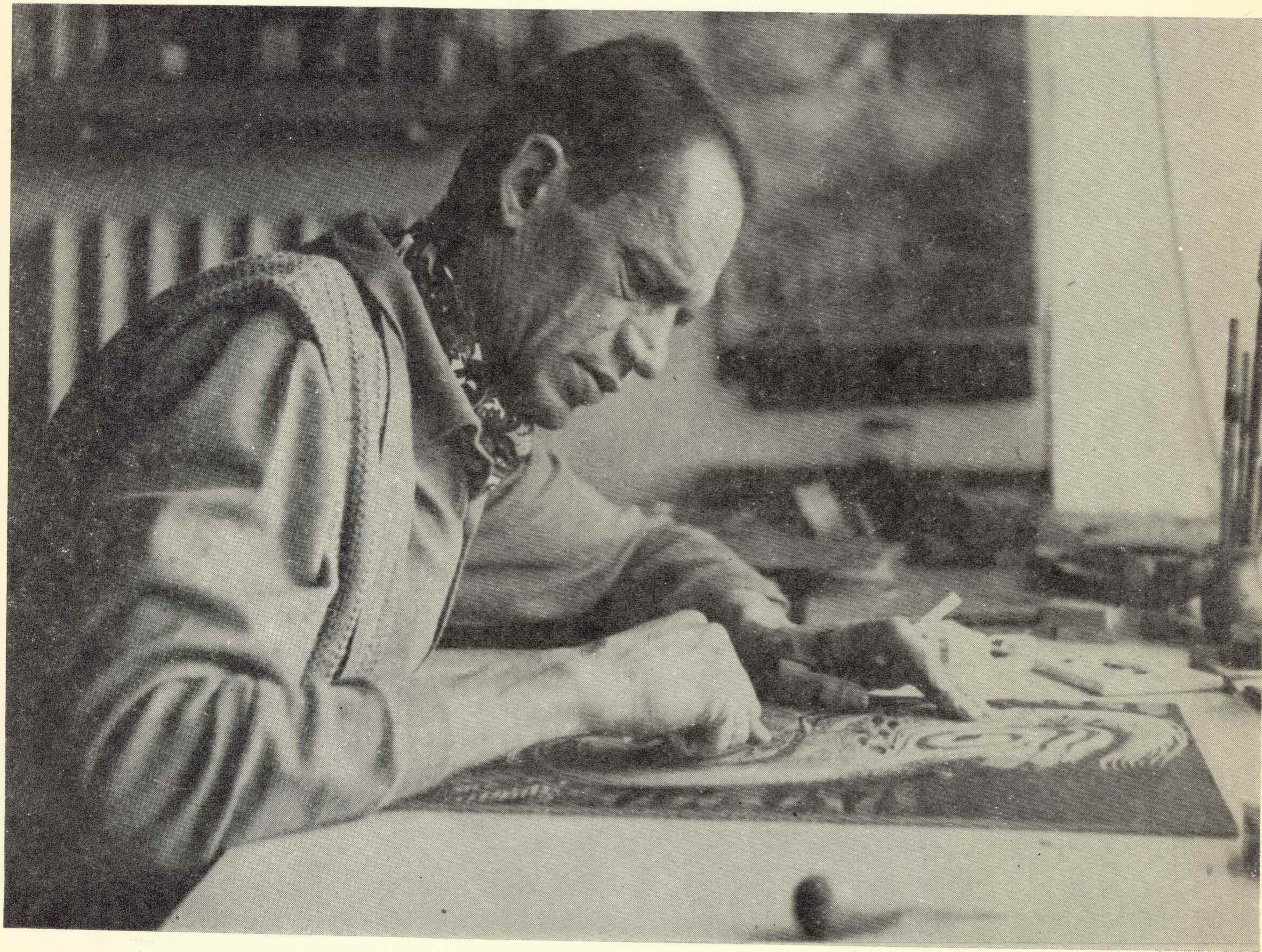
MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI  
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW  
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

**STANISŁAW**  
*1917-1975* **TÖPFER**

czerwiec 1982

Warszawa, „Zachęta”, pl. Małachowskiego 3





O dojrzałej, odznaczającej się niezwykle, techniczną precyzją sztuce Stanisława Töpfera wypowiedzą się fachowo ludzie bardziej kompetentni ode mnie. Ja chciałbym przypomnieć człowieka, którego główną, osobistą cechą była rzadko spotykana dobroć. W nie zawsze zgodnym środowisku plastyków Staszek nigdy nie miał wrogów. Był nie tylko ceniony, ale i kochany za swoją życzliwość i uczynność, za swój łagodny, pozbawiony złośliwości humor. Obcowanie z nim prowadziło w naturalny sposób do serdecznej przyjaźni i ta atmosfera przyjaźni otaczała go kręgami znacznie szerszymi niż artystyczne i profesjonalne związki — czy to z pamiętną Grupą Dziewięciu Grafików, czy ze współpracownikami z Wydawnictwa „Iskry”. Miałem przywilej należeć do tego szerokiego grona przyjaciół Staszka w czasach bardzo dla mnie trudnych. Był jednym z tych, którzy pomogli mi je przetrwać. A takich jak ja, wspominających Staszka Töpfera z uczuciem serdecznej wdzięczności, jest wielu.

Jan Józef Szczepański



More competent people than myself will express themselves expertly on Stanisław Töpfer's art, mature and striking for its exceeding technical precision. What I would like to do is recall Töpfer the man, whose chief personal trait was his rare kindness. In the not always harmonious community of artists, Staszek never had enemies. He was not only respected but also loved for his gentleness and readiness to help, as well as for his wit, friendly and devoid of malice. A contact with him was a natural introduction to close friendship and it was that friendly atmosphere that surrounded him within orbs much broader than those of his artistic and professional connections, either with the memorable Group of Nine Graphic Artists or with his co-workers from the „Iskry” Publishing House. I had the privilege to belong to that large group of Staszek's friends in a period very difficult for myself. He was one of those who helped me to outlive it. I am one of those many who now recall Staszek Töpfer with a feeling of warm gratitude.

Jan Józef Szczepański



Z księżek Staszka Töpfera

Stanisław Töpfer należał do tej generacji polskich grafików, która stanowiła bezcenne ogniwo łączące tradycję przedwojenną z poszukiwaniami współczesnymi. Zbyt młody, aby przed rokiem 1939 uczestniczyć czynnie w życiu artystycznym, na tyle był już wówczas dojrzały, żeby nie tylko mieć za sobą studia artystyczne ale także, o czym zaświadcza cała jego późniejsza twórczość, ugruntować w sobie poszanowanie dla wartości stanowiących fundament ówczesnego, a w dużym stopniu i dalszego rozwoju polskiej grafiki. Dla rzetelnego opanowania warsztatu, poznania jego tajników i możliwości oraz dla nieustannego i dociekliwego studiowania natury jako podstawy kształtowania własnej wizji.

Nieliczne, zachowane prace z lat okupacji pokazują, że młody artysta był już wówczas osobowością skryzalizowaną, już wtedy wyznaczył sobie obszar interesującej go problematyki, którym zajmował się następnie przez całe życie.

Przeniósłszy się po wyzwoleniu z Tarnowa do Krakowa, gdzie formalnie ukończył studia w listopadzie 1945 roku, został Stanisław Töpfer członkiem „Grupy 9 Grafików” — pierwszego bodajże po wojnie ugrupowania artystycznego, które podniosło sprawę funkcjonowania grafiki w nowych warunkach społecznych organizując wystawy i wydawnictwa. Członkowie Grupy, kontynuujący podejmowane w okresie międzywojennym problemy artystyczne stworzyli naturalny pomost między pokoleniami a zamykając pewną formację estetyczną przygotowali równocześnie grunt dla zupełnie innego, nowego rozumienia grafiki. Można sądzić, że dla Stanisława Töpfera doświadczenia, wyniesione z jego okresu krakowskiego (w roku 1950-tym przeniósł się artysta do Warszawy) miały bardzo istotne znaczenie. Utwierdziły bowiem ostatecznie jego zainteresowanie drzeworytem, techniką, którą najchętniej i najczęściej się posługiwał osiągając w niej duże mistrzostwo warsztatowe.

Klasycznemu drzeworytowi pozostał wierny także w końcu lat 50-tych i w latach 60-tych, gdy w grafice polskiej dominowały eksperymenty i nowe procedury techniczne. W okresie krakowskim wykrystalizował się również, charakterystyczny zresztą dla tamtych lat w ogóle, zakres podejmowanej przez Töpfera tematyki, obejmującej pejzaż, portret i scenę figuralną. Ta ogólnie podejmowana tematyka interpretowana była przez Töpfera w sposób bardzo osobisty. Każda kompozycja miała mocne oparcie w realiach, każda niemal dotyczyła przeżyć, jakie niosta codzienność. W portrecie były to wizerunki najbliższych — córeczki, żony, przyjaciół często autoportret — uwydatniający cechy psychiczne modela, właściwą mu aurę emocjonalną za pomocą oszczędnych, prze-

myślanych środków. Sceny figuralne, od najwcześniejszych „Konspirantów”, aż po obrazki z kawiarni i kompozycje sportowe, mają charakter bezpośredniej obserwacji rzeczywistości, przedstawiają sytuacje, które zajęły artystę swoim nastrojem, typowością bądź malowniczością postaci, ale zostały uporządkowane zgodnie z rygorami kompozycji jako układ elementów plastycznych. Podobnie pejzaż studiowany był z uwagą i dociekliwością w celu uchwycenia architektoniki widoku, linii, tworzących jego kształt, rytmu poziomów i pionów, rozkładu ciężaru plam światła i cienia. Zawsze jednak wydobywał artysta odmienną nastroju każdego przedstawianego motywu pejzażowego a ich różnorodność łączył wspólny mianownik w postaci lirycznego i poetyckiego stosunku autora do natury. W pejzażach może najbardziej dopuszcza on swobodę interpretacji poszczególnych tematów — od dosłownego, werystycznego opisu przez wrażliwe projekcje własnych stanów psychicznych odczuwanych wobec przyrody czy uroku zabytkowych miast, aż po niemal abstrakcyjne, dekoracyjne kompozycje, gdzie elementy obserwowane z natury podporządkowane zostały nadrzędnemu zamysłowi kompozycyjnemu. Nie została jednak nigdzie naruszona zasada normalnego, potocznego widzenia zobiektywizowanego oczywiście zgodnie z zasadami sztuki tłumaczącej materię życia na własny język wizualny.

Wszystkie prace artysty cechuje ton głębokiej uczuciowości wyrażonej jednak w sposób daleki od ekshibicjonizmu, bardzo dyskretnie i powściągliwie, uczuciowości jak gdyby tłumionej przez rzeczowość narracji i oszczędność środków niechętną jakimkolwiek przegadaniom. Töpfer nie pozwala sobie na nadmiar spontaniczności nawet wtedy, gdy sięga po rysunek.

Rysunek odgrywał w twórczości artysty rolę niezwykle doniosłą, komplementarną do jego grafiki. Prostota tej techniki, jej bezpośredniość i podatność na każdą zmianę nastroju rysującego, na bieg jego myśli i natężenie uczuć powoduje, że rysunek staje się często terenem niekontrolowanej ekspresji. Töpfer traktował go jednak jako pełną, skończoną formę wypowiedzi artystycznej i, nie tracąc nic z jej świeżości, formułował prace rysunkowe z całą odpowiedzialnością za położenie każdej kreski. Niektóre rysunki Töpfera mają analogie z rysunkami Tadeusza Kulisiewicza w podobnym sposobie określania motywu linią precyzyjną i czystą, wydobywającą tylko najistotniejsze jego cechy. Rysunki te wydają się być w ogóle charakterystyczne dla swoistego stylu rysunków z lat 40-tych i 50-tych, realistycznego ale dopuszczającego sporą swobodę indywidualnego traktowania zarówno w kierunku deformacji ekspresyjnych, jak i, częściej, w upodobaniu do niepozabawionej idealizacji syntetyczności. Töpfer znalazł w takim rysunku wspaniałe narzędzie dla wyrażania swej wrażliwości na piękno kobiecego ciała, czułość ojcostwa i właściwego mu ciepłego, przychylnego stosunku do ludzi i świata. Toteż rysunki szczególnie ujawniają emocjonalność artysty, wydaje się, że często wbrew woli autora dalekiego od ostentacji w okazywaniu swych uczuć.



Ta powściągliwość widoczna jest także w przywiązaniu do niewielkich stosunkowo formatów prac. Sprawa pozornie drugorzędna nabiera jednak znaczenia, gdy przypomniemy, jak dalece grafika i rysunek, zmuszone do konkurencji z malarstwem na ścianach sal wystawowych, zwiększyły swe wymiary. Pozostanie przy formatach tekowych równało się, zwłaszcza w latach 60-tych, swistej wierności dla wypowiedzi kameralnej, cichszej, mniej zauważalnej i mniej efektownej.

Przywiązanie do małej formy wynikało być może po trosze i z faktu uprawiania przez Töpfera ekslibrisu. Znaczenie pracy artysty w tym zakresie zostało omówione oddzielnie, można chyba jednak zaryzykować twierdzenie, że właśnie forma ekslibrisu, leżącego pomiędzy sztuką czystą, z racji swobody wyboru środków wypowiedzi a sztuką użytkową z powodu swego służebnego przeznaczenia — stanowiła naturalny łącznik zainteresowań Töpfera dla grafiki warsztatowej i użytkowej. Wydaje się, że — zgodnie zresztą również z międzywojenną tradycją — nie rozdzielał on zbyt rygorystycznie tych dziedzin w swej praktyce skierowanej od początku zarówno w stronę twórczości autonomicznej — drzeworytniczej i rysunkowej — jak też użytkowej w pracach nad architekturą książki, ilustracją i znakiem.

Już w okresie okupacji spędzonym w Tarnowie Töpfer był związany z prasą podziemną Szarych Szeregów jako grafik i ilustrator. Później przez całe życie pozostawał w służbie książki, od roku 1952 był kierownikiem artystycznym a później naczelnym grafikiem wydawnictwa Iskry.

Liczne, opracowane przezeń książki charakteryzuje całościowe traktowanie książki jako obiektu jednorodnego, na ostateczny kształt którego składają się wszystkie konstytuujące go elementy.

Dobór papieru, czcionki, układ typograficzny, karta tytułowa, okładka i obwoluta a czasami także ilustracja były przedmiotem starannej kompozycji sprawiającej, że książkę bierze się do ręki i ogląda z przyjemnością, często nawet przez czytelnika nie uświadamianą a wynikającą z jej przemyślanej architektury. Niektóre edycje bibliofilskie, jak na przykład „Krzyżacy” Henryka Sienkiewicza, były przedmiotem szczególnie starannego opracowania, tym trudniejszego i bardziej odpowiedzialnego, że dotyczącego dzieła tak mocno wrośniętego w narodową wyobraźnię. Töpfer znalazł formułę bardzo trafną — zastosował rodzaj dyskretniej stylizacji nawiązującej do ikonografii epoki, w której toczy się akcja powieści. Niekiedy inspiracje tekstem literackim były bardziej swobodne a kompozycje graficzne mniej ilustrowały a bardziej interpretowały słowa pisarza. Tak stało się w przypadku zespołu drzeworytów do Kroniki Olsztyńskiej Konstantego Ildefonsa Gątczyńskiego (niestety nie opublikowanych) transponujących na język wizualny klimat poetyckiej opowieści.

Grafika, rysunek, ilustracja, ekslibris, znak, architektura książki określają szerokość i różnorodność zainteresowań Stanisława Töp-

fera. Do wszystkich tych dziedzin wniósł artysta swój indywidualny, twórczy wkład, wszystkie traktował na równi rzetelnie i odpowiedzialnie. Pozostawił po sobie dzieła poważne, prace legitymujące się wysokimi walorami i trudnym do zwerbalizowania a przecież wyraźnie wyczuwalnym autentyzmem zakodowanych w nich przeżyć i przemyśleń.

Wiestawa Wierzchowska



Stanisław Töpfer belonged to that generation of Polish graphic artists who acted as an invaluable link between the prewar tradition and the contemporary quest. Too young to participate in artistic life between 1939, he was mature enough not only to have studied at the Academy but, which is testified by his entire future output, to develop a respect for values acting as the foundation of present-day Polish graphic art and, to a large degree, of its further development. This implied a thorough knowledge of craftsmanship, its devices and potentialities, as well as unceasing and penetrating study of nature seen as the basis for the artist's own vision.

The few surviving works done during World War II prove that the young artist's personality had been already shaped and the sphere of his interests, to be pursued all his life, outlined as early as that. After the liberation, having moved from Tarnów to Cracow where he obtained his degree in November 1945, Stanisław Töpfer joined the "Group of Nine Graphic Artists", probably the first body after the war to assume responsibility for the functioning of graphic art in the altered social circumstances, which they did organizing exhibitions and publishing houses. By continuing artistic problems dealt with between the two world wars, the members of the Group created a natural generation bridge and the fact that they closed a certain aesthetic formation prepared the ground for a completely different understanding of graphic art. Hence it appears that Stanisław Töpfer's Cracow experience was of great importance to him. (In 1950, the artist moved to Warsaw). It was in that period that his interest in wood engraving was reaffirmed, this being the technique which he used most frequently and most willingly and in which he could boast of quite masterly workmanship. He remained faithful to classical wood engraving in the late 1950s and 1960s, when experiments and novel technical procedures prevailed in Polish graphic art. During his Cracow period, the range of his motifs was established to embrace, as was the fashion of those years, landscapes, portraits and figurative scenes. The last-named were interpreted in a highly personal way. Each composition was strongly rooted in reality, and almost all of them grew from everyday experience.

His portraits were effigies of people dear to him, such as his daughter, his wife or his friends (occasionally he would do also a self-portrait), and he strove to bring out his models' psyche, the emotional atmosphere they evoked, which he achieved using economical, pre-meditated means of expression. His figurative scenes, running from the earliest "Conspirators" to café scenes and sporting compositions grew from direct observation of reality and presented events attractive to the artist for their mood and typical or picturesque characters. Yet their arrangement followed the rigorous

of composition and their components were seen as systems of visual elements. Likewise, his landscapes resulted from thorough and penetrating studies, aiming to grasp the architectonics of the view, the lines building up its shape, the rhythm of verticals and horizontals, the distribution and the weight of patches of light and shade. Each time, however, the artist succeeded in bringing out the different mood of the landscape motif presented, the common denominator among all the variety being his lyrical and poetic attitude towards nature. It was in the landscapes, perhaps, that his interpretation of individual motifs was at its freest, running from literal, veristic description through a sensitive projection of his own mental states in contact with nature or the charms of time-honoured towns, to almost abstract, decorative works, where elements observed in nature obey a superior sense of composition. Yet nowhere is the normal, "colloquial" vision upset, though it is rendered more objective, in accordance with the principles of art translating the substance of life into original visual language. Typical of Töpfer's all works is the mood of profound yet expressed in a way far removed from exhibitionism, very discreet and restrained, subdued by his reticent narration and means of expression, alien to all sorts of superfluity.

Töpfer did not allow himself too much spontaneity, even in drawing. Drawing played an exceedingly important role in his output, so much so that it can be seen as complementary to his graphic art. The simplicity of this particular technique, its directness and its sensitivity to the draughtsman's moods, the run of his thoughts and intensity of his feelings — all that causes it with some artists to become an area of uncontrolled expression. Töpfer, however, approached it as a complete, consummate form of art and was able to produce drawings which lost nothing of their freshness despite his responsibility for the run of each stroke. One can draw an analogy between some of Töpfer's drawings and those by Tadeusz Kulisiewicz. With both artists motifs are similarly described by means of precise, pure lines which bring out only the essential qualities. In general, these drawings seem to be done in the characteristic style of the 1940s and 1950s, i.e. realistic, though with considerable freedom of treatment, manifested both through expressive deformation and, more frequently, through a leaning towards synthesis, not without certain idealization. Töpfer found such drawing to be a rewarding tool with which to express his sensitivity to the beauty of a female body, the tenderness of fatherhood and the characteristic warm, friendly attitude towards people and the world. That is why his drawings are particularly revealing of his emotions, often, it seems, against his own will, as he was by no means ostentatious in giving vent to his feelings.

This restraint is visible also in his preference for small-format works. Apparently a matter of secondary importance, it strikes us as meaningful once we realize in how far the competition between prints and drawings on the one hand and paintings on the



other, going on on the walls of galleries, has caused the former to increase their format. Especially in the 1960s, the retaining of the folder format implied a more intimate, more restrained and apparently less strikingly attractive expression.

Töpfer's attachment to the small format might have stemmed partly from his practice as ex-libris designer. The artist's work in that field is dealt with separately, yet we can risk the hypothesis that it was the ex-libris form, situated on the borderline of pure and applied art (the former because of the choice of means of expression, the latter because of its utility function), which created a natural link between Töpfer's interest in graphic art and graphic design. It seems that, in accordance with the prewar tradition, he did not draw a strict line between these two fields in his practice oriented from the very beginning both towards autonomous art. i.e. wood engraving and drawing, and applied art. i.e. book design, illustration and sign research.

As early as World War II, which he spent in Tarnów, Töpfer worked as a graphic designer and illustrator for the underground press of the Grey Ranks (a Scouts' formation). Later, till the end of his life he remained at the service of the book: from 1952, he was art director and subsequently head graphic designer of the "Iskry" Publishing House. The numerous books he designed are characteristic for a comprehensive approach to the book treated as a homogeneous object, the final shape of which depends on all its components. The choice of paper, letters, the typographic set, the design of the title page, cover, jacket and a times also illustrations — all those are so meticulously wrought that Töpfer's books are handled and looked at with pleasure, though the reader is not always able to realize that its source lies in the carefully premeditated architecture of the book. Certain bibliophilic editions, such as, e.g. Henryk Sienkiewicz's "Teutonic Knights" (*Krzyżacy*) were the object of particularly painstaking design, all the more difficult and responsible as concerning a work as deeply rooted in the national imagination as that. Töpfer found a very apt formula based on discreet stylization, harking back to the period in which the novel is set. At other times, the inspiration of a literary text was less restricting, and Töpfer's graphic compositions were interpretations rather than illustrations of the writer's words. Such was the case with the wood engravings done for Konstanty Ildefons Gączyński's "Olsztyn Chronicle" (*Kronika Olsztyńska*, regrettably unpublished), transposing the mood of the poetic tale into a visual language. Graphic art, drawing, illustration, exlibris, sign, the architecture of the book — such was the scope and the variety of Stanisław Töpfer's interests. To all these fields the artist brought his original creative contribution; he approached them all with equal honesty and responsibility. His output consists of highly valuable works, characteristic for their authenticity of experience and thought, difficult to verbalize yet easy to sense.

Wiesława Wierzchowska

Plenty





## O Stanisławie Töpferze exlibrisiście

Staszka Töpfera poznałem przed dwudziestu paru laty w domu jego szwagra, a mojego przyjaciela, niezapomnianego Stefana Kozakiewicza. Pozostała w pamięci jego surowa i męska, bardzo ciemna, ale życzliwie uśmiechnięta twarz o wesółych oczach, i ruchliwe dłonie, wciąż czymś zatrudnione. Zostało też sympatyczne wspomnienie kultury i ciekiego dowcipu, pewnej towarzyskiej powściągliwości, ciekawości wszelkich spraw, o których się mówiło. Zresztą wolał słuchać innych, a sam pozostawał jakby na pozycji obserwatora.

Nazwisko znane mi było dobrze od dawna, bo w światku exlibrisowym, w którego życiu uczestniczyłem, twórczość Töpfera była znana i ceniona. Odbitki jego drzeworytowych znaków pokazywane były na okupacyjnych wieczorach warszawskich zbieraczy, czy to u Stefana Rygla, czy prof. Tadeusza Wolskiego, spotykało się je w obrocie wymiennym (także „odbitki próbne”), zestawiane były w naszej kolekcjonerskiej biblii — kursującym w maszynopisie „Almanachu exlibrisu polskiego XX w.” Jerzego Krama. Mówiło się o nim jako o „zdolnym grafiku z Tarnowa”, jego ryciny pokazywał m. in. Tadeusz Leszner, który skupiał wokół siebie tzw. Koto Miłośników Grafiki i Exlibrisu, do którego i Stanisław Töpfer został wprowadzony. Bardziej wtajemniczeni w Polskę konspiracyjną wiedzieli, że uczestniczył on w działalności wydawniczej Szarych Szeregów, choć te tarnowskie efemerydy („Przegląd Polski”, czy „Biel i Czerwień”) z jego ilustracjami pewnie do Warszawy wówczas nie docierały. Wiedzieliśmy wreszcie, że — jak i paru innych członków Koto Miłośników — kolegowali np. z Jerzym Jarnuszkiewiczem w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych w Krakowie.

Z tej szkoły wyniósł dobrą znajomość możliwości i uroków drzeworytu oraz świetne opanowanie techniki, rzemiosła. Dał temu wyraz już w pierwszych swoich exlibrisach — może mniej w studenckiej jeszcze próbie konkursowego znaku dla Związku Legionistów w Krakowie (1938), wyraźnie natomiast w kilkunastu exlibrisach z lat okupacyjnych, wykonanych przede wszystkim dla siebie i swych najbliższych. Wykazują one pewne charakterystyczne cechy wspólne: usilną dożność do uzyskania zwartości kompozycyjnej przez ścisłe wypełnienie całego opracowanego fragmentu klocka zamkniętego w symetryczną figurę (np. exlibrisy Heleny Kasprzak 1942, czy Aleksandra Stolarskiego z tegoż roku), albo ułatwienie w postaci wstęp napisowych, przywodzących na pamięć praktykę exlibrisową Wiktora Langnera (np. znak własny z żartobliwym autoportretem z 1943 r.). Można by to uznać za cechy debiutanckie, ale równocześnie Stanisław Töpfer pokazuje — jakby tro-

chę dumy z siebie — swobodne panowanie nad wszelkimi efektami fakturowymi drzeworytu — ciętego wzdłuż i w poprzek słojów, pozostawiającego czarny ślad na białym tle lub odwrotnie, jedno — lub dwubarwnego (w różnych kombinacjach kolorów), operującego linią uładzoną, czy poszarpaną, czystą, lub zróżnicowaną, przecinającą się, cienką i grubą, a wreszcie i plamą czarną lub szarą — jak choćby w znakach J. Klocka z 1942 r. lub obu exlibrisach Karola Huellego, z żubrem i gazelą. Pokazywał także doskonały rysunek i — czasami — umiejętność stylizacji w duchu nieco passeistycznym, jak w ilustracjach z lat 1930-tych (exlibrisy dla J. Krama z 1943, czy M. Kobyłańskiego z 1944 r.).

Koniec wojny także i w twórczości artysty rozpoczynał nowy etap. Od 1944 do 1950 Töpferowie mieszkali w Krakowie. Staszek, w którym nigdy nie obumierała żyłka harcerza pchająca go do działań społecznych i różnorodnych czynności, jak tylko dostał dyplom i wstąpił do Związku Plastyków natychmiast włączył się do prac organizacyjnych, wystawienniczych i zawodowych, równocześnie intensywnie uprawiając grafikę warsztatową, rysunek (a był rysownikiem znakomitym), sztukę książki. Podjął się zajęcia nowego, którego nie zdradzi już nigdy: artystycznej i technicznej redakcji książek i czasopism. Wówczas, w Krakowie, nadawał kształt graficzny pismu „Głos Anglii”, a równocześnie w „Tygodniku Powszechnym” zabawnymi rysunkami okraszał felietony Kisielea, goszcząc od czasu do czasu i na innych stronach pisma. Można powiedzieć, że ten profesjonalny związek z piśmem, tekstem, książką jeszcze bardziej zbliżył Töpfera do exlibrisu, a miał on i oczywiście wpływ na dobór nazwisk, które się teraz na wykonywanych drzeworytowych znakach pojawiały, żeby wymienić, spośród środowiska „Tygodnika Powszechnego” Turowiczów, J.J. Szczepańskiego, Jacka Woźniakowskiego czy Antoniego Gołubiewa. Od początku istnienia bardzo rzutkiej grupy „Dziewięciu Grafików” Töpfer do niej należał, a trzeba przypomnieć, że i inni z tej dziesiątki uprawiali przecież exlibris, niektórzy, jak Adam Młodzianowski i Krystyna Wróblewska niezmiernie gorliwie, inni — np. L. Kosmułski, J. Bandura lub Stefania Dretler-Flinowa — nieco rzadziej. Blisko z całą grupą związany Andrzej Banach otrzymał wtedy co najmniej 5 dedykowanych sobie znaków książkowych ciętych przez Stanisława Töpfera, także arcyprywatnych, przeznaczonych na dzieła z niedostępnych dla postronnych czytelników działów biblioteki zbieracza.

„Nowy etap” oznaczał nie tylko zmianę środowiska, zajęć zawodowych, zadań stawianych przed artystą — ale i formy jego dzieł. Można by powiedzieć, że okres krakowski przyniósł w exlibrisie pełną dojrzałość twórczą, charakteryzującą się porzuceniem tych więzów i przyzwyczajęń, które widoczne były w exlibrisach z lat okupacji. Ostatnim z drzeworytów, który wyrósł z tych dawnych założeń był pierwszy znak dla Andrzeja Banacha (z 1945 r.), przeznaczony na książki dotyczące historii Polski. Potem znikają już wstążki pokryte literami napisu, litery wtapiają się w kompozycję, a ona

stopniowo wyzwała się z zaciśnięcia w geometrycznych figurach. Finezja techniczna i precyzja rysunku oczywiście pozostają, ale jako czynniki naturalne, na które nie zwraca się uwagi. Zanika też ostentacyjna stylizacja, czasem natomiast pojawia się odwrotnie do stylów i epok bardzo odległych.

Związek z grafikami wspólnej grupy powoduje zrozumiałe zbliżenie do niektórych z nich, może najwyraźniejsze podobieństwo do exlibrisów ciętych w drzewie przez Adama Młodzianowskiego. Jest to oczywiście tylko podobieństwo, a nie zależność, i nie ma w tym układzie strony dającej i drugiej, która bierze. Z nowych tematów rzuca się u Töpfera w oczy urzeczenie surowym, monumentalnym pięknem rzeźby gotyckiej, szczególnie posągu Matki Boskiej z Dzieciątkiem (exlibrisy A. i J. Turowiczów 1947, Paula Cazin z 1949 r., czy C.W. Bielinga z 1950, w którym Madonnę zastępuje świętek z Chrystusem Frasobliwym), a także zainteresowanie rzeźbiarstwo traktowaną bryłą stojącego aktu) świetny znak AB z 1948 r., czy R. Buczyńskiej 1949). Pomijając parę exlibrisów o charakterze ilustracyjnym, „obrazkowym”, co mogło wynikać z dezyderatów zamawiającego (np. dla F. Coxa 1948), warto zwrócić uwagę na znakomity kompozycyjnie i rysunkowo znak dla dr. A. Banacha z 1949 ze strzałką Amora, przeznaczony na książki erotyczne. Zachowany w odbitkach z kilku stanów, pouczająco pokazuje drogę realizacji: od idei, koncepcji — do dekoracji, od prostego, linearnego rysunku — poprzez rozkład ostrego światła, do wydatnego wzbogacenia faktury i ożywienia płaszczyzn czerni.

Na jeszcze jeden motyw trzeba zwrócić uwagę, bo pojawia się w okresie krakowskim, a znajdzie swą kontynuację później. Otóż równocześnie z exlibrisem — obrazkiem, artystę zaczyna pociągać lapidarny skrót, znak, sprowadzenie ryciny do sygnetu. Obie tendencje mają swe bardzo dawne tradycje, ale występowanie równoległe w twórczości jednego artysty nie jest zbyt częste (przypomnijmy tu np. K.M. Sopckę i A. Młodzianowskiego). Töpfer doprowadził później tę znakową wersję do szczytu, za jaki uważałbym znak Filharmonii Narodowej z ukształtowaniem małej litery „f” na wzór szyjki i główki skrzypiec. W exlibrisach z lat krakowskich artysty, Töpfer zdaje się jeszcze szukać najlepszego rozwiązania znaku — formowanego jak prostokątna plakietka (exlibris W. Dobrzańskiego 1949), albo jak pamiątkowy znaczek wpinany w klapę marynarki A. Banacha, z Temidą, 1948), czy wreszcie jak herbowy sygnet, do tego zapewne mimowolnie odwrócony, jak na tło pieczętnym (J. Woźniakowskiego, 1948).

W 1950 r. Töpferowie przenoszą się do Warszawy, gdzie Staszek obejmuje kierownictwo artystyczne wydawnictwa Iskry. Bardzo wyczerpująca, intensywina praca w wydawnictwie i równocześnie niezwykle ożywiona działalność społeczna — przede wszystkim w ZPAP, ZAIKSie i Polskim Towarzystwie Wydawców Książek — nie mogą pozostać bez wpływu na twórczość, której margines swobody musi się zwężać, a już exlibris odsuwany jest na plan odległy. Przecież, oczywiście, nie ustaje, a czasem zdaje się wprost

jakby wytchnieniem, co sugerują „znaczkę” — dla S.B. z 1958 r., albo dla D. i W. Dziaków z 1960 — albo znów zabawny koncert diabelski odgrywany w rajskim ogrodzie zmonumentalizowany w tradycyjną formę okrągłego medalu, ale z dziurką w środku (sucha igła z 1972 r. dla M. Majewskiego), czy tym razem poważny, kuty w granicie profil rzeźbiarza Alfonsa Karnego z 1972 r. Parokrotnie występujący motyw miasta, pewnie czasem grafikowi zasugerowany, mniej wydaje się pociągający, zbyt wysuszony, ale i na tym polu zdarzają się rzeczy świetne, jak np. nostalgiczna wizja budowli wileńskich z sylwetką św. Krzysztofa-wędrownika, przesuwanego się na proscenium tego teatru wyobraźni (drzeworyt dla Antoniego Gołubiewa, 1951).

Znaczny liczebnie dorobek exlibrisowy okresu warszawskiego tak jest rozmaity, że próby ustalenia cech wspólnych byłyby zajęciem chyba dla nudnego pedanta-klasifikatora. Bo Töpfer wycina wówczas znaki dla pogodnych przyjaciół i wykonuje zamówienia dla solennych instytucji, pracuje w drzewie, ale i trawi na miedzi akwafortry, czy drapie metalową płytkę suchą igłą, nie odmawia też, gdy oczekuje się odeń masowo odbijanych okolicznościowych nalepek na książki sprzedawane w ramach rozmaitych akcji księgarskich, czy serii wydawniczych. Ani technika, ani temat, ani charakter zamówienia nie mogą powstrzymać wyobraźni, czy umiejętności artysty. Pracuje bardzo dużo i wydajnie, równocześnie na wielu polach. Podejmuje nowe zadania i próbuje podejść do nich drogami, których jeszcze nie znał. I wówczas właśnie, nieoczekiwanie i przedwcześnie, powala go śmierć. Odchodzi uroczy, dobry i pogodny człowiek i wybitnie uzdolniony artysta. Jego dzieło, także i exlibrisowe, jest bardzo bogate, ale jakby raptownie przerwane.

Andrzej Ryszkiewicz



## About Stanisław Töpfer, the Ex-libris Designer

I first met Staszek Töpfer twenty odd years ago, at the unforgettable Stefan Kozakiewicz's, Töpfer's brother-in-law and my friend. I still remember his face, austere and masculine, dark, but wearing a gentle smile. I remember his joyous eyes and restless hands, always in search of an occupation. I still cherish the memory of his culture and his subdued sense of humour, his general restraint in society, his interest in all issues currently discussed. In fact, he preferred listening to other people, reserving for himself an observer's position.

I had known his name for quite a long time, because Töpfer's output was familiar and recognized in the little world of ex-libris designers, of which I was also a member. Copies of his wood-engraved signs were presented at evening meetings of Warsaw collectors, held during the Nazi occupation either at Stefan Rygiel's or Prof. Tadeusz Wolski's. The were exchanged for other works (also "trial impressions"), and featured in our typewritten collecting Bible, Jerzy Kram's "Almanach of 20th Century Polish Ex-libris". He was spoken of as the "talented graphic artist from Tarnów, and his prints were presented, among others, by Tadeusz Leszner who was the organizer of the "Circle of Graphic Art and Ex-libris Fans", of which Stanisław Töpfer also joined.

Those better familiarized with the Polish Resistance movement knew that Stanisław Töpfer took part in the publishing activity of the "Gry Ranks" (Szare Szeregi, a Scouts' formation), though it is not very likely that the ephemeral prints published in Tarnów (such as the "Przegląd Polski", the "Polish Review", or "Biel i Czerwień", "Red and White") and containing Töpfer illustrations actually reached Warsaw at that time. Finally, we knew that, like a couple of other members of the Circle, he was a friend of Jerzy Jarnuszkiwicz's at the State Institute of Fine Arts in Cracow.

At that school he learnt of the potentialities and the charms of wood engraving and acquired superb craftsmanship. He manifested it already in his first book-plates, not so much in the work sent for the competition for a sign for the Legionaries' Union in Cracow in 1938, as in the dozen odd works done during the German occupation for himself and his friends. Among the characteristics they have in common, let us mention an urge to arrive at compact composition through the precise filling of the entire segment of a block enclosed within a symmetric shape (viz. the ex-libris done for Helena Kasprzak in 1942 or for Aleksander Stolarski in that same year), or the simplification in the form of bands of inscriptions, reminiscent of Wiktor Langner's technique (e.g. the sign Töpfer did in 1943 for himself, bearing his facetious self-portrait). One could say that all that is characteristic of a beginner, but at the same time Stanisław Töpfer displayed, not without certain pride, full control of all sorts of textural effects, which he achieved cutting the block along and across the grain, leaving a block trace on a white background or the other way round, producing monochromatic or bi-coloured engravings (in various combinations of colours), his line being smooth or rugged, pure or elaborate, crossing, thin or thick or, finally, transforming

into black or grey blots, as is the case with J. Klocek's emblems of 1942 or Karol Huelli's two book-plates, that with a bison and that with a gazelle. He was also an excellent draughtsman, leaning at times towards stylization, a little in the spirit of the past, as is seen in his illustrations of the 1930s (and the book-plates for J. Kram of 1943 or M. Kobyłański of 1944).

The end of the war marked a new period also in the artist's production. From 1944 until 1950, the Töpfers lived in Cracow.

Staszek never ceased to be a scout, eager to carry out all sorts of projects, public and others. As soon as he obtained his degree and joined the Artists' Union, he began to participate in organizational tasks: he helped mount exhibitions, etc, without giving up his own professional work. He was an equally dedicated graphic artist, draughtsman (a superb one) and book designer. At that time he started a new kind of occupation: he designed the layout of books and journals. In his Cracow period he was art director of the "Voice of England" (Głos Anglii) journal and produced witty drawings to Kisiel's columns in the "Tygodnik Powszechny", featuring also from time to time on other pages of that weekly. One could say that his professional link with printed texts and books caused Töpfer to become even more closely involved with ex-libris design and obviously affected the choice of names appearing on his wood-cut emblems, to mention from amongst the "Tygodnik Powszechny" milieu the Turowiczs, J.J. Szczepański, Jacek Woźniakowski or Antoni Gotubiew. Töpfer belonged to the very enterprising "Group of Nine Graphic Artists" from its very beginning. It must be stressed that also other members of the Group practised ex-libris design, some with great zeal, as e.g. Adam Młodzianowski and Krystyna Wróblewska, others, such as e.g. L. Kosmulski, J. Bandura or Stefania Dreńer-Flinowa, more rarely. Andrzej Banach, who was closely associated with group, received at that time at least five bookplates engraved by Stanisław Töpfer, including highly private ones, designed for those sections of the collector's library which were not accessible to outsiders.

The "new period" implied not only the change of the artist's environment and professional tasks but also the form of his works. One could say that the Cracow period was one in which he achieved complete creative maturity in ex-libris design and gave up former bonds and habits evident in his book-plates done during the war. The last work to derive from the former premises was the first emblem for Andrzej Banach (of 1945), designed for a book on Polish history. What followed was the disappearance of bands of inscriptions. The letters began to merge with the entire composition which, in turn, was gradually freed from the enclosure of geometric shapes. Technical refinement and precision of drawing remained, but they were natural elements, which did not attract special attention. Ostentatious stylization had likewise disappeared although Töpfer's works occasionally harked back to very remote styles and epochs.

His link with the Group quite naturally resulted in growing affinity with some of its members, notably Adam Młodzianowski, between whose and Töpfer's wood-engraved book-plates there was the most easily noticeable similarity. Thus was, certainly, similarity rather than dependence and, such being the case, there was neither benefactor nor beneficiary. Of Töpfer's new subjects, the most striking was his fascination with the severe monumental beauty of Gothic sculpture, notably the statue of Madonna with the Infant-Jesus (ex-libris for A. and J. Turowicz) of 1947; for Paul Cazin of 1949 or C. W. Bieling of 1950, with

Madonna substituted by the holy figure of Christ the Sorrowful). He also became interested in the sculpturally treated mass of a standing nude (the superb emblems for AB of 1948 or R. Buczyńska of 1949). There were a couple of illustrative, "pictorial" book-plates, the character of which might have been dictated by commissions (e.g. for F. Cox of 1948), but especially noteworthy is the superbly composed and drawn emblem for Dr A. Banach of 1945, with Eros' shaft, designed for erotica. The surviving impressions of the few successive stages of work illustrate the materialization of design from idea to decoration, from a simple linear drawing to the marked enrichment and enlightenment of the black surfaces through the distribution of sharp light.

Another motif is worthy of note, which came to the surface during the Cracow period and was continued later on. On a par with ex-libris design, the artist was attracted by the art of reticent abbreviation, i.e. a sign, the reduction of a print into a signet. The two legnings have a very long tradition but it is not too frequent that they appear together in the output of a single artists. (Let us recall for instance, K. M. Sopoćko and A. Młodzianowski). Töpfer was later to bring this sign technique to its utmost, to mention the emblem designed for the National Philharmonic, with the small "f" modelled like the neck and the scroll of a violin. In the book-plates of this Cracow period, Töpfer seemed to be in search for the best solution for a sign given the form of a rectangular plate (W. Dobrzański's — ex-libris of 1949, or a commemorative badge to be worn in the lapel of the jacket (A. Banach's plate with Themis, of 1948) or, finally, the signet-ring with a coat of arms, probably unintentionally reversed, as on the printing stamp (J. Woźniakowski's ex-libris, 1948).

In 1950, the Töpfers moved to Warsaw where Staszek was appointed art director of the Iskry Publishing House. His very intense and time-consuming job in addition to his utmost involvement in public activity, notably at the Polish Artists' Union (ZPAP), the ZAIKS Organization and at the Polish Association of Book Publishers must have affected his artistic production in that the margin of freedom was becoming narrower and narrower, with ex-libris design pushed to the background. Rather than bringing it to a stop, Töpfer treated it as a kind of relaxation, which is suggested little signs done for SB in 1958 or D. and W. Dziak in 1960, or the amusing diabolical concert played out in the garden of Eden, monumental thanks to its traditional form of a round medal, though with an opening in the middle (the dry point done for M. Majewski in 1972), or, for a change, the solemn profile of the sculptor Alfons Karny hewn in granite in 1972. An urban motif, cropping out a couple of times must have been suggested to the artist rather than coming naturally and that is why it seems less attractive, a little too dry, but even these superb things can be found, e.g. the nostalgic vision of Vilna buildings with the silhouette of St. Christopher the Wanderer, moving across the proscenium of that imaginary theatre (the wood engraving done for Antoni Gotubiew in 1951).

The very rich ex-libris output of the Warsaw period was so varied that any attempt at classification would be a tedious and pedantic task. Töpfer worked both for his serene friends and solemn institutions, he used wood, etched copperplates and scratched metal plates with a dry point. He did not shun from designing occasional book labels, to be later mass printed in the framework of all sorts of publishing projects or attached to publishing series. But neither technique nor subject nor the character of commission could hinder the artist's imagination or skill. He worked a lot and very efficiently, on several things at a time. He accepted new

tasks and tried to approach them along paths that he had not yet known. And it was then that death had overtaken him. We have lost a charming man, good and serene, as well as highly talented artist. But his work, including ex-libris design, so very rich, seems to be suddenly interrupted.

Andrzej Ryszkiewicz



Ex libris  
Antoniego Gotubiewa





## STANISŁAW TÖPFER

Ur. 8 V 1917 r. w Wadowicach, zm. 22 I 1975 r. w Warszawie.

Studia: 1936—1939 r. Instytut Sztuk Plastycznych w Krakowie, dyplom uzyskał 20 XI 1945 r.

## Twórczość:

grafika warsztatowa i użytkowa, architektura książki i ilustracje.

Grafik i ilustrator podziemnej prasy Szarych Szeregów Okręgu Tarnowskiego.

Od 1 X 1952 do 22 VI 1975 naczelny grafik Państwowego Wydawnictwa Iskry.

Doradca Artystyczny Wydawnictw Komunikacji i Łączności (od 15 X 1959 r.)

Kierownik artystyczny w Redakcji Wydawnictw Kulturalnych Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego RSW „Prasa”.

Ponadto współpracował z wydawnictwami: Nasza Księgarnia, Książka i Wiedza, PIW, WAG, KAW.

## Podróże artystyczne:

NRD 1958, 1963; Włochy 1957, 1969; ZSRR 1957, 1968; Czechosłowacja 1965; Rumunia 1966; Węgry, Francja 1970.

## Członkostwo:

członek rzeczywisty Polskiego Związku Artystów Plastyków (od 1946 r.);

członek grupy „Dziewięciu Grafików” (1947—1960);

członek zwyczajny Stowarzyszenia Autorów i Kompozytorów „ZAIKS”.

## Odznaczenia:

Medal X-lecia PRL (1945 r.)

Złoty Krzyż Zasługi (1955 r.)

Srebrna Odznaka Zasłużonego Pracownika Łączności (1970 r.)

Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1969 r.)

Brazowy Medal „Za Zasługi dla Obronności Kraju” (1970 r.)

Srebrna Odznaka im. Janka Krasickiego (1972 r.)

## Prace w zbiorach:

Muzeum Narodowego w Warszawie i Krakowie, Wrocław Ossolineum, Muzeum Zamkowego w Malborku, Muzeum Miejskiego w Toruniu, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, Gabinetu Rycin Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, Uniwersytetu w Cambridge, Gabinetu Rycin w Berlinie.

## UDZIAŁ W WYSTAWACH:

- 1947 3 Ogólnopolski salon. Malarstwo, rzeźba, grafika, Poznań, Pałac Targowy (Pawilon nr 3)  
Wystawa 9 grafików, Kraków, Pałac Sztuki  
Wystawa ekslibrisu polskiego 1939—1947, Paryż, Bibliothèque Nationale  
I nagroda za projekt dyplomu sportowego PZPN
- 1949 Wystawa „Praca”, malarstwo i grafika, Kraków, ZPAP  
II Wystawa 9 grafików, Kraków, Pałac Sztuki; Radom, Muzeum Miejskie; Tarnów, Gliwice, Olsztyn, Gdańsk, Łódź, Bydgoszcz, Wrocław, Sopot  
Twaalf exlibrisen door poolse grafici voor nederlandse bibliofielen, Amsterdam, Uitgegeven door C. W. Bieling
- 1950 I Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa, Muzeum Narodowe  
Acht ex — musicis door Poolse grafici, Amsterdam, Uitgegeven door C.W. Bieling  
Exhibition of Polish Illustration and Book Covers, Londyn
- 1951 Ogólnopolska wystawa książki i ilustracji, Warszawa, Zachęta  
III Wystawa 9 grafików, Kraków, Pałac Sztuki; Nowy Sącz, Bytom, Jelenia Góra, Nowa Huta, Piotrków, Lublin, Szczecin, Tarnów, Przemyśl  
Wystawa grafików krakowskich, Nowa Huta, CBWA
- 1953 IV Wystawa 9 grafików, Kraków, „Dom Plastyków”; Zakopane, Nowy Sącz, Gliwice, Łódź, Inowrocław, Płock, Toruń, Bydgoszcz
- 1955 II Ogólnopolska wystawa ilustracji, plakatu i drobnych form, Warszawa, Zachęta  
Konkurs na znak Filharmonii Narodowej — I nagroda  
Wystawa polskiej grafiki, Charlottenborg, Kongena Nytor  
Wystawa polskiego plakatu i ilustracji książkowej, (objazdowa) Tien-sin, Munden, Charbin, Uchań, Czuncin, Nankin, Szanghaj, Kanton
- 1956 V Wystawa 9 grafików, Kraków, Pałac Sztuki; Nowa Huta, Szczecin  
Wystawa polskiej grafiki, Kanada, USA  
Wystawa grafiki, ilustracji książkowej i plakatu, Berlin Hamburg, Kolonia i inne miasta
- 1957 Wystawa współczesnej grafiki polskiej. Wystawa z okazji Dekady Kultury Polskiej w Wilnie, Wilno, Państwowe Muzeum Sztuk Pięknych  
Konkurs na znak IUOTO, Genewa — I nagroda
- 1958 Wystawa ekslibrisów grafików warszawskich, Warszawa, Salon Wydawnictwa „Iskry”  
II nagroda za znak POSF
- 1959 Wystawa 9 grafików krakowskich, Zamość, Muzeum; Lublin-Bronowice, „ZOR”; Lublin, CBWA



- 1960 VI Wystawa 9 grafików, Kraków, Pałac Sztuki  
Konkurs na odznakę Narciarskich Mistrzostw Świata (FIS) w Zakopanem w 1962 r. — I nagroda  
Konkurs na „Najlepiej wydaną książkę roku” — II nagroda
- 1962 Wystawa książki i ilustracji. Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL, Warszawa, Zachęta  
Wystawa grafiki reklamowej. Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL, Warszawa, Zachęta
- 1963 I Biennale „Exlibris współczesny”, Malbork, Muzeum Zamkowe — dyplom honorowy za zestaw prac
- 1964 Ogólnopolska wystawa ilustracji książkowej, Warszawa Zachęta  
Wystawa polskiej grafiki książkowej (wybór z ogólnopolskiej wystawy ilustracji książkowej, Warszawa, Zachęta, 1964), Moskwa, Państwowe Muzeum im. Puszkina; Ryga, Państwowe Muzeum Sztuki; Lipsk; Berlin, Neue Berliner Galerie (1965)
- 1965 V Internationale Buchkunst Ausstellung IBA. Międzynarodowy konkurs twórców książki na koncepcję graficzną dzieła Szekspira. Udział w konkursie na najlepiej wydaną książkę — II nagroda za najlepiej wydaną książkę H. Sienkiewicza — Krzyżacy, Lipsk  
Wystwa polskiego ekslibrisu, Londyn, Instytut Kultury Polskiej  
Konkurs na znak Teatru Wielkiego — dwie II nagrody
- 1966 Wystawa polskiego ekslibrisu, Budapeszt, Ośrodek Kultury Polskiej  
Wystawa polskiego ekslibrisu, Budapeszt, Dom Kultury przy fabryce Hiraótechnikai Vállalat  
Wystawa polskiego ekslibrisu, Budapeszt, Biblioteka im. Szechenyi
- 1967 III Międzynarodowe biennale exlibrisu współczesnego, Malbork, Muzeum Zamkowe  
Międzynarodowa wystawa exlibrisu muzycznego, Poznań, BWA  
Ogólnopolska wystawa grafiki książkowej. Udział w ogólnopolskim konkursie (w grupie A) na ilustracje do literatury pięknej, Warszawa, Zachęta  
Wystawa ilustracji książkowej do dzieł Henryka Sienkiewicza: Jan Marcin Szancer — rysunek, Stanisław Töpfer — drzeworyt, Kielce, Klub Nauczyciela; Radom, Dom Esterki; Busko-Zdrój, PDK  
Wystawa ilustracji książkowej i plakatu polskiego, Londyn, Instytut Kultury Polskiej; Le Locle, Musee du Locle
- 1968 Międzynarodowa wystawa filatelistyczna „Tematica Poznań 68”, z okazji 75-lecia ruchu filatelistycznego w Polsce, Poznań — dyplom za projekty polskich znaczków pocztowych  
2 Triennale rysunku, Wrocław, Muzeum m. Wrocławia

- I Wystawa projektów polskiego znaczka pocztowego, Warszawa, Galeria Sztuki ZPAP
- 1969 Pierwsza ogólnopolska wystawa znaków graficznych, Warszawa, DAP — dyplom ZPAP za osiągnięcia w dziedzinie projektowania znaków, w szczególności za znak Filharmonii Narodowej w Warszawie; następne pokazy: Poznań, BWA; Łódź, OPS; Wrocław, Muzeum Śląskie; Rzeszów, Kawiarnia Domu Sztuki (1970)  
VII Wystawa ilustracji dla dzieci, Warszawa, Galeria Sztuki ZPAP
- 1970 Muzyka w grafice użytkowej, Bydgoszcz, BWA; Toruń, BWA  
XII Wystawa jugosłowiańskiej ilustracji z udziałem wystawców zagranicznych pn. „Złote Pióro Belgradu — 70”, Belgrad, Muzeum Sztuki Stosowanej
- 1971 Grafika w Polsce Ludowej, Warszawa, Zachęta  
Wystawa ekslibrisów pod hasłem „Artyści — Artystom”, Apeldoorn, Gemeentelijke van Reekum Galerij
- 1972 Konkurs na emblemat II Kongresu Nauki Polskiej — I nagroda
- 1973 VI Międzynarodowe biennale exlibrisu współczesnego, Malbork, Muzeum Zamkowe  
I Międzynarodowe quadriennale małych form graficznych, Bańska Bystrzyca, Oblastná Galéria  
Pięć wieków ekslibrisu polskiego. Wystawa ze zbiorów Biblioteki Narodowej, Warszawa, Biblioteka Narodowa  
Wystawa polskiej grafiki książkowej, Moskwa, Dom Związku Plastyków ZSRR
- 1974 V Międzynarodowe biennale grafiki. Grafika w Krakowie 1945—1974, Kraków, Muzeum Narodowe
- 1976 Wystwa indywidualna grafiki, Tarnów, BWA
- 1977 Polscy współcześni artyści książki, Praga, Państwowa Biblioteka Narodowa
- 1979 Sport w sztuce. Wystawa zorganizowana z okazji 60-lecia Polskiego Komitetu Olimpijskiego, Warszawa, Zachęta

## SPIS PRAC

### GRAFIKA

- xxx, drzeworyt, 9×9 cm.
- Portret profesora CH., 1939, drzeworyt, 8,5×5
- xxx, 1939, drzeworyt, 6×6
- xxx, 1939, akwaforta, 6×6
- Kapliczka Św. Walentego, Tarnów, 1940, drzeworyt barwny, 14×11
- xxx, 1941, drzeworyt, 4×3
- Samotna grusza, Tarnów, 1942, drzeworyt, 6,5×4,5
- Żrebak, 1942, drzeworyt, 6,5×4,5
- Kościółek z XVII w., Tarnów, 1942, drzeworyt, 13×9
- Oficyna, Tarnów, 1943, drzeworyt, 10×8
- Autoportret, 1943, drzeworyt, 7×5
- Bezdomny, 1943, drzeworyt, 20,5×14,7
- Kibic, 1943, drzeworyt, 10×8
- Brat Hilary, 1943, drzeworyt, 9,5×8
- Karykatura inżyniera W., 1943, drzeworyt, 14×10,5
- 66, 1944, drzeworyt, 17×13
- Piotr Wysocki, 1945, drzeworyt, 5×4
- Stary Tarnów, 1946, drzeworyt, 11×9,7
- Głowy, 1946, drzeworyt, 7,8×5,5
- Konspiranci, 1946, drzeworyt, 15×13,5
- Kolekcjoner, 1946, drzeworyt, 15×10,3
- Colombina, 1946, drzeworyt, 9,2×8
- Modelka, 1946, drzeworyt, 14,5×7,2
- Macierzyństwo, 1948, drzeworyt, 7×7,5
- Dama z parasolką, 1948, sucha igła, 20×12,5
- xxx, 1948, sucha igła, 12,5×10
- Planty, 1949, drzeworyt, 16×19,5
- Poznań, 1949, drzeworyt, 15×19,5
- Norwid, 1949, drzeworyt, 14,5×9
- Żołnierz pokoju, 1950, drzeworyt, 20×15
- Z szopką, 1952, drzeworyt, 6,5×3,5
- Dzieci ulicy I, 1952, drzeworyt, 9×7
- Dzieci ulicy II, 1952, drzeworyt, 9×7
- Podwórko I, 1952, drzeworyt, 15,5×7
- Podwórko II, drzeworyt, 15,5×7
- Wyprawa po choinkę, 1952, drzeworyt, 5,5×8
- Magdalenka, 1953, drzeworyt, 20×15
- Autoportret, 1953, drzeworyt, 10,5×9
- Gęsi, 1956, drzeworyt, 16,5×21
- Konie, 1956, drzeworyt, 15,5×10
- Za miastem, 1956, drzeworyt, 11×9,5
- W ogródku, 1956, drzeworyt, 14,5×11
- Akt, 1956, drzeworyt, 21×16,5

- Pasjans, 1956, drzeworyt, 9,3×11
- Unik, 1956, drzeworyt, 30×40,5
- Pejzaż z gór, 1958, linoryt, 15×25,5
- Pejzaż zimowy, 1958, linoryt, 19×26,5
- Berlin, 1958, litografia, 30,5×39,5
- Śniardwy, 1959, akwaforta, 24,5×32
- Kompozycja I, 1959, drzeworyt, 30,5×21,5
- Kompozycja II, 1959, drzeworyt, 34×24
- Przerywnik, 1960, drzeworyt, 4,5×4
- 53—58. Krzyżacy, H. Sienkiewicz, 1960, drzeworyt dwukolorowy, 17×11
59. Krzyżacy, H. Sienkiewicz, 1960, drzeworyt dwukolorowy
60. Inicjały, Krzyżacy, H. Sienkiewicz, drzeworyt
61. Dawid, 1961, drzeworyt, 12×10,5
62. Panorama Warszawy, 1961, drzeworyt, 6,5×24
63. Panorama Warszawy, 1961, linoryt, 21,5×60
64. Krystyna, 1961, linoryt, 42×25,5
65. Duet, 1961, linoryt, 31×20
66. Połów, 1962, linoryt barwny, 24×40
67. Połów 2, 1962, linoryt barwny, 24×40
68. Kompozycja I, 1962, linoleum — rotaprint, 30×20,5
69. Kompozycja II, 1962, linoleum — rotaprint, 29,5×20
70. Kompozycja III, 1962, linoleum — rotaprint, 17,5×26,5
71. Mazury, 1962, linoleum — rotaprint, 29,5×20
72. xxx, 1962, linoleum — rotaprint
73. Warszawa, 1965, akwaforta, 15×15
74. Akt, 1965, akwaforta, 25×16
75. Szopka krakowska, 1965, drzeworyt, 9×5,5
- 76—81. Kronika Olsztyńska, K. I. Gałczyński, 1970, drzeworyt 5,5×8,5; 18×10; 17,5×4; 17×10; 17×14; 18×10

### RYUNKI

- Autoportret, 1944, ołówek
- Colombina, 1946, tusz-piórko
- xxx, 1948, piórko
- xxx, 1948, piórko
- Przejażdżka, 1948, piórko
- Nasze podwórko, 1952, tusz-piórko
- Macierzyństwo, 1953, tusz-piórko
- Główka, 1954, ołówek
- xxx, 1955, piórko
- xxx, 1955, tusz-piórko
- Mielnik, 1956, tusz
- Mielnik, 1956, piórko
- Neapol, 1957, piórko
- Wenecja I, 1957, piórko



15. Wenecja II, 1957, piórko
16. Autoportret, 1960, piórko
17. Portret Tadeusza B., 1960, piórko
18. xxx, 1965, piórko
19. Główka I, 1966, piórko
20. Główka II, 1966, piórko
21. Chram, 1967, tusz
22. Wieś pod Erewaniem, 1967, tusz
23. Akt, 1968, tusz
24. Mazury, 1970, piórko

#### EX LIBRISY

1. Ex libris Związku Legionistów w Krakowie, 1938, drzeworyt
2. Z książek Staszka Töpfera, 1940, drzeworyt
3. Ex libris Gertrudy Musielewskiej, 1941, drzeworyt
4. Ex libris Heleny Kasprzak, 1942, drzeworyt
5. Ex libris Aleksandra Stolarskiego, 1942, drzeworyt
6. Ex libris Trudki i Staszka, 1943, drzeworyt
7. Ex libris Trudki i Staszka, 1943, drzeworyt
8. Ex libris Jerzego Kramma, 1943, drzeworyt
9. Ex libris Jędrka Klocka, 1944, drzeworyt
10. Ex libris Mieczysława Kobyłańskiego, 1944, drzeworyt
11. Ex libris Trudki i Staszka, 1944, drzeworyt
12. Ex libris Gertrudy Musielewskiej, 1944, drzeworyt
13. Ex libris inż. Karola Hullego (2 wersje), 1944, drzeworyt dwukolorowy
14. Ex libris inż. Lolka Hullego, 1944, drzeworyt
15. Ex libris A. Banach, 1945, drzeworyt
16. Ex libris A. B., 1946, drzeworyt
17. Ex libris Anny i Jerzego Turowiczów, 1947, drzeworyt
18. Ex libris Frank Cox, 1947, drzeworyt
19. Ex libris J. Woźniakowskiego, 1947, drzeworyt
20. Ex libris dr Krystyny Piaseckiej, 1948, drzeworyt
21. Ex libris A. B., 1948, drzeworyt
22. Ex libris Paul Cazin, 1949, drzeworyt
23. Ex libris J. Szczepańskiego, 1949, drzeworyt
24. Ex libris C.W. Bieling, 1949, drzeworyt
25. Ex libris Dr Pasenkiewicza Kazimierza, drzeworyt
26. Ex libris WJHB Dandberg, 1949, drzeworyt
27. Ex libris Ruth Buczyńskiej, 1949, drzeworyt
28. Ex Musicis Anton van der Horst, 1950, drzeworyt
29. Ex libris Heleny Stefana K., 1951, drzeworyt
30. Ex libris „Prawda”, 1952, drzeworyt
31. Ex libris Heleny Stefana Kozakiewiczów, 1953, drzeworyt
32. Ex libris Antoniego Gołubiewa, 1955, drzeworyt
33. Ex libris Francesco Ałcanover, 1956, drzeworyt

34. Ex libris SB, 1958, drzeworyt
35. Ex libris D.W. Dziaków, 1960, drzeworyt
36. Ex libris Czesława Kuleszy, 1960, drzeworyt
37. Liber Hyacinthi Siwiński, 1960 drzeworyt dwukolorowy
38. Książka Joanny Siwińskiej, 1960, drzeworyt dwukolorowy
39. Ex libris 600 lat Księgarstwa Polskiego, 1964, drzeworyt
40. Ex libris 600 lat Księgarstwa Polskiego, 1964, drzeworyt
41. Ex libris dr Hanki i Tibora Csorba, 1964, drzeworyt
42. Ex libris C. J. Lewandowskich, 1965, drzeworyt
43. Ex libris Młoda Fronta, 1965, drzeworyt
44. Ex libris dr Klimczaka, 1966, drzeworyt
45. Ex libris Krystyny, 1966, drzeworyt dwukolorowy
46. Ex Photographicus Trudy Töpfer, 1966, drzeworyt
47. Ex libris mgr Jana Zapaty, 1966, drzeworyt dwukolorowy
48. Ex Musicis, 1967, akwaforta
49. Ex Musicis G. Töpferowej, 1967, akwaforta
50. Ex Musicis Trudy Töpfer, 1967, akwaforta
51. Ex libris Adama Ostrowskiego, 1967, drzeworyt
52. Varsaviana Wacława T. Zawadzkiego, 1967, drzeworyt
53. Ex libris Mieczysława Pawłowskiego, 1967, drzeworyt
54. Ex libris dr Tadeusza Otto, 1971, drzeworyt
55. Książka Barbary, 1972, drzeworyt
56. Ex libris Mietka, 1972, drzeworyt
57. Ex Musicis M. Majewskiego, 1972, suchoryt
58. Ex libris Alfonsa Karnego, 1972, drzeworyt
59. Ex libris Dom Książki
60. Ex libris Klubu Książki
61. Ex libris Pedagogicznej Biblioteki Wojewódzkiej i m.st. Warszawy

#### DROBNE FORMY GRAFICZNE

- 1—8. projekty i znaczki serii FIS
- 9—14. znaczki serii Mozartowskiej dla Omanu
- 15—17. znaki: Filharmonia Narodowa, 1955  
FIS, 1960  
Teatr Wielki, 1965

Dama z parasolką







Dzieci ulicy



Pasjans

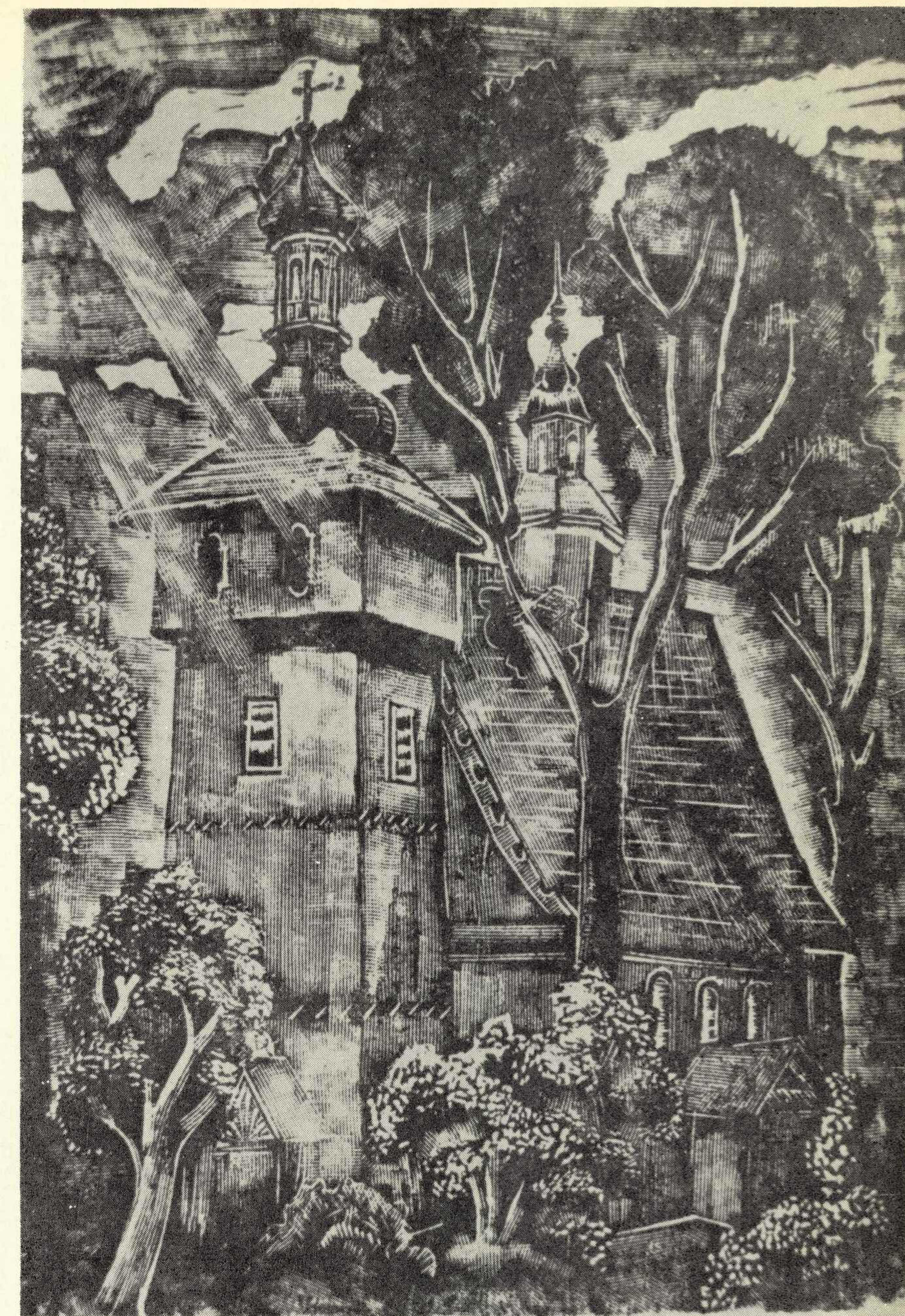


Ex libris Paul Cazin



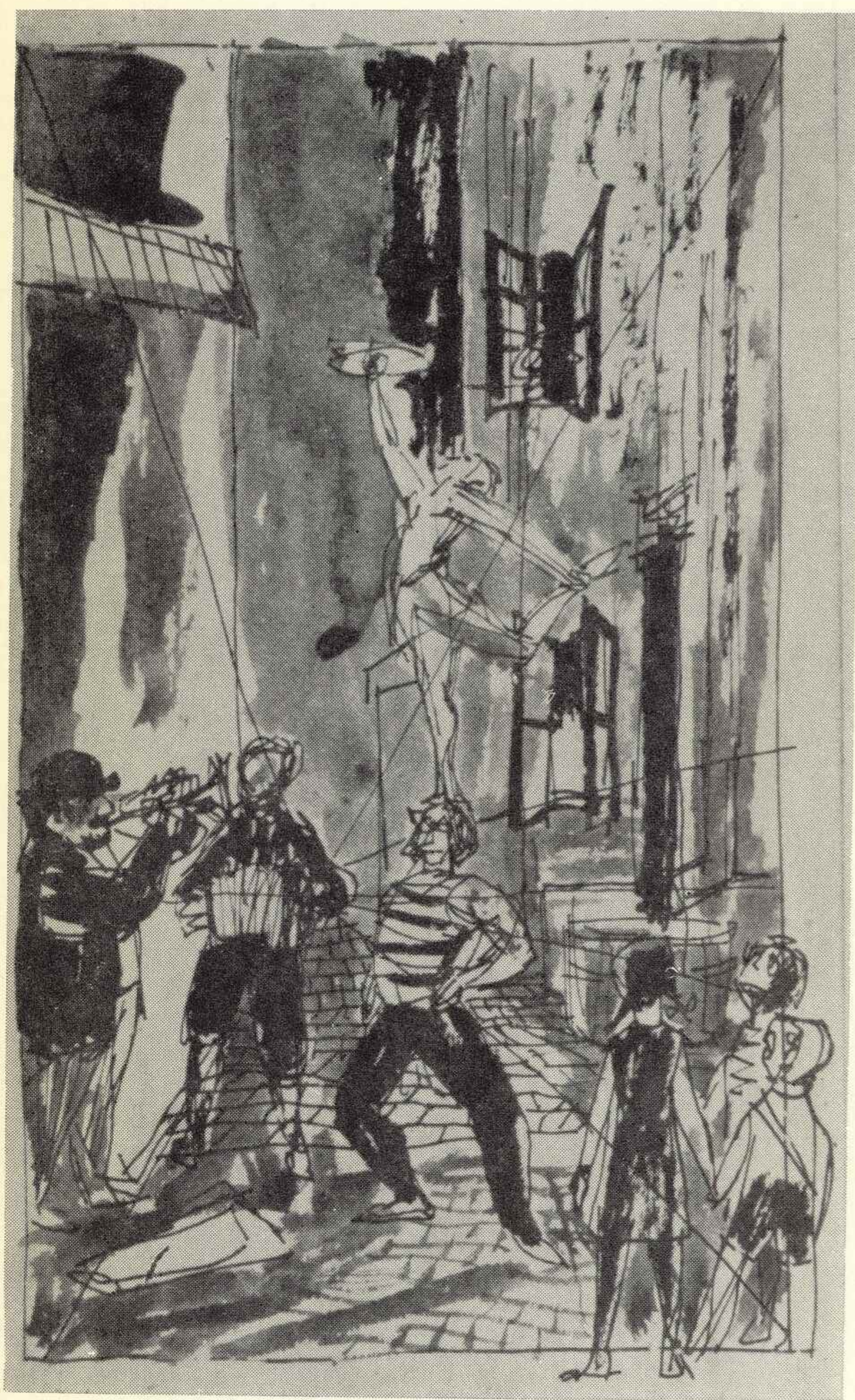
Kibic

Macierzyństwo



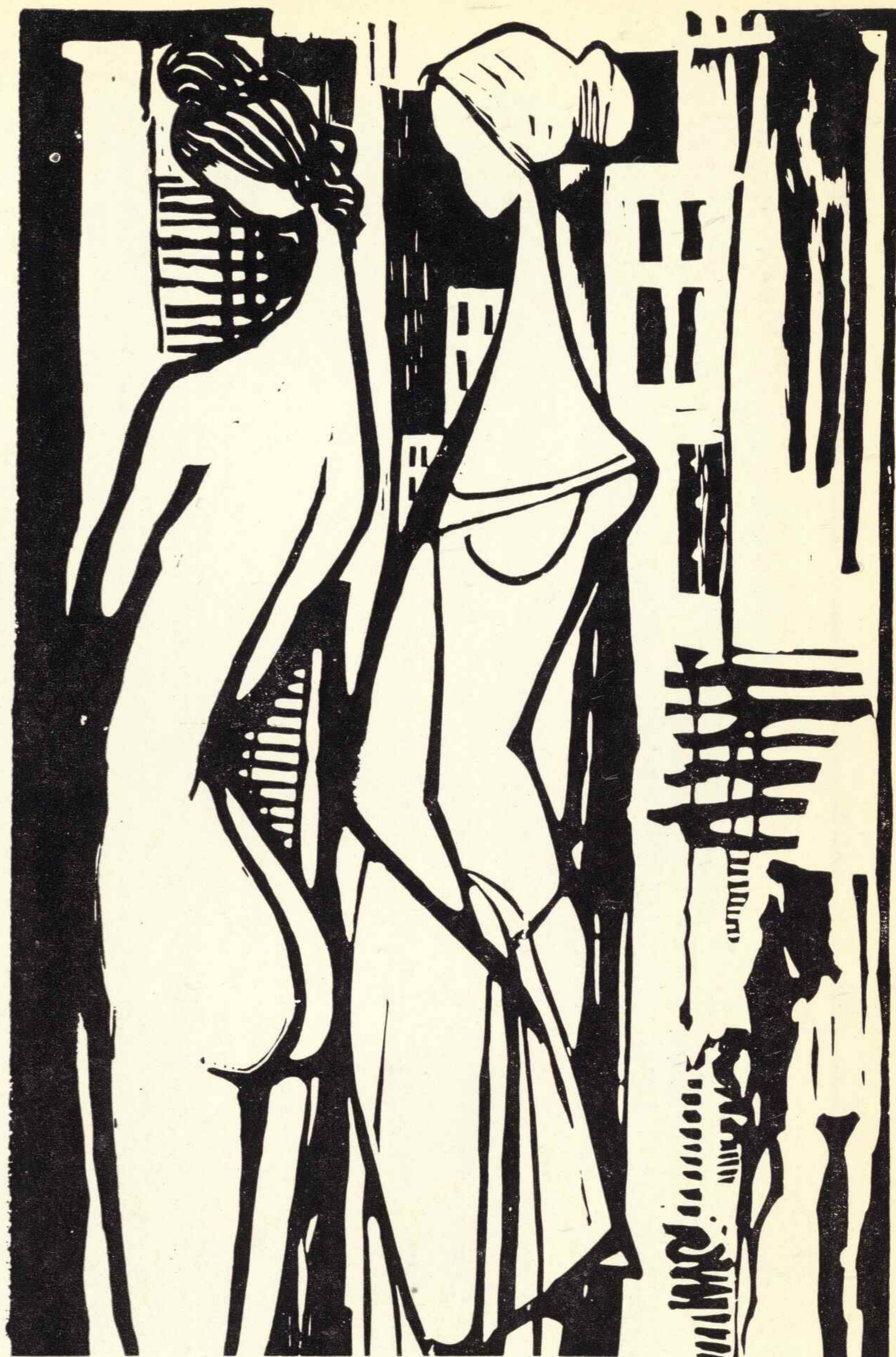
Kościółek XVII w Tarnów



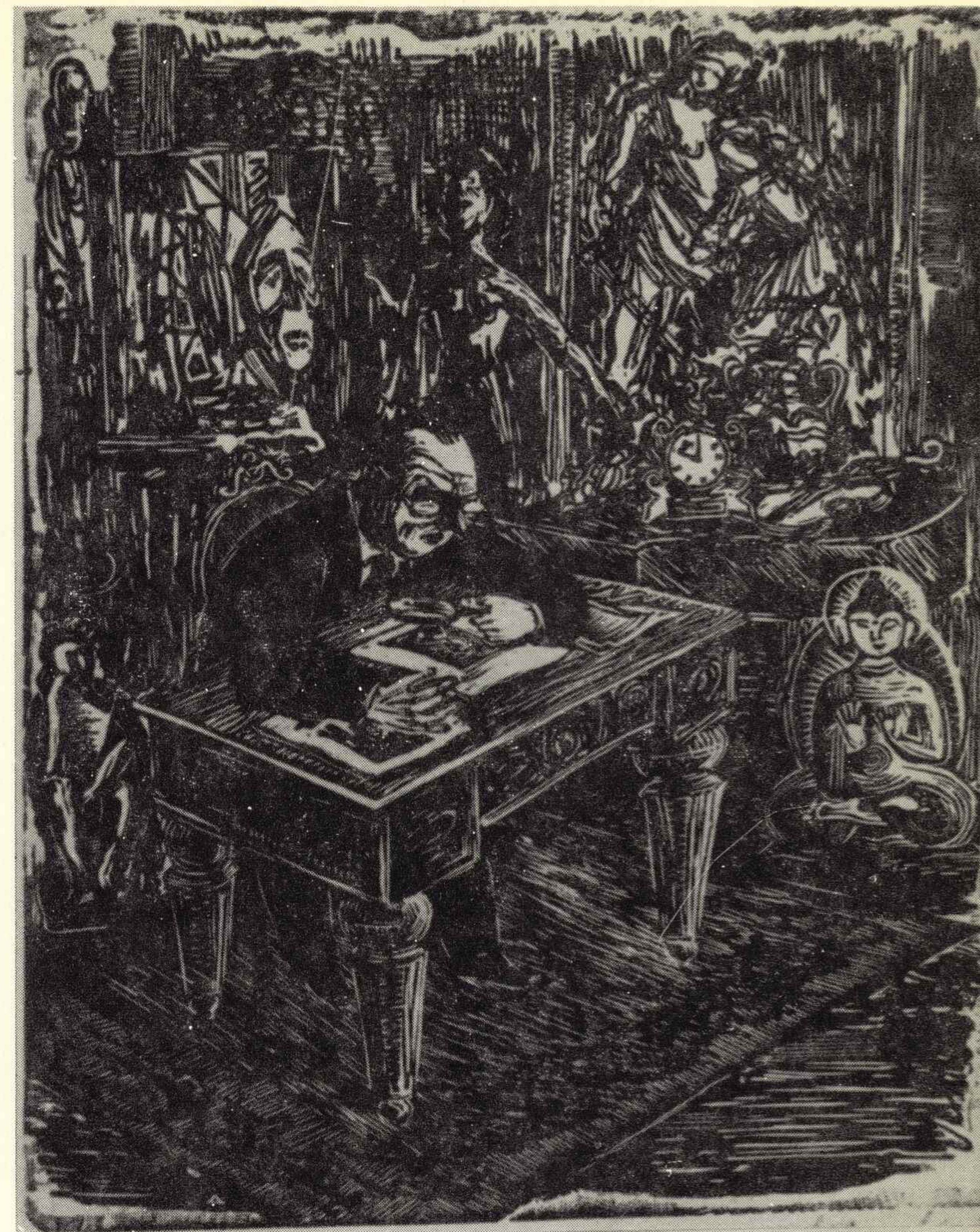


Ncsze podwórko

Duet



Kolekcjoner



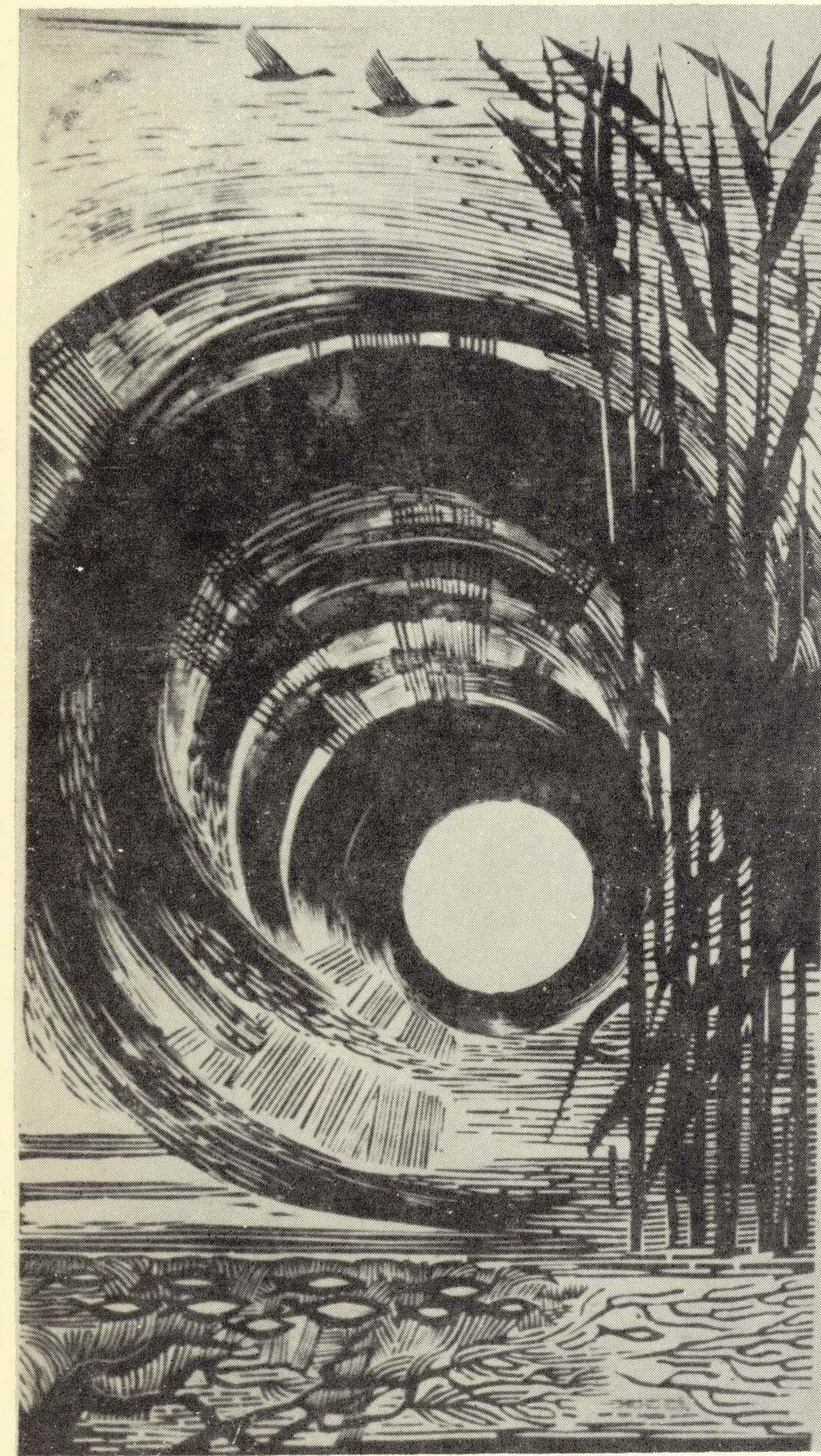
Portret Tadeusza B



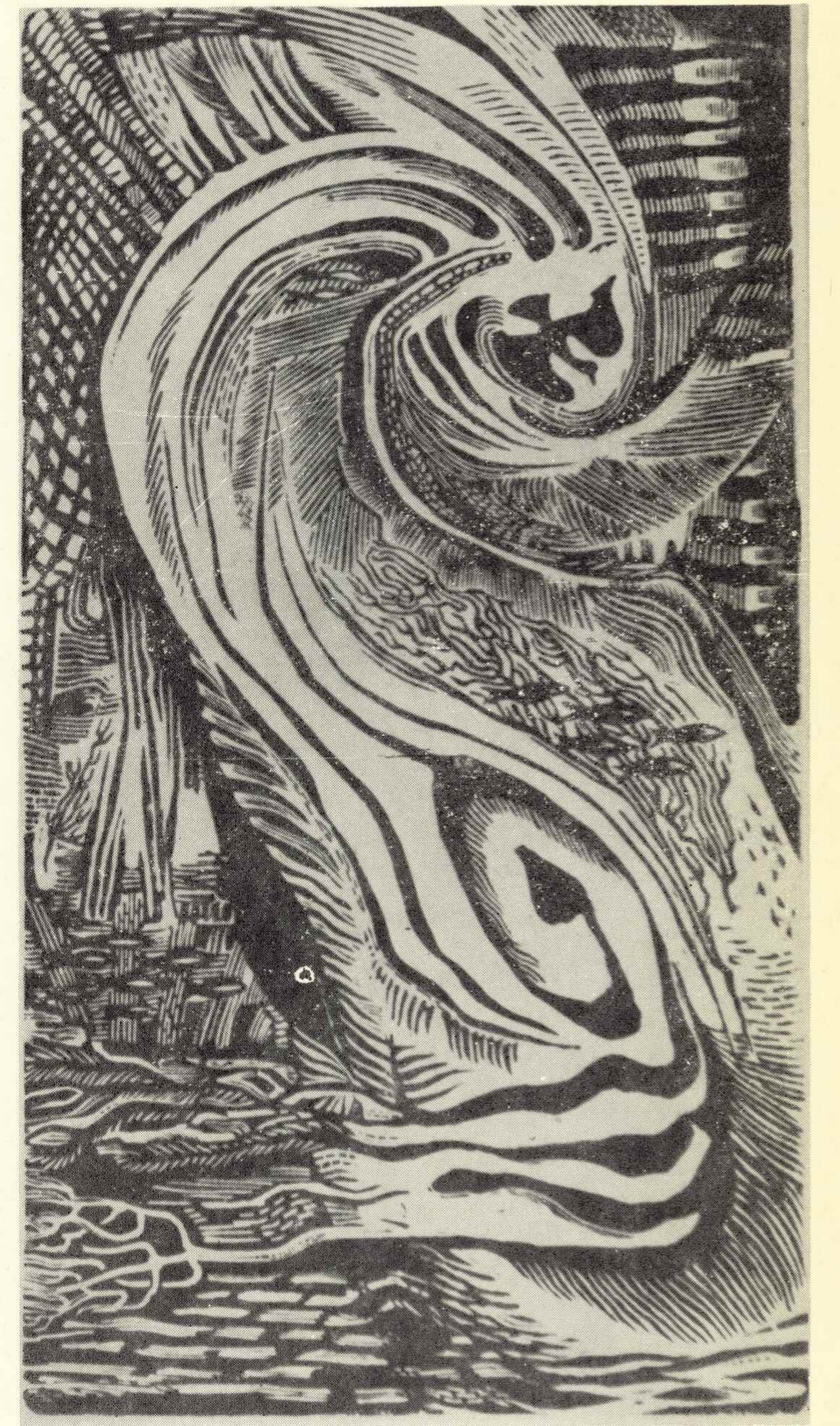


Krystyna

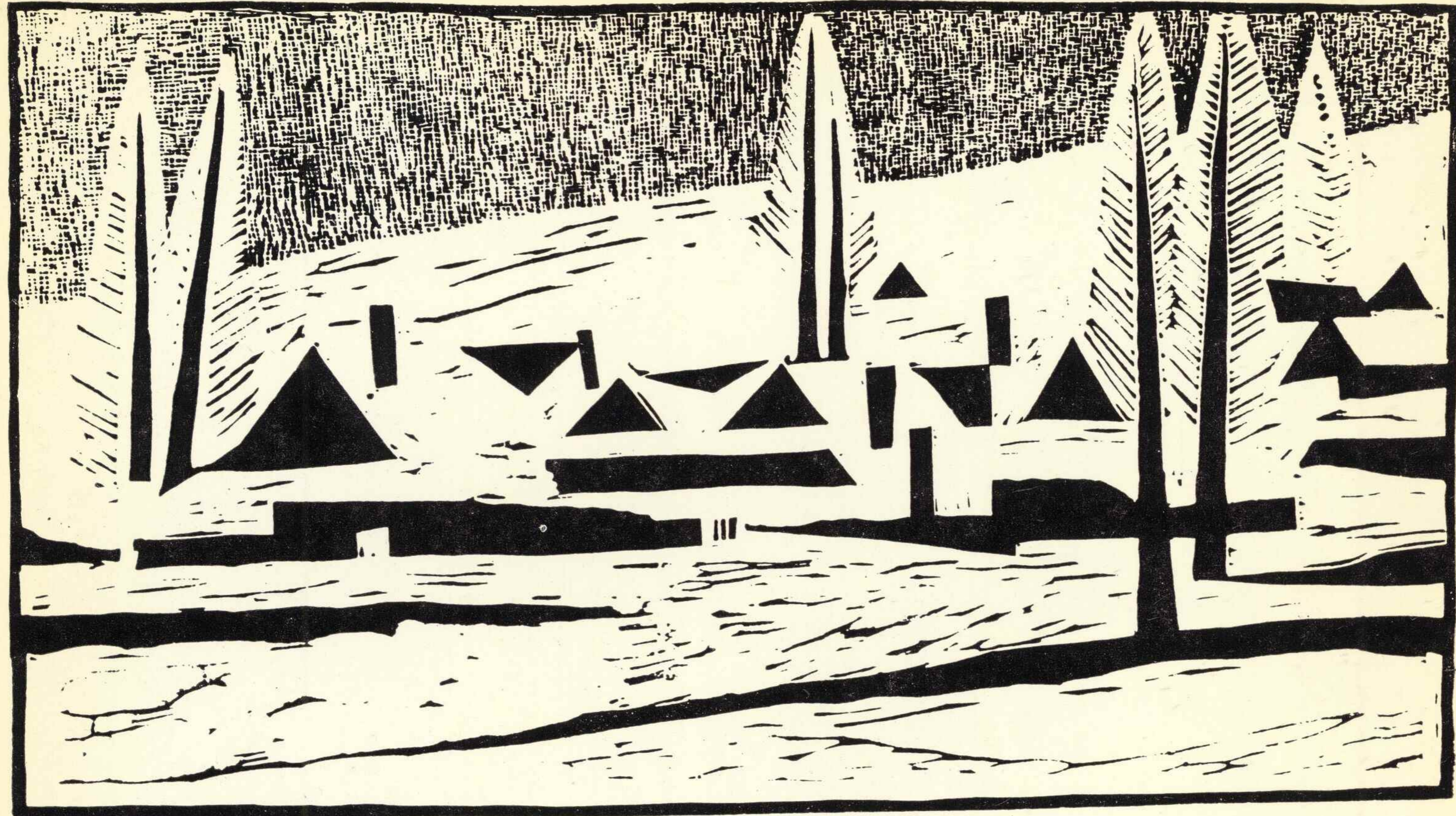
Kronika Olsztyńska



Kronika Olsztyńska







Pejzaż z gór

Akt





Projekt ekspozycji: Jan Kosiński  
Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu: Krystyna Töpfer  
Opracowanie i redakcja katalogu: Teresa Rostkowska  
Tłumaczenie: Joanna Holzman  
Zdjęcia: Tomasz Chetmoński, Gertruda Töpfer  
Redakcja techniczna: Mirosław Winiarek  
Wydawca: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

Na okładce katalogu: Stary Tarnów

Cena 50 zł.

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 2761. Nakł. 400. Z-3



24/22