

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ
1861 - 1961

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΥΡΣΙΝΗ ΒΑΡΔΟΠΟΥΛΟΥ

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ
1861 - 1961

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΑΘΗΝΑ 2014



ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Α. ΛΥΔΑΚΗ Χ. ΜΕΛΕΤΙΑΔΗΣ Ν. ΚΟΤΑΡΙΔΗΣ

*στη μνήμη των γονιών μου
Γιάννη και Χριστίνας*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	15

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΕΚΔΟΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΣΕ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

1. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ.....	29
2. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ.....	36
3. ΤΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΩΣ ΣΥΣΤΗΜΑ ΠΡΩΘΗΣΗΣ ΙΔΕΩΝ.....	44
4. Η ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΗ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ.....	66

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΕΚΔΟΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

1. ΤΟ ΣΑΡΑΝΤΑΛΕΠΤΟ.....	75
2. Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟΥ - ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ.....	78
3. Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ ΜΕ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ.....	97

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

ΓΕΝΙΚΑ.....	103
1. Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ (ΑΓΓΛΙΑ, ΓΑΛΛΙΑ, ΙΑΠΩΝΙΑ, Η.Π.Α.).....	105
1α. Ο βρετανικός μηχανισμός εκδόσεων γραμματοσήμων	106
1β. Ο γαλλικός μηχανισμός εκδόσεων γραμματοσήμων.....	112
1γ. Ο ιαπωνικός μηχανισμός εκδόσεων γραμματοσήμων.....	115
1δ. Ο μηχανισμός εκδόσεων γραμματοσήμων στις Η.Π.Α.....	119
2. Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	122
3. ΟΙ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ.....	130

3α. Η εκτυπωτική εφεύρεση του Jacob Perkins - Ο χαράκτης Charles Heath.....	133
3β. Η De La Rue - Ο χαράκτης Jean Ferdinand de la Ferte.....	142
3γ. Οι τεχνικές του γαλλικού Νομισματοκοπείου - Ο χαράκτης Desire - Albert Barre.....	145
3δ. Η κατασκευή γραμματοσήμων στην Ελλάδα.....	148
3ε. Η εξέλιξη της τεχνικής στις εκτυπώσεις ασφαλείας τον 20ο αιώνα.....	156

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΤΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΩΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΡΟΪΟΝ

1. Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ ΜΕ ΤΗ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗ - Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ - Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΟΥ ΧΩΡΟΥ - ΤΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ.....	159
2. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ - ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ.....	175

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

1. ΤΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟΥ (1861-1961)	201
2. ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΝΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ.....	212
3. ΠΙΝΑΚΕΣ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΝΟΤΗΤΩΝ.....	219

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ 1861 - 1961

Η ΕΥΘΥΓΡΑΜΜΙΣΗ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΙΔΕΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΙΣΤΩΣΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΚΑΘΕ ΥΠΟΠΕΡΙΟΔΟΥ

1. ΤΟ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΙΔΕΩΔΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ.....	235
2. ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΜΗ.....	243
3. Η ΑΝΑΜΝΗΣΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΩΝ Α΄ΔΙΕΘΝΩΝ ΟΛΥΜΠΙΑΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΤΟΥ 1896 ΚΑΙ ΤΩΝ Β΄ΔΙΕΘΝΩΝ	

ΟΛΥΜΠΙΑΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ ΤΟΥ 1906	257
4. ΟΙ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ - ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ.....	268
5. ΟΙ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ - Η ΕΘΝΙΚΗ ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ - ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΩΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ.....	275
6. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΙΔΕΟΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ ΚΑΙ Ο ΕΜΠΛΟΥΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ - ΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΣΤΗ ΧΑΡΑΞΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΡΜΗ ΤΟΥ ΒΑΡΡΕ ΕΩΣ ΤΗΝ ΑΝΑΜΝΗΣΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΝΑΥΤΙΛΙΑ ΤΟΥ Α. ΤΑΣΣΟΥ.....	309
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ	
1. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΠΙΛΟΓΩΝ.....	323
2. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ.....	349
 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	365
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	381
 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄	
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄	
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ΄	

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το γραμματόσημο, προϊόν της αναδιαμόρφωσης του ταχυδρομικού συστήματος κατά τον 19ο αιώνα, προσέφερε σε εκατομμύρια ανθρώπους ένα νέο μέσο επικοινωνίας, στην εκάστοτε ιδεολογία μια επιπλέον *εικόνα*, στους συλλέκτες ένα νέο αντικείμενο συλλογής και στους φιλότεχνους την τέρψη μιας τέχνης ιδιαίτερα προσιτής. Η μικροσκοπική αυτή και πολυδιάστατη οντότητα του πολιτισμού μας απασχόλησε ομάδες ανθρώπων μέσα από διακριτούς ρόλους και, σαφώς, μέσα από διαφορετικές θέσεις και αναζητήσεις.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι πρόκειται για μια αναγκαία και αδιάλειπτη κρατική παραγωγή, θα μπορούσαμε, γενικεύοντας, να οριοθετήσουμε το γραμματόσημο ως την πολιτιστική πρακτική στην οποία καταλήγει η γραμματοσημική πολιτική και που ολοκληρώνεται με την καλλιτεχνική πράξη. Γενικά, η πολιτιστική πολιτική αποτελεί σε μεγάλο βαθμό ευθύνη του κράτους και μπορεί, ενδεχομένως, η εφαρμογή της να είναι ελλιπής ή μη αποτελεσματική, να ολιγωρεί ή να αναβάλλεται και, ακόμη περισσότερο, να καθορίζεται από μηχανισμούς που ελάχιστα έχουν σχέση με το ζήτημα, οδηγώντας σε αμηχανίες και αδιέξοδα. Ωστόσο, σε ό,τι αφορά το γραμματόσημο, η πολιτική πρόθεση ολοκληρώνεται *απαρέγκλιτα*, παράγοντας ένα καλλιτεχνικό προϊόν, το οποίο εντέλει μπορεί να λειτουργεί ανεξάρτητα από τον τελολογικό του ρόλο.

Η πολιτιστική πρακτική του γραμματοσήμου, καταληκτικό σημείο της πολιτικής που χαράσσεται από θεσμούς και πρόσωπα αλλά και από τις μεταξύ τους σχέσεις, επαφίεται τελικά σε ένα και μόνο πρόσωπο, τον καλλιτέχνη. Σ' αυτόν κατασταλάζουν μοιραία ιδέες, επιθυμίες και, εν γένει, ο προσανατολισμός μιας έκδοσης. Από την άλλη πλευρά, η τελευταία πράξη της σχεδίασης του γραμματοσήμου συνοψίζεται από τον δημιουργό του σε ένα έργο το οποίο έχει να αντιμετωπίσει αφενός το επιτακτικό καθήκον της ορθής σύζευξης *τέχνης* και *τεχνικής*, χωρίς καμιά από τις δύο να δικαιούται να υπολείπεται της άλλης, και αφετέρου μια κατ' επιταγήν έμπνευση. Και ενώ τα ουσιαστικά δεδομένα της τέχνης, η καλλιτεχνική και τεχνική υπόσταση ενός έργου, φαίνεται να εγκλωβίζονται στον αταίριαστο συνδυασμό παραγγελίας και έμπνευσης, η ιστορία της τέχνης, αφειδής αριστουργηματικών έργων που παράχθηκαν κατόπιν παραγγελίας, δείχνει ότι η τέχνη, στις μεγάλες στιγμές της, αναζήτησε τα

ερείσματά της στην ίδια τη δημιουργία, διατυπώνοντας με πειθώ νοήματα που ξεπερνούν τις αρχικές προθέσεις.

Το ελληνικό γραμματόσημο, στην πολυετή ιστορία του, υπηρετήθηκε από Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται τρεις κορυφαίες μορφές της ελληνικής τέχνης, ο Δ. Μπισκίνης, ο Γ. Κεφαλληνός και ο Α. Τάσσος. Ο Δ. Μπισκίνης, αν και δεν διέθετε την τεχνογνωσία του χαρακτή, σχεδίασε γραμματόσημο, όντας ο σημαντικότερος εικονογράφος της γενιάς του. Ο Γ. Κεφαλληνός και ο Α. Τάσσος, χαρακτες της Γενιάς του '30 και της μεταπολεμικής αντίστοιχα, μας κληροδότησαν ένα υποδειγματικό έργο, διαμορφώνοντας τις νεότερες γενιές χαρακτών. Οι ανοδικές διακυμάνσεις στην απήχηση του ελληνικού γραμματοσήμου, στο διάστημα που σχεδιάζόταν από τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες, ενέπνευσαν την παρούσα μελέτη, με τη σκέψη ότι το γραμματόσημο, ιδωμένο συνολικά, θα μπορούσε να δώσει απαντήσεις όχι απλά για την ολκή της τέχνης σπουδαίων καλλιτεχνών αλλά και για όσα άλλα ακόμη ενδέχεται να σημαίνει η τέχνη τους για το ίδιο το γραμματόσημο. Το κίνητρο αυτό, ενισχυμένο από τη θέση της χαρακτριας γραμματοσήμων των Ελληνικών Ταχυδρομείων και από τη συνείδηση ενός έργου το οποίο προαπαιτεί υψηλές τεχνικές και καλλιτεχνικές προδιαγραφές, οδήγησε στη μελέτη του γραμματοσήμου ως μιας τέχνης η οποία μπορεί να λειτουργεί απαλλαγμένη από την υπαλληλία της έκφρασης. Στο εγχείρημα αυτό συνετέλεσαν θετικά οι σπουδές στη ζωγραφική, στη χαρακτική και στις γραφικές τέχνες, παρουσιάστηκαν, εντούτοις, σημαντικές δυσχέρειες, λόγω της φτωχής σχετικής βιβλιογραφίας.

Σημαντικότερη, ωστόσο, δυσκολία υπήρξε το γεγονός ότι η πρόσβαση στο μεγαλύτερο μέρος των ιστορικών τεκμηρίων του *Ταχυδρομικού και Φιλοτελικού Μουσείου*, απαραίτητη για την εξέλιξη της έρευνας, ήταν και παραμένει ουσιαστικά αδύνατη. Η ανάθεση της επιμέλειας της Έκθεσης των Ελληνικών Ταχυδρομείων για τα 150 χρόνια από την έκδοση του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου, η οποία πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 2011 στο Ζάππειο Μέγαρο, υπήρξε η ευτυχής συγκυρία που προσέφερε τη δυνατότητα ανεύρεσης του συνόλου του σχετικού με την έρευνα υλικού, συμπεριλαμβανομένου και ενός σημαντικού τμήματος, το οποίο δεν εξετάθη, αλλά αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης της παρούσας έρευνας.

Ορισμένα δε από τα ευρήματα φώτισαν μια πλευρά για την οποία είχε αρχικά δημιουργηθεί διαφορετική ή αμφίβολη εντύπωση. Το υλικό της έρευνας δεν ήταν συστηματικά αρχειοθετημένο και, με τη λήξη της επετειακής έκθεσης, επιστράφηκε στο θησαυροφυλάκιο του Φιλοτελικού Μουσείου στις προϋπάρχουσες συνθήκες, στερώντας τη δυνατότητα από κάθε ενδιαφερόμενο ή εν δυνάμει μελετητή να έρθει σε επαφή με ορισμένα από τα σημαντικότερα τεκμήρια της νεότερης ελληνικής ιστορίας.

Αντίθετα, η συλλογή στοιχείων από τα αντίστοιχα φιλοτελικά μουσεία της αλλοδαπής επιτεύχθηκε απρόσκοπτα, καθώς όλα όσα ισχύουν στη σύγχρονη μουσειολογική αρχειοθέτηση αλλά και η ανιδιοτελής βοήθεια των ανθρώπων που την υπηρετούν, το επέτρεψαν.

Η εργασία αυτή δεν θα εξελισσόταν στον ίδιο βαθμό, χωρίς τη στήριξη ορισμένων ανθρώπων προς τους οποίους αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες. Ευχαριστώ για την πολύτιμη συμβολή τους:

Την Ελληνική Φιλοτελική Εταιρεία (Ε.Φ.Ε.), με την άρτια φιλοτελική βιβλιοθήκη και τα μέλη αυτής που μου παρείχαν κάθε δυνατή βοήθεια. Τον Κώστα Χαζάπη, Έφορο του περιοδικού *Φιλοτέλεια*, που αποτελεί αστείρευτη πηγή φιλοτελικών πληροφοριών από το 1924, για τις επισημάνσεις του και τον Μωϋσή Κωνσταντίνη, Σύμβουλο Φιλοτελισμού των Ελληνικών Ταχυδρομείων, για τις σημαντικές πληροφορίες του. Την Ζαφείρα Χάϊδου, Μουσειολόγο του Ταχυδρομικού και Φιλοτελικού Μουσείου, για τη συνδρομή της στην αποκρυπτογράφηση αρχειακών κειμένων, το Ε.Λ.Ι.Α. και τον αείμνηστο Μάνο Χαριτάτο για την πολύτιμη συνεισφορά τους. Την Michèle Chauvet R.D.P.* για τη φιλόφρονα παρέμβασή της στο Musée de La Poste του Παρισιού και την Διεύθυνση Φιλοτελισμού των Ελληνικών Ταχυδρομείων για τη διάθεση του αρχειακού υλικού.

Θα ήθελα ακόμη να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον Αντώνη Βιρβίλη R.D.P., τέως Πρόεδρο της Ελληνικής Φιλοτελικής Ομοσπονδίας, για τη συμβολή του στην ανεύρεση και τεκμηρίωση του φιλοτελικού υλικού, την επισήμανση της σχετικής βιβλιογραφίας, τις ατέρμονες συζητήσεις και τις χρήσιμες υποδείξεις του. Χωρίς την εμπειρία και τη γενναιόδωρη προσφορά του, η μορφή αυτής της εργασίας θα ήταν διαφορετική.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στους ιστορικούς τέχνης Δημήτρη Παυλόπουλο, Μάνο Στεφανίδη και, ιδιαίτερα, στον δάσκαλό μου Γιάννη Παπαϊωάννου, για τις

πολύτιμες συμβουλές τους στη διερεύνηση του θέματος, καθώς και στον Αλέξη Πολίτη, για τη βοήθειά του στη μετάφραση όρων από την ξένη βιβλιογραφία.

Βαθιά ευχαριστώ τον Γιάννη Γουρζή, αναπληρωτή καθηγητή Χαρακτικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, ο οποίος όχι μόνο με δίδαξε τη χαρακτική, αλλά, ως ένας από τους ελάχιστους γνώστες της χάραξης με *burin*, με βοήθησε να κατανοήσω τις λεπτές πτυχές αυτού του είδους χάραξης στην περίπτωση των γραμματοσήμων.

Ευχαριστώ ειλικρινά τον Θ. Τάσιο, για την ουσιαστική και ηθική του βοήθεια στην προσπάθεια αυτή.

Ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές της Τριμελούς Επιτροπής του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, την καθηγήτρια του Τμήματος Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου κα. Άννα Λυδάκη, τον καθηγητή του Τμήματος Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου κ. Χαράλαμπο Μελετιάδη και τον καθηγητή του Τμήματος Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου κ. Νικόλαο Κοταρίδη, για τις πολύτιμες υποδείξεις τους, χωρίς τις οποίες, η παρούσα εργασία θα είχε διαφορετικό περιεχόμενο και θα στερούνταν επιστημονικής αρτιότητας.

Θα ήθελα, ιδιαίτερα, να αναφερθώ στο πρόσωπο του αιμνήστου Νεοκλή Σαρρή, Καθηγητή Κοινωνιολογίας της Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου, που είχε αναλάβει την επίβλεψη της παρούσας Διδακτορικής Διατριβής από τον Δεκέμβριο του 2006 έως τον Νοέμβριο του 2011, να ομολογήσω την ηθική μου οφειλή και να του αφιερώσω με βαθιά ευγνωμοσύνη όλα όσα κατόρθωσε η εργασία αυτή να πετύχει, γιατί, με τον πλουραλισμό των τοποθετήσεών του επί του θέματος, έδωσε κατευθύνσεις, τις οποίες δεν θα μπορούσα να έχω ακολουθήσει. Η απώλειά του υπήρξε πλήγμα για το σύνολο του πνευματικού κόσμου.

Τέλος, στη διάρκεια των επιστημονικών μου αναζητήσεων, πολύτιμο ηθικό στήριγμα υπήρξε ο αδελφός μου, Τάσος Βαρδόπουλος, χάρη στην αδιάκοπη ενθάρρυνση και συμπαράσταση του οποίου έγινε κατορθωτή η περάτωση του παρόντος πονήματος. Τον ευγνωμονώ.

*RDP = Roll of Distinguished Philatelists (Δέλτος Διακεκριμένων Φιλοτελιστών)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Με την εργασία αυτή, επιχειρείται η προσέγγιση του τρόπου με τον οποίο δομούνται οι εικόνες των ελληνικών γραμματοσήμων και των συνθηκών, κάτω από τις οποίες διαφοροποιούνται και μεταβάλλονται.

Αν και το γραμματόσημο δημιουργήθηκε για να διευκολύνει την προσωπική επικοινωνία, εντούτοις, μηνύματα διαφορετικού είδους *αποστέλλονται* μαζικά από τον δημιουργό του σε πλήθος παραληπτών, επηρεάζοντας και διαμορφώνοντας ιδέες και στάσεις σε συνειδητό ή ασυνείδητο επίπεδο. Για τον λόγο αυτό, σκοπός της παρούσας Διδακτορικής Διατριβής είναι να εξετάσει αφενός την οπτική γλώσσα των γραμματοσήμων, που μπορεί να μετασχηματίζεται ευκρινώς σε λεκτική και η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εξυπηρετήσει ή να δημιουργήσει συγκεκριμένη ιδεολογία, και αφετέρου να εξετάσει την αισθητική τους ως έργα τέχνης, με στόχο την ανάδειξη των σχέσεων μεταξύ των δύο αυτών εννοιών στη παραγωγή γραμματοσήμων. Με την πολύπλευρη μελέτη του γραμματοσήμου, επιχειρείται η ερμηνεία όψεων της πραγματικότητας που αυτό προέβαλε, μέσα από τον ιστορικό και δημιουργικό του χώρο.

Πιο συγκεκριμένα, με την έρευνα της πολιτιστικής διαχρονίας του γραμματοσήμου εξετάζονται α) το καλλιτεχνικό δημιούργημα σε σχέση με τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες δημιουργίας του, δηλαδή την εργασία που συνδέεται άρρηκτα με τη λειτουργία του, β) την αισθητική αντίληψη του καλλιτέχνη και γ) την κοινωνική επίδραση του νέου περιεχομένου που προκύπτει, μέσω της πρόσληψης του αντικειμένου (γραμματόσημο) από το υποκείμενο (θεατής-κοινωνία).

Δεν θα μπορούσε, ωστόσο, να μας απασχολήσει οποιαδήποτε ιδιότητα του γραμματοσήμου, πριν ο διαμεσολαβητής μεταξύ *ιδέας* και *αισθητού* διενεργήσει ως φυσικός αγωγός, ώστε να παραχθεί το έργο. Από τη συμβολή του καλλιτέχνη στη δημιουργία γραμματοσήμου, του ρόλου του και των ενεργειών του, προκύπτει ένα ακόμη σημείο θεώρησης του ζητήματος: εφόσον ο καλλιτέχνης διαρρυθμίζει μέσω των μορφών την οπτική του θεατή, μπαίνοντας στη θέση του καλλιτέχνη, εξετάζουμε την οπτική και τη θέση του θεατή από τη θέση του καλλιτέχνη. Εξετάζοντας την πρόθεσή του που αφορά στον θεατή, κρίνουμε τη θέση των θεατών ως μετα-θεατές,

εφαρμόζοντας την προσομοίωση προς το πεδίο του ιδεατού θεατή, εκείνου για τον οποίο έχει οριστεί η μορφή.¹

Με αφετηρία τα συγκεκριμένα σημεία εστίασης, η εργασία αποσκοπεί ακόμη να εξετάσει εάν αφενός το ιδεώδες του γραμματοσήμου μπορεί να προσληφθεί με τον ίδιο τρόπο από όλα τα μέλη της κοινωνίας και αν η γνώση εκείνων που το παράγουν μπορεί να γίνει κτήμα όλων και αφετέρου αν το γραμματόσημο, ως έργο τέχνης, υπερβαίνει την κυρίαρχη ιδεολογία που το δημιουργεί, θέτοντας πάνω από αυτή ένα σύνολο ιδεών, που ορίζεται από την ίδια την τέχνη² και συνεπακολούθως, να καθιστά την τέχνη και τη χρησιμοποίηση αυτής για την προώθηση μιας ιδεολογίας δύο μη αλληλοαποκλειόμενες έννοιες.

Στη περίπτωση αυτή ο ρόλος του καλλιτέχνη γίνεται καταλυτικός, όταν *...πασχίζει να βρει νέους νόμους σ' έναν κόσμο του γίνεσθαι, νόμους που μας λέει να μην νοθεύουν την πραγματικότητα, αλλά να την παρουσιάζουν με μια ηρακλείτεια χειρονομία στον θεατή*². Τότε, γίνεται πιθανή η καθαυτό λειτουργία του γραμματοσήμου ως έργου τέχνης, το οποίο, αποδεδειγμένο από τον καλλιτέχνη και ανεξαρτήτως ιδεολογίας, μπορεί να *αποκτήσει δική του ζωή, να επενεργεί και να συνεργεί στη δημιουργία μιας πνευματικής ατμόσφαιρας*.³

Το γεγονός, ωστόσο, ότι το γραμματόσημο, μολονότι αποτελεί μια απλή απόδειξη προπληρωμής των ταχυδρομικών τελών, η ουσιαστική λειτουργία της οποίας θα μπορούσε να καλυφθεί με την απλή αναγραφή της ονομαστικής του αξίας, εικονογραφείται και μάλιστα με παραστάσεις ποικίλης θεματολογίας, κάνει σαφές ότι, ως προϊόν, επέχει σύνθετο και πολυδιάστατο ρόλο, με τον οποίο επιδιώκεται η διάδοση ιδεών και απόψεων και η διαμόρφωση αντιλήψεων, εντός και εκτός των συνόρων της χώρας προέλευσής του. Στην ιστορία της τέχνης, η *εικόνα* αποδείχτηκε ένα ισχυρό μέσο στην υπηρεσία ιδεολογικών μηχανισμών και στην προσπάθεια να διαμορφωθεί μια συλλογική συμπεριφορά. Τέτοιου είδους μέθοδοι θεωρούνται, ακόμα και σήμερα, υποδειγματικές.

Στην τέχνη, τα εικαστικά σήματα διαφοροποιούνταν στο πέρασμα των αιώνων, ανάλογα με την ιδεολογία και την κοσμοθεωρία της εποχής που εκπροσωπούσαν. Από

¹ Ε. Βακαλό, *Από την πλευρά του θεατή*, Κέδρος, Αθήνα 1989, σσ.23-24.

² W. Kandinsky, *Για τον πνευματικό στην τέχνη*, Νεφέλη, Αθήνα 1981, σ.19.

³ W. Kandinsky, *ό.π.*, σ.144.

τον Μεσαίωνα και κατά την εμφάνιση του ιμπρεσιονισμού, το έργο τέχνης είχε άρρηκτες σχέσεις με τον *αριστοτελικό μύθο*,⁴ δηλαδή με την αφηγηματική αναπαράσταση του θέματος, μέχρι την εμφάνιση των επαναστατικών κινήματων της *Πρωτοπορίας* και την οριστική ρήξη των πλαστικών κωδίκων της παράδοσης. Στην ακαδημαϊκή τέχνη, τα σημαίνοντα (γραμμές) παραπέμπουν σε ένα κλειστό σύστημα σημαινομένων (αναπαράσταση, μύθοι, αλληγορίες κ.λπ.). Στην ανεικονική τέχνη, το έργο γίνεται αυτοσημαινόμενο και ανοιχτό σε κάθε μορφή πολυσημίας. Όταν το εικαστικό σήμα απομονώνεται από τη γνώριμη πραγματικότητα, τότε, φθάνουμε στην αυτοσημία των μορφών (*opera aperta*). Στην περίπτωση του γραμματοσήμου, το σύστημα σημείων είναι, συνήθως, κλειστό, διατηρώντας για περισσότερο από έναν αιώνα ισχυρούς δεσμούς με την παράδοση και, κυρίως, με την ακαδημαϊκή τέχνη. Στα τέλη του 20ού αιώνα, σημειώνονται ορισμένα δείγματα στα οποία εμφανίζονται σημεία ανεικονικής τέχνης. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η γαλλική έκδοση της Marianne του S. Dali, το 1978.

Το συμβολικό σύστημα του γραμματοσήμου περιλαμβάνει τρία στοιχεία:

α) Ενδείξεις: Πρόκειται για τα σημεία που δηλώνουν τη χώρα προέλευσης. Π.χ. η σημαία της χώρας, η ονομασία κ.λπ.

β) Εικόνα: Πρόκειται για ένα γραφικό, μια εικόνα, μια φωτογραφία ή ένα αφηρημένο σχέδιο, τα οποία παρέχουν το βασικό σημειωτικό μήνυμα του γραμματοσήμου.

γ) Σύμβολα: Πρόκειται για συμβατικά σημάδια που αντιπροσωπεύουν το σύμβολο της νομισματικής του αξίας. Π.χ. €, \$ κ.λπ.

Επομένως, το νόημα των μορφών ενός γραμματοσήμου, η ιδεολογία και η αισθητική του δεν κατατίθενται μόνο στην εικόνα, αλλά κωδικοποιούνται μέσα από τη συνολική σύνθεση των μορφικών του συμβόλων.

Η κωδικοποίηση αυτή παράγεται πρακτικά, με εικαστικά σήματα, η μορφή των οποίων συνδέεται άμεσα με την ύλη και το μέγεθος του έργου. Και, ενώ ο ελάχιστος χώρος ενός γραμματοσήμου θα μπορούσε να αποτελεί την ενδογενή δυσχέρεια η οποία θα αποδυνάμωνε τον απώτερο επικοινωνιακό του ρόλο, τελικά, λειτουργεί δραστικά, απαιτώντας το απόσταγμα μιας συμπυκνωμένης εικονογράφησης.

⁴ Μ. Λαμπράκη - Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο Κρήτης 1988, σσ.33-36.

Για την επίτευξη ευκρινούς διαχείρισης του χώρου ενός γραμματοσήμου, ο οποίος δεν ξεπερνά τα 12 τ.εκ., συνυπολογίζεται ότι ο άνθρωπος έχει, γενικά, την τάση να συνειδητοποιεί τη *μορφή* περισσότερο από το *φόντο*, τα ίδια τα αντικείμενα περισσότερο από τον χώρο μέσα στον οποίο είναι τοποθετημένα, καθώς και ότι ο χώρος δεν αποτελεί ένα ουδέτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνει να βρίσκονται τα πράγματα, αλλά τον βασικότερο τρόπο να γίνονται αυτά αντιληπτά. Η μεθοδολογία σχεδίασης και παραγωγής του, όπως και το *ιδεογραμμαμικό* του ύφους, προσδίδουν, σε κάποιες περιπτώσεις, την διάσταση λογότυπου και εικόνας *καλής μορφής*,⁵ με τη γενική έννοια του όρου, η οποία χαρακτηρίζεται από ισορροπία, από τη δυνατότητα απομνημόνευσης, από απλότητα και συμμετρία. Με τα δεδομένα αυτά, η *συμπυκνωμένη* εικόνα του γραμματοσήμου το καθιστά ένα εξαιρετικό μέσο μετάδοσης πληροφοριών και διάδοσης ιδεών. Η δυνατότητά του αυτή πολλαπλασιάζεται, δεδομένου ότι περνά χωρίς έλεγχο το σύνορα των κρατών.

Με το συμβολικό σύστημα του γραμματοσήμου εκφράζεται η εκάστοτε ιδεολογία, η οποία εκλαμβάνεται ως λόγος επιβεβλημένος από μια ανώτερη εξουσία, μια αυθεντία αλλά και ως κοινή πεποίθηση των ανθρώπων, ως ιδέες που ερμηνεύουν τον κόσμο και έχουν έρεισμα στην αποδοχή και την απήχισή τους στο κοινωνικό σύνολο.

Καθώς η διαδικασία παραγωγής ενός γραμματοσήμου υπήρξε και εξακολουθεί να είναι πολυπαραγοντική, η ιδεολογική του πορεία επηρεάζεται αφενός από τη σύνθεση και τον συνδυασμό μηχανισμών παραγωγής και των δυνατοτήτων τους να καθορίζουν την εικόνα του και αφετέρου από τα κράτη που αναλαμβάνουν την έκδοση.

Από καλλιτεχνικής πλευράς, το γραμματόσημο αποτελεί μια ιδιότυπη κατηγορία της ιστορίας της τέχνης. Η ανάγκη τόσο της υπερβολικής σμίκρυνσης του θέματος όσο και των εκτυπώσεων ασφαλείας⁶ υπήρξε λόγος για τον οποίο εξαρτήθηκε, αρχικά, άρρηκτα από την χαρακτική και, στη συνέχεια, με την πρόοδο της τυπογραφίας, και από τις γραφικές τέχνες. Η αισθητική του εξαρτήθηκε από τον συνδυασμό εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών, ενώ η ιδιαιτερότητα της σχεδίασής του και οι

⁵ Ο νόμος της καλής μορφής ή νόμος της σωστής διαμόρφωσης της Gestalt αφορά την αντιληπτική ικανότητα αναγνώρισης μιας οπτικής διαμόρφωσης από ένα ελάχιστο ποσοστό πληροφοριών ή ερεθισμάτων. βλ. Ε.-Γ. Βακαλό, *Οπτική σύνταξη : Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ.21.

⁶ Χαράξεις με καλέμι και εκτυπώσεις βαθυτυπίας.

εξειδικευμένες τεχνικές χάραξης και εκτύπωσης έθεσαν εξαρχής τον όρο της καλλιτεχνικής και τεχνικής αρτιότητας.

Αν και οι παραδοσιακές τεχνικές χάραξης γραμματοσήμων παροπλίστηκαν στη σύγχρονη εποχή από πολλά κράτη, εντούτοις, τα πάγια αιτήματα της εξειδικευμένης σχεδίασης και εκτύπωσης επαλήθευσαν την αναπόφευκτη σχέση του με τη χαρακτική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν ορισμένες εκδόσεις των νεότερων χρόνων, στις οποίες η σμίκρυνση μιας εικόνας πραγματοποιήθηκε χωρίς χαρακτική τεχνογνωσία, αλλά χάρη στις δυνατότητες των σύγχρονων τεχνικών τυπογραφίας, οδηγώντας σε απλοϊκά αποτελέσματα.

Το γραμματόσημο είναι ένα γνήσιο καλλιτεχνικό προϊόν, εντούτοις οι καλλιτεχνικές αξιώσεις της σχεδίασης από την μια πλευρά και η μεγάλη διακίνησή του από την άλλη δημιουργούν έναν αντιφατικό δεσμό υψηλής⁷ και μαζικής τέχνης.⁸ Ως καλλιτεχνικό έργο, δεν μπορεί να ενταχθεί με βεβαιότητα στο πρώτο ή στο δεύτερο είδος. Σε σχέση με την υψηλή τέχνη, δεν αξιολογείται με γνώμονα τις κοινωνικές ομάδες εκείνων που το χρησιμοποιούν, διότι ουδέποτε συσχετίστηκε με την κοινωνική ιεράρχηση. Από την άλλη πλευρά, εφόσον η δημιουργία του προϋποθέτει υψηλότατη καλλιτεχνική παιδεία και η μαζική του παραγωγή δεν αποβλέπει στην εμπορευματοποίηση και στην εξασφάλιση θέσης δίπλα στα υπόλοιπα καταναλωτικά αγαθά, διαφοροποιείται αυτόματα από τη μαζική τέχνη, όπως έχει προσδιοριστεί στην εξεταζόμενη περίοδο.

Με τη θεώρηση ότι η τέχνη μάς έδινε πάντα τη γνησιότερη εικόνα του πολιτισμού που τη γέννησε, κάθε γραμματόσημο αποτελεί ένα ιστορικό στοιχείο, το οποίο μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί ως μια μη συνειδητή ιστοριογραφία.

Το χρονικό εύρος της πρώτης εκατονταετηρίδας των ελληνικών γραμματοσήμων (1861-1961), το οποίο εξετάζεται στην παρούσα μελέτη, επιλέχθηκε ως μια περίοδος ικανή να αποτυπώσει τις διακυμάνσεις της πορείας του ελληνικού γραμματοσήμου από τη δημιουργία του ως τη σύγχρονη μορφή του. Πρόκειται, επίσης, για μια περίοδο στην οποία καταγράφεται εκ παραλλήλου η διαδοχή των ιστορικών φάσεων, από τη δημιουργία του νέου ελληνικού κράτους έως την εξέλιξή του σε ανεξάρτητη οντότητα,

⁷ A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης* τομ.3, Κάλβος, Αθήνα 1984, σσ.168-169.

⁸ βλ. J. Walker, *Η τέχνη την εποχή των μαζικών μέσων επικοινωνίας* (μετ. Χ. Παπαβασυλείου, Π.Φυλακτάκη), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010.

και η πορεία ελληνικού γραμματοσήμου, το οποίο, αρχικά, υπήρξε το καλλιτεχνικό προϊόν ξένων καλλιτεχνών και μονάδων παραγωγής, έως την περίοδο που απετέλεσε το βραβευμένο καλλιτεχνικό προϊόν γηγενών καλλιτεχνών. Κατά αυτό τον τρόπο, επιχειρείται η καταγραφή ενδεχόμενων ομοιοτήτων ή αναλογιών της ιστορικής και της καλλιτεχνικής εξέλιξης.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Κατά την εκπόνηση της Διδακτορικής Διατριβής, επιχειρήθηκε συνδυασμός μεθόδων, για την πληρέστερη παρουσίαση και ερμηνεία του ερευνητικού υλικού.

Αναλυτικότερα, χρησιμοποιήθηκε αρχικά η κοινωνικο - ιστορική μέθοδος, γιατί η διατριβή εξετάζει την εμφάνιση και την εξέλιξη του θεσμού του ελληνικού γραμματοσήμου σε χωροχρονικό εύρος.⁹ Επίσης, επιλέχθηκε η ανάλυση περιεχομένου ως ερευνητική τεχνική που συνδυάζει συστηματική, ποιοτική και ποσοτική ανάλυση δεδομένων, τα οποία προκύπτουν από διάφορες περιστάσεις επικοινωνίας.¹⁰ Πιο συγκεκριμένα, η μέθοδος αυτή επιτρέπει και τη μελέτη ειδών μη λεκτικής επικοινωνίας (τέχνες), όπου ανήκει το γραμματόσημο, ενώ, ταυτόχρονα, δίνει τη δυνατότητα μελέτης του περιεχομένου, των προθέσεων και των συνθηκών επικοινωνίας αλλά και του είδους του λόγου σε επίπεδο μορφής και δομής.

Τέλος, επιχειρήθηκε έρευνα συσχετίσεων μεταξύ της θεματολογίας των ελληνικών εκδόσεων γραμματοσήμων και εκείνων άλλων κρατών, τα οποία είχαν εξαρχής την τεχνογνωσία κατασκευής γραμματοσήμων αλλά και του όγκου των γραμματοσήμων που προέβαλαν συγκεκριμένες θεματολογίες τόσο στην Ελλάδα όσο και σε άλλα κράτη, καθώς στόχο αποτελούν η ανακάλυψη παραγοντικών δεδομένων (πρόσωπα και μηχανισμοί που καθορίζουν την επιλογή της εκάστοτε θεματολογίας, πρόσωπα που συντελούν στο αισθητικό αποτέλεσμα και παράγοντες που σχετίζονται με τη διαδικασία παραγωγής), ο προσδιορισμός σχέσεων μεταξύ των ελληνικών εκδόσεων

⁹ Λ. Αθανασίου, *Μέθοδοι και τεχνικές έρευνας στις επιστήμες της αγωγής - Ποσοτικές και ποιοτικές προσεγγίσεις*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Τμήμα Φ.Π.Ψ. Τομέας Παιδαγωγικής, Ιωάννινα 1997, σ.233

¹⁰ Λ. Αθανασίου, *ό.π.*, σ.254.

γραμματοσήμων με ανάλογες άλλων κρατών, καθώς και η αριθμητική αναπαράσταση αυτών των σχέσεων.¹¹

Η συνδυαστική μέθοδος επιτρέπει τη μελέτη και ανάλυση του τρόπου με τον οποίο το γραμματόσημο γίνεται ιδεολογική επιχειρηματολογία.

Για την ιστορική και καλλιτεχνική τοποθέτηση των πρώτων 100 χρόνων των εκδόσεων, επιχειρήθηκε η διάκρισή τους σε τρεις μεγάλες χρονικές ενότητες:

α. 1861 έως 1912: Περιλαμβάνεται η σύσταση και ο εκσυγχρονισμός του νέου ελληνικού κράτους.

β. 1913 έως 1939: Περιλαμβάνονται οι περίοδοι του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και του Μεσοπολέμου.

γ. 1940 έως 1961: Περιλαμβάνεται ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και μέρος της νεότερης ελληνικής ιστορίας.

Πραγματοποιήθηκε, επίσης, θεματολογική ταξινόμηση των γραμματοσήμων, ώστε να εξεταστεί η συχνότητα εμφάνισης ενός θέματος και να καταγραφεί η επικρατέστερη θεματολογία στο σύνολο των εκδόσεων αλλά και ο τρόπος με τον οποίο τα συμπυκνωμένα σήματα και νοήματα του γραμματοσήμου μπορούν να μεταβάλλονται, ανεξάρτητα από το αν η θεματολογία παραμένει η ίδια. Επιπλέον, η θεματολογική ταξινόμηση αποσκοπεί και στο να εξεταστούν, ακόμη και στις περιπτώσεις κοινής θεματολογίας, οι προτεραιότητες που προτάσσονται, ώστε να μεταδοθεί το επιθυμητό μήνυμα. Με την ίδια μέθοδο διερευνήθηκε, ακόμη, αν η θεματολογία μπορεί να επηρεάζει τις αισθητικές επιλογές ενός γραμματοσήμου.

Τέλος, μελετήθηκαν οι καλλιτέχνες οι οποίοι φιλοτέχνησαν τα ελληνικά γραμματόσημα, ως προς την καλλιτεχνική τους εξειδίκευση, το καλλιτεχνικό τους ιδίωμα και τη θέση από την οποία συμμετείχαν στον μηχανισμό παραγωγής γραμματοσήμων.

¹¹ L. Coen, L. Manion, *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας* (μετ. Χ. Μητσοπούλου-Μ. Φίλοπούλου), Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ.180.

ΒΑΣΙΚΗ ΔΟΜΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Για την πολύπλευρη μελέτη του θέματος τέθηκε συγκεκριμένο πλαίσιο, προκειμένου να διερευνηθούν οι ιστορικοί, θεσμικοί, τεχνικοί και καλλιτεχνικοί παράγοντες, με τους οποίους διαμορφώνεται η ιδεολογική και καλλιτεχνική δημιουργία του γραμματοσήμου.

Στο πρώτο μέρος της Διδακτορικής Διατριβής παρουσιάζονται βασικά σημεία των γραμματοσημικών λειτουργιών, οι οποίες αναπαράγονται και μετασχηματίζονται ανάλογα με τον χρόνο και τον χώρο στον οποίο το γραμματόσημο έχει τη δυνατότητα να εγκατασταθεί.

Στο πρώτο κεφάλαιο, το οποίο είναι εισαγωγικό της δημιουργίας γραμματοσήμων, εξιστορούνται η έκδοση του πρώτου γραμματοσήμου στον κόσμο και οι συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε το νέο επικοινωνιακό μέσο. Επιπλέον, δίνεται ο ορισμός του και αναφέρονται οι κανονιστικές διατάξεις και τα θέσμια τα οποία διαρρυθμίζουν την παραγωγή γραμματοσήμων διεθνώς, ώστε να οριοθετηθεί το πεδίο εκτός του οποίου διαπιστώνονται παρεκκλίσεις από τους θεσμοθετημένους κανόνες. Παράλληλα, παρουσιάζονται οι πρώτες εκδόσεις της αλλοδαπής, ώστε να προσεγγιστεί σφαιρικά το ιδεολογικό υπόβαθρο με το οποίο εισήχθηκε το γραμματόσημο στην επικοινωνία. Στο ίδιο κεφάλαιο, εκτός της ταχυδρομικής ιδιότητας του γραμματοσήμου, αναλύεται η σημειολογική και επικοινωνιακή του διάσταση, ώστε να προσεγγιστούν πλευρές που μπορούν να του δώσουν δυνατότητες εκτός της συμβατικής.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται εκτενέστερη αναφορά στην έκδοση γραμματοσήμων στην Ελλάδα, σε σχέση με την εν γένει οργάνωση και την αναδιαμόρφωση του ταχυδρομικού συστήματος. Στο κεφάλαιο αυτό, θίγεται λεπτομερέστερα η επιλογή της θεματολογίας του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου, ώστε να εξεταστούν οι λόγοι για τους οποίους επιλέχθηκε, ο τρόπος που το νέο επικοινωνιακό μέσο έχει εισαχθεί στην ελληνική κοινωνία, καθώς και τα πρότυπα και οι εκλεκτικές συγγένειες ή οι βασικές διαφορές με αντίστοιχες εκδόσεις άλλων κρατών.

Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στον μηχανισμό παραγωγής γραμματοσήμων. Συγκεκριμένα, εξετάζονται οι έμψυχοι και άψυχοι παράγοντες σε δύο από τους τρεις

τομείς που τον απαρτίζουν, εκείνους των θεματολογικών επιλογών και των τεχνικών δυνατοτήτων. Σε ό,τι αφορά τις θεματολογικές επιλογές, διερευνώνται το σύστημα, οι θεσμοί και τα πρόσωπα που συμμετέχουν, όχι μόνο στην έκδοση γραμματοσήμων στην Ελλάδα αλλά και σε τέσσερα ακόμη κράτη, τα οποία μπορούν να μας δώσουν μια συγκριτική εικόνα του καθεστώτος των εκδόσεων. Για τον σκοπό αυτό, επιλέχθηκαν ως αντιπροσωπευτικές χώρες η Αγγλία και η Γαλλία, οι οποίες όχι μόνο έχουν τη μεγαλύτερη παράδοση στις εκδόσεις γραμματοσήμων αλλά και ανέλαβαν επί μακρόν την κατασκευή και κυκλοφορία για λογαριασμό άλλων κρατών, καθώς, επίσης, η Ιαπωνία και οι Η.Π.Α., η μεν πρώτη ως αντίποδας γεωγραφικός και πολιτισμικός και η δεύτερη, γιατί σχετικά σύντομα αποτέλεσε αντίποδα ιδεολογικό στη φιλοσοφία των εκδόσεων. Στο ίδιο κεφάλαιο, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις τεχνικές κατασκευής και στις δυνατότητες που αυτές παρέχουν, προκειμένου να διερευνηθεί αν και σε ποιο βαθμό μπορούν να επηρεάσουν την έκβαση των ενεργειών με τρόπο ο οποίος πιθανόν να μην συνδέεται αναγκαστικά με τον ιδεολογικό ή τον αισθητικό τους προσανατολισμό. Επισημαίνεται ότι η συμβολή του καλλιτέχνη, μέσω του προσωπικού καλλιτεχνικού του ιδιώματος, εξετάζεται στο τέταρτο κεφάλαιο, το οποίο αναφέρεται στην καλλιτεχνική πλευρά του γραμματοσήμου.

Αντικείμενο διερεύνησης του τέταρτου κεφαλαίου αποτελεί η σχέση του γραμματοσήμου με τις εικαστικές και τις εφαρμοσμένες τέχνες, των πλαστικών τους διατυπώσεων και της αναγκαιότητας σύζευξής τους. Κεντρικό θέμα αποτελούν οι ιδιαιτερότητες στη μεταχείριση του περιορισμένου χώρου του γραμματοσήμου λόγω των σμικρύνσεων, τα διακοσμητικά μοτίβα και ο ρόλος του καλλιτέχνη ως προς την αισθητική του καλλιέργεια και την τεχνογνωσία του.

Στο δεύτερο μέρος, η Διδακτορική Διατριβή επικεντρώνεται στο ελληνικό γραμματόσημο, στις παραμέτρους δημιουργίας του, τις εκάστοτε πλευρές του και στους καλλιτέχνες που το φιλοτέχνησαν.

Στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, παρατίθεται αναλυτικά αφενός το εκδοτικό πρόγραμμα εκδόσεων γραμματοσήμων της εξεταζόμενης περιόδου και αφετέρου η θεματολογική και η ποσοστιαία επί του συνόλου των εκδόσεων καταγραφή των θεματολογικών ομάδων, προκειμένου να σχηματισθεί μια σαφής εικόνα των επικρατέστερων θεματολογικών επιλογών.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζονται τα ιδεολογικά και αισθητικά πρότυπα των γραμματοσήμων, μελετώντας το ευρύτερο ιστορικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο της περιόδου και επιχειρώντας την ανάδειξη των παραγόντων οι οποίοι συντέλεσαν στις θεματολογικές και αισθητικές μεταβολές της εικόνας του ελληνικού γραμματοσήμου.

Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο, επιχειρείται η ανάλυση της συμβολής του γραμματοσήμου στην αισθητική παιδεία τόσο σε επίπεδο θεματολογικών επιλογών όσο και σε επίπεδο καλλιτεχνικής έκφρασης.

Με σκοπό την ανάδειξη του γραμματοσήμου ως ιστορικού και αισθητικού τεκμηρίου, συγκεντρώθηκε το σύνολο των ελληνικών εκδόσεων γραμματοσήμων και μελετήθηκαν τα προσχέδια και οι μακέτες που φιλοτεχνήθηκαν. Σημαντική συμβολή στην έρευνα υπήρξε η μελέτη των ανέκδοτων σχεδίων και προσχεδίων της εξεταζόμενης περιόδου, τα οποία φυλάσσονται στο θησαυροφυλάκιο του Ταχυδρομικού και Φιλοτελικού Μουσείου αλλά και εκείνων που, τελικά, δεν τέθηκαν σε κυκλοφορία. Μέρος του υλικού αυτού παρατίθεται στο παράρτημα του παρόντος πονήματος.

Η σχετική βιβλιογραφική μελέτη επεκτάθηκε αναπόφευκτα στην ιστορία της τέχνης και τη φιλοτελική ιστορία, καθώς και σε ανέκδοτα αρχεία σχετικά με τις εκδόσεις.

Σημειώνεται ότι το Μητρώο Γραμματοσήμων των Ελληνικών Ταχυδρομείων ξεκινά την αρχειοθέτηση των εκδόσεων από το 1934, παρουσιάζοντας σημαντικές ελλείψεις σε ό,τι αφορά τις προηγούμενες εκδόσεις. Το κενό πληροφόρησης στη φιλοτελική ιστορία καλύφθηκε από το περιοδικό *Φιλοτέλεια*, το οποίο εκδίδεται αδιαλείπτως από το 1924, και από τη φιλοτελική βιβλιοθήκη της Ε.Φ.Ε., η οποία περιλαμβάνει σημαντικές μελέτες για την ιστορία των ελληνικών εκδόσεων.

Από την έναρξη του συλλεκτισμού (περί το 1850) μέχρι σήμερα, το γραμματόσημο απασχόλησε τους φιλοτελιστές μελετητές του με σημαντικές μονογραφίες και άρθρα στον φιλοτελικό τύπο για την κατασκευή, την κυκλοφορία και την πραγματική χρήση του γραμματοσήμου τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.¹² Η εργασία αυτή επιχειρεί να προσεγγίσει την ιδεολογική, αισθητική και

¹² βλ. Α. Βιρβίλης, *Εγχειρίδιο του ελληνικού φιλοτελισμού, εγχειρίδια, μονογραφίες, άρθρα, βιβλιογραφίες, ευρετήρια*, Βλαστός, Αθήνα 2003. Επίσης, Ελληνική Φιλοτελική Εταιρία, *γενικά ευρετήρια περιοδικού Φιλοτέλεια* τόμοι Α' (1924-1953), 1959, Β' (1954-1973), 1976,

κοινωνιολογική του χρήση και σημασία, η οποία δεν έχει από αυτή την οπτική συστηματικά μελετηθεί, παρά μόνο αποσπασματικά, στο εξωτερικό.¹³ Ταυτόχρονα, επιχειρεί να αναδείξει τη συμβολή της δημόσιας τέχνης στην αισθητική παιδεία και καλλιέργεια.

Στην προσπάθεια αυτή, το θέμα συναρτάται δορυφορικά με άλλα ζητήματα τα οποία, στην παρούσα εργασία, θίγονται μόνο για να φωτίσουν τις πτυχές του κεντρικού θέματος, αλλά όχι για να τις ερευνήσουν διεξοδικά. Η ανάπτυξή τους δεν έχει πραγματοποιηθεί σε τέτοιο βαθμό, που να φιλοδοξεί την άρτια κάλυψη των ζητημάτων αυτών, αλλά την αξιοποίησή τους στην ολόπλευρη διερεύνηση του κεντρικού ζητήματος.

Γ' (1974-1983), 1988, Δ' (1984-1993), 1995 και Ε' (1994-2008, 2009) και Π. Ιωαννίδης, *Ενδεικτικά βλ.* Η. J. Strauss, «Politics, psychology and the postage stamp», *The 1975 Congress Book*, σσ. 157–180, D. M. Reid, «The symbolism of postage stamps: A source for the historian» *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, No. 2 (April 1984) σσ. 223–249, D. Scott, *European stamp design: A semiotic approach to designing messages* (1995), J. Child, *Miniature messages: The semiotics and politics of latin american postage stamps* (2008).

¹³ Ενδεικτικά βλ. Η. J. Strauss, «Politics, psychology and the postage stamp», *The 1975 Congress Book*, σσ. 157–180, D. M. Reid, «The symbolism of postage stamps: A source for the historian» *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, No. 2 (April 1984) σσ. 223–249, D. Scott, *European stamp design: A semiotic approach to designing messages* (1995), J. Child, *Miniature messages: The semiotics and politics of latin american postage stamps* (2008).

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΕΚΔΟΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΠΑΓΚΟΣΜΙΩΣ

1. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ

Οι ταχυδρομικές υπηρεσίες, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, δεν ήταν ένα εξίσου ευπρόσιτο αγαθό για το σύνολο των ανθρώπων και, παρ' όλο που μετά τη Βιομηχανική Επανάσταση οι ανάγκες επικοινωνίας είχαν αυξηθεί, το ταχυδρομικό κόστος μιας επιστολής ήταν σχεδόν ίσο με το ημερομίσθιο ενός εργάτη.¹⁴ Τα ταχυδρομικά τέλη έπρεπε να εξοφλούνται από τον παραλήπτη και όχι να προπληρώνονται από τον αποστολέα, έτσι, οι επιστολές συχνά δεν παραλαμβάνονταν, με αποτέλεσμα οι ταχυδρομικές παροχές να ζημιώνουν το κράτος. Από τα απομνημονεύματα του Α. Ραγκαβή, μαθαίνουμε ότι το αγγλικό Βασιλικό Ταχυδρομείο, στο διάστημα 1848-1849, δεν μπορούσε να παραδώσει επιστολές, οι οποίες ανέρχονταν σε 1.476.456 και είχαν αξία 10.681£. Η αποφυγή της παραλαβής των επιστολών, σε πολλές περιπτώσεις, περιγράφεται ως εξής: *Παρατηρήθη δε προσέτι, προ πάντων προ της ελαττώσεως των ταχυδρομικών τελών και προς αποφυγήν αυτών, εγένετο χρήσις του επομένου κρυπτογραφικού τεχνάσματος, ότι επί εφημερίδος εσημειούντο διά χρωστήρος ή διά κεντήματος καρφίδος τ' αποτελούμενα την επιστολήν. Και άλλα επενόουν οι ταχυδρομικά τέλη καταδολιευόμενοι, οίον επί της διευθύνσεως εφημερίδος ην έπεμπον, προσέθετον εις το όνομα του παραλήπτου μίαν λέξιν ήτις ενώ εφαίνετο συμπλήρωσις του ονόματος ην όμως αύτη η επιστολή, οίον W. Johnson Sendsoon (send=πέμψον, soon=ταχέως) ή Docom (=*ελθέ*) ή Allwell (all=τα πάντα, well=καλώς).¹⁵* Χαρακτηριστικό παράδειγμα της οικονομικής επιβάρυνσης της αλληλογραφίας για τον παραλήπτη της είναι μια επιστολή του Αδαμάντιου Κοραή, ο οποίος δεχόταν μεγάλο όγκο αλληλογραφίας, συμβουλευοντας τον φίλο του, πρωτοψάλτη Δημήτριο Λώτο, στη Σμύρνη, στις 11 Αυγούστου 1783, πώς να γράφει: *Μεταχειρίζου το χαρτίον της πόστας,*

¹⁴ The history of japanese postage stamps, *The japanese postage service and postage stamp development*, Ministry of Posts and Telecommunications, Tokyo 1998, σ.4.

¹⁵ Α. Ρ. Ραγκαβής, «Το αγγλικόν ταχυδρομείον εν έτει 1850» *Φιλοτέλεια* αρ. 66-67/1930, σσ.147-148.

ήγουν το λεπτόν, διά ξηράς και διά θαλάσσης, διότι δεν μοι συμφέρει το να γράφεις τοσαύτην μωρολογίαν εις χαρτίον παχύ.¹⁶

Η αναμόρφωση του ταχυδρομικού συστήματος πιστώνεται στον Rowland Hill,¹⁷ Διευθυντή του αγγλικού Βασιλικού Ταχυδρομείου στην Ιρλανδία, όταν το 1836 ένα τυχαίο συμβάν τού ενέπνευσε την ιδέα του γραμματοσήμου ως είδους προπληρωμένου ταχυδρομικού τέλους. Το περιστατικό, το οποίο περιγράφει την αφορμή που οδήγησε στην ιδέα του προπληρωμένου τέλους, έχει δημοσιευτεί παραλλαγμένο αρκετές φορές (σε ό,τι αφορά την ιδιότητα των προσώπων) σε φιλοτελικά έντυπα και έντυπα τέχνης.¹⁸ Το κοινό στοιχείο αυτών των παραλλαγών είναι η άρνηση του παραλήπτη της επιστολής να την παραλάβει, λόγω του κόστους, το οποίο αδυνατούσε να καταβάλει, παρουσία του Rowland Hill. Σε όλες τις περιπτώσεις, ο Rowland Hill προθυμοποιήθηκε να καταβάλει το αντίτιμο, αλλά ο παραλήπτης υποστήριξε πως δεν ήταν απαραίτητο, γιατί είχε κατορθώσει να πάρει το μήνυμα της επιστολής από τα κρυφά σημάδια που συνεννοημένα είχαν μπει στον φάκελο.

Έως το 1840, το ύψος των ταχυδρομικών τελών του βρετανικού ταχυδρομικού συστήματος ήταν πολύ υψηλό και προσδιοριζόταν από τη χιλιομετρική απόσταση. Υπήρχαν, όμως, πολλές λειτουργικές ανωμαλίες. Από τη μια πλευρά, εάν αποστέλλονταν περισσότερες από μία επιστολές, το κόστος διπλασιαζόταν ή τριπλασιαζόταν, ενώ από την άλλη για τα μέλη του Κοινοβουλίου (αστικές τάξεις και Λόρδους) η αλληλογραφία ήταν ατελής μέχρι έναν ορισμένο αριθμό επιστολών. Παράλληλα, πολλά τοπικά ταχυδρομικά συστήματα, εφαρμόζαν μια πιο ευέλικτη πολιτική, ορίζοντας το κόστος των επιστολών που ταχυδρομούνταν και που παραδίνονταν μέσα στην ίδια περιοχή σε μία πένα. Πολλές επιπλέον δαπάνες μπορούσαν να προστεθούν και, έτσι, το σύστημα ήταν σύνθετο, ανοικτό στην κατάχρηση, αλλά ώριμο για τη μεταρρύθμιση.

Ο Rowland Hill πρότεινε το 1837 να αντιμετωπιστούν αποτελεσματικά οι δυσλειτουργίες και οι καταχρήσεις του ταχυδρομικού συστήματος και να περιοριστούν

¹⁶ Ε. Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, *Η διακίνηση της αλληλογραφίας στην Ανατολική Μεσόγειο (14^{ος}-19^{ος} αιώνας)*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε., αρ. 60, Αθήνα 2008, σ.16.

¹⁷ Sir R. Hill (1795-1879). Αγγλος εκπαιδευτικός, πολιτικός, φιλόσοφος, από το 1837 ανέλαβε την αναδιοργάνωση των αγγλικών ταχυδρομείων. Βλ. G. Fryer - C. Akerman (eds), *The Reform of the Post office*, τ. I, II, The Royal Philatelic Society, London 2000.

¹⁸ J. Ross, «Stamps what an idea», *History and Archaeology*, Smisthonian Institute, January 1998.

οι ταχυδρομικές δαπάνες σε μία πένα (1d).¹⁹ Οι επιστολές θα χρεώνονταν ανεξάρτητα από τη χιλιομετρική απόσταση και θα προπληρώνονταν από τον αποστολέα. Οι προτεινόμενες μέθοδοι προκαταβολής της πληρωμής²⁰ περιέλαβαν τις σφραγίσεις των επιστολών. Η πιο γνωστή από αυτές ήταν ένα κομμάτι χαρτί, τέτοιο που να χωράει τη σφράγιση, το οποίο έφερε στην πίσω πλευρά μια κολλώδη ουσία, που αποτελούσε την κολλώδη ετικέτα ή το γραμματόσημο.

Μετά από μακροχρόνια προσπάθεια, οι προτάσεις έγιναν αποδεκτές και συστάθηκαν σε νόμο, τον Αύγουστο του 1839. Για την εφαρμογή τους, διοργανώθηκε δημόσιος διαγωνισμός από το υπουργείο Οικονομικών, στον οποίο κατατέθηκαν περίπου 2.600 προτάσεις μεθόδων πληρωμής, γνωστές σήμερα ως Treasury Competition entries or essays,²¹ αν και αμφισβητείται η υποβολή τους στον διαγωνισμό.

Στην έκθεσή του ο R. Hill, σχετικά με τον διαγωνισμό, χρησιμοποίησε μερικές από τις προτάσεις που υποβλήθηκαν, για να επαναλάβουν και να επιβεβαιώσουν τις ιδέες του για την προκαταβολή πληρωμής, οι οποίες είχαν τέσσερις μορφές: αναδιπλούμενο φύλλο επιστολής που μπορεί να σφραγιστεί, φάκελοι, κολλώδεις ετικέτες και χαρτιά που παραδίδονται από τους αποστολείς και σφραγίζονται με την παραγγελία. Η τελευταία δεν εισήχθηκε αμέσως, λόγω των δυσκολιών που δημιουργούσε η χρήση του χάλυβα, του μετάλλου που χρησιμοποιήθηκε τελικά στην παραγωγή γραμματοσήμων και αξιογράφων. Στις 5 Δεκεμβρίου 1839, τα ταχυδρομικά τέλη μειώθηκαν αρχικά σε τέσσερις πένες (4d) και εισήχθηκε η πληρωμή με κριτήριο το βάρος. Ακολούθησε γρήγορα, στις 10 Ιανουαρίου 1840, μια περαιτέρω μείωση σε μία πένα (1d) για την πρώτη μισή ουγκιά²² και κατάργηση της ατελούς αποστολής, στην οποία συμπεριλήφθηκε ακόμα και η αλληλογραφία της βασίλισσας Βικτώριας. Αυτή την περίοδο, ο όρος *γραμματόσημο* θα μπορούσε να αναφέρεται σε οποιοδήποτε τυπωμένο ή σφραγισμένο έντυπο προπληρωμής και όχι μόνο στις κολλώδεις ετικέτες ταχυδρομικών τελών.

¹⁹ Κάτω από το παλαιό καθεστώς των Αγγλικών λιρών, η υποδιαίρεση της μίας πένας είχε το σύμβολο d από το Λατινικό denarius και σήμερα αναφέρεται ως παλαιά πένα.

²⁰ D. N. Muir, *The victorian era of british stamps in the british Postal Museum & Archive*, Postal Heritage Trust, London 2004, σ.2.

²¹ D. N. Muir, *ό.π.*, σ.3.

²² Μονάδα μέτρησης μάζας για τα κοινά εμπορεύματα, που χρησιμοποιείται κυρίως στο Ηνωμένο Βασίλειο και τις Ηνωμένες Πολιτείες (Ισοδυναμεί σε γραμμάρια: κοινή ουγκιά=28,35 γραμμάρια).

Τα πρώτα γραμματόσημα εισήχθηκαν στην Ταχυδρομική Υπηρεσία ως προπληρωμένοι φάκελοι προς χρήση των μελών του αγγλικού Κοινοβουλίου, των οποίων το προνόμιο -της ατελούς αποστολής- είχε καταργηθεί. Για το ευρύ κοινό, δημιουργήθηκαν αναδιπλούμενοι φάκελοι και φάκελοι με σχέδιο του William Mulready.²³ Το σχέδιο απεικόνιζε στο κέντρο μια γυναικεία φιγούρα η οποία παριστάνει τη *Βρετάνη* και η οποία παρουσιαζόταν να προσφέρει τα οφέλη των χαμηλών ταχυδρομικών τελών στην εσωτερική και εξωτερική αλληλογραφία. Χαράχτηκε από τον John Thompson και τυπώθηκε σε δύο εκδόσεις από τον William Clowes, σε μεταξωτό χαρτί ασφαλείας του John Dickinson (παράρτημα Α, εικ.1,2). Η παρουσίαση, όμως, του σχεδίου, τον Μάιο του 1840, δεν έτυχε αποδοχής και τελικά αποσύρθηκε.



Το σχέδιο του Mulready, ακολούθησε η έκδοση του πρώτου γραμματοσήμου στον κόσμο, που έφερε το προφίλ της κεφαλής της βασίλισσας Βικτωρίας, βασισμένο στο μετάλλιο που είχε σχεδιάσει ο William Guion,²⁴ γνωστό ως *Penny Black*.²⁵

Για την αποφυγή επαναχρησιμοποίησης των γραμματοσήμων, χρησιμοποιήθηκε μια ακυρωτική σφραγίδα σε σχήμα σταυρού της Μάλτας. Μάλιστα, όταν διαπιστώθηκε ότι ένα κόκκινο ακυρωτικό μελάνι θα μπορούσε να αφαιρεθεί εύκολα από ένα μαύρο γραμματόσημο, ακολούθησαν εξαντλητικές δοκιμές, ώστε να αποτραπεί ένα τέτοιο ενδεχόμενο. Αυτό οδήγησε στην αλλαγή του χρωματισμού του γραμματοσήμου από μαύρο σε καφέ - κόκκινο και του μελανιού της ακυρωτικής σφραγίδας από κόκκινο σε μαύρο.²⁶ Από τον Φεβρουάριο του 1841 μέχρι το 1879, διατηρήθηκε το ίδιο σχέδιο γραμματοσήμου.

Στην ιστορία και την ανάπτυξη των βρετανικών γραμματοσήμων του 19^{ου} αιώνα, υπάρχουν τρία κύρια σημεία εστίασης. Το πρώτο τοποθετείται χρονικά στο 1840, όταν εισήχθηκαν για πρώτη φορά παγκοσμίως γραμματόσημα. Το δεύτερο

²³ D. N. Muir, *ό.π.*, σ.3.

²⁴ F. R. Bruns, *Το γραμματόσημον* (μετ. Ι. Μακρیمیχαλος), Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε., αρ. 10, Αθήναι 1965, σ.7.

²⁵ A. S.B. New, *The observer's book of postage stamps*, F. Warne & Co. Ltd., London 1975, σ.21.

²⁶ D. N. Muir, *ό.π.*, σ.6.

αποτελεί η εισαγωγή των διατρήσεων²⁷ το 1850, με την επακόλουθη μεταστροφή στα τυπογραφικά (letterpress)²⁸ - τυπωμένα γραμματόσημα, τουλάχιστον για τις περιπτώσεις υψηλότερης χρηματικής αξίας. Ο πολλαπλασιασμός ωστόσο, των σχεδίων, χωρίς τον απαραίτητο σεβασμό στην απαιτούμενη ομοιομορφία, είχε αποτέλεσμα να καταγράφεται πλέον ιστορικά ως τρίτο σημαντικό σημείο αναφοράς στην ανάπτυξη των βρετανικών γραμματοσήμων η περίοδος κατά την οποία επιτεύχθηκε η ομοιόμορφη εκτύπωση, το 1880. Η κατάκτηση αυτή οδήγησε, τελικά, στα σχέδια του αποκαλούμενου *Ιωβηλαίου*, τα οποία ήταν τα πρώτα δίχρωμα γραμματόσημα στον κόσμο.

Πριν από την εισήγηση του γραμματοσήμου, την χρήση του και σε άλλες χώρες και την εντυπωσιακή αύξηση του πληθυσμού που διακινούσε αλληλογραφία, ο ρόλος του ταχυδρομείου ήταν αποκλειστικό προνόμιο των ηγεμόνων, του ανώτερου Κλήρου και της άρχουσας οικονομικής τάξης. Εξάιρεση αποτελεί η πρωτοβουλία του βασιλιά Ερρίκου Δ' της Γαλλίας (1553-1610) να θέσει το Βασιλικό Ταχυδρομείο στην υπηρεσία ενός ευρύτερου κοινού.

Η μετάβαση της ταχυδρομικής αλληλογραφίας από το προνόμιο, το οποίο μόνο η ευκατάστατη οικονομικά μερίδα του πληθυσμού είχε το πλεονέκτημα να απολαμβάνει, στη δυνατότητα να χρησιμοποιείται από το σύνολο των ανθρώπων κατά τη βικτωριανή περίοδο στην Αγγλία είχε πολλαπλές και σημαντικές επιδράσεις. Από τον 18ο αιώνα, ο Διαφωτισμός και τα μηνύματα της Γαλλικής Επανάστασης είχαν κατορθώσει να περιορίσουν τον αναλφαβητισμό και, χάρη στο γεγονός αυτό, το πλήθος των ατόμων που επικοινωνούσαν γραπτά διευρύνθηκε. Επιπλέον, η με αυξανόμενους ρυθμούς ανάγκη για επικοινωνία στους κόλπους της εμπορικής τάξης, η οποία έδρασε πολλαπλά σε διεθνές επίπεδο, είχε ως αποτέλεσμα να καταργηθεί σταδιακά η συνειρμική σύνδεση εξουσίας και μονοπωλιακής αποστολής και λήψης μηνυμάτων σε μεγάλες αποστάσεις.²⁹

Η μορφή του προπληρωμένου ταχυδρομικού τέλους παγιώθηκε οριστικά, μετά την έκδοση του πρώτου αγγλικού γραμματοσήμου. Η εικονογράφηση μιας απόδειξης

²⁷ Μέθοδος με την οποία οι τέσσερις πλευρές του γραμματοσήμου αποκτούν οδόντωση.

²⁸ Ανωτυπία, πρόκειται για ξηρή διαδικασία εκτύπωσης με cliché.

²⁹ A. Virvilis, «Maritime mail transportation and the antagonism of the foreign steamship companies in the helladic area during 19th century», *Opus XIII*, Académie Européenne de Philatélie, Bruxelles 2013, σσ.49-65.

πληρωμής έδωσε στο γραμματόσημο πολλές ακόμη ιδιότητες, πέρα από εκείνη της αρχικής λειτουργίας του.

Από νομικής πλευράς, το γραμματόσημο παρουσιάζει ομοιότητα με ανώνυμο τίτλο και έχει εσωτερική αξία. Ως εσωτερική αξία νοείται η δύναμη που μπορεί να έχει ένα αντικείμενο πάνω από την πραγματική του αξία. Αντίθετα, ως εξωτερική αξία νοείται η αξία που έχει ένα αντικείμενο ως καλλιτεχνικό προϊόν και ακόμα, σε σχέση με τη θεματολογία του και το κόστος κατασκευής του. Αυτή μπορεί να εκτιμάται, βάσει της αξίας που μπορεί να του προσδώσει ο καθένας και ανάλογα με τη ζήτηση. Στις ταχυδρομικές συναλλαγές, λαμβάνεται υπόψη η εσωτερική αξία του γραμματοσήμου, ενώ στις φιλοτελικές η εξωτερική.

Μεταξύ αυτών, το γραμματόσημο έχει και νομισματική αξία, αφού μπορεί να εξαργυρωθεί. Η βασική του, ωστόσο, διαφορά σε σχέση με το νόμισμα είναι ότι η χρήση του ξεπερνά τα σύνορα της χώρας έκδοσής του. Εφόσον το γραμματόσημο αποτελεί αξία που μπορεί να εξαργυρώνεται σε χώρες του εξωτερικού, υπόκειται στις διατάξεις περί προστασίας συναλλάγματος.³⁰

Σύμφωνα με το άρθρο 8 της Παγκόσμιας Ταχυδρομικής Σύμβασης,³¹ το γραμματόσημο είναι μια διακήρυξη αυτοτέλειας και αποτελεί απόδειξη προπληρωμής του ταχυδρομικού τέλους που αντιστοιχεί στην πραγματική του αξία.

- Τα γραμματόσημα εκδίδονται και τίθενται σε κυκλοφορία αποκλειστικά υπό τη δικαιοδοσία της χώρας ή της επικράτειας, για χρήση ταχυδρομικής προπληρωμής ή για φιλοτελικούς σκοπούς, σύμφωνα με την εθνική νομοθεσία της χώρας- μέλους ή της επικράτειας, στην οποία εκδίδονται.
- Τα γραμματόσημα αναγράφουν το όνομα της χώρας ή της επικράτειας που εκδίδονται με λατινικούς χαρακτήρες και την ονομαστική τους αξία εκπεφρασμένη καταρχήν, στο επίσημο νόμισμα της εκδίδουσας χώρας- μέλους ή της επικράτειας, ή ως γράμμα ή ως σύμβολο.
- Τα σχέδια και τα θέματα των γραμματοσήμων θα πρέπει να είναι σύμφωνα με το πνεύμα του προοιμίου του Καταστατικού της Παγκόσμιας Ταχυδρομικής Ένωσης (Π.Τ.Ε.) και με τις αποφάσεις που λαμβάνονται από τα όργανά της. Θα πρέπει, επίσης, να είναι στενά συνδεδεμένα με την πολιτιστική ταυτότητα της

³⁰ Ταχυδρομικά ένσημα και φιλοτελισμός, Ελληνικά Ταχυδρομεία, Αθήνα 1996, σ.2.

³¹ Letter manual International Bureau of U.P.U, Τελικό Πρωτόκολλο Βέρνη 2008, σσ.11-12.

χώρας- μέλους ή της επικράτειας ή να συμβάλλουν στη διάδοση του πολιτισμού ή στη διατήρηση της ειρήνης. Ακόμη, στην περίπτωση που μνημονεύονται εξέχουσες προσωπικότητες ή γεγονότα ξένα με τη χώρα-μέλος ή την επικράτεια, πρέπει να έχουν στενή σχέση με την εν λόγω χώρα ή επικράτεια. Πρέπει να μην φέρουν πολιτικό ή προσβλητικό χαρακτήρα όσον αφορά ένα πρόσωπο ή μια χώρα και να είναι μείζονος σημασίας για τη χώρα-μέλος ή την επικράτεια.

Επιπλέον, οι αποτυπώσεις προπληρωμής του ταχυδρομικού τέλους, οι αποτυπώσεις μηχανών προπληρωμής και εκείνες που γίνονται από τυπογραφικές εκτυπώσεις ή άλλη διαδικασία εκτύπωσης ή σφράγισης, σύμφωνα με τις πράξεις της Π.Τ.Ε., μπορούν να χρησιμοποιούνται μόνο ύστερα από την έγκριση της χώρας μέλους ή της επικράτειας.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο ορισμός του γραμματοσήμου ισχύει από το 1874, έτος συστάσεως της Παγκόσμιας Ταχυδρομικής Ένωσης, η διεύρυνση της οποίας την κατέστησε τον μεγαλύτερο παγκόσμιο οργανισμό φυσικής μεταφοράς αγαθών.³² Η Ελλάδα ανήκει στα ιδρυτικά μέλη της ένωσης.

Οι εκδόσεις γραμματοσήμων που ακολούθησαν τα επόμενα χρόνια ονομάστηκαν σειρές γραμματοσήμων. Τα γραμματόσημα που περιέχονται σε μια σειρά γραμματοσήμων ονομάζονται κλάσεις. Η σειρά μπορεί να απαρτίζεται από μία ή και περισσότερες κλάσεις. Ακολούθως, ανάλογα με τις ταχυδρομικές ανάγκες και το σκοπό έκδοσης, οι σειρές γραμματοσήμων κατηγοριοποιήθηκαν ως εξής:³³

Τακτικές: Εξυπηρετούν πάγιες ταχυδρομικές ανάγκες. Σήμερα, ονομάζονται *Κοινές* και κυκλοφορούν μέχρι εξαντλήσεώς τους.

Έκτακτες: Καλύπτουν έκτακτες ταχυδρομικές ανάγκες και γι' αυτό η κατηγορία αυτή απαρτίζεται από σειρές με επισημάνσεις που τροποποιούν, κυρίως, την ονομαστική τους αξία ή τροποποιούν τις αναγραφόμενες ενδείξεις του γραμματοσήμου. Σήμερα, δεν κυκλοφορούν στην Ελλάδα τέτοιου είδους σειρές.

Αναμνηστικές: Τιμούν πρόσωπα ή γεγονότα και έχουν περιορισμένο χρόνο κυκλοφορίας. Σήμερα, ο ισχύων κανονισμός για τη χρονική διάρκεια κυκλοφορίας των

³² Η πρωτοβουλία επίτευξης μιας κοινής παγκόσμιας ταχυδρομικής λειτουργίας ανήκει στον Montgomery Blair, διευθυντή του αμερικανικού ταχυδρομείου ο οποίος το 1862 εισηγήθηκε μια παγκόσμια συνάντηση που έγινε στο Παρίσι τον Μάιο του 1863 με σκοπό την υλοποίηση της ιδέας του. βλ. *One hundred years of international postal cooperation*, Special edition No 11/12, U.P.U., Berne, 1974.

³³ *Ταχυδρομικά ένσημα και φιλοτελισμός*, ό.π., σσ.5-6.

αναμνηστικών σειρών γραμματοσήμων είναι ένα έτος. Μετά το πέρας της περιόδου κυκλοφορίας, οι αναμνηστικές σειρές αποσύρονται και καταστρέφονται.

Αεροπορικές: Προορίζονται για αποκλειστική επικόλληση σε αερομεταφερόμενα αντικείμενα. Τελευταία ελληνική έκδοση αεροπορικών σειρών γραμματοσήμων υπήρξε η σειρά *Λιμένες*, το 1958. Έκτοτε, δεν υφίσταται η διάκριση μεταξύ απλού και αεροπορικού ταχυδρομείου.

Προνοίας: Αποβλέπουν στην οικονομική ενίσχυση συγκεκριμένων δράσεων, καθοριζόμενων από διατάγματα (ενίσχυση Ερυθρού Σταυρού, Αντιφυματικού Αγώνα, Σεισμοπλήκτων κ.λπ.). Η τελευταία σειρά εκδόθηκε το 1956, υπέρ των Μακεδονικών Σπουδών.

Ενάριθμες: Είναι πρόσθετα τέλη που επιβαρύνουν τον παραλήπτη επιστολών ή εντύπων με ελλιπές ή ελλείπον τέλος.

Για την επείγουσα κάλυψη έκτακτων ταχυδρομικών αναγκών (κυρίως κατά τις εκστρατείες των Βαλκανικών Πολέμων 1912-13, την απελευθέρωση τουρκοκρατούμενων περιοχών και κατά την απόβαση του ελληνικού στρατού στις 2/5/1919 στη Σμύρνη), οι Ταχυδρομικές Υπηρεσίες χρειάστηκε είτε να προβούν στην επισήμανση τουρκικών ή βουλγαρικών γραμματοσήμων που βρήκαν εκεί, είτε να επισημάνουν ελληνικά γραμματόσημα που έφεραν μαζί τους ή να κατασκευάσουν νέα, με την απλή τυπογραφική μέθοδο. Πολλές από αυτές τις αξίες είναι σπάνιες και οι τιμές τους είναι υψηλές, επειδή εκδόθηκαν σε περιορισμένο αριθμό και κυκλοφόρησαν για σύντομο χρονικό διάστημα.

2. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

Η μεταρρύθμιση του βρετανικού ταχυδρομικού συστήματος υιοθετήθηκε παγκοσμίως. Όλες οι χώρες προχώρησαν στην έκδοση γραμματοσήμων κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων που χρειάστηκε, για διάφορους λόγους, να προβούν στην έκδοση, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Οι εκδόσεις των πρώτων σειρών γραμματοσήμων ξένων κρατών περιλαμβάνουν με χρονολογική σειρά, την ακόλουθη θεματολογία:

- 1840 - Αγγλία - Βασίλισσα Βικτωρία (Penny Black)
- 1843 - Βραζιλία - Ενάριθμο
- 1843 - Ελβετία - Μάρτιος: Ενάριθμο της Ζυρίχης και Μάιος: Ενάριθμο με στρατιωτικό θυρεό της Γενεύης
- 1847 - Η.Π.Α. - George Washington
- 1849 - Γαλλία - Θεά Δήμητρα
- 1849 - Βέλγιο - Βασιλιάς Λεοπόλδος
- 1849 - Βασίλειο Βαυαρίας - Ενάριθμο και 1872 Ηνωμένο Βασίλειο της Γερμανίας - αετός και στέμμα
- 1850 - Ισπανία - Βασίλισσα Ισαβέλλα Β΄ (γνωστό ως Spanish Penny Black)
- 1850 - Ελβετία - Σταυρός
- 1850 - Αυστρία - Αυτοκρατορικός θυρεός με δικέφαλο αετό και με την ένδειξη KKPOST (Kaiserliche Königliche Post = Αυτοκρατορικό και Βασιλικό Ταχυδρομείο).
- 1851 - Δανία - Βασιλικό στέμμα με σκήπτρο και σπαθί
- 1852 - Καναδάς - Πρίγκιπας Αλβέρτος, κάστορας με βασιλικό έμβλημα, βασίλισσα Βικτώρια
- 1852 - Λουξεμβούργο - Μέγας Δούκας του Λουξεμβούργου A. Ungeheuer
- 1853 - Πορτογαλία - Προτομή βασίλισσας Μαρίας II, (προσομοιάζει του αγγλικού γραμματοσήμου)
- 1855 - Νορβηγία – Λιοντάρι με τσεκούρι
- 1855 - Σουηδία - Οικόσημο με στέμμα
- 1856 - Φινλανδία - Οικόσημο με λιοντάρι και στέμμα
- 1856 - Αργεντινή - Θεά Δήμητρα
- 1857 - Ρωσία - Βασιλικό στέμμα
- 1860 - Πολωνία - Βασιλικό στέμμα (πρόκειται για το ίδιο ακριβώς θέμα με το ρωσικό γραμματόσημο)
- 1861 - Ελλάδα - Ερμής

- 1862 - Ηνωμένο Βασίλειο της Ιταλίας - Emmanuelle II³⁴
- 1863 - Τουρκία - Έμβλημα του Σουλτάνου Abdulaziz, με την ένδειξη *η θαυμάσια Οθωμανική Αυτοκρατορία*
- 1871 - Ουγγαρία, Εθνόσημο με κορόνα
- 1871 - Ιαπωνία - Δράκος
- 1885 - Μονακό - Κάρολος Γ΄
- 1913 - Αυστραλία - Χάρτης Αυστραλίας και καγκουρό

Από τον κατάλογο που προηγήθηκε (βλ. εικόνες των γραμματοσήμων στο παράρτημα Α, εικ. 3-29) προκύπτει πως η πλειοψηφία των κρατών ακολούθησε το πρότυπο της Μ. Βρετανίας, επιλέγοντας η πρώτη έκδοση να απεικονίζει το πρόσωπο του μονάρχη, εστραμμένο προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν τα πρώτα πορτογαλικά γραμματόσημα του 1853, τα οποία απεικονίζουν τη βασίλισσα Μαρία ΙΙ με στραμμένο το βλέμμα αριστερά. Τα γραμματόσημα αυτά διαδέχτηκε η έκδοση του 1861, με τον βασιλιά Pedro V να έχει στραμμένο το βλέμμα δεξιά. Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί η νορβηγική έκδοση, του γραμματόσημου του βασιλιά Oscar, το 1856, και εκείνη του 1855, η οποία απεικονίζει τον θυρεό της Νορβηγίας.

Το γραμματόσημο κάνει την εμφάνισή του το πρώτο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, την περίοδο που ο ρομαντισμός -ο οποίος είχε ξεκινήσει από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα στην Αγγλία και στη Γερμανία- είχε αντιταχθεί επαναστατικά και βίαια στην ακαδημαϊκή τέχνη, απορρίπτοντας τον ζυγό του δόγματος, στρεφόμενος προς την ορμή της ψυχής. Για τον ρομαντισμό, ο πόθος για την ελευθερία υπήρξε το κυρίαρχο θέμα. Στον χώρο της τέχνης, ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα είναι το έργο του Ντελακρουά, *Η Ελευθερία οδηγεί το λαό*, το 1831.

Ωστόσο, υπήρξε ένα κίνημα με αντιθέσεις και, για τον λόγο αυτό, δεν παρουσίαζε ομοιογένεια. Η άνοδος των εθνικών ανταγωνισμών, στην οποία ο ρομαντισμός συνέβαλε, αποτελεί την άλλη όψη του φαινομένου. Παραδείγματος χάριν, η απόρριψη της γαλλικής σκέψης αποτελεί ένα από τα πρώτα καθήκοντα του

³⁴ Το 1850 κυκλοφόρησαν από τη Λομβαρδία - Βενετία *Δικέφαλος Αετός με Στέμμα*, 1851 Σαρδηνία, *Emmanuelle II* και Τοσκάνη *Λέων με Στέμμα*, 1852 Πάρμα, *Έμβλημα Δούκα της Πάρμας* και Μόδενα *Αετός με Στέμμα*.

γερμανικού ρομαντισμού. Ο Schumann μελοποίησε τον γερμανικό Ρήνο του Becker, στον οποίο ο Musset απάντησε με ιδιαίτερο νόημα: *τον ήπιαμε τον Ρήνο σας τον γερμανικό/ χώρεσε ολάκερος μες στο ποτήρι μας*. Συνολικά, η σχέση του ρομαντισμού με το εθνικό φαινόμενο παρουσιάζεται αντιφατική. Την περίοδο αυτή γίνεται φανερή η ύπαρξη μιας *Διεθνούς* του ρομαντισμού. Ταυτόχρονα, όμως, ο ίδιος ο ρομαντισμός, που ως κίνημα υποστηρίζει θερμά τις εθνικές αξίες, συμβάλλει στην ύψωση τειχών ανάμεσα στους λαούς,³⁵ όπως συνέβη με έναν από τους κακοήθεις κληρονόμους του, τον φασισμό.³⁶

Παρότι η τέχνη παλινδρομούσε στις αρχές του 19ου αιώνα, στην περίπτωση των γραμματοσήμων επέλεξε τον κλασικισμό, ο οποίος διατηρούσε ακόμη ισχυρά ερείσματα. Η συχνή επανάληψη της κεφαλής των μοναρχών δήλωνε αφενός τη σκοπιμότητα της αντιπροσώπευσης ενός έθνους από τον ηγέτη του και αφετέρου τη δημιουργία ενός προτύπου που στοχεύει στην απόδοση της έννοιας αυτής. Πρόκειται για το παράδειγμα ενός κοινότυπου προσδιορισμού εθνικών σκοπιμοτήτων.³⁷ Τα πορτραίτα των γραμματοσήμων δείχνουν τέτοιες ομοιότητες μεταξύ τους, ώστε να κατατάσσονται στην ίδια μορφοπλαστική νομιμότητα που χαρακτηρίζει την εποχή. Η υπαγωγική³⁸ προσωπογραφία των γραμματοσήμων αυτών καθόρισε το κοινωνικά ισχύον υφολογικό πρότυπο της επίσημης τέχνης των γραμματοσήμων, κάτω από τις συνακόλουθες σκηνογραφικές σταθερές.

Εντούτοις, στον πιο πάνω κατάλογο συμπεριλαμβάνονται εκδόσεις διαφορετικής θεματολογίας, όπως αυτές των *εναρίθμων* και των εκδόσεων της Γαλλίας, της Ιαπωνίας και της Αυστραλίας.

Στην περίπτωση του πρώτου γαλλικού γραμματοσήμου, η διαφοροποίηση οφείλεται κατά κύριο λόγο στην Γαλλική Επανάσταση. Στα τέλη Αυγούστου του 1848, με το διάταγμα που καθιέρωσε την κυκλοφορία γαλλικών γραμματοσήμων, η διοίκηση του γαλλικού Ταχυδρομείου δέχτηκε αρκετές σχεδιαστικές προτάσεις από διαφορετικούς καλλιτέχνες. Επειδή ο χρόνος που απέμενε μέχρι την κυκλοφορία των

³⁵ Ε. Αρβελέρ - Μ. Ayamard, *Οι Ευρωπαίοι - Νεότερη και σύγχρονη εποχή*, τομ. Β', (μετ. Π. Μπουρλάκης, Σ. Κακουργιώτης, Κ. Γεωργοπούλου), Σαββάλας, Αθήνα 2000, σσ.319-322.

³⁶ Α. Λυδάκη, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ.37.

³⁷ βλ. Michael Billing, *Nationalism*, Sage, London 1995.

³⁸ Α-Ι. Δ. Μεταξάς, *Υπαινικτικά πορτραίτα - Η ανεπαίσθητη απεικόνιση του κύρους*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007, σ.33.

γραμματοσήμων ήταν ελάχιστος, η διοίκηση του Ταχυδρομείου εμπιστεύτηκε τον αρχιχαράκτη του γαλλικού Νομισματοκοπείου Jacques-Jean Barre και δεν προέβη σε δημόσιο διαγωνισμό. Στις 11 Σεπτεμβρίου, ο Barre πρότεινε στη συμβουλευτική επιτροπή των χαρακτών ένα σχέδιο που απεικόνιζε την κεφαλή της θεάς Δήμητρας. Για την ακρίβεια, πρότεινε δύο εκδοχές με το προφίλ της Δήμητρας: στη πρώτη με στραμμένο το βλέμμα δεξιά και στη δεύτερη στραμμένο αριστερά (παράρτημα Α, εικ. 26). Η επιτροπή διάλεξε τη δεύτερη πρόταση. Την εκτύπωση ανέλαβε το γαλλικό Νομισματοκοπείο, αφού η πρόταση για την εκτύπωση από την αγγλική Perkins κρίθηκε αυθαίρετη και ακριβή.³⁹



Το γαλλικό γραμματόσημο στους φιλοτελικούς κύκλους είναι γνωστό ως Cérès, αλλά το επίσημο όνομά του είναι *Δημοκρατία*. Η Cérès κυκλοφόρησε στα επαναστατικά χρόνια της Γαλλίας και η θεά Δήμητρα, σύμβολο της συγκομιδής και της γεωργίας, κατοχυρώθηκε ως ένα από τα εμβλήματα του κράτους, στο οποίο η νέα δημοκρατία είχε προσδώσει ένα μετριοπαθές πρόσωπο. Παράλληλα, η Γαλλία δήλωσε με αυτό τον τρόπο την υπερηφάνειά της για την ισόνομη παροχή ταχυδρομικών υπηρεσιών σε όλα τα σημεία της επικράτειάς της, με ισχυρή μάλιστα αντιπροσώπευση στις αγροτικές περιοχές.

Σύμφωνα με τον Maurice Agulhon, στις αρχές του 19ου αιώνα και, ακολουθώντας τα ίχνη της Γαλλικής Επανάστασης, τα σύμβολα της δημοκρατίας ήταν τα σύμβολα της επαναστατικής και στη συνέχεια της φιλελεύθερης Γαλλίας εναντίον της μοναρχικής και συντηρητικής Γαλλίας. Κυριότερο παράδειγμα συμβόλου είναι η αναπαράσταση της Γαλλικής Δημοκρατίας με την αλληγορική μορφή γυναίκας που συνήθως φέρει φρυγικό σκούφο. Δεν εγγράφεται στο γαλλικό Σύνταγμα, αλλά έχει έναν επίσημο χαρακτήρα, εφόσον απεικονίζεται στη σφραγίδα του κράτους και πλέον

³⁹ *Chronique du timbre-poste français*, Chronique, 2005, σ.17, M. Chauvet, *La Collection Lafayette, Timbres mythiques de France*, Spink, London 2002, M. Chauvet - J.-F. Brun, *Cérès 1849, La Première émission de France et ses usages postaux de la collection Joseph Hackmey*, D. Feldman, Geneve 2009.

στα νομίσματα και τα γραμματόσημα που αποτελούν, επίσης, στοιχεία έκφρασης μιας δημόσιας δραστηριότητας και ευθύνης.⁴⁰

Η Γαλλική Επανάσταση, έχοντας απορρίψει τη μοναρχία, τα οικόσημα και τα εμβλήματα της με το άνθος κρίνου, έπρεπε να τα αντικαταστήσει με κάποια άλλα. Η σφραγίδα του κράτους, με απόφαση της Εθνοσυνέλευσης στα τέλη Σεπτεμβρίου 1792, θα έφερε μια απεικόνιση της *Ελευθερίας*. Επί αιώνες, τα εγχειρίδια κλασικής εικονολογίας θεωρούσαν τον φρυγικό σκούφο χαρακτηριστικό έμβλημα της *Ελευθερίας*. Με την απόφαση του 1792, ο σκούφος έγινε το κύριο έμβλημα της Γαλλικής Δημοκρατίας και, εισερχόμενος στην ιστορία της Γαλλίας, παρέμεινε εκεί οριστικά. Ωστόσο, μέσα από την περιπλεγμένη και γρήγορα μεταβαλλόμενη ιστορία του 19ου αιώνα, ένα τμήμα της φιλελεύθερης Γαλλίας θεώρησε ότι ο φρυγικός σκούφος ήταν υπερβολικά επαναστατικός και ότι μια ειρηνική και νομοταγής δημοκρατία έπρεπε να απεικονίζεται, φέροντας στην κεφαλή ένα διαφορετικό σύμβολο (π.χ. δάφνινο στεφάνι). Σ' αυτή την παρένθεση της γαλλικής ιστορίας ανήκει το πρώτο γαλλικό γραμματόσημο. Κάτω από αυτή τη θεώρηση, η θεματική της θεάς Δήμητρας είναι το αποτέλεσμα ενός μετριοπαθούς δημοκρατικού συμβολισμού.



Η πρώτη έκδοση της Αργεντινής συνδέθηκε με τη γαλλική *Cérès*. Το σχέδιο του γραμματοσήμου αποδίδεται στον Matias Ripet, διανομέα αρτοποιείου, ο οποίος είχε μαθητεύσει σε κάποιον Γάλλο χαράκτη, πριν εγκατασταθεί στη Ν. Αμερική. Επειδή κανείς υπεύθυνος του Ταχυδρομείου δεν είχε προηγούμενη εμπειρία στην παραγωγή γραμματοσήμων, ο M. Ripet κλήθηκε να αναλάβει το έργο. Η επιλογή του συγκεκριμένου προτύπου ήταν συμπτωματική, επειδή ο δημιουργός δεν είχε υπόψη κανένα άλλο.⁴¹ Η χρήση αυτής της σειράς από μεμονωμένες επαρχίες, όπως του Buenos Aires, Corrientes και Córdoba, από το 1856 έως το 1879, δηλώνει έμμεσα πως η Αργεντινή δεν ήταν πραγματικά ενιαίο κράτος, αλλά μια χαλαρή ομοσπονδία των επαρχιών που δεν συναίνεσαν στην οργάνωση μιας ενιαίας εθνικής κυβέρνησης.⁴²

⁴⁰ βλ. σχετικό άρθρο, M. Agulhon «Η Γαλλική Δημοκρατία και τα σύμβολά της», <http://www.ambafrancegr.org>.

⁴¹ J. Child, «Semiotics and stamps», *American Philatelist*, January 2010, σ.48.

⁴² J. Child, *ό.π.*, σ.48.

Στην περίπτωση του πρώτου ιαπωνικού γραμματοσήμου, απεικονίζεται ο δράκος, ο οποίος δεν αποτελεί ένα παραδοσιακό διακοσμητικό στοιχείο, αλλά τη συμβολική απεικόνιση του αυτοκράτορα. Είναι γνωστό πως η εικόνα του αυτοκράτορα ήταν απαγορευμένη, όπως, επίσης, λέγεται ότι ο ίδιος ο αυτοκράτορας Meiji ήταν



γνωστός για την απέχθειά του στη φωτογράφιση ή απεικόνισή του. Σε απάντηση αυτής της αντίρρησης, η κυβέρνηση Meiji εξέδωσε τα πρώτα ιαπωνικά γραμματόσημα το 1871, που φέρουν δύο δράκους με στόχο την τοποθέτηση του αυτοκράτορα στο κέντρο της ιαπωνικής ζωής. Ο μυθικός δράκος (kirin) ή ο αρσενικός φοίνικας (hoo) είχαν χρησιμοποιηθεί παλαιότερα ως αυτοκρατορικά σύμβολα. Το

χρυσάνθεμο εμφανίστηκε ως ένας ακόμα συμβολισμός της αυτοκρατορικής οικογένειας στα γραμματόσημα το 1872, αποτελώντας τμήμα της κυβερνητικής πολιτικής και επιβεβαίωση της θέσης του αυτοκράτορα, που διατηρήθηκε μέχρι την ήττα της Ιαπωνίας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το 1948, η χρήση των αυτοκρατορικών χρυσάνθεμων καταργήθηκε από τις δυνάμεις κατοχής, για να διακρίνει, σαφώς, την κυβέρνηση από το αυτοκρατορικό όργανο.⁴³



Η Αυστραλία, μια χώρα που σήμερα είναι πλέον προηγμένη στα φιλοτελικά θέματα, κάλυπτε μέχρι τις αρχές του 20^{ού} αιώνα τις ταχυδρομικές ανάγκες της με τα αποικιοκρατικά γραμματόσημα της Μ. Βρετανίας. Το 1901, το νέο κράτος της Αυστραλιανής Κοινοπολιτείας, που προήλθε από την ένωση των έξι γεωγραφικών διαμερισμάτων, διενήργησε καλλιτεχνικό διαγωνισμό για τη φιλοτέχνηση του πρώτου γραμματοσήμου. Ο

διαγωνισμός, όμως, δεν καρποφόρησε, λόγω της ανάμειξης των πολιτικών στην εκλογή του νικητή αλλά και εξαιτίας της συχνής εναλλαγής διοικητών στο ταχυδρομείο, τα πρώτα χρόνια της ίδρυσής του.

Το 1911, με την απευθείας ανάθεση για τον σχεδιασμό του πρώτου αυστραλιανού γραμματοσήμου, ξεπεράστηκε το ζήτημα των άκαρπων καλλιτεχνικών διαγωνισμών, αλλά ξέσπασε πολιτική διαμάχη, επειδή η σύνθεση του γραμματοσήμου

⁴³ H. Dobson, «The Stamp of approval: Decision-making processes and policies in Japan and the U.K.», *East Asia*, Summer 2005, τ. 22. αρ.2, σσ.59-60

περιελάμβανε στο κέντρο της ένα καγκουρό και στο φόντο τον χάρτη της Αυστραλίας κι όχι τον βασιλιά της Αγγλίας. Ο σχεδιασμός του γραμματοσήμου *Καγκουρό και χάρτης της Αυστραλίας*, το οποίο κυκλοφόρησε το 1913, υποδείχθηκε από την κυβέρνηση Andrew Fisher, η οποία αντιτάχθηκε στην ενσωμάτωση του προφίλ του Βρετανού μονάρχη στα αυστραλιανά γραμματόσημα⁴⁴. Το ίδιο έτος, η κυβέρνηση Cook αποφάσισε την έκδοση γραμματοσήμων που έφεραν το προφίλ του George V.⁴⁵

Αξιοσημείωτη, από χρονολογικής πλευράς, είναι η έκδοση των εναρίθμων της Βραζιλίας, αμέσως μετά την Μεγάλη Βρετανία. Σε σχετικό άρθρο του A. Brink,⁴⁶ αναφέρεται πως μέχρι τη δεκαετία του '30, υπήρχε η πεποίθηση ότι τα γραμματόσημα αυτά είχαν τυπωθεί στις Η.Π.Α., αλλά ένας Βραζιλιάνος ερευνητής γερμανικής καταγωγής, ο Jose Klope, απέδειξε πως τυπώθηκαν στη Βραζιλία. Είναι βέβαιο πως η τεχνική δυνατότητα δεν υπήρχε στη χώρα για μια τέτοιου είδους παραγωγή, όμως, ο J. Klope ανακάλυψε ότι το τελωνειακό γραφείο είχε δημεύσει μια τυπογραφική πρέσα, που είχε εισαχθεί από τη Γερμανία και βρισκόταν σε καλή κατάσταση. Στο ίδιο άρθρο, αναφέρεται πως η χάραξη έγινε σε χάλυβα, σε τρεις αξίες, που θα κάλυπταν τις ταχυδρομικές ανάγκες. Δεδομένης της τεχνικής δυσκολίας και τις απαιτούμενης τεχνογνωσίας στην κατασκευή των εκτυπωτικών πλακών, μοιάζει παράδοξο η Βραζιλία να είχε ξεπεράσει, χωρίς βοήθεια από προηγμένες τεχνολογικά χώρες, τις δυσκολίες της παραγωγής γραμματοσήμων. Τα γραμματόσημα αυτά, μετά το *Penny Black*, απέκτησαν το δικό τους παρωνύμιο, αποκαλούμενα στη φιλοτελική ορολογία ως *Bull's Eyes*, γιατί η σχεδίαση του διακοσμητικού φόντου ομοιάζει με μάτι ταύρου.

⁴⁴ A. Fisher, 02 Jan 1913, <http://primeministers.naa.gov.au/timeline>.

⁴⁵ βλ. <http://australianstrampcatalogue.com/King-George-V.php>.

⁴⁶ A. Brink, «First stamps of Brazil 1843», *Stamp Magazine*, July 2008, σ.45.

3. ΤΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΩΣ ΣΥΣΤΗΜΑ ΠΡΟΩΘΗΣΗΣ ΙΔΕΩΝ

Οι εκδόσεις γραμματοσήμων υιοθέτησαν την εικονογράφησή τους από ποικίλα θέματα, παρότι η πρωταρχική ανάγκη απόδειξης προπληρωμής των ταχυδρομικών τελών θα μπορούσε να περιορίσει τις ενδείξεις στην απλή αναγραφή της ονομαστικής του αξίας, μέσα στον μινιμαλιστικό του χώρο. Η εξαρχής εικονογράφιση του γραμματοσήμου - δεδομένης της εμβέλειάς του- τού προσέδωσε την ιδιότητα ενός νέου μέσου επικοινωνίας και, κυρίως, ενός έξοχου συστήματος προώθησης ιδεών. Ο πλουραλισμός της θεματολογίας του σε παγκόσμια κλίμακα και, ειδικότερα, μέσα στον 20^ο αιώνα, το διέκρινε ως ένα κομμάτι του υλικού πολιτισμού που μεταφέρει ισχυρά μηνύματα. Θα μπορούσαμε να εκλάβουμε το γραμματοσήμο ως ένα μικροσκοπικό μέσο μετάδοσης σημάτων διαφόρων ιδεολογιών, μέσω ενός συστηματοποιημένου κώδικα, τα οποία απευθύνονται σε πλήθος διαφορετικών αποδεκτών. Τα γραμματοσήμα εκδίδονται αποκλειστικά από δημόσιους ταχυδρομικούς φορείς και για τούτο εντάσσονται στο πλαίσιο της δημόσιας τέχνης, όπως εκείνη της δημόσιας αρχιτεκτονικής, των γλυπτικών μνημείων και των ζωγραφικών διακοσμήσεων σε δημόσιους χώρους και γενικά της τέχνης των κρατικών παραγγελιών.

Πολλές φορές στην ιστορία, η τέχνη επιτέλεσε πολιτικές λειτουργίες που σχετίζονται με το περιεχόμενό της, τις κοινωνικές αντιλήψεις και τις θεωρίες για την τέχνη, το ρόλο του καλλιτέχνη στην εκάστοτε κοινωνία, τους θεσμούς και τους μηχανισμούς προώθησης της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η συμβολικότητα των εικόνων έχει εξυπηρετήσει στη διαμόρφωση ιδεολογιών, ώστε άτομα ή ομάδες να προσωποποιούν τα χαρακτηριστικά εκείνα που τις διαφοροποιούν, διαμορφώνοντας μια συλλογική συμπεριφορά, ανάλογη του κοινωνικού, πολιτικού και πολιτιστικού υποβάθρου. Μια εικόνα λειτουργεί ως κώδικας ή σύστημα από κώδικες και αποδίδει ιδέες, ενέχει ιδιότητες δυναμικές στη μετάδοση ιδεών, ενέχει ισχυρή υποβλητικότητα, δημιουργώντας εντυπώσεις τις οποίες αδυνατεί, σε πολλές περιπτώσεις, να αναπτύξει ο προφορικός και ο γραπτός λόγος.⁴⁷ Η πολυεπίπεδη και υπό όρους πολυσχιδής χρήση μιας εικόνας, τής αναθέτει διαφορετικούς ρόλους, ώστε να οπτικοποιηθούν οι εκάστοτε παράγοντες που επεξηγούν ή αποσαφηνίζουν συγκεκριμένα φαινόμενα. Για την πρόσ-

⁴⁷ P.J. Rogers, «The power of visual presentation» στο A.K. Dickinson, P.J. Rogers (eds.), *Learning History*, Heinemann Educational Books, London 1984, σσ.154-167.

ληψη και την κατανόηση των μηνυμάτων που εκπέμπονται από ένα γραμματόσημο, είναι απαραίτητη η σημειωτική ανάλυση του επικοινωνιακού του μοντέλου.

Βασική μονάδα ενός σημειωτικού επικοινωνιακού μοντέλου αποτελούν το αντικείμενο, η παραγωγή του συμβόλου και η αντίληψη του συμβόλου (ερμηνευτής), το οποίο ξεκάθαρα καθιστά λειτουργική την κωδικοποίηση και ανταλλαγή πληροφοριών συναλλακτικά. Συμφυής με την αντιπροσωπευτικότητα της γλώσσας είναι η έννοια του συμπεράσματος, ή, όπως απαιτεί ο C.S. Peirce, η αίσθηση της έννοιας του συμβόλου: *ένα σύμβολο συμβολίζει κάτι σε μια ιδέα που παράγει ή τροποποιεί... Αυτό το κάτι που συμβολίζει, ονομάζεται το αντικείμενό του, αυτό που μεταδίδει, το νόημά του. Και η ιδέα στην οποία δίνει υπόσταση είναι η αίσθηση της έννοιας του συμβόλου.*⁴⁸ Η αίσθηση της έννοιας του συμβόλου επιβεβαιώνει το σύμβολο ακόμα και δίχως ερμηνευτή, επειδή είναι ένα κατασκευάσμα που προέρχεται από την επαφή με ένα αντικείμενο στον εξωτερικό κόσμο.

Ένα ζήτημα προς εξέταση είναι το κατά πόσο ένα σύμβολο είναι ανάλογο του δεδηλωμένου του. Η έννοια της εικόνας, σύμφωνα με τον W. Noth, προσδιοριζόμενη σημειωτικά ως ομοιότητα, παραπέμπει στο *οπτικό* φαινόμενο και τη *διανοητική* και δεν καλύπτει ένα ευρύτερο φάσμα παραγωγής συμβόλων, περιλαμβανομένων των εκπομπών που προέρχονται από μη οπτικά κανάλια (π.χ. ομιλούσα γλώσσα).⁴⁹ Επιπλέον, ένα ζήτημα προς εξέταση είναι η πραγματικότητα του γεγονότος στο οποίο αναφέρεται μια εικόνα και το οποίο σχετίζεται με το περιεχόμενο και τον δημιουργό της.

Επιχειρώντας να αναλύσουμε έναν οπτικό κώδικα, διαπιστώνουμε πως η απεικόνιση της πραγματικότητας δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί δεδομένη και, ακόμη, ότι η σχέση ανάμεσα σ' αυτό που βλέπουμε και σ' αυτό που γνωρίζουμε δεν είναι απόλυτα σαφής. Μια εικόνα είναι ένα θέαμα που έχει αναδημιουργηθεί ή αναπαραχθεί. Είναι ένα φαινόμενο ή ένα σύνολο φαινομένων που έχει αποσπαστεί από τον τόπο και τον χρόνο, όπου πρωτοεμφανίστηκε, και έχει διατηρηθεί για λίγες στιγμές ή για αιώνες. *Κάθε εικόνα ενσωματώνει έναν τρόπο να βλέπουμε.*⁵⁰

⁴⁸ C.S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge University Press, 1931, σ.339.

⁴⁹ P. Trifonas, *Explorations in the Semiotics of text: A Method for the Semiotic Analysis of the Picture Book*, Μεταπτυχιακή εργασία στο British Columbia University, 1992, σ.10.

⁵⁰ J. Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, (μετ. Ζ. Κονταράτου), Οδυσσέας, Αθήνα 1980, σ.10.

Υπό αυτή την έννοια, στο νόημα μιας εικόνας δεν υπάρχουν παγκόσμιες αλήθειες, επειδή αυτό είναι εφήμερο και, συχνά, προσωρινά συνδεδεμένο με πολιτιστικά καθορισμένα σημασιολογικά πεδία. Το περιεχόμενο μιας έκφρασης δεν είναι αντικείμενο αλλά μια πολιτιστική μονάδα. Εάν γνωρίζουμε τον κατάλληλο κώδικα συσχετισμών μεταξύ έκφρασης και περιεχομένου, μπορούμε να κατανοήσουμε τα σύμβολα. Η γλώσσα, κατά συνέπεια, είναι ένα σημειωτικό σύστημα που ενσωματώνει τεχνητούς και συμβατικούς συσχετισμούς συμβολικών νοημάτων.⁵¹

Ο Ι. Θεοδωρακόπουλος, βασιζόμενος στη θεωρία του Αριστοτέλη περί αισθητών και νοητών,⁵² αποδίδει την έννοια της πραγματικότητας, τονίζοντας ότι: *Ο άνθρωπος εμφανίζεται ως συναίτιος αυτού, το οποίον ονομάζομεν πραγματικότητα.....Πνευματική ενέργεια και αντικείμενον, νοητόν και αισθητόν, έννοια και εποπτεία, εποπτεία και λέξεις δεν είναι χωριστά μεγέθη. Η αισθητή πραγματικότης δεν είναι κάτι έτοιμον και χωριστόν από ημάς, αλλά είναι φαινόμενον του συνειδέναι, σύστημα παραστάσεων κινουμένων και μεταβλητών... Ούτε η γλώσσα ούτε αι Εικαστικά Τέχνη μιμούνται την πραγματικότητα. Η γλώσσα είναι μορφή εξέλιξεως της σκέψεως του ανθρώπου, αι δε Εικαστικά Τέχνη είναι μορφή εξέλιξεως της οράσεως του ανθρώπου, είναι μετάβασις από το απλούν και αυτόματον αισθάνεσθαι εις τον κόσμον συνθέτων δημιουργημάτων και μορφών.*⁵³

Η γλωσσική φύση της εικόνας είναι ένα ζήτημα στο οποίο οι γλωσσολόγοι δυσπιστούν, εξοστρακίζοντας από τη γλώσσα κάθε κατά αναλογία επικοινωνία, διότι δεν είναι μια συνδυαστική ψηφιακών εννοτήτων, όπως είναι τα φωνήματα. Και η κοινή γνώμη θεωρεί, κατά τρόπο συγκεχυμένο, την εικόνα ως χώρο αντίστασης στην έννοια: η εικόνα είναι ανα-παράσταση, δηλαδή, σε τελευταία ανάλυση, ανάσταση, γνωρίζοντας ότι το κατανοητό θεωρείται ασυμβίβαστο με το βιωμένο.⁵⁴ *Η εικόνα είναι μια πράξη, όχι ένα πράγμα. Η εικόνα είναι η συνείδηση ενός πράγματος.*⁵⁵

Όταν μια εικόνα συνοδεύεται από λεκτικές ενδείξεις που την εξηγούν, την προσδιορίζουν ή την αποσαφηνίζουν, όπως για παράδειγμα η εικονογράφηση ενός

⁵¹ Y. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic theory of culture*, Taurus & Co, New York 1990.

⁵² βλ. Αριστοτέλους *Περί ψυχής*, βιβλίο τρίτο, κεφάλαιο Η', 432a, (μετ. Π. Γρατσιάτου), Φέξη, 1911.

⁵³ Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, «Η πρωταρχή της καλλιτεχνικής δημιουργίας - Θεωρία των εικαστικών τεχνών», *Φιλοσοφία*, τ.3ος, Αθήνα 1973, σσ.5-46.

⁵⁴ R. Barthes, *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο* (μετ. Γ. Σπανός), Πλέθρον, Αθήνα 2007, σ.41.

⁵⁵ J.- P. Sartre, *L' Imagination*, Alean, Paris 1936, σ.162.

βιβλίου, μια διαφημιστική καταχώρηση, κ.λπ., δημιουργούν σύνθετα επικοινωνιακά μοντέλα, τα οποία έχουν μελετηθεί σχετικά με την αλληλοεπίδραση και την εξάρτηση των σημάνσεών τους.

Στις ενοποιημένες μονάδες επικοινωνίας μεταξύ εικόνων, σχημάτων και λέξεων, χαρακτηριζόμενες ως μοντέλα μιας μεταξύ τους *σφιχτής σύζευξης*, δεν είναι δυνατόν να αφαιρεθούν τα μέρη της οπτικής τους γλώσσας, χωρίς παράλληλα την καταστροφή ή τη ριζική μείωση της έννοιας που ένας αναγνώστης μπορεί να λάβει από αυτή.⁵⁶

Υπό αυτή την έννοια, η εικόνα λειτουργεί ως ερμηνευτής των λέξεων και οι λέξεις ως ερμηνευτές της εικόνας. Οι πληροφορίες στο κείμενο, ωστόσο, ενδέχεται να μην είναι ακριβώς αντίστοιχες. Για παράδειγμα, τα κείμενα, κατά την εικονογράφηση ενός βιβλίου, δεν είναι πάντα αντίστοιχα των εικόνων του, δηλαδή μπορούν να παραλείπονται στοιχεία της αφήγησης που καλούνται να αποδοθούν. Το ίδιο μπορεί να συμβαίνει σε περιπτώσεις γραμματοσήμων, στα οποία οι σύντομες λεκτικές ενδείξεις του θέματος μιας έκδοσης είναι ελλιπέστερες ή αναντίστοιχες της εικονογράφησης. Σ' αυτή την περίπτωση, σημαίνει πως ο καλλιτέχνης γίνεται ένας ερμηνευτής του κειμένου.⁵⁷

Υποστηρικτές της σημειωτικής αυτονομίας των εικόνων⁵⁸ αντιπαραβάλλουν ότι οι ερμηνείες συνθέσεων εικόνας και λεκτικού μηνύματος δεν έχουν επιβεβαιώσει την προτεραιότητα του λεκτικού μηνύματος έναντι του οπτικού. Η θεωρία της οπτικής αντίληψης ή θεωρία Gestalt⁵⁹ υποστηρίζει την πίστη σε ανεξάρτητες γλωσσικές οντότητες, ερμηνευμένες ως σημειωτικά στοιχεία οπτικής γνώσης. Ερμηνεύουν τα *gestalten* ως σύμβολα και επεκτείνουν το επιχείρημα από το ερμηνευτικό πεδίο, σχετικά με τη φόρμα, στο πεδίο του περιεχομένου, σχετικά με το νόημα. Ο υπαινιγμός είναι ότι τα εικονογραφημένα σύμβολα είναι αυτοτελή στη δημιουργία αυτόνομων μηνυμάτων, χωρίς χρήση της γλώσσας και αντίθετα με τα λεξικολογικά σύμβολα, μέσω της φόρμας της έκφρασής τους.

⁵⁶ R. Horn, «Information design: Emergence of a new profession» in R. Jacobson *Information design*, Cambridge, M.I.T. Press, 1999, σσ.15–33, σ.27

⁵⁷ J. M. Golden – A. Gerber, «A semiotic perspective of text: The picture story book event», *Journal of Literacy Research*, 1990, σ.208

⁵⁸ G. Sonesson, *Pictorial Concepts: Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*, Lund University Press, Sweden 1989

⁵⁹ P. Trifonas, *ό.π.*, σσ.14-15

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σφιχτής σύζευξης εικόνας και λέξεων, το οποίο κάτω από διαφορετικές συνθήκες θα μπορούσε να ερμηνευτεί με τη θεωρία Gestalt, αποτελεί η παραποίηση του γνωστού ιταλικού γραμματοσήμου του 1942 που αναπαριστά τα προφίλ του Hitler και του Mussolini, υπό τον τίτλο *Due popoli una Guerra* (Δύο λαοί ένας Πόλεμος). Στο παραποιημένο γραμματόσημο, τα ηγετικά προφίλ των αρχηγών διαδέχτηκαν η συνοφρυωμένη έκφραση του Hitler και η τρομοκρατημένη έκφραση του Mussolini, υπό τον τίτλο *Due popoli un Fuhrer* (Δύο λαοί ένας Αρχηγός). Η εικόνα, εντούτοις, του γραμματοσήμου θα μπορούσε να αποδώσει εν μέρει την έννοια, χωρίς τη λεκτική της υποστήριξη.



Ένα αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί το πλαστό γραμματόσημο του Hitler, το οποίο κατασκευάστηκε -όπως εικάζεται- στην Ιταλία ή στην Ελβετία για λόγους προπαγάνδας εναντίον του εχθρού από το αμερικανικό Γραφείο Στρατηγικών Υπηρεσιών (Office of Strategic Services), στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.⁶⁰



σύμβολο στο νόημα της λεκτικής ένδειξης.

Ωστόσο, υπάρχουν περιπτώσεις σφιχτής σύζευξης μεταξύ εικάσματος και λεκτικών ενδείξεων, στις οποίες θα μπορούσαν να αναγνωριστούν φαινόμενα αντιφάσεων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν καλλιτεχνικά έργα με φιλοσοφικό

Στο πλαστό, το πορτραίτο του Hitler αντικαταστάθηκε από μάσκα θανάτου και η λεκτική ένδειξη *Deutsches Reich* μετατράπηκε σε *Futsches Reich*. Η λέξη *futsches* σημαίνει *χαμένη*, εντούτοις, η εικονογράφηση θα μπορούσε να λειτουργήσει αυτόνομα, επεκτεινόμενη ως

⁶⁰ W. Baldus, *The Hitler skull stamp, Postal Warfare*, vol.1 (υπό έκδοση)

και αισθητικό ενδιαφέρον, όπως οι σουρεαλιστικοί πίνακες του René Magritte, περιπτώσεις που ανατρέπουν την έννοια της τέχνης ως μιας απλής αναπαράστασης μιας εξωτερικότητας, δίνοντας διαφορετική διάσταση στην αξία της οπτικής ανάλυσης.⁶¹ Πιο συγκεκριμένα, στο κάτω μέρος του γνωστού έργου της *πίπας* του R. Magritte η φράση: *αυτό εδώ δεν είναι μια πίπα* (παράρτημα Α, εικ. 30) συνιστά ένα παράδοξο αντίφασης, αλλά η αντίφαση, ωστόσο, δεν βρίσκεται ανάμεσα στην εικόνα και στον λόγο, γιατί αντίφαση θα μπορούσε να υπάρξει μεταξύ δύο διατυπωμάτων⁶². Μεταξύ εικάσματος και λόγου σημαίνεται ένας ασταθής και αβέβαιος δεσμός, με τις λέξεις *αυτό εδώ*. Οι λέξεις *αυτό εδώ* εξηγούν το σχέδιο, δηλαδή την πίπα, η οποία, όμως, γίνεται άμεσα αντιληπτή, αλλά δεν είναι ουσιαστικά συναρτημένη με το αντικείμενο που περιγράφει, δεν αποτελείται από το ίδιο υλικό και δεν έχει τις ίδιες ιδιότητες. Επομένως, οι λέξεις *αυτό εδώ*, που είναι φτιαγμένες από ήχους, μεταφράζουν τα γράμματα κάτω από το είκασμα και όχι το είκασμα. Ταυτόχρονα, όμως, το ίδιο κείμενο μπορεί να διατυπώνει ένα τελείως διαφορετικό πράγμα. Το διατύπωμα *αυτό εδώ*, το οποίο ξετυλίγεται κάτω από το σχέδιο, *δεν είναι* -δεν θα μπορούσε να είναι- *μια πίπα*. Εκείνο που εντέλει φαίνεται να αρνείται το διατύπωμά του είναι η άμεση και αμοιβαία εξάρτηση σχεδίου και κειμένου.

Κατά συνέπεια, η ανάλυση του οπτικού κώδικα ενός γραμματοσήμου προϋποθέτει την αναγνώριση των σημάνσεών του και την εξέταση των διατυπωμάτων του. Σε ένα γραμματόσημο, διακρίνουμε τρεις βασικές σημάνσεις: τις ενδείξεις, την εικόνα και τα σύμβολα. Χρησιμοποιώντας ως πεδίο σύγκρισης τη σημειωτική ανάλυση μιας διαφημιστικής εικόνας από τον R. Barthes,⁶³ λαμβάνοντας, όμως, υπόψη τη διαφορά ανάμεσα στον τόπο, το χρόνο και τη διάρκεια έκθεσης, εντοπίζουμε ότι η πληροφόρηση που παρέχει το γραμματόσημο βασίζεται σε διαφορετικές δομές επικοινωνίας. Τα μηνύματα που εκπέμπει ως διάυλος ένα γραμματόσημο είναι ένα πλέγμα από συγκλίνοντα μηνύματα, με κέντρο την εικόνα και, περιφερειακά, τα λεκτικά μηνύματα των ενδείξεων και των συμβόλων του. Στην περίπτωση αυτή, τρεις

⁶¹ M. Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth century french thought*, University of California Press, Berkeley 1994, σσ. 385-386 και M. Foucault, *Foucault Live. Collected interviews, 1961-1984*, Semiotext(e), N.Y. 1996, σσ.10-12.

⁶² Μ. Φουκώ, *Αυτό εδώ δεν είναι μια πίπα, Σκέψεις πάνω στη ζωγραφική του Ρενέ Μαγκρίτ* (μετ. Α. Μουμτζής), Οθόνη, Θεσσαλονίκη, χ.χ. σσ.15-25.

⁶³ R. Barthes, *ό.π.*, σσ.25-26.

διαφορετικές δομές, η εικόνα, η λεκτική και τα σύμβολα, συγκλίνουν,· όντας, όμως, ετερογενείς, δεν μπορούν να αναμειχθούν μεταξύ τους.

Κατά συνέπεια, λαμβάνουμε την κυριολεκτική εικόνα ενός γραμματοσήμου ως καταδηλούμενη και τη συμβολική ως συμπαραδηλούμενη.⁶⁴ Η δυαδικότητα των μηνυμάτων είναι εμφανής σε όλες τις καλλιτεχνικές παραγωγές. Αποσπώντας από ένα γραμματόσημο τη μία δομή, π.χ. της εικόνας, η αίσθηση της καταδήλωσης μπορεί να είναι τόσο ισχυρή, ώστε η περιγραφή της να είναι αδύνατη. Ωστόσο, η συμπαραδήλωσή της διαφοροποιείται μέσα ή έξω από το γραμματόσημο. Η ερμηνευτική περιγραφή ενός γραμματοσήμου θα προϋπέθετε τη δομική περιγραφή του, ώστε η ερμηνεία να μην είναι άλλη από αυτό που επιδεικνύεται.⁶⁵ Επιπλέον, μια δομική περιγραφή λαμβάνει υπόψη ότι το σύστημα που αναλαμβάνει τα σημεία ενός άλλου συστήματος, για να τα μετατρέψει σε σημαίνοντά του, είναι ένα σύστημα συμπαραδήλωσης. Στην περίπτωση του *Penny Black*, σε γραμματόσημο στο οποίο δεν υπάρχει λεκτική σήμανση της εκδότριας χώρας, η μία από τις δομές του γραμματοσήμου επικαλύπτεται από την άλλη. Η κατά παράταξη σύνταξη των στοιχείων από τα οποία συγκροτείται μια πληροφοριακή σύν-θεση αξιολογείται σύμφωνα με την επιλεγμένη πρόταξη ενός από αυτά, πράγμα που βεβαιώνει ότι η πρόταση της πληροφορίας είναι ανάλογη με την πρό-θεση του πληροφοριοδότη, αξιολογούμενη συν-τακτικά.⁶⁶ Στο γραμματόσημο του *Penny Black*, η καταδηλούμενη εικόνα του μονάρχη αντικαθιστά την ένδειξη του κράτους και το νομιμοποιεί. Αν και η αρχική πρόθεση της έκδοσης ενός γραμματοσήμου είναι -χρησιμοποιώντας παραφρασμένη τη φράση του R. Magritte αυτό εδώ είναι γραμματόσημο- να νομιμοποιείται η απαίτηση των ταχυδρομικών παροχών, το ερώτημα που τίθεται είναι ποια από τις ενδείξεις του, εικόνα, λέξεις ή σύμβολα, απαντάει στο ερώτημα αυτό. Αν δηλαδή ο οπτικός κώδικας του γραμματοσήμου συναρτάται από μια σφιχτή σύζευξη, είναι δυνατόν, αφαιρώντας τη λεκτική ένδειξη (κράτος) να μην αλλάζει το νόημα του συμβολισμού του και ο σκοπός της έκδοσής του; Από την άλλη πλευρά, αν ένα εικονογραφημένο σύμβολο είναι αυτοτελές στη δημιουργία αυτόνομων μηνυμάτων, χωρίς τη χρήση του γλωσσικού κώδικα, τότε, η ταύτιση των διατυπωμάτων λέξεων και εικόνας θα είναι αληθής;

⁶⁴ R. Barthes, *ό.π.*, σ.σ.45-46.

⁶⁵ R. Barthes, *ό.π.*, σ.28.

⁶⁶ Ν. Σαπρής, *Ελληνική κοινωνία και τηλεόραση*, τ. 1, Γόρδιος. Αθήνα 1992, σ.19.

Την εποχή της έκδοσης του *Penny Black*, οι υποχρεωτικές ενδείξεις του γραμματοσήμου δεν είχαν προκαθοριστεί νομικά και γι' αυτό η πλειοψηφία των εκδόσεων των άλλων κρατών δεν έφερε λεκτικές σημάνσεις, οι οποίες να σηματοδοτούν το κράτος που κάνει την έκδοση. Στη συνέχεια, οι σχετικές ρυθμίσεις εξαίρεσαν τα βρετανικά γραμματόσημα, τα οποία διατηρούν έως σήμερα τον ίδιο τρόπο σήμανσης. Η ονομασία του κράτους αντικαθίσταται από το σκιαγραφημένο προφίλ της βασίλισσας. Η αποκλειστική χρήση της εικόνας του μονάρχη των βρετανικών γραμματοσήμων για αρκετές δεκαετίες μετά τον 19^ο αιώνα ενισχύθηκε με τους εορτασμούς του 1887 και επαναλήφθηκε σε 10 χρόνια και με τη δίχρωμη έκδοση γραμματοσήμων του Ιωβηλαίου, το 1900. Η έκδοση αυτή ενέτεινε τη σημασιολογία ενός συνόλου λαμπρών εορτασμών, συμβόλου -όπως χαρακτηρίστηκε- της παγκόσμιας κυριαρχίας μιας φυλής, οι οποίοι δεν αποτελούσαν μόνο ένα θέαμα, αλλά ένα γεγονός μεγαλύτερου ιστορικού ενδιαφέροντος.⁶⁷

Η μυθοποίηση της εικόνας του μονάρχη και των συμβόλων του έγινε ένα θεσμικό γεγονός και χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα. Στο γραμματόσημο του Ferdinand II της Σικελίας, απαγορεύτηκε η μαύρη ακυρωτική σφραγίδα να αλλοιώνει το ομοίωμά του, με διάταγμα του ίδιου του βασιλιά. Για τον λόγο αυτό, το σχέδιο της σφραγίδας διακοπτόταν στην περιοχή του πορτραίτου. Στον φιλοτελικό κόσμο, τα γραμματόσημα αυτά είναι γνωστά με το ασεβές παρωνύμιο *Bomba Heads*.⁶⁸ Μια παρόμοια μέθοδος ακύρωσης υιοθετήθηκε για τα ισπανικά γραμματόσημα της βασίλισσας Isabella II αλλά και πολύ αργότερα, για τα γραμματόσημα της Evita Peron, έως τον Σεπτέμβριο του 1955. Στα γραμματόσημα της E. Peron, δόθηκε εντολή η σφράγιση να γίνεται με προσοχή, μακριά από την περιοχή του πορτραίτου, μετά, όμως, από την πτώση του καθεστώτος, δεν δόθηκε η ίδια προσοχή στη χρήση των ακυρωτικών σφραγίδων.⁶⁹

Η πολυσημία ενός πορτραίτου και κατ' επέκταση η χρήση του στα γραμματόσημα σχετίζεται με διάφορες παραμέτρους⁷⁰: α) Την περίοδο και τη χρονική έκταση έκθεσης, λαμβάνοντας υπόψη ότι η περίοδος συμπράττει στην παραγωγή σημασιών. β) Τα σύνολα στοιχεία του περιβάλλοντος που τοποθετήθηκε. Στην

⁶⁷ E. Hobsbawm - T. Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge University Press, 1992, σ.283.

⁶⁸ J. Child, «Semiotics and stamps», *American Philatelist*, January 2010, σ.56.

⁶⁹ J. Child, *ό.π.*, σ.56.

⁷⁰ Α-Ι. Δ. Μεταξάς, *Υπαινικτικά πορτραίτα...*, *ό.π.*, σσ. 78-82.

περίπτωση του γραμματοσήμου, η χωροθέτηση μεταβαίνει εντυπωσιακά από τον μινιμαλιστικό και ιδιωτικό χώρο του φακέλου αλληλογραφίας στον μεγαλοπρεπή και δημόσιο χώρο των φιλοτελικών εκθέσεων και των φιλοτελικών μουσείων. γ) Από την αίσθηση της συνέχειας, της μη διακοπτόμενης παράδοσης δ) Από το κοινό που το παρατηρεί ή το θαυμάζει. Ένα έργο τέχνης έχει πάντα δύο εποχές: εκείνη της δημιουργίας του και την άλλη της μακράς διάρκειας, με σχετικά ασαφή χωροχρονικά όρια στα οποία μπορούν να παραχθούν διάφορες ερμηνείες, όχι υποχρεωτικά ομόλογες. Με την πρώτη εποχή, συνδέεται ο καλλιτέχνης. Η μετα-σημασία το αποσπά όχι από τον αρχικό χώρο, αλλά από την αρχική πρόθεση.

Στη Γαλλία, η πρώτη έκδοση της *Cérès* οικειοποιήθηκε συμβατικά εικονικά σημεία, δηλαδή σημεία τα οποία δεν κατέχουν την ιδιότητα του αναπαριστώμενου αντικειμένου, αλλά μεταφράζουν κάποιες από τις συνθήκες της εμπειρίας, σύμφωνα με τον κώδικα. Σύμφωνα με τον U. Eco, υπάρχει ένας εικονικός κώδικας που θέτει την ισοδυναμία ανάμεσα στο γραφικό σημείο και σε ένα συναφές σημείο του κώδικα αναγνώρισης.⁷¹ Η σχηματική εικονική αναπαράσταση αναπαράγει συγκεκριμένες ιδιότητες μιας άλλης σχηματικής αναπαράστασης. Έτσι, ο εικονικός κώδικας δημιουργεί μια σημασιολογική σχέση ανάμεσα στο γραφικό σημείο και σε ένα σημαινόμενο, που είναι ήδη κωδικοποιημένο. Η *Cérès* υπήρξε ο πρώτος συμβολισμός της Δημοκρατίας, η οποία έλαβε το παρωνύμιο *Marianne* και στο πρόσωπο της οποίας, από τις αρχές του 20^{ού} αιώνα, οπτικοποιήθηκε αλληγορικά και η ιδεολογία των γαλλικών εκδόσεων. Ωστόσο, σε αντίθεση με το *Penny Black*, η γαλλική *Cérès*, συμπληρούμενη από τις ενδείξεις *REPUBLIQUE FRANCAISE*, δείχνει την ανάγκη να δηλώσει τη θεσμική της νομιμότητα. Οι ενδείξεις αυτές, μετά το 1851 και την ανατροπή του καθεστώτος, άλλαξαν σε *EMPIRE FRANC*. Αν και στο γαλλικό σύνταγμα το μόνο σύμβολο που έχει καθιερωθεί επίσημα είναι η τρίχρωμη (κυανή, λευκή, κόκκινη) σημαία, η αναπαράσταση της Γαλλικής Δημοκρατίας με την αλληγορική μορφή γυναίκας που, συνήθως, φέρει φρυγικό σκούφο, απέκτησε επίσημο χαρακτήρα. Από το 1999, η *Marianne* είναι πλέον παρούσα σε επιστολόχαρτα, φυλλάδια, έντυπα, αφίσες και κάθε είδους πληροφοριακό υλικό που προέρχεται από επίσημους φορείς του γαλλικού κράτους. Η ίδια αμφισημία υπήρχε για αρκετό καιρό

⁷¹ U. Eco, *Θεωρία σημειωτικής*, (μετ. Έφη Καλλιφατίδη), Γνώση, Αθήνα 1994, σ.315.

και για τον *Κόκορα*, ένα σύμβολο του οποίου η αναγόρευση σε επίσημο εθνικό σύμβολο της Γαλλίας δεν ξεπέρασε ποτέ το στάδιο των προθέσεων. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται από τον Maurice Aughillon, φαίνεται ότι ο *Κόκορας* δεν έγινε αποδεκτός για δύο λόγους. Αφενός η επιλογή ενός ζώου ως σύμβολο θα είχε εραλδικό χαρακτήρα, επομένως φεουδαρχικό και κατά συνέπεια αρνητικό, αφετέρου ένα κατοικίδιο ζώο όπως ο *κόκορας* δεν θα ήταν αρκετά αξιοπисто πλάι σε λιοντάρια και αετούς που χρησιμοποίησαν συμβολικά άλλα κράτη.

Όπως στη *Cérès*, έτσι και στην περίπτωση της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή κωδικοποιείται, μέσω της εικόνας, το πολιτισμικό συγκείμενο της εποχής. Η συντετμημένη ένδειξη *ΕΛΛ. ΓΡΑΜΜ.* στο πάνω μέρος του γραμματοσήμου δίνει την έμμεση πληροφόρηση της εκδότριας χώρας, όμως, από το 1886 και μετά, με τη βελγική έκδοση της Μικρής Κεφαλής του Ερμή, αναγράφεται η ένδειξη *ΕΛΛΑΣ*. Το 1924, στην αναμνηστική έκδοση του *Φαβιέρου*, η ένδειξη *ΕΛΛΑΣ* μετατράπηκε περιστασιακά σε *ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ*, αλλά από το 1982 καθιερώθηκε στα ελληνικά γραμματόσημα παράλληλα με την ένδειξη *HELLAS*. Όπως έχει επισημανθεί,⁷² οι εναλλαγές αυτές των σημάνσεων οφείλονται στους κατά περιόδους πολιτικούς και ιδεολογικούς προσανατολισμούς της χώρας. Ο J. L. Kallen, θέτοντας τα ερωτήματα σχετικά με τις επιλογές της εικονογράφησης και τους συμβολισμούς του ελληνικού γραμματοσήμου: *Ποία Ελλάδα;*, *Η Ελλάδα τίνος;*, *Ποίο εθνικό σύμβολο;*, *Η Κεφαλή του Μονάρχη;* κ.ά., επιχείρησε την ερμηνευτική προσέγγιση δια μέσου της σημειολογικής αλλά, κυρίως, την ανάδειξη της περίπλοκης σχέσης σημειολογίας και ιστορίας. Σύμφωνα με αυτή την τοποθέτηση, η αρχική ένδειξη *ΕΛΛΑΣ* των πρώτων ελληνικών γραμματοσήμων δεν αντιστοιχούσε στο γεωγραφικό και πληθυσμιακό εύρος της αρχαίας και βυζαντινής Ελλάδας ούτε στο πολιτισμικό μέγεθος αυτών των εποχών και, κατά συνέπεια, το πρώτο ελληνικό γραμματόσημο συνέβαλε στη δημιουργία ενός κοινού οράματος του έθνους, εκφράζοντας την επιθυμία της εθνικής ταυτότητας.⁷³ Ο D. Scott, αναφερόμενος στο ίδιο θέμα, σχολιάζει πως αυτή η συγκεκριμένη ερμηνευτική προσέγγιση συμβάλλει να γνωρίσουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιπροσωπεύεται ένα

⁷² D. Scott, «Présentation: Sémiologie et herméneutique du timbre-poste», *Protée*, τ. 30, αρ. 2, 2002, σσ.5-8.

⁷³ J. L. Kallen, «L'Idée de nation le timbre-poste grec (1924-1982)», *Protée*, τ. 30, αρ. 2, 2002, σσ.75-76.

έθνος μέσα στην πολιτιστική, τη μυθολογική, την κοινωνιολογική και την πολιτική πραγματικότητά του. Επιπλέον, υπογραμμίζει το μέρος της αντίληψης που προκύπτει από τη *σιωπή* στη σημειολογική επεξεργασία. Η δυναμική της αναπαράστασης, που προκαλεί την παρουσία ενός απόντος αντικειμένου διπλασιάζεται δια μέσου της απουσίας, που προτείνει την παρουσία ενός αντικειμένου ή ενός μη ειπωμένου μηνύματος, αλλά όχι λιγότερο σημαντικού.

Από αυτή την οπτική γωνία, ενισχύεται η σημασία της ιστορίας στη συμβολική έννοια του γραμματοσήμου και της ιδεολογικής του χρήσης, δηλαδή της πρωτεϊκής εικόνας, η οποία αναπαρίσταται μέσα στην ιστορική διαχρονία του. Τόσο το πρώτο γαλλικό όσο και το πρώτο ελληνικό γραμματόσημο χρησιμοποίησαν ένα κωδικοποιημένο σύμβολο της αρχαιότητας (Δήμητρα–Ερμής), όμως, η ερμηνευτική ανάλυση των δύο συμβόλων -της ίδιας πολιτισμικής προέλευσης και του ίδιου οπτικού κώδικα- διαφοροποιείται, ανάλογα με την ιστορική συγκυρία. Τα ερωτήματα που τίθενται στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι: Εάν απουσίαζαν οι λεκτικές ενδείξεις αμφοτέρων των γραμματοσήμων -γαλλικού και ελληνικού- και η σχεδιαστική λύση ήταν ανάλογη του *Penny Black*, η ερμηνευτική τους προσέγγιση θα οδηγούσε σε άλλο αποτέλεσμα; Δηλαδή, χωρίς την ένδειξη *ΕΛΛ. ΓΡΑΜΜ.*, η ερμηνευτική ανάλυση της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή θα οδηγούσε, ενδεχομένως, στην εκδοχή ότι η εικόνα συμβολίζει μόνο την επικοινωνία; Και επιπλέον, η απουσία αυτής της ένδειξης θα σήμαινε ότι το νεοσύστατο ελληνικό κράτος θα δήλωνε μετριοπαθέστερα την εδαφική και πολιτισμική του έκταση; Ακόμη, η επιλογή του Ερμή, με ή χωρίς τις σημάνσεις της εκδότριας χώρας, αναιρεί οπωσδήποτε τον έμμεσο συμβολισμό της επικοινωνίας και συντάσσεται αποκλειστικά και μόνο με το πνεύμα της επιστροφής στο παρελθόν; Η *Cérès*, χωρίς την ένδειξη *REPUBLIQUE FRANCAISE*, θα υπολειπόταν του συμβολισμού της ιδεολογίας της; Όπως χαρακτηριστικά τονίζεται από τον Νεοκλή Σαρρή, η πιστότητα προς τα ιστορικά γεγονότα δεν είναι πολλές φορές το ζητούμενο, μια και δεν είναι το παρελθόν που τιμάται όσο το μέλλον που εκτιμάται με βάση τις προοπτικές που ανοίγονται από το χτες στο αύριο.⁷⁴

⁷⁴ Ν. Σαρρή, *ό.π.*, σ.67.

Ένας νέος χώρος της σημειολογικής έρευνας είναι η οπτική κοινωνική σημειολογία, η οποία έχει καθοριστεί από τους Jewitt και Oyama⁷⁵ και περιλαμβάνει την εξήγηση των σημειολογικών πηγών, *αυτό δηλαδή που μπορεί να γίνει και να ειπωθεί με εικόνες (και άλλα οπτικά μέσα επικοινωνίας) και πώς μπορούν να ερμηνευτούν αυτά που λένε και πράττουν οι άνθρωποι με εικόνες*. Βάσει του πρώτου κοινωνικού σημειολογικού πλαισίου που όρισαν οι Kress και Van Leeuwen,⁷⁶ αναγνωρίζεται ότι μια εικόνα εκτελεί ταυτόχρονα τρεις μετασημειωτικές λειτουργίες, προκειμένου να δημιουργήσει νόημα. Αυτές καλούνται συμπαραδηλωματική, διαστρωματική και συνθετική μεταλειτουργία.

Η συμπαραδηλωματική μεταλειτουργία απαντά στο ερώτημα: *-Τι θέλει να πει η εικόνα;*, διερευνώντας τους συμμετέχοντες σε αυτή, την ενδεχόμενη μεταξύ τους δράση, τις μορφές συμβατικής σκέψης που αποπνέουν τα διαφορετικά αντικείμενα της εικόνας, άλλες ενσωματωμένες διεργασίες που συμβάλλουν στην κατανόηση της εικόνας και αν επαυξάνει η επιλογή των συμμετεχόντων στην εικόνα το στόχο της αλλά και αυτόν του κειμένου.

Η διαστρωματική μεταλειτουργία αφορά δράσεις μεταξύ όλων των συμμετεχόντων στην παραγωγή και θέαση μιας εικόνας (του δημιουργού, των απεικονιζόμενων συμμετεχόντων και του θεατή) και απαντά στην ερώτηση: *- Πώς αυτή η εικόνα απασχολεί το θεατή;*. Σύμφωνα με τους Kress και Van Leeuwen, το οπτικό αίτημα, η απόσταση από τον θεατή και οι γωνίες θέασης μιας εικόνας είναι τρία βασικά σημεία προς εξέταση για τη διερεύνηση της διαστρωματικής μεταλειτουργίας μιας εικόνας.⁷⁷ Το οπτικό αίτημα μπορεί να έχει δύο λειτουργίες. Μπορεί να απευθύνεται άμεσα στον θεατή, να αναγνωρίζει δηλαδή τους θεατές με ένα οπτικοποιημένο *Εσύ*. Επίσης, το βλέμμα του απεικονιζόμενου συμμετέχοντος -και η χειρονομία, αν υπάρχει- μπορεί να απαιτούν κάτι από το θεατή, να του ζητούν να εισέλθει σε μία φανταστική σχέση με το θέμα. Η απόσταση μεταξύ των συμμετεχόντων στην εικόνα και τον θεατή είναι συγγενής με τα συναισθήματα οικειότητας. Οι Kress και Van Leeuwen

⁷⁵ C. Jewitt- R. Oyama, «Visual meaning: A social semiotic approach» στο T. van Leeuwen and C. Jewitt, *Handbook of visual analysis*, Sage Publications, London 2001, σ.136.

⁷⁶ C.Harrison, «Visual social semiotics: Understanding how still images make meaning» στο *Technical Communication*, τ. 50, αρ. 1/ 2003, σ.50.

⁷⁷ C. Harrison, *ό.π.*, σ.54.

υποστηρίζουν πως η σχέση μεταξύ των ανθρώπων συμμετεχόντων που απεικονίζονται σε μια εικόνα και τον θεατή είναι για ακόμη μια φορά μια φανταστική σχέση. Οι άνθρωποι απεικονίζονται σαν να είναι φίλοι, ή σαν να είναι ξένοι. Επιπλέον, υποστηρίζουν πως, σχετικά με τις γωνίες θέασης μιας εικόνας, η οριζόντια γωνία κωδικοποιεί αν ο παραγωγός της εικόνας (και ως εκ τούτου και ο θεατής) έχει σχέση με τους απεικονιζόμενους συμμετέχοντες ή όχι. Η οριζόντια γωνία θέασης ερμηνεύεται ως: *Αυτό το οποίο βλέπει ο θεατής είναι μέρος του κόσμου του, κάτι με το οποίο έχει άμεση σχέση*. Ταυτόχρονα, η μεσαία κάθετη γωνία μεταξύ του θεατή και του θέματος υποδεικνύει ισότητα. Ο συνδυασμός των δύο προάγει τον έντονο συσχετισμό μεταξύ θεατή και θέματος και, συνεπαγόμενα, τον συσχετισμό με το σύνολο στο οποίο ανήκει το θέμα. Στην ανάλυση μιας εικόνας, θα πρέπει να συμπεριλάβουμε το γεγονός ότι οι παραγωγοί είχαν στη διάθεσή τους και άλλες σημειωτικές επιλογές. Για παράδειγμα, ένας φωτογράφος θα μπορούσε να φωτογραφίσει το θέμα του σε στάση προφίλ, ή με ένα σύνολο ανθρώπων (δημόσια απόσταση), ή να το τοποθετήσει υπό μια χαμηλή οπτική από πλευράς θεατή, τονίζοντας την ισχνότερη ισότητα. Αυτό που τίθεται σε αμφισβήτηση είναι εάν οποιαδήποτε από αυτές τις επιλογές θα μπορούσε να παράξει μια εικόνα ρητορικά υποστηρικτική του συνοδευτικού κειμένου.

Η συνθετική μεταλειτουργία απαντά στο ερώτημα: *Πώς συσχετίζονται η συμπαραδηλωματική μεταλειτουργία με τη διαστρωματική μεταλειτουργία και ολοκληρώνονται σε ένα όλο με νόημα*; Η σύνθεση της εικόνας είναι το ισοδύναμο της σύνταξης στη γλώσσα. Στη γλώσσα, ένα σύνολο κανόνων καθορίζει πώς συναρμολογούνται τα συντακτικά σύνολα, δηλαδή πως συμπλέκονται οι λέξεις-σύμβολα ή οι ομάδες λέξεων, για να σχηματιστούν οι προτάσεις και να παράγουν νόημα για τον αναγνώστη. Με ανάλογο τρόπο, η σύνθεση μιας εικόνας αποτελεί οπτική σύνταξη. Αν τα σύμβολα δεν τοποθετηθούν σύμφωνα με συγκεκριμένους κανόνες, οι θεατές θα παρατηρούν ένα συνονθύλευμα εικόνων, παρά ένα ενιαίο σύνολο. Η συνθετική μεταλειτουργία ολοκληρώνει αποφασιστικά τις δύο άλλες μεταλειτουργίες μέσω ποικίλων στοιχείων, εξετάζοντας την αξία της πληροφορίας της εικόνας, το πλαίσιο και τη μορφή που έχουν τοποθετηθεί οι απεικονιζόμενοι συμμετέχοντες, ώστε

να παρέχουν πληροφορίες και το λόγο για τον οποίο ο παραγωγός επέλεξε αυτή την τοποθέτηση.⁷⁸

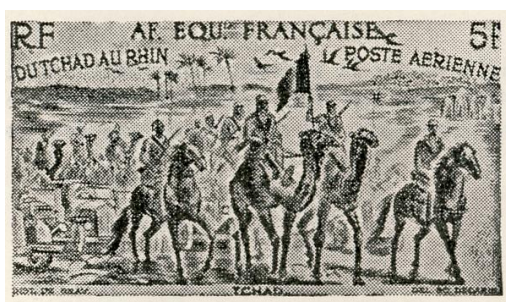
Ο τρόπος που απασχολεί τον θεατή η εικόνα ενός γραμματοσήμου, δηλαδή η διαστρωματική μεταλειτουργία του, αλλά, ταυτόχρονα, η αξία της πληροφορίας του και η επιλογή της οπτικής του σύνταξης, μπορεί να λάβει διαφορετικές ερμηνείες, ανάλογα με την περίοδο μέσα στην οποία επιχειρείται μια τέτοια προσέγγιση. Ως εικόνα, μπορεί χρονικά να τοποθετείται όχι μόνο σε μία εποχή, εκείνη δηλαδή που δημιουργήθηκε αλλά και άλλες, με σχετικά ασαφή χωροχρονικά όρια στα οποία μπορούν να παραχθούν διάφορες ερμηνείες, όχι υποχρεωτικά ταυτόσημες. Η χρονική περίοδος επισκόπησης μιας εικόνας, επομένως, καθορίζει την ερμηνεία των δράσεων μεταξύ όλων των συμμετεχόντων, δηλαδή του δημιουργού, εκείνων που απεικονίζονται και του θεατή. Στην περίπτωση του γραμματοσήμου, επίσης, μπορούμε να διακρίνουμε ακόμη δύο ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Πρόκειται για μια εσωτερική, αυτή που θα του αποδοθεί εντός των συνόρων της χώρας που τίθεται σε κυκλοφορία και μια δεύτερη εξωτερική, εκτός των συνόρων, η οποία θα μπορούσε να εγείρει απαντήσεις σχετικά με τη συνθετική του μεταλειτουργία, ενδεχομένως διφορούμενες ή ασαφείς.

Το γραμματόσημο θεσμοθετήθηκε και επιχείρησε να μεταδώσει εννοιακά στοιχεία προς όλους, ώστε να εμπεδωθούν ακόμη και από ομάδες ατόμων ή κοινωνικά σύνολα ξένα προς αυτά. Για παράδειγμα, ενώ στους αλληγορικούς συμβολισμούς της Γαλλικής Δημοκρατίας πιστώθηκαν τα μηνύματα της ελευθερίας, της ισότητας, και της αδελφосύνης, στα επισημασμένα αποικιακά γαλλικά γραμματόσημα με τις πρόσθετες ενδείξεις *AOF* (*Afrique Occidentale Française*) και *AEF* (*Afrique Equatoriale Française*), των οποίων μεγάλο μέρος της εικονογράφησης προέρχεται από τη Γαλλική Επανάσταση του 1789, οι συμβολισμοί, όπως επισημαίνεται από τον Adedze, υπονομεύθηκαν λεπτά και διαστρεβλώθηκαν, για να δικαιολογήσουν την υποταγή, την αποίκηση και την εκμετάλλευση της Αφρικής.⁷⁹ Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, στη Γαλλία ασκήθηκε κριτική, κυρίως, από το γαλλικό κομμουνιστικό κόμμα, καθιστώντας την περίοδο αυτή ως την αρχή μιας αυστηρής εκστρατείας για την ανεξαρτησία των αποικιών. Σε αντίθεση, φιλοτελικά περιοδικά της εποχής εξήραν το

⁷⁸ C. Harrison, *ό.π*, σ.55

⁷⁹ A. Adedze, «Re-presenting Africa: Commemorative postage stamps of the colonial exhibition of Paris», *African Arts* τ. 37 αρ. 2/ 2004, σσ.58-61.

ρόλο της γαλλικής παρουσίας στις αποικίες και ιδιαίτερα του γαλλικού φιλοτελισμού που την προβάλλει: Ένας από τους λόγους που θα έπρεπε ένας φιλοτελιστής να βλέπει τα αποικιακά γραμματόσημα είναι ότι εκτός του ότι του προσφέρουν γνώση για την ιστορία, τη γεωγραφία, τους λαούς, τη χλωρίδα και την πανίδα άλλων χωρών, είναι ότι μαθαίνεις άλλες πλευρές της Γαλλικής Ένωσης. Όλα τα γραμματόσημα θυμίζουν το τεράστιο έργο της μητροπολιτικής Γαλλίας, διαμέσου έργων δρόμων, σιδηροδρόμων, γεφυρών, ιατροφαρμακευτικής βοήθειας, τα οποία μνημονεύονται στα γραμματόσημα, όπως θα συνεχίζει να μνημονεύεται κάθε νέα προσπάθεια... Το γραμματόσημο στο οποίο απεικονίζονται Μαυριτανοί στρατιώτες του Ειρηνικού, τυφεκιοφόροι Αλγερινοί και Σενεγαλέζοι



από το Τσαντ μέχρι τον Ρήνο υποσχέθηκε στη Γαλλία να ξαναπάρει τη θέση της στον κόσμο.⁸⁰

Εντούτοις, στην έκθεση της Colonial Exhibition στο Παρίσι το 1931, η απεικόνιση των αποικιοκρατούμενων λαών υπήρξε σύνθετη και προβληματική. Η εικόνα του άλλου

ανακατασκευάστηκε. Στα γραμματόσημα που εκδόθηκαν με αφορμή την έκθεση, σχηματοποιήθηκε το αντικείμενο σε μια μορφή που ενσωματώνει και καταγράφει στοιχεία ξένα προς τη φύση τους. Η ξανα-παρουσίαση της εικόνας και ο αντίκτυπος των γραμματοσήμων στον υπόλοιπο κόσμο έγινε σαφής, όπως δηλώνεται από τον Marechal Lyautey, όταν, σε δημοσίευμα για την Έκθεση στο περιοδικό *Illustration* της 23^{ης} Μαΐου 1931, αναφέρει: *perfect expression of French taste, French ideology ... throughout the world, an ambassador of choice.*⁸¹

Οι εκδόσεις των αποικιακών γραμματοσήμων παρέμειναν το μονοπώλιο των κεντρικών κυβερνήσεων. Τα γαλλικά και εν γένει όλα τα αποικιακά γραμματόσημα, εκτός των βρετανικών, συμπεριέλαβαν στη θεματολογία τους διοικητές, στρατηγούς, εξερευνητές, βασιλικές προσωπικότητες –γενικά, πολιτικά παρακείμενους στο καθεστώς- αλλά και μια πλούσια θεματολογία από τη ζωή των ιθαγενών της Αφρικής. Τα βρετανικά αποικιακά γραμματόσημα καθιέρωσαν τη σύμβαση της παρουσίας του

⁸⁰ J. Lafitte, *La France d'Outre-Mer et la philatelie*, χ.τ., 1955, σσ.30-31.

⁸¹ A. Adesze *ό.π.*, σσ.58-61.

μονάρχη, ακόμα και μετά το 1928, όταν συμπεριέλαβαν διάφορες σκηνές της Αφρικής, πάντοτε, όμως, συνοδευόμενες από το βασιλικό πορτραίτο.⁸²

Η παγκοσμιότητα του γραμματοσήμου, διάστικτη ιδεολογικά από εθνικές ιδιαιτερότητες, σκιαγράφησε διαμέσου της εναλλασσόμενης -κατά περίπτωση- φιλοτελικής πολιτικής, τις προθέσεις των χωρών. Στη φιλοτελική ιστορία, συμπεριλαμβάνονται εκδόσεις γραμματοσήμων οι οποίες προκάλεσαν αντιδράσεις ή διενέξεις, αποκαλύπτοντας το μέγεθος της δύναμής του. Ενδεικτικά, παρατίθενται κάποιες περιπτώσεις:

Το 1906, η αυστροουγγρική κυβέρνηση εξέδωσε δύο γραμματόσημα στα οποία απεικονίζεται μια άποψη του Doboj και της Carshija,⁸³ τμήματα του Σεράγεβο, ως πρωτεύουσα της Βοσνίας. Η σειρά ερμηνεύθηκε ως ένδειξη των προθέσεων της Αυστροουγγαρίας να προσαρτήσει τη Βοσνία και την Ερζεγοβίνη. Επειδή η κίνηση αυτή έλαβε απειλητικές διαστάσεις, αποφασίστηκε να σταλεί στην περιοχή ο αρχιδούκας Φραγκίσκος Φερδινάνδος, για να κατευνάσει τα πράγματα.⁸⁴ Παρόμοιο ζήτημα προκάλεσε η πρόθεση του Ελληνικού Ταχυδρομείου να συμπεριλάβει στην αναμνηστική σειρά του 1971, *Παιδεία κατά τον Αγώνα*, ένα γραμματόσημο αξίας 2 δραχμών που απεικόνιζε τη Μεγάλη του Γένους Σχολή της Κωνσταντινούπολης.

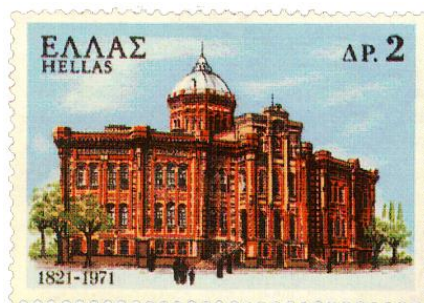
Η αναγγελία της έκδοσης προκάλεσε δυσφορία στη τουρκική πλευρά, η οποία προέβη σε διάβημα, υποστηρίζοντας ότι το εν λόγω γραμματόσημο προβάλλει εδαφικές

διεκδικήσεις. Αμέσως μετά, δόθηκε εντολή να καταστραφεί η κλάση των 2 δραχμών και η σειρά να κυκλοφορήσει μόνο με τις υπόλοιπες κλάσεις που απεικόνιζαν το *Κρυφό Σχολείο* του Ν.

Γύζη, τον *Αδαμάντιο Κοραή* και τον *Ευγένιο Βούλγαρη*.

Διέφυγαν της καταστροφής τα δύο γραμματόσημα που αποστέλλονται για τον

απαραίτητο χημικό έλεγχο στο Χημείο του



⁸² A. Adedze, «Commemorating the chief: The politics of postage stamps in West Africa», *African Arts*, τ. 37, αρ. 2/2004, σσ. 68-74.

⁸³ *Stamps of the world*, Stanley Gibbons, London 2004, σ.392.

⁸⁴ Ι. Χαλβατζιδόπουλος, «Τα μη τεθέντα σε χρήση γραμματόσημα του 1971», *Φιλοτέλεια* αρ. 651/2008, σ.250.

Κράτους και πέντε ακόμη,⁸⁵ έχοντας ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας σημαντικής φιλοτελικής σπανιότητας.

Ωστόσο, το πρόβλημα που δημιουργήθηκε με την έκδοση της σειράς *Παιδεία κατά τον Αγώνα* δεν ήταν το πρώτο. Από την ανταπόκριση της εφημερίδας *Σφαίρα* του Πειραιά, πληροφορούμαστε το άρθρο του εθνικού ποιητή των Τούρκων Αβδουλάχ Χαμίτ Βέη, που είχε ως αφορμή την αναμνηστική σειρά του *Ναυαρίνου* το 1927 και δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Milliyet*⁸⁶. Στο άρθρο, αναφέρονται τα εξής: *Οι Έλληνες εν προκειμένω θέλουν ν' αφαιρέσουν από άλλους την δόξαν ενός έργου, ήκιστα βεβαίως ανθρωπιστικού ως ήτο η πυρπόλησις και η δολία καταβύθισις ενός στόλου και να την αποδώσουν εις εαυτούς. Ενώ, γράφει ο Τούρκος ποιητής, όλοι κάλλιστα γνωρίζομεν ότι η ναυμαχία του Ναυαρίνου υπήρξε το έργον ενός Αγγλου Ναυάρχου. Κατά την εποχήν ταύτην, καταλήγει, η οποία είναι εποχή ειρήνης και ησυχίας, καλούμεν τους ιθύνοντας των Αθηνών εις προσοχήν και υπενθυμίζομεν ότι η καλλιτέρα ασφάλεια δύο όμορων Εθνών δεν ευρίσκεται εις την ανάξισιν των πληγών του παρελθόντος, αλλά εις την επούλωσιν των πληγών τούτων.*

Ο συντάκτης του άρθρου *Σφαίρα* σχολιάζει στη συνέχεια ως εξής: *Εις τον τόσον εύθικτον Τούρκο ποιητή, θα είχωμεν να παρατηρήσωμεν ότι εάν η έκδοσις γραμματοσήμων παρά τινός κράτους παριστώντων σκηνάς εκ της εθνικής αυτού ιστορίας αποτελεί ανάξισιν πληγών του παρελθόντος, τότε αυτή η Τουρκία ήρξατο χειρών αδίκων εν προκειμένω δεδομένου ότι εις τα γραμματόσημα των 2 και 3 γρασιών της εν έτει 1926 εκδοθείσης σειράς παριστά τα περίφημα στενά του Σαγγαρίου τα οποία εστοίχισαν τόσας εκατόμβας εις την ελληνική νεότητα. Εάν δ' η ανάξισις πληγών χρονολογουμένων από εκατονταετίας και πλέον και συνεπώς ανηκουσών πλέον καθαρώς στην ιστορίαν, ευρίσκει τόσο εύθικτους τους Τούρκους δεν γνωρίζομεν τι πρέπει να ειπώμεν ημείς των οποίων χαίνουσι ακόμη αι πληγαί αι ανοιγείσαι εις τον Σαγγάριον.*

Από την προσωπική εμπειρία της ερευνήτριας, η οποία απορρέει από την ιδιότητα της χαράκτηρας γραμματοσήμων, επισημαίνεται ότι οι ελληνικές εκδόσεις αποφεύγουν τη χρήση του χάρτη της Ελλάδας, δεδομένου ότι η υπερβολική σμίκρυνση εξαφανίζει πλήθος νησιών από την εικόνα και, επομένως, ένα γραμματόσημο με ελλιπή χάρτη θα αποτελούσε παραδοχή της απώλειας των εδαφικών δικαιωμάτων της χώρας.

⁸⁵ Ι. Χαλβατζιδόπουλος, *ό.π.*, σ.252.

⁸⁶ *Φιλοτέλεια* αρ. 47/1928, σ.182.



Η ευαισθητοποίηση γύρω από αυτό το ζήτημα εντάθηκε μετά την έκδοση του αναμνηστικού φυλλαρίου (feuille) γραμματοσήμων το 1993, το οποίο είχε ως θέμα την *Ελληνική Προεδρία της Ε.Ε.* . Στη σειρά, χρησιμοποιήθηκε ο χάρτης της Ελλάδας, αλλά οι διατρήσεις του φυλλαρίου άφηναν εκτός γραμματοσήμου τη Μακεδονία

την Κρήτη και ολόκληρη τη νησιωτική χώρα. Η έκδοση αυτή δεν αποσύρθηκε, ωστόσο προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις και σχόλια και, τελικά, το θέμα έφθασε με επερώτηση στη Βουλή των Ελλήνων, με τη μορφή επερώτησης.



Το 1936, η Αργεντινή εξέδωσε ένα γραμματόσημο με τον χάρτη της χώρας στον οποίο συμπεριλαμβάνονταν και τα νησιά *Malvinas*. Το γεγονός προκάλεσε την αντίδραση της Μ. Βρετανίας. Ο διευθυντής του Ταχυδρομείου δήλωσε ότι, αν το γραμματόσημο αποσυρθεί, θα σημαίνει πως η Αργεντινή παραιτείται από το δικαίωμά της στα νησιά *Malvinas*.⁸⁷ Τελικά, το γραμματόσημο αποσύρθηκε.

Το ίδιο γραμματόσημο αποτέλεσε το παράδειγμα που χρησιμοποίησαν τα μέλη του *Hellenic Electronic Center*, όταν, με επιστολή τους προς τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας, τον Απρίλιο του 2005, θέλησαν να του γνωστοποιήσουν τις απόψεις τους



για το ζήτημα της Π.Γ.Δ.Μ., παραθέτοντας το πρόβλημα που ανέκυψε στις διπλωματικές σχέσεις Αργεντινής και Μ. Βρετανίας, από το γεγονός ότι στο γραμματόσημο εκείνο απεικονίζονταν τα νησιά *Falkland* με το όνομα *Malvinas*.

Επισημαίνεται εδώ πως, για το ζήτημα της ονομασίας της Π.Γ.Δ.Μ., χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα το επιχείρημα του γιουγκοσλαβικού γραμματοσήμου του 1939, στο οποίο η περιοχή αυτή εμφανίζεται με το όνομα Βαρδάσκα.

⁸⁷ J. Child, ό.π., σσ.51-52.



Το 1956, ο Αιγύπτιος Πρόεδρος Νάσερ, θέλοντας να εθνικοποιήσει τη διώρυγα του Σουέζ, εξέδωσε ένα γραμματόσημο που απεικόνιζε ένα πετρελαιοφόρο με αιγυπτιακή σημαία να διασχίζει τη διώρυγα. Με αφορμή αυτό το γραμματόσημο, ξέσπασε κρίση στην Αίγυπτο με κίνδυνο γενίκευσης πολεμικής σύγκρουσης συνασπισμένων δυνάμεων Αγγλίας, Γαλλίας και Ισραήλ εναντίον της και που αποτράπηκε, τελικά, με την παρέμβαση του Ο.Η.Ε., μετά και την παγκόσμια πίεση που ασκήθηκε.



Το 1995, η Ταχυδρομική Υπηρεσία των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής κυκλοφόρησε το εκδοτικό φιλοτελικό πρόγραμμα του επόμενου έτους, το οποίο περιείχε γραμματόσημο με θέμα την έκρηξη ατομικής βόμβας, με τίτλο *Οι ατομικές βόμβες επιταχύνουν το τέλος του πολέμου*. Το γραμματόσημο προκάλεσε τις έντονες διαμαρτυρίες του υπουργείου Εξωτερικών της Ιαπωνίας και, τελικά, αποσύρθηκε από την κυβέρνηση Clinton.



Ανάλογο ζήτημα προέκυψε, όταν η Ε.Σ.Σ.Δ., τον Νοέμβριο του 1959, εξέδωσε γραμματόσημο προς τιμήν του Μ. Γλέζου, ο οποίος το 1958 είχε συλληφθεί και καταδικαστεί για κατασκοπεία. Η ελληνική κυβέρνηση προέβη σε διάβημα διαμαρτυρίας προς τον Πρόσβη της Ε.Σ.Σ.Δ. στην Αθήνα για την έκδοση του γραμματοσήμου. Όπως ανέφερε το περιοδικό Times, στις 21 Δεκεμβρίου του 1959, ο Πρόσβης δήλωσε πως δεν έφερε καμιά ευθύνη για το ζήτημα, αφού είχε εκδοθεί από τις *Ανεξάρτητες Ταχυδρομικές Αρχές* της Ε.Σ.Σ.Δ. Ένα μήνα μετά, η ελληνική κυβέρνηση ανταπέδωσε, θέτοντας σε κυκλοφορία γραμματόσημο προς τιμήν του Ούγγρου πρωθυπουργού Imre Nagy και καθιστώντας την Ελλάδα πρώτη και μοναδική χώρα που εξέδωσε γραμματόσημο με αυτό το θέμα. Τα γραμματόσημα αυτά κυκλοφόρησαν μόνο για δέκα ημέρες. Μετά από διαμαρτυρία της Σοβιετικής Πρεσβείας και κατόπιν συμφωνίας, αποσύρθηκαν και οι δύο σειρές εκατέρωθεν.⁸⁸ Στις 3 Νοεμβρίου 2008, η Ουγγρική Πρεσβεία σε συνεργασία με τα ελληνικά ταχυδρομεία εόρτασε την επέτειο



⁸⁸ εφ. *Τα Νέα* 10/11/2006.

της Ουγγρικής Επανάστασης στο Φιλοτελικό Μουσείο της Αθήνας, με αφορμή το γραμματόσημο του Nagy που τιμούσε την Επανάσταση. Από την αλληλογραφία, όμως, μεταξύ Ουγγρικής Πρεσβείας και Διοίκησης του Ταχυδρομείου, προκύπτει ότι υπήρξαν δυσκολίες ως την τελική συμφωνία της ονομασίας του εορτασμού.



Η έκδοση του γραμματοσήμου της Σοβιετικής Ένωσης το 1961 τιμούσε τον Patrice Lumumba, νέο Πρωθυπουργό του Congo, που μόλις τότε είχε απελευθερωθεί από το αποικιακό καθεστώς των Βέλγων, παρόλο που το άρθρο 8 της Παγκόσμιας Ταχυδρομικής Σύμβασης ορίζει ότι τα γραμματόσημα που εκδίδονται από μια χώρα-μέλος ή επικράτεια μνημονεύουν εξέχουσες προσωπικότητες ή γεγονότα ξένα με τη χώρα-μέλος ή την επικράτεια και θα πρέπει να έχουν στενή σχέση με την εν λόγω χώρα ή επικράτεια.

Υπάρχουν, επίσης, περιπτώσεις όπου οι αρχικές προθέσεις του περιεχομένου της σηματοδότησης ενός γραμματοσήμου δεν αποτυπώθηκαν, αλλά παρακάμφθηκαν ή



αναιρέθηκαν. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η μακέτα της κλάσης των 500 δρχ. της αναμνηστικής έκδοσης της Νίκης του 1947, η οποία βρίσκεται στο Ταχυδρομικό και Φιλοτελικό Μουσείο και για την οποία υπάρχει η έγκριση με τη διόρθωση της ένδειξης *Αλβανία* σε *Βόρειος Ηπειρος*. Το γραμματόσημο τελικά τέθηκε σε κυκλοφορία,

χωρίς τις υποδεικνυόμενες διορθώσεις.

Με την άνοδο του φιλοτελισμού και του συλλεκτισμού, το ενδιαφέρον για την ιδεολογική χρήση των γραμματοσήμων επεκτείνεται σε φιλοτελικές οργανώσεις και σε άλλους φορείς. Στο υπόμνημα της Ελληνικής Φιλοτελικής Εταιρείας προς τα υπουργεία Οικονομικών και Παιδείας, στις 23 Δεκεμβρίου 1925, αναφέρεται: *η Ε.Φ.Ε. εμφορείται πρωτίστως υπό σκοπών καθαρώς εθνικιστικών. Τούτο ηθέλησε διατρανώσει και δι'*

αυτού του τίτλου της εν ω προέταξεν ως πρώτον χαρακτηριστικόν αυτής, την εμφορείται πρωτίστως υπό σκοπών καθαρώς εθνικιστικών. Τούτο ηθέλησε διατρανώσει και δι' αυτού του τίτλου της εν ω προέταξεν ως πρώτον χαρακτηριστικόν αυτής την ονομασίαν της ως «Ελληνικής» και τούτο καθορίζεται σαφώς εν τω 2ω άρθρω του καταστατικού της όπερ, πραγματευόμενον περί των σκοπών της, θέτει ως πρώτον τοιούτον την καθόλου παραγωγή του ελληνικού γραμματισμού και την όσον τε μεγαλυτέραν ανάπτυξιν του ενδιαφέροντος των ξένων δια τα ελληνικά γραμματόσημα... Το γραμματόσημο λόγω της κολοσσιαίας ανάπτυξης της αλληλογραφίας μεταξύ πασών των χωρών του κόσμου ανεγνωρίσθαι ότι αποτελεί έν από τα ισχυρότερα και πλέον τελέσφορα μέσα φυσικής και αυτομάτου τρόπου τινά εθνικής προπαγάνδας.

Στο περιοδικό *Κλειώ* το 1886, γίνεται μνεία της πολιτισμικής αξίας των γραμματισμών: ...ολίγην καταβάλλοντες προσοχήν εις την διατήρησιν και βαθμιαίαν βελτίωσιν συγχρόνων του πολιτισμού μνημείων, οποία θεωρούνται και εινε τα γραμματόσημα, αφού το άψυχον χρώμα εφ' ου πατούμεν, τόσο φιλοστόργως κρύπτει εις τους κόλπους του και κατά καιρούς αποκαλύπτει τα κειμήλια του πολιτισμού των πατέρων μας.⁸⁹

Στο ίδιο πνεύμα, η εφημερίδα *Εμπρός*, με τίτλο *Η μεγάλη Ελλάς και αι μεγάλοι υποχρεώσεις της*, την 15^η Ιουνίου 1914, σχολιάζει την ελλιπή φροντίδα των εκδόσεων και τονίζει πως επιβάλλεται να βελτιωθεί προκειμένου οι εικόνες των γραμματισμών να αναδεικνύουν την αθάνατον ελληνικήν φυλήν. Σε άλλο άρθρο, εξάίρεται ο ρόλος των γραμματισμών, παραθέτοντας το παράδειγμα της ιταλικής έκδοσης για τη *χιλιετηρίδα του Βιργιλίου* -κατόπιν προτάσεως του Υπουργού Εξωτερικών της Ιταλίας- για την οποία υπογραμμίζεται ότι θα αποτελεί διάγγελμα προς τους Ιταλούς που βρίσκονται στα πέρατα του κόσμου.⁹⁰

Η αυξανόμενη απήχηση του φιλοτελισμού στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα οδήγησε στην εισαγωγή του ως μάθημα σε σχολεία της Ευρώπης και της Αμερικής.⁹¹ Οι προτάσεις για μια ανάλογη ενέργεια και στα ελληνικά σχολεία διατυπώνονται από νωρίς και στον ελληνικό φιλοτελικό τύπο. Από τη διάλεξη του προέδρου της Ελληνικής

⁸⁹ *Κλειώ*, 1886, τ. 2, αρ. 35, σ.176.

⁹⁰ «Γραμματόσημο του Βιργιλίου», εφ. *Εμπρός*, 6/10/1930.

⁹¹ «Ο φιλοτελισμός ως εκπαιδευτικόν μάθημα», *Φιλοτελικός Τύπος*, αρ.10, 1935, σ.73.

Φιλοτελικής Εταιρείας Π. Σαββίδη, με θέμα *Το γραμματόσημον ως εθνικός πλούτος*,⁹² πληροφορούμαστε ότι, άτυπα, ο φιλοτελισμός ως μάθημα χρησιμοποιήθηκε στην προώθηση συγκεκριμένων ιδεών: *...Για να μη διακινδυνεύσω τα εθνικά μας συμφέροντα θα αναφέρω χωρίς ονόματα ότι εις μίαν δυναστευόμενην εισέτι ελληνικήν γωνίαν οι Έλληνες διδάσκαλοι διά να μην εμπέσουν εις τον Νόμον τον απαγορεύοντα την ελληνικήν πατριδογραφίαν, προσέφυγαν εις το εφυέστατον τέχνασμα να μεταχειρίζονται τας συλλογάς των γραμματοσήμων διά να ομιλούν διά την γεωγραφίαν και την ιστορίαν των άλλων κρατών και φυσικά πρωτίστως και συχνότερα της Ελλάδος.*

Λαμβάνοντας υπόψη ότι η πληροφορία που παρέχεται από την εικόνα υπερκαλύφθηκε κατά τον 20^ο αιώνα από άλλα μέσα μαζικότερα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, πιο δραστικά, όπως η τηλεόραση και ο κινηματογράφος, το γραμματόσημο διατήρησε στο χρόνο την αξία του ως συστηματικό μέσο προώθησης ιδεών. Το 1984, το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο του Fontainebleau, ανάμεσα σε άλλα, συμφώνησε στην ίδρυση της Επιτροπής Adonnino,⁹³ για μια *Ευρώπη των Πολιτών*. Η επιτροπή εξέδωσε δύο εργασίες. Στη δεύτερη εργασία-αναφορά, στο άρθρο 9, σχετικά με την *ενδυνάμωση της εικόνας και ταυτότητας της Κοινότητας*, εκτός από τη Σημαία και τον Ύμνο, προτείνεται και το γραμματόσημο ως μέσο επίτευξης του σκοπού αυτού. Στο άρθρο 9, τονίζεται ότι: *Τα γραμματόσημα χρησιμοποιούνται ευρέως και στο εσωτερικό και εξωτερικό κάθε χώρας και έτσι, αν είναι σχεδιασμένα κατάλληλα, μπορούν να γίνουν τα κατάλληλα οχήματα για να προσελκύσουν την προσοχή σε ιδέες και γεγονότα της Κοινότητας.* Στη συνέχεια του άρθρου 9, προτείνεται, μάλιστα, η ύπαρξη κοινής στρατηγικής στους εθνικούς ταχυδρομικούς οργανισμούς.

Επιπλέον, δεδομένων των συχνών ομαδικών αποστολών αλληλογραφίας στις οποίες καταργείται η επικόλληση γραμματοσήμου και αντικαθίσταται από τη σφράγιση προπληρωμένου τέλους, η διοικητική ομάδα της Παγκόσμιας Ταχυδρομικής Ένωσης, κατά την 5^η Συνάντησή της στη Βέρνη, πρότεινε την εικονογράφιση των εν λόγω σφραγίδων.⁹⁴

Από τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, στη φιλοτελική πολιτική των τριτοκοσμικών, κυρίως, χωρών υπεισήλθε ο οικονομικός παράγοντας. Καθώς πολλοί

⁹² Π. Σαββίδης, *Το γραμματόσημον ως εθνικός πλούτος*, Αθήναι 1936, σ.11.

⁹³ The «Adonnino Report» - Report to the european council by the ad hoc committee «On a people's Europe», Milan 28 and 29 June, 1985, σ.32.

⁹⁴ Πρακτικά Παγκόσμιου Ταχυδρομικού Συνεδρίου, Απρίλιος 2010, Βέρνη.

συλλέκτες ειδικεύονται σε ένα μόνο θέμα, παρουσιάζεται μια παραγωγή γραμματοσήμων που απεικονίζουν φυτά, ζώα, τρένα, μεταλλεύματα, διάσημα πρόσωπα και τον ολυμπιακό αθλητισμό. Λίγα από αυτά τα γραμματόσημα χρησιμοποιούνται πραγματικά για την πληρωμή των ταχυδρομικών τελών. Για κάποιες χώρες, ειδικά εκείνες που είναι ιδιαίτερος εξαρτώμενος οικονομικά, οι φιλοτελικές πωλήσεις μπορούν να έχουν μια σημαντική συμβολή στην εισροή ξένου συναλλάγματος.

Όλες αυτές οι φάσεις αποτελούν τη δυναμική άποψη τόσο της κοινωνίας όσο και του πολιτιστικού της συγκειμένου, της ίδιας της πνευματικής καλλιέργειας. Κατά συνέπεια, η τελική ερμηνεία ενός πολιτιστικού φαινομένου όπως το γραμματόσημο προϋποθέτει την υπέρβαση ολόκληρου του μυθοπλαστικού συστήματος μέσα στο οποίο κινείται.

4. Η ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΗ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ

Κατά τον 19ο αιώνα, που το γραμματόσημο εδραιώθηκε ως ένα νέο ταχυδρομικό προϊόν, τα επικοινωνιακά μέσα που απευθύνονταν σε μεγάλα πληθυσμιακά τμήματα ήταν αρκετά περιορισμένα και ο επικοινωνιακός ρόλος των τεχνών περιοριζόταν σε μικρές ομάδες φιλότεχνων. Ωστόσο, ο Τύπος -προϊόν των εξελίξεων που επέφερε η Βιομηχανική Επανάσταση σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο- είχε αναλάβει το ρόλο της μαζικής επικοινωνίας και ενημέρωσης. Η εδραίωση της καπιταλιστικής κοινωνίας, κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, είχε δύο σημαντικές συνέπειες στην ανάπτυξή του, την επέκταση της Βιομηχανικής Επανάστασης στο χώρο της ενημέρωσης και την ολοκλήρωση της παγκόσμιας αποικιοκρατικής καπιταλιστικής αγοράς.⁹⁵

Στον αιώνα που ακολούθησε, εμφανίστηκαν νέα μέσα επικοινωνίας και ενημέρωσης, όπως ο κινηματογράφος, ενώ κάποια άλλα, όπως το βιβλίο και η αφίσα, αύξησαν την παραγωγή και τη ζήτησή τους. Η βιομηχανική κοινωνία, κατά τον αιώνα αυτό, μετατράπηκε σε μια κοινωνία πληροφόρησης, καθώς η πληροφόρηση αποτέλεσε πρωταρχικό στοιχείο όλων των οικονομικών και ευρύτερων κοινωνικών δραστηριοτήτων. Μεταπολεμικά, η νέα τάση της κοινωνιολογικής θεώρησης των

⁹⁵ Μ. Σεραφετινίδου, *Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας. Ο Ρόλος των Μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου Καπιταλισμού*, Gutenberg, Αθήνα 2005, σσ.133-147.

M.M.E. θα αναδειξεί μια άλλη διάσταση των μέσων. Τα μέσα ενημέρωσης και επικοινωνίας δεν περιορίστηκαν στη μετάδοση πληροφοριών ή στο να λειτουργούν ως κέντρα πολιτικού ελέγχου ή επιρροής. Πιο συγκεκριμένα, έγιναν οι θεσμοί μέσω των οποίων πραγματοποιείται η επικοινωνία, δηλαδή *μοναδικές εμπειρίες μετατρέπονται σε κοινές εμπειρίες*.⁹⁶

Η ανάπτυξη, όμως, του Ταχυδρομείου άλλαξε σε μεγάλο βαθμό τα δεδομένα της επικοινωνίας και της πληροφόρησης. Όπως παρατηρεί ο B. Rothschild,⁹⁷ η *όλη ανάπτυξις αυτού δύναται να διαιρεθεί εις τέσσαρας εποχάς: 1) Ηγεμονική εποχή, καθ' ην η ταχυδρομική συγκοινωνία μεταξύ των διαφόρων της επικρατείας τόπων απέβλεπεν ιδιαιτέρως εις κυβερνητικούς σκοπούς. 2) Μικτή εποχή, καθ' ην το ταχυδρομείον διαμοιράζεται μεταξύ της ηγεμονικής εξουσίας και των ιδιωτών, οίτινες ποιούνται βαθμιδόν χρήσιν των ταχυδρομικών της επικρατείας μέσων διά την προσωπικήν των συγκοινωνίαν. 3) Οργανιστική εποχή, καθ' ην το ταχυδρομείον, θεωρούμενον ως δημοσία υπηρεσία κοινού συμφέροντος, κανονίζεται σταθερώτερον και καλλιεργείται υπό του ταμειευτικού πνεύματος χάριν αποκτήσεως όσων ένεστι πλειόνων εισοδημάτων. 4) Προοδευτική εποχή, εις ην μόλις από εικοσαετίας εισήλθεν ο νεώτερος κόσμος διά του γενικού πνεύματος της εμπορικής ελευθερίας, ήτις θεωρούσα το ταχυδρομείον ως το δραστηριώτατον όργανον της μεταξύ τόπων, προσώπων και συμφερόντων συγκοινωνίας, έδωκεν εις τον μηχανισμόν αυτού ανάλογον διάπλασιν.*

Η έκδοση του πρώτου γραμματοσήμου, ειδικά στην Αγγλία, δεν ήταν τυχαίο περιστατικό. Το χαμηλό ταχυδρομικό τέλος ήταν το αποτέλεσμα της ανάγκης για τακτική και φθηνή επικοινωνία με τις υπερπόντιες εδαφικές κτήσεις, ανάγκη που δημιουργήθηκε για εμπορικούς λόγους από τη Βιομηχανική Επανάσταση. Η βρετανική μοναρχία, ωστόσο, επέδειξε μεγάλη προσοχή στην εικόνα που παρουσίαζε προς τα έξω. Από τον 17^ο αιώνα, η αγγλική κυβέρνηση χορηγούσε ειδικές άδειες για τις τυπογραφικές πρέσες και περιόριζε το υλικό που θα εκδιδόταν από τους αποικιοκράτες, ώστε να πατάσσεται οποιαδήποτε προσπάθεια κριτικής εναντίον της.⁹⁸

⁹⁶ Μ. Σεραφετινίδου, *ό.π.*, σ.19.

⁹⁷ B. A. Rothchild, *Histoire de la poste aux lettres, depuis ses origines les plus anciennes jusqu'a nos jours*, Librairie Nouvelle, Paris 1873.

⁹⁸ J. Sivulka, *Η Ιστορία της Διαφήμισης Soap, Sex, and Cigarettes* (μετ. Α. Αποστολοπούλου), Έλλην, Αθήνα, 1999, σ.21.

Στην Ελλάδα, πριν την εισαγωγή του γραμματοσήμου, η ιδιωτική αλληλογραφία που αντιστοιχούσε σε κάθε κάτοικο ήταν ελάχιστη. Την ίδια περίοδο στην Αγγλία, ο μέσος όρος των ιδιωτικών επιστολών ανά κάτοικο ανερχόταν σε 15 περίπου και στη Γαλλία σε 7.

Η αναλογία Αγγλίας – Ελλάδας σε επιστολές ήταν 20: 1 και εκείνη Γαλλίας – Ελλάδας ήταν 14: 1.⁹⁹ Η εξωτερική αλληλογραφία στην Ελλάδα διαμορφωνόταν ως εξής: Την πρώτη θέση κατείχε η Τουρκία, τη δεύτερη η Γαλλία, την τρίτη η Αγγλία μαζί με την Αυστρία, την τέταρτη η Γερμανία και την πέμπτη η Ρωσία μαζί με τις Ηνωμένες Ηγεμονίες της Δανίας και την Ιταλία, ενώ ακολουθούσαν τα υπόλοιπα κράτη.¹⁰⁰

Η αλληλογραφία στην Ελλάδα ανά έτος από το 1840 έως το 1861

ΕΤΟΣ	ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ	ΕΠΙΣΗΜΑ ΕΓΓΡΑΦΑ, ΔΕΜΑΤΑ ΕΝΤΥΠΩΝ, ΧΑΡΤΟΣΗΜΩΝ ΚΑΙ Β. ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ
1840	323.300	262.090
1845	370.794	327.843
1850	438.121	398.222
1856	550.220	450.134
1857	576.152	466.150
1858	608.208	482.312
1859	646.820	500.013
1860	691.629	519.445
1861 9 πρώτοι μήνες	735.708	539.587

Σύμφωνα με τον Θ. Λεονάρδο, το 1829, οι επιστολές εσωτερικού ήταν ελάχιστες και του εξωτερικού μηδενικές. Κατά αναλογία, στο σύνολο του έτους 1861, διακινήθηκαν 755.929 ιδιωτικές επιστολές και 566.541 επίσημα έγγραφα. Την περίοδο

⁹⁹ Θ. Λεονάρδος, *Γενική έκθεσις του διοργανισμού και της προόδου της εν Ελλάδι ταχυδρομικής υπηρεσίας, από του Έτους 1829 μέχρι του πρώτου γραμματοσήμου του έτους 1861* Αθήναι 1862, σσ.68 -71.

¹⁰⁰ Θ. Λεονάρδος, *ό.π.*

αυτή, ο πληθυσμός της Ελλάδας ανερχόταν σε 1.100.000 άτομα, γεγονός από το οποίο εξάγεται το συμπέρασμα πως αντιστοιχούσαν 1 και 1/5 επιστολές σε κάθε άτομο.

Με την εισαγωγή του γραμματοσήμου στην Ελλάδα, σημειώθηκε ραγδαία αύξηση της αλληλογραφίας. Στο περιοδικό *Οικονομική Επιθεώρησης*, αναφέρεται ότι ...*Η κίνησις του ημετέρου ταχυδρομείου αποτελεί ενδεικτικώτατον γνώρισμα της προϊούσης ακμής κατά την εθνικήν εν γένει συναλλαγήν. Τοιουτοτρόπως ενώ κατά το 1863 διεβίβασε 1.142.421 επιστολάς, ο αριθμός ούτος κατά το 1872 ανέβη εις 1.997.230. Υπό ετέραν έποψιν, η δημοσιογραφική δραστηριότης από 702.133 κατά το 1863 διεβίβασε 1.179.288 τω 1872. Εν γένει η μεν πρώτη πενταετία (1863-1867) περιλαμβάνει 7.288.088 επιστολάς και 4.516.891 έντυπα, η δε δευτέρα (1868-1872) 9.153.218 επιστολάς και 5.530.760 έντυπα από έτους δε εις έτος παρατηρείται εν όλη τη περιόδω σταθερά η ανάπτυξις του αριθμού των εν λόγω ταχυδρομικών διαβιβάσεων.*¹⁰¹

Αντίστοιχα, στον χώρο του Τύπου, κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, ένα tirage¹⁰² εφημερίδας της τάξης των 50.000 φύλλων για παράδειγμα στη Γαλλία θεωρούνταν ρεκόρ. Την τελευταία δεκαετία και πιο συγκεκριμένα το 1891, η *Petit Parisien* έφθασε τα 770.000 φύλλα, ενώ στις παραμονές του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, πραγματοποιήθηκε συνολικά tirage 6.000.000 φύλλων. Αλλά και η παραγωγή και διανομή του βιβλίου, στη διάρκεια όλου του 19^{ου} αιώνα, έφθασε σε παγκόσμιο επίπεδο τους 8.000.000 τίτλους, ενώ, μόνο την περίοδο 1966-1970, έφθασε τους 2.500.000 τίτλους¹⁰³.

Οι ποσότητες κατ' έτος των ελληνικών γραμματοσήμων που τέθηκαν σε κυκλοφορία έχουν αρχειοθετηθεί επίσημα από το ελληνικό ταχυδρομείο, από το έτος 1934 και έπειτα. Σχετικά με τα προηγούμενα έτη, οι πληροφορίες παρουσιάζουν κάποιες ελλείψεις και προέρχονται από τον φιλοτελικό τύπο. Από τα ποσοτικά δεδομένα της κυκλοφορίας των γραμματοσήμων, γίνεται καταφανές ότι η διακίνηση γραμματοσήμων υπήρξε μεγαλύτερη από εκείνη των άλλων έντυπων μέσων, μέχρι την εμφάνιση της τηλεόρασης που άλλαξε ριζικά τον χαρακτήρα της επικοινωνίας.

¹⁰¹ Το άρθρο που δημοσιεύτηκε στο τεύχος 13 του 1874, οφείλεται πιθανότατα στον ιδρυτή και εκδότη του περιοδικού Αριστείδη Οικονόμο. Μεταξύ άλλων, περιλαμβάνει και στοιχεία πολύ ενδιαφέροντα για τον όγκο των διακινηθέντων επιστολών και εντύπων καθώς και τα έσοδα του ελληνικού ταχυδρομείου κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1863-1872.

¹⁰² αριθμός αντιτύπων ενός εντύπου.

¹⁰³ Μ. Σεραφετινίδου, *ό.π.*, σσ.155-162.

Η επικοινωνιακή δυνατότητα του γραμματοσήμου μετασχηματίστηκε και ενισχύθηκε δυναμικά από τον κύκλο των φιλοτελιστών, οι οποίοι εισήγαγαν με τις φιλοτελικές εκθέσεις και τον φιλοτελικό έντυπο λόγο -περιοδικό τύπο και μονογραφίες- μια νέα διάσταση στην επικοινωνία. Εντούτοις, ο σαφέστερος προσδιορισμός της επικοινωνιακής δυνατότητας του γραμματοσήμου θα απαιτούσε την εξέταση του τόπου, του χρόνου, της διάρκειας και του κοινού στο οποίο απευθύνεται.

Το γραμματόσημο ανήκει στην κατηγορία της έντυπης επικοινωνίας που χρησιμοποιεί τον συνδυασμό εικόνας και λόγου, όπως συμβαίνει και με τον Τύπο, σε αρκετές περιπτώσεις, με το βιβλίο ή την αφίσα κ.λπ.. Στην περίπτωση της αφίσας, που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη Γαλλία, και του γραμματοσήμου αρκετά αργότερα, καθιερώθηκε μια καινούρια σχέση ανάμεσα στην εικόνα και το κείμενο, μετατρέποντας το δεύτερο συστατικό σε οργανικό στοιχείο του σχεδίου.

Ενώ στο γραμματόσημο η αναπαραγωγή της εικόνας ήταν εξαρχής δεδομένη και, μάλιστα, με τις υψηλότερες προδιαγραφές εκτύπωσης, η δυσκολία αναπαραγωγής μιας εικόνας στον ελληνικό τύπο αποτελούσε ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα που καθόριζαν τη μορφή του cachet ή ακόμα και της ύλης. Η απόκτηση και η δυνατότητα προσθήκης έστω και τελευταία στιγμή, μπορούσε να εκτοπίσει ακόμα κι ένα ενδιαφέρον κείμενο, προκειμένου να τυπωθεί η σελίδα εικονογραφημένη. Για τον λόγο αυτό, επιστρατεύτηκαν ζωγράφοι και χαράκτες. Από το 1890 και μετά, η έστω και περιορισμένη χρήση της φωτογραφίας με σκοπό την ενημέρωση διευκόλυνε τις εικονογραφήσεις και απελευθέρωνε σιγά-σιγά τη χαρακτηριστική από τον ειδησεογραφικό της ρόλο.¹⁰⁴

Η τεχνική υπεροχή των γραμματοσήμων σε σχέση με άλλα έντυπα μαζικής κυκλοφορίας θέτει ένα επιπλέον σημείο σύγκρισης το οποίο σχετίζεται με την πιθανόν αναβαθμισμένη επικοινωνιακή δύναμη μιας αρτιότερης αισθητικά εικόνας. Η ποιότητα αναπαραγωγής των γραμματοσήμων υπήρξε μια αναγκαιότητα που δεν εξυπηρετούσε απλώς την αισθητική αρτιότητα του προϊόντος αλλά το προστάτευε και από τις παραχαράξεις. Για τους λόγους αυτούς, το γραμματόσημο κατατάσσεται στα έργα τέχνης.

¹⁰⁴ Δ. Σαπρανίδης, *Ιστορία της ελληνικής γελοιογραφίας*, Ποταμός, Αθήνα 2001, σ.184.

Από μια άλλη οπτική γωνία, η αναπαραγωγή των έργων τέχνης καταστρέφει τη μοναδικότητα της εικόνας τους. Οι φωτογραφίες για παράδειγμα των έργων τέχνης που αναπαράγονται σε πολλαπλά αντίτυπα και τα οποία αλλάζουν περιβάλλον από το αρχικό για το οποίο σχεδιάστηκαν, έχουν ως αποτέλεσμα κάθε νέο περιβάλλον στο οποίο τοποθετούνται να δανείζει το νόημά του στα νοήματά τους.¹⁰⁵ Το γραμματόσημο, ωστόσο, ως έργο τέχνης αποσκοπεί σε κάθε νέο περιβάλλον στο οποίο μπορεί να βρεθεί. Στην περίπτωση του, δεν μετακινείται ο θεατής προς το έργο αλλά το έργο προς τον θεατή, αποκλείοντάς το έτσι από την τύχη να αποτελεί αντικείμενο παρατήρησης μόνο για όσους θαυμάζουν την τέχνη και συμμερίζονται τις προθέσεις του δημιουργού.

Η παραγωγή των γραμματοσήμων κατά ένα μέρος αποτελεί τμήμα της πολιτισμικής βιομηχανίας, υπό την έννοια της αναπαραγωγής ενός έργου με τη χρήση βιομηχανικών τεχνικών, χωρίς, ωστόσο, η πληροφορία τους να μεταδίδεται μέσω αυτών. Το γραμματόσημο δεν εξαρτήθηκε από ιδιωτικές πηγές χρηματοδότησης και δεν χρειάστηκε διαφημιστικά μέσα, για να προωθήσει τις πωλήσεις του. Κατά συνέπεια, πρόκειται για ένα μαζικό προϊόν το οποίο λειτούργησε ουσιαστικά ως θεσμός και ως φορέας κοινωνικοποίησης και όχι ως μαζικό προϊόν μιας κατά κύματα κουλτούρας.¹⁰⁶

Η κατάταξη, άλλωστε, του γραμματοσήμου ως προϊόντος μαζικής κουλτούρας, σε όλο το χρονικό φάσμα της κυκλοφορίας του, θα ήταν πραγματικά ανέφικτη δεδομένου του ότι η έννοια κουλτούρα από την εμφάνιση του γραμματοσήμου δεν είχε την σημερινή ερμηνεία και ίσχυε με τις εθνολογικές διαστάσεις της.¹⁰⁷

Σε παγκόσμια κλίμακα, κατά τις πρώτες δεκαετίες κυκλοφορίας, οι παραστάσεις των γραμματοσήμων διατηρούνταν αμετάβλητες ή παραλλάσσονταν ελαφρώς. Η στατικότητα ή ο πλουραλισμός στη θεματολογία και το περιεχόμενο της πληροφορίας που παρέχεται υπήρξαν συνάρτηση των μεταβολών της ιστορικής, πολιτικής και κοινωνικής συγκυρίας.

Τα περισσότερα μέσα επικοινωνίας, συμπεριλαμβανομένων και των σύγχρονων, σχετίζονταν άμεσα ή έμμεσα με δύο ιδιαίτερα σημαντικούς τομείς της ζωής του ανθρώπου, την εργασία και τον ελεύθερο χρόνο. Για το γραμματόσημο, όμως, -εκτός του συλλεκτισμού- η παράμετρος αυτή δεν ισχύει. Ο χρόνος που αφιερώνεται στην

¹⁰⁵ J. Berger, *ό.π.*, σσ.8-11.

¹⁰⁶ Ν. Σαππής, *ό.π.*, σσ.45-47.

¹⁰⁷ U. Eco, *Κήνσορες και θεράποντες*, Γνώση, Αθήνα 1989, σσ.31-32.

παρατήρηση ενός γραμματοσήμου μέσω της αλληλογραφίας, συνήθως, είναι ελάχιστος. Παρ' όλα αυτά, η *συμπυκνωμένη* και *αφαιρετική* εικόνα του ελάχιστου χώρου που καταλαμβάνει, του προσδίδει χαρακτηριστικά λογοτύπου,¹⁰⁸ παρέχοντάς του τη δυνατότητα άμεσης κατανόησης. Η διαφορά του από τον λογότυπο είναι πως δεν αντιμετωπίζει ζητήματα νομιμότητας και αναγνωρισιμότητας. Ο λογότυπος καλείται να αντιπροσωπεύσει, για παράδειγμα, μια επιχείρηση εντός της λογικής της αγοράς, η οποία το υποβάλλει τόσο σε έναν τραχύ ανταγωνισμό όσο και στην ανάγκη να επιδράσει με τέτοιο τρόπο, ώστε να καθιερώσει τη νομιμότητα του σήματος που αντιπροσωπεύει. Το γραμματόσημο, ως απόδειξη προπληρωμής, επεξηγεί μια διαφορετική σημειωτική λειτουργία στο βαθμό που δεν υποβάλλεται στην ανάγκη της επίδρασης και η νομιμότητά του δεν αμφισβητείται, λόγω της αποκλειστικότητας στην παραγωγή του.

Επιπλέον, ο λογότυπος συνδυάζει μια εξουσία κλήσης και εντολής, προκαλώντας μια πράξη εκ μέρους του κοινού που έχει στοχοθέτηση με οικονομικό όφελος. Επίσης, δεν μπορεί να προσφύγει σε επίσημα εμβλήματα, εκτός των εθνικών επιχειρήσεων που χρησιμοποιούν έμμεσα εθνικούς συμβολισμούς. Αντίθετα, ένα γραμματόσημο προσφύγει σε ένα ή περισσότερα επίσημα εμβλήματα της χώρας, τα οποία δεν αντιμετωπίζουν πρόβλημα νομιμότητας και άμεσης αναγνώρισης, χωρίς να προσδοκά σε οφέλη οικονομικού χαρακτήρα.¹⁰⁹ Σημειώνεται, ωστόσο, ότι η παρατήρηση αυτή ισχύει μέχρι του χρονικού σημείου που η φιλοτελική πολιτική των χωρών δεν απέβλεπε σε επιπλέον έσοδα πέρα από την επιστολική αλληλογραφία. Παράδειγμα αποτελεί η καινοτομία πολλών ταχυδρομικών υπηρεσιών του κόσμου και της ελληνικής, το *προσωπικό* γραμματόσημο. Το *προσωπικό* γραμματόσημο θεσμοθετήθηκε ως φιλοτελικό προϊόν στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, δίνοντας τη δυνατότητα σε φυσικά πρόσωπα ή επιχειρήσεις να παράξουν γραμματόσημο για λογαριασμό τους. Το προϊόν αυτό βρήκε παγκοσμίως μεγάλη απήχηση, αλλά δεν προορίστηκε να καλύψει πάγιες ταχυδρομικές ανάγκες.

Στην Ελλάδα, από την περίοδο του Χαρ. Τρικούπη, η ανάγκη της ενημέρωσης και ο σχολιασμός της είδησης είχε προτεραιότητα, γεγονός που καταδεικνύεται από τον

¹⁰⁸ σταθερός συνδυασμός γραμμάτων ή/και συμβόλων που ταυτοποιεί ένα προϊόν ή μια εταιρεία
¹⁰⁹ B. Heilbrunn, «Le logo est-il timbre? Petite comparaison sémiotique du logo et du timbre», *Protée*, τ. 30, αρ. 2/ 2002, σσ.23-31.

ημερήσιο και σατυρικό Τύπο της εποχής.¹¹⁰ Η δομή και η φύση του γραμματοσήμου δεν επιτρέπει την κάλυψη αυτού του είδους της πληροφόρησης. Ως επικοινωνιακό μέσο ενισχύει την άποψη ότι *ο άνθρωπος αρέσκεται για λόγους βιο-ψυχικούς, δηλαδή παρορμητικούς λόγους στις προκατασκευασμένες και απλές πληροφορίες και αγκιστρώνεται από αυτές, ιδιαίτερα όταν του τις παρέχει κάποιο άτομο ή κάποια αρχή με κύρος.*¹¹¹

¹¹⁰ Δ. Σαπρανίδης *ό.π.*, σ.115.

¹¹¹ Ν. Σαρρής, *ό.π.*, σ.20.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΕΚΔΟΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

1. ΤΟ ΣΑΡΑΝΤΑΛΕΠΤΟ

Η αρχή της εφαρμογής του ενιαίου ταχυδρομικού τέλους πραγματοποιήθηκε καταρχήν στην Ελλάδα, τον Απρίλιο του 1829. Με την αρχή αυτή, η οποία έγινε αργότερα αποδεκτή από το παγκόσμιο ταχυδρομικό σύστημα, το ταχυδρομικό τέλος για την αποστολή ενός αντικειμένου είναι ενιαίο και ανεξάρτητο από τη χιλιομετρική απόσταση. Θεωρήθηκε τόσο παράτολμη η εφαρμογή του ενιαίου τέλους που, επί βασιλικής Αντιβασιλείας (1832-1835), καταργήθηκε, για να επανέλθει με το βασιλικό διάταγμα 16/28 Νοεμβρίου 1837.

Ένα σημαντικό φιλοτελικό γεγονός το οποίο συνέβη με την εμφάνιση του 40λεπτου στην Ελλάδα το 1912, σε επιστολή της οποίας τα αποτυπώματα έφεραν ως ημερομηνία τη 17η Ιουνίου 1848, προβληματίσε τους διεθνείς φιλοτελικούς κύκλους ως προς την πατρότητα του πρώτου γραμματοσήμου στον κόσμο. Αυτούς τους προβληματισμούς ενίσχυσε ακόμη περισσότερο το 1933 ο έμπορος γραμματοσήμων Π. Ρούσσο, με την εννιάδα αμεταχείριστων 40λέπτων, λόγω της ένδειξης:

Ο Κ(ύριος Ζώ)ρζής Απαλήρας (πόρος...) 2 Μαΐου 1831 ο Διοικητής

Γ. Γλαράκης

Η εννιάδα των 40λεπτων γραμματοσήμων πωλήθηκε (παράρτημα Α, εικ.31) στον Βρετανό έμπορο P. L. Remberton, ο οποίος δημοσίευσε στην εφημερίδα *Philatelic journal of Great Britain* σχετικό άρθρο, με τίτλο *The first adhesive Postage Stamp*. Επιπλέον, ο Remberton τοποθέτησε την εννιάδα στη βιτρίνα του καταστήματός του, με την ένδειξη: *Πώς θα εορτασθεί η εκατονταετηρίδα του γραμματοσήμου του 1840 εδώ (εννοεί την Αγγλία), αφού προηγήθηκαν οι Έλληνες;*

Οι εκδοχές που, ιστορικά, έχουν διατυπωθεί για το ζήτημα του 40λεπτου είναι εκ διαμέτρου αντίθετες.

Τα επιχειρήματα που στηρίζουν την άποψη ότι, πρόκειται για γραμματόσημο είναι τα εξής:

1) Πρόκειται για ενάριθμα γραμματόσημα (εισπρακτέα ή χρησιμοποιούμενα ως τέτοια).

2) Είχαν εκδοθεί από τον τότε διοικητή του Ταχυδρομείου του Πόρου, Γ. Γλαράκη.

3) Πιθανόν αποτελούσαν αποδείξεις ερανικής εισφοράς αλλά δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο να χρησιμοποιήθηκαν ως τοπικά -μη επίσημα- γραμματόσημα, καλύπτοντας τις ανάγκες αποστολής για τη διαδρομή μεταξύ δύο πόλεων, όπως, κάποτε συνέβαινε με τις ετικέτες καταβολής τέλους του μικρού ταχυδρομείου των Παρισίων.¹¹²

4) Ενδεχομένως, αρχικός σκοπός της έκδοσης του 40λεπτου να αποτέλεσε η χρήση του ως κουπόνι ερανικής εισφοράς, μετά την πάροδο ετών, όμως, τα αδιάθετα γραμματόσημα να χρησιμοποιήθηκαν και για την ταχυδρόμηση επιστολών.

5) Αποκλείεται το ενδεχόμενο σκόπιμης και δόλιας επικόλλησης εκ των υστέρων για τη δημιουργία σπανιότητας, θέση που στηριζόταν στην πεποίθηση πως ο εμπειρογνώμονας Α. Αργυρόπουλος, που έχαιρε παγκόσμιας αναγνώρισης, δεν θα μπορούσε να παραπλανηθεί.

6) Πιθανόν ο περιορισμένος αριθμός των 40λεπτων οφείλεται στο γεγονός ότι χρησιμοποιήθηκαν μόνο για την προπληρωμή τέλους.

Τα επιχειρήματα που στηρίζουν την άποψη πως δεν πρόκειται για γραμματόσημο είναι τα εξής:

1) Πρόκειται καθαρά για ερανικές αποδείξεις, που είχαν εκδοθεί το 1831, υπέρ των προσφύγων της Κρήτης

2) Το χαρτί εκτύπωσης και η οικογένεια των γραμμάτων στα 40λεπτα είναι όμοια με εκείνα που χρησιμοποιήθηκαν για την εκτύπωση της *Γενικής Εφημερίδας*, της σημερινής *Εφημερίδας* της Κυβερνήσεως, στην οποία δημοσιεύθηκε και το σχετικό ψήφισμα για τον έρανο.

3) Η αξία των 40λεπτων συμπίπτει με εκείνη που καθόριζε το Ψήφισμα για τον έρανο, δηλαδή 40 λεπτά.

¹¹² Θ. Γιαννίσης, *Ιστορική εξέλιξη των Ελληνικών Ταχυδρομείων*, Αθήνα χ.χ., σσ.40-44.

4) Ο χαρακτηρισμός των 40λεπτων ως εισπρακτέες αξίες από τους παραλήπτες των επιστολών είναι ανυπόστατος, γιατί κανείς έλεγχος δεν μπορούσε να επιβεβαιώσει αν εισπραττόταν ή όχι το χρηματικό αντίτιμο από τους διανομείς.

5) Τα ανευρεθέντα 40λεπτα, ενδεχομένως επικολλήθηκαν σε μεταγενέστερο χρόνο δολίως, για να δημιουργηθεί σκόπιμα σπανιότητα.

6) Ο διοικητής του Ταχυδρομείου του Πόρου Γ. Γλαράκης δεν είχε την αρμοδιότητα έκδοσης γραμματοσήμων, έστω και τοπικών.

7) Δεν χρησιμοποιήθηκαν ποτέ ως γραμματόσημα τα 40λεπτα.

8) Έπρεπε να είχαν διαγραφεί με χρονολογικό σήμαντρο.

9) Είναι αδύνατο να υπάρξει κυκλοφορία κρατικής αξίας, όπως στην περίπτωση των 40λεπτων, χωρίς την έκδοση ή τη δημοσίευση νόμου ή διατάγματος που να καθορίζει τα της εκδόσεως, κυκλοφορίας κ.λπ. . Η ύπαρξη τέτοιου νόμου ή διατάγματος μέχρι σήμερα δεν έχει διαπιστωθεί εκτός από το ΚΔ΄ Ψήφισμα και την υπ' αριθμόν 3383 Εγκύκλιο του Μαρτίου του 1831, που σχετίζονται με τον έρανο υπέρ των προσφύγων της Κρήτης.¹¹³

Είναι, επίσης, αξιοσημείωτη η επισήμανση ότι ο R. Hill, με την επιστολή του προς την αγγλική ταχυδρομική υπηρεσία, δεν έδωσε την αφορμή για την επινόηση του γραμματοσήμου, αλλά τόνισε την ανάγκη εφαρμογής του ενιαίου ταχυδρομικού τέλους, ενώ, με υπόμνημά του στην ίδια επιστολή, αναφέρει ότι αυτό εφαρμόζεται από τους Έλληνες, ήδη από το 1829. Εντούτοις, σχετικές έρευνες για το ίδιο θέμα καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι το Σαραντάλεπτο δεν υπήρξε το πρώτο γραμματόσημο στον κόσμο.¹¹⁴

¹¹³ Θ. Γιαννίτσας, *ό.π.*

¹¹⁴ Βλ. Στ. Ι. Μακρυμίχαλος, *Το δήθεν ελληνικόν γραμματόσημον του 1831*, Φιλότελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 8, Αθήναι 1964 (ελληνικά-γαλλικά) και του ιδίου, «The myth around the greek «40 lepta» label of 1831», *COMPEX 1974 commemorative issue*, Chicago 1974 όπου και πλήρης βιβλιογραφία. Επίσης, W. Maassen, *Philatelie und vereine im 19. Jahrhundert*, Philcreativ 2006, σσ.77-80.

2. Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟΥ - ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ

Μετά την Ελληνική Επανάσταση, η Ελλάδα ως νεοσύστατο κράτος προσπάθησε να εδραιωθεί και να λειτουργήσει, μέσω της ανασυγκρότησης της άμυνας, της διοίκησης, της οικονομίας και της εκπαίδευσης. Η λειτουργία των Ελληνικών Ταχυδρομείων με τη σύγχρονη μορφή τους ξεκινά επίσημα από το 1828 και εντάσσεται στα πρώτα μέτρα που εφάρμοσε ο πρώτος κυβερνήτης της Ελλάδας Ιωάννης Καποδίστριας για την οργάνωση του κράτους.

Πολύ πριν την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης, κύριο μέσο επικοινωνίας υπήρξε το οθωμανικό σύστημα των μεντζιλίων,¹¹⁵ το οποίο οι τουρκομανικές φυλές είχαν εισαγάγει με τη μετανάστευσή τους από τις ασιατικές στέπες και το οποίο στελέχωναν επιδέξιοι Τάταροι ιππείς, υπαγόμενοι στον Σουλτάνο. Με τη διεύρυνση των εδαφών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, το σύστημα αυτό αποδείχτηκε ανεπαρκές στην κάλυψη των αναγκών, ενώ η διαφθορά της κυβέρνησης και η στελέχωσή του με άτομα δίχως ειδικές ικανότητες είχαν ως αποτέλεσμα να χαθεί η επίλεκτη θέση του Τατάρου.

Στον ελλαδικό χώρο, κατά τη διάρκεια της οθωμανικής διοίκησης, η μεγάλη διακίνηση αλληλογραφίας ήταν περιορισμένη και οι λιγοστές περιπτώσεις εξυπηρετούνταν χωρίς όφελος για ένα οργανωμένο Ταχυδρομείο. Για την εξόφληση του αντιτίμου αποστολής της ιδιωτικής αλληλογραφίας χρησιμοποιούνταν το σύστημα του ποδοκοπίου,¹¹⁶ το οποίο προέβλεπε την καταβολή χρημάτων, την παραχώρηση καταλύματος, την πληρωμή σε είδος (τρόφιμα ή άλλα αγαθά) από τον αποστολέα, τον παραλήπτη ή οποιονδήποτε άλλο που ήταν παρών κατά τη διανομή των γραμμάτων. Επρόκειτο για ένα σκληρό σύστημα που αποσκοπούσε στην καταβολή επιπλέον φόρων.

Προεπαναστατικά, ο Δ. Υψηλάντης είχε συστήσει να δημιουργηθεί ένα σύστημα μεντζιλίων, ανάλογο με το οθωμανικό, σύμφωνα με το οποίο, η κυβέρνηση θα καθόριζε τις τιμές. Ωστόσο, καταχρήσεις σημειώθηκαν και από τις δύο πλευρές. Το 1822, ο ίδιος

¹¹⁵ Ν. Ασημακόπουλος,, *Το πρώτο ελληνικό γραμματόσημο*, Καραμήτσος, Θεσσαλονίκη 2005, σ.1, Ε. Emer, *The Ottoman Empire, a study of postal rates, Delivery times and effects of historical events*, USA 1996, Α. Κυρκίνη-Κουρκούλα, *Η Οθωμανική Διοίκηση στην Ελλάδα, η Περίπτωση της Πελοποννήσου (1715-1821)*, Αρσενίδης, Αθήνα 1996 και *Φιλοτέλεια* αρ.586/1997, σσ.223-225.

¹¹⁶ Ν. Ασημακόπουλος, ό.π, σσ.1-2.

ο Θ. Κολοκοτρώνης με επιστολή του προς τον υπουργό Εσωτερικών προτείνει ένα κυβερνητικό σύστημα μεντζιλίων, ώστε να απαλλαγεί η χώρα από το σύστημα του ποδοκοπίου.

Μέχρι το τέλος της Ελληνικής Επανάστασης, οργανωμένη τακτική υπηρεσία, με τη σημερινή της μορφή, δεν υπήρχε,¹¹⁷ διότι αφενός συνεχιζόταν ο Αγώνας εναντίον των Τούρκων αφετέρου δεν το επέτρεπαν οι σοβαρές οικονομικές δυσχέρειες. Υπήρχε, όμως, ανάγκη τακτικής ταχυδρομείας, γεγονός που πιστοποιείται από έγγραφο του πρωθυπουργού Ι. Κωλέττη, στο οποίο αναφέρεται: *Ένα από τα αναγκαιότερα πράγματα, τα οποία χρειάζεται η Υπερτάτη Διοίκησης, είναι και το να έχη συχνήν και τακτικήν αλληλογραφίαν με τα επαρχίας της. Τοιαύτη αλληλογραφία έως τώρα δεν εβάλλθη εις πράξιν με την επαρχίαν των νήσων κτλ.*¹¹⁸ Κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, την επιστασία του Ταχυδρομείου είχε αναλάβει εργολαβικά ο Αθανάσιος Καρδαράς, ωστόσο, αυτή προσέκρουε, τις περισσότερες φορές, στην αδυναμία της κυβέρνησης να εκπληρώσει έγκαιρα τις οικονομικές της υποχρεώσεις. Στα Γενικά Αρχεία του Κράτους φυλάσσεται χαρακτηριστική επιστολή του Α. Καρδαρά προς τη Γραμματεία της Επικρατείας, στην οποία, για πρώτη φορά, συναντούμε τη σφραγίδα του¹¹⁹. Ο Α. Καρδαράς συνέχισε να προσφέρει τις υπηρεσίες του μέχρι την εποχή του Όθωνα. Ο Αμβρ. Φραντζής γράφει σχετικά: *Ο περί ου ο λόγος Α. Καρδαράς διά την εμπειρίαν και την αξιότητάν του, πάντοτε και απ' όλας τας Διοικήσεις και Κυβερνήσεις της Ελλάδος διωρίσθη αρχηγός της αποστολής των Ταχυδρομείων, εξακολουθών το αυτό χρέος και επί της βασιλείας του Όθωνος του Α'.*¹²⁰

Σημειώνεται ότι εκτός Ελλάδος οργανωμένη Ταχυδρομική Υπηρεσία λειτούργησε, για πρώτη φορά, το χρονικό διάστημα μεταξύ 1440-1494, αναλαμβάνοντας να διεξάγει τις ταχυδρομικές συναλλαγές σε διεθνές επίπεδο, και συνδέοντας ταχυδρομικά την Αυστρία, τη Γερμανία, την Ιταλία, τη Γαλλία και την Ισπανία. Πρόκειται για την Ταχυδρομική Υπηρεσία του οίκου των Habsbourg, την

¹¹⁷ Α. Βιρβίλης, «Το ταχυδρομείο του Αθ. Καρδαρά το 1827» *Φιλοτέλεια* αρ. 489/1981, σσ.104- 106.

¹¹⁸ Ι. Βλαχογιάννης, «Τα πρώτα ταχυδρομεία (1821-1827)», *Φιλοτέλεια* αρ. 111-112/1934, σ 91.

¹¹⁹ Α. Βιρβίλης, «Το ταχυδρομείο του Καρδαρά», *Φιλοτέλεια* αρ. 631/2005, σ.85.

¹²⁰ Α. Φραντζής, *Επιτομή της ιστορίας της αναγεννηθείσης Ελλάδος*, Αθήναι 1839, τ.Β', σ.265, σημ.2.

οποία ίδρυσε ο Φρειδερίκος ΙΙΙ και τη διαχείριση της οποίας είχε αναθέσει στην οικογένεια Taxis.¹²¹

Από τον 18^ο αιώνα, η ανάγκη επικοινωνίας των ευρωπαϊκών δυνάμεων με την Οθωμανική Αυτοκρατορία είχε καταστεί προφανής. Το Βασίλειο των Δύο Σικελιών αποφάσισε, το 1742, την ταχυδρομική σύνδεση Κωνσταντινούπολης - Νεάπολης, μέσω Θεσσαλονίκης και Δυρραχίου. Η αυστριακή *Πόστα* συνέδεε ταχυδρομικά τη Βιέννη με την Κωνσταντινούπολη και η σημασία της για τον εμπορικό κόσμο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αντανακλάται στο γεγονός ότι, στα *Ημερολόγια* που εκδόθηκαν στη Βιέννη, στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, αφιερώνονται ειδικές σελίδες με λεπτομερείς πληροφορίες για την αναχώρηση και την άφιξη σε διάφορες πόλεις των αψβουργικών χωρών. Στις χερσαίες ταχυδρομικές διασυνδέσεις, αξιοσημείωτη είναι η συχνότητα επικοινωνίας Βιέννης- Αμπελακίων ανά 15 ημέρες, έναντι άλλων που έφθαναν τον ένα μήνα.¹²²

Εκτός Ελλάδος, οι ταχυδρομικές ανάγκες ήταν αυξημένες και την κάλυψη των ταχυδρομικών υπηρεσιών είχαν αναλάβει οι Μεγάλες Δυνάμεις, μεταξύ των οποίων, ωστόσο, είχε αναπτυχθεί ιδιαίτερος ανταγωνισμός, λόγω των διαφορετικών πολιτικών επιδιώξεων και βλέψεών τους. Η κυριαρχία στον *Sick Man of Europe* με απώτερο σκοπό την τεράστια αγορά της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της Μέσης Ανατολής, υπήρξε το κίνητρο για την ταχεία σύνδεση των λιμανιών με τα ευρωπαϊκά κέντρα εξουσίας και παραγωγής και τούτο, με τη σειρά του, επέφερε μια σειρά ενεργειών που αποσκοπούσαν μεταξύ άλλων στην ευκολότερη και ταχύτερη επικοινωνιακή σύνδεση. Για παράδειγμα, η Αυστρία του Metternich είχε, ήδη, αντιληφθεί ότι, για τη διασφάλιση των πολιτικών και εμπορικών της συμφερόντων στο νοτιοανατολικό χώρο της Μεσογείου, έπρεπε να καθιερώσει τακτικές ακτοπλοϊκές γραμμές που θα συνέδεαν τη Τεργέστη με τα κυριότερα λιμάνια της νοτιοανατολικής Μεσογείου. Η αρχή έγινε με την ελληνο-αυστριακή σύμβαση του 1833, που προέβλεπε τη σύνδεση Τεργέστης - Πάτρας με τη χρήση ιστιοφόρων. Η Αγγλία από το 1835 χρησιμοποίησε τα ατμόπλοια του αγγλικού Ναυαρχείου για τη γραμμή Μάλτα- Αλεξάνδρεια. Στόχος της Αγγλίας, όμως, ήταν η καθιέρωση ακτοπλοϊκής γραμμής που θα την συνέδεε με την Ινδία,

¹²¹ Θ. Μπερεδήμας, «Το διεθνές ταχυδρομικό καθεστώς», τεύχος Δ', 1935, Επιστημονική Έκδοση Δελτίου Τ.Τ.Τ., σ.1042.

¹²² Ε. Αγγελολομάτη-Τσουγκαράκη, ό. π, σσ.13-16.

διατηρώντας, ωστόσο, το ενδιαφέρον της για την Μεσόγειο, στο βαθμό που την εξυπηρετούσε, ώστε να πετύχει τον σκοπό της. Για τον λόγο αυτό, διατήρησε την επαφή με τις κτήσεις της (Γιβραλτάρ, Μάλτα, Ιόνια νησιά). Από το 1840, η αγγλική εταιρεία Peninsular & Oriental καθιέρωσε τακτική ανά δύο μήνες ατμοπλοϊκή γραμμή μεταξύ Σαουθάμπτον και Αλεξάνδρειας, μέσω του Γιβραλτάρ και της Μάλτας. Η Γαλλία, με φθίνουσα επιρροή στο εμπόριο της νοτιοανατολικής Μεσογείου έπειτα από τους Ναπολεόντειους Πολέμους, αλλά με κραταιές τις παραδοσιακές εμπορικές βάσεις στα λιμάνια της οθωμανικής αυτοκρατορίας, επιθυμούσε να ανακτήσει την πρωτεύουσα παλαιά της θέση ως μεγάλη δύναμη, να αναπτύξει περαιτέρω τις εμπορικές της σχέσεις και να συμμετάσχει στη νέα ταχεία γραμμή της Ινδίας, μέσω της Αιγύπτου. Κύριοι αντίπαλοί της ήταν η Μ. Βρετανία και η Αυστρία. Ήδη από το 1834 είχε υποβληθεί στον βασιλιά Λουδοβίκο-Φίλιππο της Γαλλίας πρόταση για τη σύναψη ταχυδρομικής σύμβασης με την Ελλάδα.¹²³

Η αντιμετώπιση της οργάνωσης του Ταχυδρομείου από τον Ι. Καποδίστρια ως ζήτημα υψίστης σπουδαιότητας είναι γεγονός που αποδεικνύεται από την επιστολή που απήλυθε στην Επιτροπή Γενικής Διοίκησης.¹²⁴ Ο Ιωάννης Βλαχογιάννης, τ. Διευθυντής των Γενικών Αρχείων του κράτους, τονίζει, μεταξύ άλλων, για τη σπουδαιότητα της οργάνωσης των ταχυδρομικών υπηρεσιών: ... *Το πιο γνήσιο μέτρο που μπορεί κανείς να πάρη για να καταλάβη καθαρά την αξία μιας οργανωμένης πολιτικής είναι η πρόοδος της ταχυδρομίας. Όσον άθλιο ειν' ένα κράτος, τόσο και τα ταχυδρομικά του μέσα ειν' άθλια, κι ας πούμε και το αντίθετο.*¹²⁵

Η οργάνωση του Ταχυδρομείου σχετικά με την αντιμετώπιση του προβλήματος της παραβίασης της αλληλογραφίας υπήρξε αρκετά δύσκολη υπόθεση. Παρ' όλα αυτά, ο κυβερνήτης Ι. Καποδίστριας δεν παραιτήθηκε από την προσπάθεια. Στις 2 Αυγούστου 1828, πρότεινε από την Αίγινα την ίδρυση κανονικού συστήματος επικοινωνιών για την εξυπηρέτηση των αναγκών της κυβέρνησης και των τμημάτων της, καθώς και την παροχή ταχυδρομικών υπηρεσιών προς τον λαό (Παράρτημα Α, εικ.32). Τελικά, με το υπ' αριθμ. 6550 Ψήφισμα ΙΖ' της 24^{ης} Σεπτεμβρίου 1828, που εκδόθηκε στον Πόρο και δημοσιεύτηκε στη *Γενική Εφημερίδα της Κυβερνήσεως*, ιδρύθηκε το *Ταχυδρομείον*

¹²³ Α. Virvilis, ό. π.

¹²⁴ Μ. Κ. Κωνσταντίνης, *Τα ταχυδρομεία στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σ. 141.

¹²⁵ Ι. Βλαχογιάννης, ό. π, σ.91.

Γενικόν¹²⁶ (παράρτημα Α, εικ.33 και 33α) και συστάθηκε τακτική ταχυδρομική συγκοινωνία. Κύριος σκοπός του ψηφίσματος ήταν η ανταπόκριση της *Κυβερνήσεως και της επικράτειας*, ενώ οι πολίτες μπορούσαν να επωφελούνται για τη *μερικήν αλληλογραφίαν*. Παρ' όλα αυτά, αρχικά, το Ταχυδρομείο δεν εξυπηρετούσε παρά μόνο τις ανάγκες της κυβέρνησης.

Στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Ταχυδρομείου, η ιδιωτική αλληλογραφία ήταν ελάχιστη και η ταχυδρομική εξυπηρέτηση υποτυπώδης. Ο Γάλλος φιλόσοφος Edgar Quinet, που είχε επισκεφθεί την Αθήνα το 1829, περιγράφει ως εξής την ταχυδρομική εξυπηρέτηση:... *Την εκ Ναυπλίου αφικνουμένην αλληλογραφίαν, κρατών ο ταχυδρόμος ανήρχετο επί βαρελίου, αναγινώσκων εις επήκοον των συγκεντρωμένων κατοίκων τας επί των επιστολών διευθύνσεις. Εν περιπτώσει καθ' ήν δεν ενεφανίζοντο οι αποδέκται, αι επιστολαί εκαίοντο επί τόπου.*¹²⁷

Σύμφωνα με τον G. Finlay, ο ταχυδρόμος ανέβαινε σε λίθινο σκαλί, στο *Σταροπάζαρο*, τη σημερινή πλατεία Συντάγματος, και καλούσε μεγαλόφωνα τους παραλήπτες να προσέλθουν και να λάβουν την αλληλογραφία τους. Τα γράμματα των παραληπτών που δεν παρουσιάζονταν ο ταχυδρόμος τα έριχνε στη φωτιά, με τη συνοδεία περιπαιγμάτων των απλοϊκών Αθηναίων της εποχής.¹²⁸ Παράλληλα με το Ταχυδρομείο, συνέχισε να λειτουργεί και το μέτρο του ποδοκοπίου ως τις αρχές του 1829, αλλά καταργήθηκε τελικά από τον Ι. Καποδίστρια.¹²⁹

Για την Ελλάδα, την περίοδο διακυβέρνησης του Ι. Καποδίστρια, οι δυσμενείς συγκυρίες και οι επείγουσες ανάγκες δεν επέτρεψαν το άνοιγμα επίσημης ταχυδρομικής επικοινωνίας με το εξωτερικό. Η Αντιβασιλεία έκανε την πρώτη σπουδαία προσπάθεια σύνδεσης με το εξωτερικό, συνδέοντας τη χώρα με τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια και την Τεργέστη, το 1833, και με τη Μασσαλία (μέσω Μάλτας), το 1834. Τότε, έγινε και η πρώτη προσπάθεια ακτοπλοϊκής ταχυδρομικής σύνδεσης της Σύρου, του Ναυπλίου, του Πειραιά και των νησιών, αρχικά με το μικρό ιστιοφόρο *Γοργώ* και, από την 1^η Ιανουαρίου του 1838, με το βασιλικό ατμόπλοιο *Μαξιμιλιανός*, για τη μεταφορά επιβατών, αλληλογραφίας και εμπορευμάτων. Το ευρύτερο πρόβλημα της έλλειψης

¹²⁶ Μ. Κ. Κωνσταντίνης, *ό.π.*, σ.142.

¹²⁷ *Μελέτη του ελληνικού γραμματοσήμου* (επ. Τ. Κωνσταντινίδης) τ. Ι, Ελληνική Φιλοτελική Εταιρεία, Αθήναι 1933.

¹²⁸ Μ. Κωνσταντίνης, *ό.π.*

¹²⁹ *Γενική Εφημερίς* 29 Μαΐου 1829.

σταθερής και τακτικής επικοινωνίας με το εξωτερικό, που αποτελούσε θέμα ζωτικής σημασίας για την ανάπτυξη του εμπορίου στο νεοσύστατο κράτος, λύθηκε το 1837, με την τακτική σύνδεση της Ελλάδος με τη Μασσαλία και την Τεργέστη και με τη χρήση κρατικών ατιμόπλοιων των γαλλικών ταχυδρομείων και εκείνων της ιδιωτικής εταιρείας του Lloyd, αντίστοιχα.

Η σύσταση του ελληνικού κράτους με τα στενά γεωγραφικά όρια, άφησε εκτός συνόρων τεράστιο και συμπαγή όγκο ελληνικών πληθυσμών στα βόρεια και ανατολικά σύνορα. Παράλληλα, η οικονομική ευμάρεια των ελληνικών παροικιών και οι αυξανόμενες εμπορικές συναλλαγές με τη μητροπολιτική Ελλάδα και τα κέντρα της Δύσης (μέσω της Ελλάδος) υπήρξαν καταλύτες για τη σταδιακή δημιουργία κανονικών ελληνικών ταχυδρομικών γραφείων σε ζωτικής σημασίας οικονομικά κέντρα της οθωμανικής αυτοκρατορίας και αλλού, που άλλοτε λειτουργούσαν εν κρυπτώ ως ανταλλακτήρια και διανεμητήρια και άλλοτε υπό το καθεστώς των διομολογήσεων.

Η προσπάθεια ίδρυσης οιονεί έστω ταχυδρομικών γραφείων στην κεντρική και δυτική Μεσόγειο απέβλεπε στη διευκόλυνση και μόνο του εμπορίου και της επικοινωνίας με τη Δύση, αλλά δεν ευδοκίμησε, λόγω της σθεναρής αντίστασης των εθνικών ταχυδρομείων, όπου η διακίνηση της αλληλογραφίας αποτελούσε κρατικό προνόμιο. Αντίθετα, η ίδρυση ελληνικών ταχυδρομικών γραφείων στον χώρο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας δεν εξυπηρετούσε μόνο το εμπόριο και την επικοινωνία αλλά ήταν έκδηλη και η προσπάθεια παρουσίας της Ελλάδας με ένα εργαλείο κρατικής εξουσίας, όπως το Ταχυδρομείο και οι συναφείς λειτουργίες του. Η συνθήκη του Κάνλιτσα το 1857, μετά τον Κριμαϊκό Πόλεμο, έδωσε τη δυνατότητα στην ελληνική κυβέρνηση να επωφεληθεί από τη ρήτρα του πλέον ευνοούμενου κράτους και να προχωρήσει στην ίδρυση τακτικών ταχυδρομικών γραφείων υπό το καθεστώς των διομολογήσεων, στα εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.¹³⁰

Μετά τη δολοφονία του Ι. Καποδίστρια, η επταμελής επιτροπή που ανέλαβε τη διακυβέρνηση διόρισε Γραμματέα (Γενικό Διευθυντή) του Ελληνικού Ταχυδρομείου τον Γεώργιο Σκούφο, ο οποίος παρέμεινε στη θέση αυτή για 23 χρόνια. Πολύτιμος συνεργάτης του Γ. Σκούφου υπήρξε ο Θεόδωρος Λεονάρδος, με τον οποίο μοιράστηκαν το ίδιο όραμα, την επέκταση του ελληνικού Γενικού Ταχυδρομείου του

¹³⁰ Α. Virvilis, *ό.π.*

Μοριά σε όλα τα διαμερίσματα της χώρας και τη φιλοδοξία να καταστεί ισάξιο με τα άλλα ταχυδρομεία της Ευρώπης. Οι προθέσεις τους είναι φανερές σε έκθεσή τους προς την Αντιβασιλεία του Όθωνα που υποβλήθηκε στο Ναύπλιο περίπου στο τέλος του 1833.¹³¹

Πρότυπο της νεοσύστατης ταχυδρομικής υπηρεσίας αποτέλεσε το σύστημα και η οργάνωση του γαλλικού Ταχυδρομείου, γεγονός που αναφέρεται στην υπ' αριθμόν 8176 επιστολή της 5^{ης} Οκτωβρίου 1835, προερχόμενη από την Επί των Εσωτερικών Γραμματεία της Επικρατείας – Γραφείον Δημοσίου Οικονομίας προς την Επί των Εξωτερικών και του Βασιλικού Οίκου.¹³²

Μετά την παραίτηση του Γ. Σκούφου το 1855, η ηγεσία της Ταχυδρομικής Υπηρεσίας πέρασε στα χέρια του Θεόδωρου Λεονάρδου, ο οποίος υπήρξε στην πραγματικότητα ο εμπνευστής και πρωτεργάτης της ιδέας του Ελληνικού Ταχυδρομείου ως πολιτιστικού και κοινωνικού αγαθού.

Σε έκθεσή του προς το υπουργείο Εσωτερικών στις 14 Δεκεμβρίου του 1861, με τίτλο *Γενική Έκθεσις του διοργανισμού και της προόδου της εν Ελλάδι Ταχυδρομικής Υπηρεσίας από του έτους 1829 μέχρι και της 1^{ης} Οκτωβρίου 1861*, μεταξύ άλλων, επισημαίνει την αξία του ταχυδρομείου: *Η σύστασις των ταχυδρομικών συγκοινωνιών εις εν έθνος, είναι εκ των πρωτίστων και αλάνθαστων ενδείξεων ότι το έθνος εκείνο εισήλθεν εις την οδόν του πολιτισμού. Τα άγρια και βάρβαρα έθνη ουδόλως αισθάνονται της συστάσεως τακτικών ταχυδρομικών συγκοινωνιών την ανάγκη.*¹³³

Η αύξηση των ταχυδρομικών αναγκών έκανε απαραίτητη τη θέσπιση πληρέστερων ταχυδρομικών νόμων, οι οποίοι τέθηκαν σε ισχύ οκτώ χρόνια μετά την ίδρυση του Ταχυδρομείου, με το βασιλικό διάταγμα του Όθωνα, το 1835. Κατά τη βασιλεία του Όθωνα, καταργήθηκε η δημόσια διανομή της αλληλογραφίας και, από το 1836 και έπειτα, έγινε υποχρεωτική η κατ' οίκον παράδοση. Το 1836, η Κεντρική Διεύθυνση των Ταχυδρομείων μετονομάστηκε σε Βασιλική Γενική Διεύθυνση των

¹³¹ Λ. Λούκος, *Τα πρώτα βήματα του ελληνικού ταχυδρομείου*, ΕΛ.ΤΑ., Αθήνα 1987, σ.60.

¹³² Γ. Περιστάνογλου, «Η οργάνωση και λειτουργία των γαλλικών ταχυδρομείων ως πρότυπο για τη νεοσύστατη ελληνική ταχυδρομική υπηρεσία το 1835», *Φιλοτέλεια* αρ. 670/2011, σσ.300-301.

¹³³ Λ. Λούκος, *ό.π.*, σ.77.

Ταχυδρομείων και, με βασιλικό διάταγμα τέθηκε υπό τις διαταγές της Γραμματείας του υπουργείου Εσωτερικών.¹³⁴

Η αρχή της λειτουργίας του Ταχυδρομείου υπήρξε αβέβαιη όσο και ασταθής, όμως, αυτή η νέα δυνατότητα επικοινωνίας, που παρείχε, προώθησε τον πολιτισμό και αναμφισβήτητα εξυπηρέτησε τον άνθρωπο σε προσωπικό επίπεδο. Ο Βολταίρος σκιαγραφεί με χαρακτηριστικό τρόπο την επικοινωνιακή δύναμη του ταχυδρομείου ως εξής: *Το ταχυδρομείο είναι ο σύνδεσμος όλων των υποθέσεων, όλων των συναλλαγών. Οι απόντες, με αυτό γίνονται παρόντες.*¹³⁵

Στην εξελικτική πορεία του Ταχυδρομείου επέδρασε καταλυτικά η δημιουργία της Παγκόσμιας Ταχυδρομικής Ένωσης το 1874 στη Βέρνη, εκεί, όπου η ομάδα των 22 ιδρυτικών κρατών-μελών αποφάσισε την κατάργηση των κρατικών συνόρων για την εξυπηρέτηση ταχυδρομικών αναγκών και, στη συνέχεια, τη διεύρυνση της ένωσης, ώστε να συμπεριλάβει όλες τις χώρες του κόσμου. Το Ελληνικό Ταχυδρομείο ανήκει στα ιδρυτικά μέλη της ένωσης και, για την περίοδο 2008-2012, είχε αναλάβει την προεδρία του Παγκόσμιου Ταχυδρομικού Συμβουλίου. Η Παγκόσμια Ταχυδρομική Ένωση αποτελεί έναν διακυβερνητικό οργανισμό με 191 χώρες-μέλη, που λειτουργεί στο πλαίσιο του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών και σημαντικότερο όργανό της είναι το Συμβούλιο Ταχυδρομικής Εκμετάλλευσης.

Πολλοί είναι εκείνοι που διεκδικούν την πατρότητα του γραμματοσήμου, όπως ο Γάλλος Villajer το 1653, ο Άγγλος βιβλιοπώλης Chalmers το 1834 και, στην Ελλάδα, κατ' επίφαση το 40λεπτο, που εκδόθηκε το Μάιο του 1831.¹³⁶ Ο Θεόδωρος Λεονάρδος, ο πέμπτος κατά σειρά Γενικός Διευθυντής των Ελληνικών Ταχυδρομείων, αγκάλιασε την ιδέα του γραμματοσήμου και κινήθηκε επίμονα για να εισαχθεί αυτό στην Ελλάδα, αναπτύσσοντας από το 1855 πολλαπλή δραστηριότητα. Οι υπουργοί Εσωτερικών Α. Μαυροκορδάτος και Π. Αργυρόπουλος έφεραν στην Βουλή νομοσχέδιο *περί εισαγωγής του γραμματοσήμου στην Ελλάδα.*

Η εισηγητική έκθεση που συνόδευε το νομοσχέδιο τόνιζε ότι το προτεινόμενο σύστημα θα διευκόλυνε την ταχυδρομική λειτουργία και θα υπηρετούσε τα συμφέροντα

¹³⁴ Ν. Ασημακόπουλος, *ό.π.*, σ.5.

¹³⁵ βλ. και Π. Μουλλάς, *Ο λόγος της απουσίας. Δοκίμιο για την επιστολογραφία με σαράντα ανέκδοτα γράμματα του Φώτου Πολίτη (1908-1910)*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1992.

¹³⁶ Θ. Γιαννίτης, *ό.π.*, σ.35.

κράτους και πολιτών: Το εν ισχύει σύστημα εισπράξεως των ταχυδρομικών τελών απεδείχθη πολύπλοκον, πολυδάπανον και δυσεξέλεγκτον[...] Επειδή η Ταχυδρομική Υπηρεσία δεν είναι σχηματισμένη διά μόνην την ιδιωτικήν αλληλογραφίαν, αλλά και διά την ευκολίαν της Δημόσιας Υπηρεσίας, εάν βλέπτονται κατά τι εντεύθεν τα συμφέροντα του Δημοσίου, τούτο δεν είναι λόγος ισχυρός, διά να εμποδίση την επωφελέστατην ταύτην κατάργησιν. Άλλως το μέτρον τούτο θέλει επιφέρει αφεύκτως τον πολλαπλασιασμόν των γραμμάτων και θέλει βαθμηδόν εξαλείψει την ελάττωσιν, ως συνέβη και εις άλλα Κράτη.

Εις την Γαλλίαν κατά το 1847 ισχύοντος του παλαιού συστήματος, μετεκομίσθησαν διά του Ταχυδρομείου 125 εκατομμύρια γραμμάτων, εφαρμοσθέντος δε του νέου συστήματος, κατά το 1848, μετεκομίσθησαν το 1852, 162 εκατομμύρια γραμμάτων. Εις την Αγγλίαν ωσαύτως κατά το 1839 μετεκομίσθησαν 75 εκατομμύρια, κατά δε το 1852 360 εκατομμύρια[...].

Κατά τον προσδιορισμόν των τελών ελήφθη προ πάντων υπ' όψιν ότι αι επιστολαί περιέχουσι συμφερόντων διαπραγματεύσεις, οικογενειακών φίλτρων, ιδεών και φρονημάτων διαμοιβήν, χρησιμεύουσιν ως μέσον προσεγγίσεως και συνενώσεως των πολιτών οσάκις λοιπόν το τέλος είναι βαρύ, επιφέρονται δυσκολίαι εις την αλληλογραφίαν και οι ιεροί ούτοι δεσμοί ως και τα συμφέροντα των πολιτών χαλαρούνται έργον δε συνετόν είναι να μη χωρίζεται το συμφέρον του Δημοσίου και των διοικουμένων[...].¹³⁷

Η ψήφιση του νομοσχεδίου είχε αλλεπάλληλες συζητήσεις και αναβολές. Με τον νόμο της 19^{ης} Μαΐου 1855 καθορίστηκαν οι λεπτομέρειες της οργάνωσης της Ταχυδρομικής Υπηρεσίας καθώς και η εισαγωγή του γραμματοσήμου ως μέσου προπληρωμής των ταχυδρομικών τελών. Ο νόμος αυτός τέθηκε σε ισχύ με Β.Δ. της 6^{ης} Μαΐου 1858 που δημοσιεύτηκε την 31^η Δεκεμβρίου 1859.

Οι πρώτες προσπάθειες της ελληνικής κυβέρνησης να αποκτήσει ταχυδρομικά ένσημα, χρονολογούνται, όπως αναφέρθηκε, το 1855, με την πρωτοβουλία του γενικού προξένου στο Λονδίνο Α. Κ. Ιωαννίδη, ο οποίος απευθύνθηκε στον οίκο Perkins, Bacon and Co, ζητώντας εκ μέρους της κυβέρνησης το σύνολο των απαιτούμενων δαπανών, προκειμένου να εκτυπωθούν μία, δύο ή τρεις κλάσεις γραμματοσήμων. Η σχετική αίτηση δεν έχει βρεθεί στα αρχεία της Perkins, Bacon and Co.¹³⁸ Ο αγγλικός οίκος, στην απαντητική του επιστολή, πληροφορεί με σαφή τρόπο την ελληνική πλευρά

¹³⁷ Πρακτικά Βουλής, Ι' συνεδρίαση, 18 Φεβρουαρίου 1855, σσ.64-67.

¹³⁸ Ν. Ασημακόπουλος, ό.π, σ.6.

για το κόστος όλων των σταδίων παραγωγής, μίας μόνο έκδοσης. Στην περίπτωση που η ελληνική κυβέρνηση επιθυμούσε να πραγματοποιήσει νέες εκτυπώσεις, θα έπρεπε να αναλάβει το επιπλέον κόστος. Στο τέλος της επιστολής, επισημαίνεται ότι τα γραμματόσημα σε σύγκριση με άλλα θα ήταν ανώτερης ποιότητας και πλήρως εξασφαλισμένα από κάθε κίνδυνο παραποίησης. Σε συμπληρωματική επιστολή δε η Perkins, Bacon and Co διαβεβαιώνει την κυβέρνηση ότι έχει τη δυνατότητα τοποθέτησης επιβλέποντα σε όλες τις φάσεις της παραγωγής, ωστόσο, θα μπορούσε να εμπιστευτεί την αξιολογή παρουσία του οίκου στον χώρο εκτυπώσεων εγγράφων αξιών και την τριαντάχρονη πείρα του, αποφεύγοντας την πρόσθετη οικονομική επιβάρυνση. Η μόνη εξέλιξη αυτής της αλληλογραφίας¹³⁹ είναι η επιστολή του Γενικού Προξένου προς τον αγγλικό οίκο που ενημερώνει πως έχουν αποσταλεί όλα τα σχετικά έγγραφα προς την ελληνική κυβέρνηση. (Παράρτημα Α, εικ.34). Περαιτέρω επικοινωνία μεταξύ της ελληνικής κυβέρνησης και της Perkins, Bacon and Co δεν υπήρξε. Ο προτεινόμενος προϋπολογισμός κρίθηκε πολύ υψηλός και ο νεοδιορισμένος πρωθυπουργός και παράλληλα υπουργός των Εσωτερικών Δ. Βούλγαρης και ο υπουργός των Οικονομικών Α. Κοντόσταβλος, οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι για την εφαρμογή του νόμου του 1855, ήλπισαν πως θα μπορούσαν να τυπώσουν γραμματόσημα στην Ελλάδα.¹⁴⁰ Αντιλαμβανόμενοι την αδυναμία αυτής της εφαρμογής, εισηγήθηκαν την αναβολή του νόμου, εκθέτοντας μεταξύ άλλων την έλλειψη του χρόνου για τις απαραίτητες προμήθειες για την εκτύπωση των γραμματοσήμων. Η εισήγηση αυτή έγινε ομόφωνα δεκτή, αναβάλλοντας την εφαρμογή του νόμου του 1855 για έναν χρόνο. Το θέμα, όμως, παρέμεινε σε αδράνεια μέχρι το 1860.

Σχετικά με την εισήγηση της εκτύπωσης γραμματοσήμων στην Ελλάδα, πρέπει να αναφερθεί ότι, το προηγούμενο έτος υπό τη Διεύθυνση του συνταγματάρχη Καρπούνη, τη νύχτα της 25^{ης} προς 26^η Αυγούστου 1854, στο Εθνικό Τυπογραφείο εκδηλώθηκε πυρκαγιά. Η εφημερίδα *Αιών* περιγράφει το γεγονός ως εξής: *Εγένετο παρανάλωμα του πυρός κατά το ήμισυ μέρος αυτού, ως διασωθεισών των δύο πλευρών του, εις μίαν την οποίαν υπήρχε και το μέγα Ταχυπιαστήριον. Άπασα η δοθείσα δυνατή συνδρομή δεν απήλλαξε τούτο από της φθοράς, ότι το πυρ διεδόθει άνωθεν, από του μεσαίου μέρους, όπου κατόκει ο Διευθυντής Καρμπούνης, μετά της οικογενείας του.*

¹³⁹ Η αλληλογραφία δημοσιεύτηκε στη *Φιλοτέλεια* το 1937.

¹⁴⁰ Ν. Ασημακόπουλος, *ό.π.*, σ.8.

Εισέτι άγνωστον μένει πως εξήφθη το πυρ εκ του μέρους αυτού, ότε υπήρχεν απών μετά της οικογενείας του εν τη νήσω του Πόρου ο κ. Καρβούνης, έμενε δε εις υπηρέτης τούτου προς απλήν φύλαξιν. Το Δημόσιον εξημιώθη πραγματικώς μέχρι των 50 και 60.000 δρχ. Και συγχρόνως ο κ. Καρβούνης εξηφανίσθη ως απολεσθείσης όλης της κινητής περιουσίας του. Η εφημερίδα συμπληρώνει ότι το υλικό του Τυπογραφείου και του Χυτηρίου έπαθε μερικές ζημιές, αντίθετα με το Λιθογραφείο.¹⁴¹ Οι εφημερίδες της εποχής ασχολήθηκαν πολύ με το θέμα και ιδιαίτερα με τον Καρβούνη, τον οποίο κατηγορήσαν ως υπαίτιο της καταστροφής αλλά και άλλων καταχρήσεων.¹⁴² Η υλική και οικονομική καταστροφή του Εθνικού Τυπογραφείου υπήρξε μεγάλη και, προφανώς, δημιούργησε προβλήματα στην ελληνική κυβέρνηση. Είναι βέβαιο, όμως, πως ακόμη κι αν η λειτουργία του Τυπογραφείου είχε πλήρως αποκατασταθεί μέσα σε ένα έτος καθώς κι αν οι απαραίτητες προμήθειες μηχανών και υλικών για τις εκτυπώσεις γραμματοσήμου είχαν γίνει, τα πρώτα ελληνικά γραμματόσημα θα ήταν αδύνατο να παραχθούν από Έλληνες τεχνικούς.

Μετά την πρώτη έκδοση και για αρκετές δεκαετίες, η εκτύπωση πέρασε σε ελληνικά χέρια, αλλά με την τεχνική υποστήριξη ξένων χωρών. Οι τυπογραφικές μήτρες κατασκευάζονταν από τους ξένους οίκους και, στη συνέχεια, η ελληνική πλευρά αναλάμβανε την εκτύπωση. Ακόμη και μετά την ίδρυση και την ανάληψη των εκτυπώσεων από την εταιρεία Ασπιώτη για όλες τις βαθυτυπικές εκτυπώσεις, οι χαλκογραφικές μήτρες και οι πλάκες εκτύπωσης κατασκευάζονταν στο εξωτερικό.

Το ζήτημα της εκτύπωσης των γραμματοσήμων επανήλθε με το νομοσχέδιο της 8^{ης} Φεβρουαρίου 1860, με το οποίο ακυρώθηκε ο νόμος του 1855. Ο τελικός νόμος *περί γραμματοσήμου* ψηφίστηκε από τη Βουλή την 21^η Μαΐου 1860¹⁴³ (Παράρτημα Α, εικ. 35).

Οι προσπάθειες για την εκτύπωση των πρώτων ελληνικών γραμματοσήμων στράφηκαν προς τη Γαλλία, γεγονός που διαπιστώνεται από την αλληλογραφία μεταξύ της ελληνικής κυβέρνησης και του Νομισματοκοπείου της Γαλλίας. Η εν λόγω αλληλογραφία ανακαλύφθηκε από τον Dr. Bouvet στα αρχεία του γαλλικού Νομισματοκοπείου και ανακοινώθηκε για πρώτη φορά στη Γαλλική Φιλοτελική

¹⁴¹ Β. Κ. Δωροβίνης, «Το κτίριο του πρώτου εθνικού τυπογραφείου», *Αρχαιολογία και Τέχνες* αρ. 29/1988, σ.90.

¹⁴² Εφ. *Πανελλήνιον* 25.8.1854 και 7.9.1854, εφ. *Αθηνά* 3.9.1854, εφ. *Ανεξάρτητος* 23.2.1855.

¹⁴³ Ν. Ασημακόπουλος, *ό.π.*, σ.10

Ακαδημία, σε συνεδρίασή της τον Ιανουάριο του 1937.¹⁴⁴ Με το βασιλικό διάταγμα της 8^{ης} Ιουλίου 1860 καθορίστηκαν το μέγεθος, το σχήμα, οι αξίες και οι χρωματισμοί του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου. (Παράρτημα Α, εικ. 36).

Πρώτη ενέργεια αποτελεί η αίτηση του πρεσβευτή της Ελλάδας στη Γαλλία Δημητρίου Καλλέργη προς τον πρόεδρο της Επιτροπής Νομισμάτων και Μεταλλίων, Théophile-Jules Pelouze, στις 17 Ιουλίου 1860, στην οποία επισυνάπτεται φύλλο με τις απαραίτητες ενδείξεις επί των πρώτων ελληνικών γραμματοσήμων (Παράρτημα Α, εικ. 37, 37α). Το επισυναπτόμενο έγγραφο της παραγγελίας αποτελεί απόδειξη ότι η ελληνική κυβέρνηση ήταν εκείνη που πρότεινε το θέμα, τις αξίες, τα χρώματα και την ποσότητα των πρώτων ελληνικών γραμματοσήμων. Αντίθετα, στο αίτημα της ελληνικής κυβέρνησης προς την Perkins, Bacon and Co το 1855 και σύμφωνα με τα αρχεία της εταιρείας, δεν υπάρχει αντίστοιχη υπόδειξη για την παραγωγή των ελληνικών γραμματοσήμων.

Στο *Εγκόλπιον Γραμματοσημοφίλου*, που εκδόθηκε το 1915 στη Λάρισα από τους Θρασ. Γ. Μακρή και Γ. Γαλανίδη, αναφέρεται πως η ιδέα επί του γραμματοσήμου γραφής της κεφαλής του Ερμού ήτο του βασιλέως Όθωνος, όστις, ότε ενομοθετήθη η χρήσις του γραμματοσήμου εν Ελλάδι και εγένοντο τα πρώτα σχέδια φέροντα γεγραμμένην την κεφαλήν του, απέρριψε αυτά και εδήλωσεν ότι επιθυμεί να φέρωσι την περωτήν κεφαλή του Ερμού εις παράστασιν της ταχύτητος.¹⁴⁵ Δεν είναι γνωστό αν οι συντάκτες του *Εγκολπίου* βασίστηκαν σε προφορική πληροφορία ή σε έγγραφο σχετικό με το θέμα. Από τη δημοσίευση αυτή και εντεύθεν, δεν έχει εντοπιστεί έγγραφο που να πιστοποιεί την εγκυρότητα αυτής της πληροφορίας στα αρχεία των Ελληνικών Ταχυδρομείων ή σε άλλη πηγή.

Σύγχρονοι μελετητές¹⁴⁶ παρατηρούν πως οι πρώτες ενέργειες για την κατασκευή ελληνικών γραμματοσήμων το 1855 γίνονται την περίοδο του Κριμαϊκού Πολέμου, περίοδο κατά την οποία η Αγγλία ελέγχει την εσωτερική κατάσταση της Ελλάδας μέσω των τραπεζών. Επίσης, αν και το Σύνταγμα του 1843 περιόριζε τις αρμοδιότητες του βασιλιά, ο Όθων αναμειγνυόταν όλο και περισσότερο στις λειτουργίες του κρατικού

¹⁴⁴ Dr. Bouvet, «Η παραγγελία εις το εθνικόν νομισματοκοπείον των Παρισίων των ελληνικών γραμματοσήμων Κεφαλής του Ερμού», *Φιλοτέλεια* αρ. 148/1937, σ.49 κ. επ.

¹⁴⁵ «...Η Μεγάλη Κεφαλή του Ερμού και ο Όθων», *Φιλοτέλεια*, αρ.200-201/1941, σ.55.

¹⁴⁶ Ν. Ζαφειρακόπουλος, «Οι αριθμοί ελέγχου και η εκτύπωση των πρώτων ελληνικών γραμματοσήμων», *Φιλοτέλεια*, αρ. 640/2006, σ.273.

μηχανισμού και ιδιαίτερα στην οικονομία. Είχε αναθέσει τη διεύθυνση του Βασιλικού Τυπογραφείου και Νομισματοκοπείου στον Υπασπιστή του, Ιωάννη Καρπούνη. Αναφέρεται χαρακτηριστικά, πως έχουν κοπεί τόσα νομίσματα, ώστε το Νομισματοκοπείο κλείνει επίσημα στις 31 Ιουλίου του 1858, την ίδια χρονιά που η αντίστοιχη γαλλική υπηρεσία έχει αναλάβει την παραγωγή των ελληνικών γραμματοσήμων.

Η ανάθεση στο γαλλικό Νομισματοκοπείο αποδίδεται είτε στο ενδεχόμενο ο Όθων να θεωρούσε πως η Γαλλία ήταν συμφερότερη επιλογή για την Ελλάδα σε σύγκριση με την Αγγλία, αφού υπήρχε συνεργασία Βαυαρίας – Γαλλίας (τα νομίσματα των πρώτων ελληνικών δραχμών κόπηκαν στο Μόναχο και τα επόμενα, με τις ίδιες μήτρες, στο Παρίσι), είτε γιατί, ύστερα από έρευνα αγοράς, κατέληξε στην περίπτωση του Albert Barre. Για τη μετάβαση του Ι. Καρπούνη στο Παρίσι, αφού, πλέον, είχε αποδεσμευτεί από τη κοπή των νομισμάτων, η εφημερίδα *Φως* γράφει στις 20 Ιουνίου 1860: *Εις τον κύριον Ιωάννην Καρμπούνην εχορηγήθη πίστωσης δραχμών 2.000, ίνα μεταβάς εις Παρισίους παρακολουθήση τον μηχανισμόν τυπώσεως του γραμματοσήμου, φέροι δε εις την Ελλάδα τας αναγκαίας μηχανάς διά την κατασκευήν αυτού. Του έδωκαν όμως ολίγα.*¹⁴⁷

Σημειώνεται ακόμη ότι, πριν τις πρώτες ενέργειες για την έκδοση ελληνικών γραμματοσήμων, καταγράφεται ιστορικά η υπόθεση Πατσίφικο ή Παρκερικά ή Πατσιφικά (όρος που δόθηκε από την γαλλική διπλωματία). Πρόκειται για τα υπέρογκα εναντίον της Ελλάδος και πιεστικά εκ μέρους της Αγγλίας μέτρα (ναυτικός αποκλεισμός, απαγόρευση κατάπλου και απόπλου πλοίων με κίνδυνο κατάσχεσής τους κ.λπ.) που λήφθηκαν τον Ιανουάριο του 1850, με αφορμή επεισόδιο που σημειώθηκε στην Αθήνα σε βάρος του Ισπανοεβραίου (από το Γιβραλτάρ) και Άγγλου υπηκόου, Δαβίδ Πατσίφικο, πρώην Προξένου της Πορτογαλίας και στη συνέχεια τοκογλύφου. Η ονομασία προήλθε από το όνομα του Άγγλου ναυάρχου Ουίλιαμ Πάρκερ που εφάρμοσε τα μέτρα, κατά τη διαταγή του τότε υπουργού των Εξωτερικών της Αγγλίας Πάλμερστον, ώστε να αναγκαστεί η Ελλάδα να καταβάλει την εξαιρετικά υπέρογκη αποζημίωση. Τα μέτρα εκείνα υπήρξαν πρωτοφανή στην ιστορία των διεθνών σχέσεων, αναίτια επίδειξη ισχύος και αμφισβήτηση της κυριαρχίας κράτους, ενώ αποτελούν

¹⁴⁷ Λ. Λούκος, *ό.π.*, σ. 89.

κλασικό παράδειγμα στρατηγικής καταναγκασμού, μέσω της *διπλωματίας της κανονιοφόρου*. Γεγονός, όμως, υπήρξε ότι, έναντι των μέτρων εκείνων, οι Έλληνες, από τον Όθωνα μέχρι και τον τελευταίο εργάτη, επέδειξαν μεγάλη ψυχραιμία. Οι πληγέντες από τα μέτρα, κυρίως έμποροι και ναυτιλλόμενοι στον Πειραιά, τάχθηκαν όλοι στο πλευρό της ελληνικής κυβέρνησης, επιδοκιμάζοντας τη στάση της. Τελικά, μετά από διπλωματικά επεισόδια μεταξύ Γαλλίας και Αγγλίας και την παρέμβαση της Ρωσίας, ο ναυτικός αποκλεισμός άρθηκε στις 15 Απριλίου του 1850 και το ζήτημα της αποζημίωσης του Πατσίφικο παραπέμφθηκε σε διεθνή διαιτησία. Η υπόθεση Πατσίφικο δεν αναφέρεται ως αποδεικτικό επιχείρημα της επιλογής της ελληνικής κυβέρνησης να στραφεί προς τη Γαλλία για την έκδοση γραμματοσήμων, αλλά ως ένδειξη των σχέσεων μεταξύ Ελλάδας-Αγγλίας, οι οποίες πιθανόν να επηρέασαν τις σχετικές λήψεις αποφάσεων.

Αφού, πλέον, αποφασίστηκε η ανάθεση στο γαλλικό Νομισματοκοπείο, ο Pelouze διαβίβασε το αίτημα της ελληνικής κυβέρνησης στον υπουργό των Οικονομικών της Γαλλίας A. Fould, κάνοντας μεταξύ άλλων την παρατήρηση ότι αυτή η παραγγελία δεν ήταν ικανή να δυσχεράνει την παραγωγή των γαλλικών γραμματοσήμων και γι' αυτό τον παρεκάλεσε να του επιτρέψει να δώσει την εντολή στον διευθυντή Hulot της αρμόδιας υπηρεσίας να προχωρήσει στο έργο. (Παράρτημα A, εικ. 38)

Στις 27 Ιουλίου, ο Pelouze, με απαντητική επιστολή στον Έλληνα Πρεσβευτή, ανταποκρίνεται θετικά, αποδεχόμενος την παραγγελία μετά την σύμφωνη γνώμη του Stourm, Διευθυντή του γαλλικού Ταχυδρομείου, και τη σχετική άδεια του Υπουργού Οικονομικών. Πρότεινε, όμως, τις εξής τροποποιήσεις: 1) Να περιοριστεί ο αριθμός των μεγάλων αξιών, ο οποίος θεωρήθηκε δυσανάλογος με μια τόσο μικρή παραγγελία. 2) Να διατηρηθεί η δυνατότητα επιλογής των χρωματικών παραλλαγών. 3) Να αυξηθεί η ποσότητα των γραμματοσήμων που είχε αρχικά καθοριστεί σε 510.000 αντίτυπα για ολόκληρη την έκδοση. Παράλληλα, πληροφορούσε την ελληνική πλευρά πως ο απαιτούμενος χρόνος για τη χάραξη της μήτρας ήταν 2-3 μήνες, ενώ για την κατασκευή των τυπογραφικών πλακών θα απαιτούνταν ακόμη 3-4 μήνες. (Παράρτημα A, εικ. 39)



Ο Έλληνας Πρεσβευτής, αν και για τις χρωματικές τροποποιήσεις δεν διατύπωσε καμιά αντίρρηση, ήταν αρνητικός σχετικά με τη μείωση της ποσότητας των μεγάλων αξιών. Τελικά, στις 31 Ιουλίου 1860, απάντησε θετικά στον Pelouze (Παράρτημα Α, εικ.40) και την επομένη ημέρα ο Pelouze έδωσε εντολή στον γενικό χαράκτη Albert Barre¹⁴⁸ να προχωρήσει στη χάραξη των ελληνικών γραμματοσήμων, χωρίς απόκλιση προς τη μακέτα και με τις προδιαγραφές που είχαν γίνει αποδεκτές και από τις δύο πλευρές, λίγες ημέρες νωρίτερα.¹⁴⁹ (Παράρτημα Α, εικ.41). Ο Α. Barre ξεκίνησε τη σχεδίαση του γραμματοσήμου με την απεικόνιση της κεφαλής του Ερμή στο κέντρο του χώρου, πειραματιζόμενος με διαφορετικά σχέδια. Δύο από αυτά είναι σε μολύβι και ανήκαν στον συλλέκτη James P. Pamel, ο οποίος τα αγόρασε από τον δισέγγονο του Albert Barre, Henri Regnoul-Barre, κατά τη διάρκεια της Philexfrance '82 (Παράρτημα Α, εικ. 42).¹⁵⁰

Το πρότυπο που χρησιμοποίησε ο Α. Barre για τη σχεδίαση του ελληνικού γραμματοσήμου και παρουσίασε στην επιτροπή του Νομισματοκοπείου βασίστηκε στα πρώτα γαλλικά γραμματόσημα που σχεδίασε ο πατέρας του Jacques- Jean Barre και φέρει ιδιόχειρη αφιέρωση με την υπογραφή του στον φίλο του Natalis Rondot.¹⁵¹ (Παράρτημα Α, εικ. 43). Ο Albert Barre παρέδωσε το σχέδιο του Ερμή εντός μίας εβδομάδας, αλλά τη χαραγμένη πλάκα, την 1^η Φεβρουαρίου 1861, σε χρόνο διπλάσιο από αυτό που είχε υπολογιστεί (Παράρτημα Α, εικ. 44, 44α). Παρότρυνε δε την

¹⁴⁸ Ο Albert Barre (1818 – 1878) Σπούδασε ζωγραφική στο εργαστήριο του Paul Delaroche . Η αλλαγή της κατεύθυνσής του προέκυψε όταν ο πατέρας του το 1843 διορίστηκε γενικός χαράκτης του γαλλικού Νομισματοκοπείου και τον κάλεσε ως βοηθό του. Μετά το θάνατο του πατέρα του το 1855 πήρε τη θέση του και χάραξε όλα τα γαλλικά γραμματόσημα ως το τέλος της ζωής του. Χάραξε επίσης νομίσματα και μετάλλια και μεταξύ αυτών τα νομίσματα της Ελλάδας με την προτομή του Γεωργίου Α', το μετάλλιο του βασιλέα και της βασίλισσας, το 1868 το αναμνηστικό για τη γέννηση του διαδόχου της Ελλάδας, το μετάλλιο του Ναυάρχου Μιαούλη, των Ελλήνων ναυτικών, το 1867 το μετάλλιο για το Μετοχικό Ταμείο του Ελληνικού Ναυτικού, το 1870-71 το μετάλλιο για την ελληνική έκθεση, το μετάλλιο της δεύτερης Ολυμπιάδας, τα νομίσματα των ετών 1867-68 και το 1874 τα ταχυδρομικά δελτάρια των 30 και 60 λεπτών. βλ. L. Forrer, *Biographical dictionary of medallists*, vol.i, Srink & So Ltd., London 1907 και J.-F. Brun, *Le patrimoine du timbre-poste*, Flohic, Paris 1998

¹⁴⁹ L. Fanchini, «Οι Μήτρες και τα Δοκίμια της Μεγάλης Κεφαλής», *Φιλοτέλεια* αρ. 669/2011, σ.219

¹⁵⁰ Ν. Ασημακόπουλος, ό. π., σελ.15.

¹⁵¹ Ν.Σ. Nicolaidēs, *Histoire de la création du timbre grec*, Παρίσι 1923, σ.5, Σήμερα ανήκει στη συλλογή Ν. Ασημακόπουλου.

επιτροπή για την άμεση, χωρίς χρονοτριβή, παραγωγή των πλακών από τον Hulot. (Παράρτημα Α, εικ. 45)

Η ελληνική πλευρά, που δεν είχε έως τότε κάποια θετική απάντηση για την πρόοδο της παραγωγής των πλακών, έστειλε τον Γενικό Γραμματέα της Πρεσβείας να αποσπάσει έγγραφη υπόσχεση του Hulot για την κατασκευή των πλακών εντός του προβλεπόμενου χρόνου (Παράρτημα Α, εικ.46). Ο Hulot δεν υποσχέθηκε ότι θα ανταποκριθεί στην επιθυμία της ελληνικής κυβέρνησης, το μόνο που μπόρεσε, ωστόσο, να υποσχεθεί ήταν η παράδοση ενός μέρους του έργου, ώστε να αρχίσει σταδιακά η παραγωγή (Παράρτημα Α, εικ.47). Η Ελληνική Πρεσβεία ενημερώθηκε εγγράφως για τα όσα ο Hulot ήταν σε θέση να συνεισφέρει τη δεδομένη στιγμή στη παραγωγή των ελληνικών γραμματοσήμων και την επομένη, 5 Απριλίου 1861, με επιστολή προς τον Pelouze, επιχειρεί μια συμβιβαστική λύση με ένα νέο χρονοδιάγραμμα εκτέλεσης των εργασιών (Παράρτημα Α, εικ. 48). Η ύστατη προσπάθεια του Καλλέργη για συμβιβασμό οδηγήθηκε σε αποτυχία, μέχρι που, τελικά, επήλθε η ρήξη του συμβολαίου με τον Διευθυντή κατασκευής των γραμματοσήμων. Ο Α. Barre ανέλαβε να δώσει τέλος στο αδιέξοδο, υπογράφοντας ιδιωτικά με την ελληνική κυβέρνηση για την παραγωγή των τυπογραφικών πλακών, μετά από εξουσιοδότηση που του έδωσε ο Pelouze. (Παράρτημα Α, εικ. 49)

Στις 8 Μαΐου 1861, ο Α. Barre ζήτησε την άδεια από τον Pelouze να χρησιμοποιήσει τις νομισματικές πρέσες του Νομισματοκοπείου και, στις 10 Μαΐου, έγραψε στον πληρεξούσιο της Ελληνικής Πρεσβείας ότι την ίδια μέρα θα παρέδιδε στα πλοία της *Messageries Imperiales* τις μισές από τις εκτυπωτικές πλάκες και τα τυπωμένα γραμματόσημα. Με νέα επιστολή, στις 11 Μαΐου 1861, πληροφορεί την Ελληνική Πρεσβεία για την παράδοση των υπόλοιπων πλακών και της αρχικής μήτρας. (Παράρτημα Α, εικ. 50). Ακολούθως, ο Έλληνας Πρέσβης ενημέρωσε το υπουργείο Οικονομικών της Ελλάδας για τα τελικά έξοδα της παραγωγής γραμματοσήμων και ευχαρίστησε με επιστολή του τον Διευθυντή του γαλλικού Νομισματοκοπείου. (Παράρτημα Α, εικ. 51, 51α)

Αρχικά, υπήρχε η άποψη ότι η παρισινή έκδοση της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή τυπώθηκε στο τυπογραφείο του Hulot, εντούτοις, η επιγραφή *Typographie Ernest Meyer, Rue de Vermeuil 22, à Paris* στην άκρη των φύλλων των γραμματοσήμων δείχνει ότι η εκτύπωση έγινε στο τυπογραφείο του Ernest Meyer. Από τα εκτυ-

πωθέντα φύλλα, ο A. Barre κράτησε δεκαοκτώ.¹⁵² Το γεγονός αυτό έγινε γνωστό, όταν, το 1929, ο εμπειρογνώμων των ελληνικών γραμματοσήμων N. Γαράς βρήκε ολόκληρα φύλλα γραμματοσήμων με την προαναφερόμενη επιγραφή που διατηρούσε η εγγονή του A. Barre.¹⁵³ Η συνδρομή του τυπογράφου Ernest Meyer στην εκτύπωση των δοκιμίων της γαλλικής *Cérès* του 1858 φαίνεται πιθανή, δεδομένου ότι ο Albert Barre κρατούσε μυστικούς τους πειραματισμούς του για την κατασκευή των εκτυπωτικών πλακών και, κατά συνέπεια, θεωρείται απίθανο να χρησιμοποίησε τα μέσα του γαλλικού Νομισματοκοπείου.¹⁵⁴ Τα πρώτα ελληνικά γραμματόσημα τέθηκαν σε κυκλοφορία την 1η Οκτωβρίου 1861.

Στο προαναφερόμενο άρθρο *Οι αριθμοί ελέγχου και η εκτύπωση των πρώτων ελληνικών γραμματοσήμων*, αναφέρεται πως, όταν τον Φεβρουάριο του 1860 άρχισε η συζήτηση στη Βουλή των Ελλήνων για την ψήφιση του νομοσχεδίου περί έκδοσης γραμματοσήμων, ο Ι. Καρπούνης με τον A. Barre είχαν έρθει ήδη σε συμφωνία. Από την πλευρά του ο A. Barre, προσπαθώντας να εξασφαλίσει πως η ελληνική παραγγελία θα εκτελούνταν από τον ίδιο, ανατρέπει τα σχέδια του Hulot να κατασκευάσει τις εκτυπωτικές πλάκες, καθυστερώντας πολύ να παραδώσει τη αρχική μήτρα. Σύμφωνα με τον Γιάννη Γουρζή, καθηγητή της Χαρακτικής στην Α.Σ.ΚΤ. και χαράκτη του Εθνικού Νομισματοκοπείου, ένας έμπειρος χαράκτης, χρησιμοποιώντας σύγχρονα μέσα χάραξης,¹⁵⁵ χρειάζεται περίπου έξι μήνες για να ολοκληρώσει τη χάραξη ενός χαρτονομίσματος. Ο συνήθης χρόνος φτάνει τους οκτώ μήνες. Δεδομένου ότι το σχέδιο ενός γραμματοσήμου είναι μικρότερο, αλλά όχι ευκολότερο να αποδοθεί, απαιτεί λιγότερο χρόνο χάραξης, επομένως, παραμένει υπόθεση και όχι απόδειξη ότι ο A. Barre καθυστέρησε σκόπιμα το έργο.

Μετά την εκτύπωση των πρώτων ελληνικών γραμματοσήμων, οι τυπογραφικές πλάκες αποστάλθηκαν στην Αθήνα και ζητήθηκαν εκ νέου από τον A. Barre το 1875, μετά το αίτημα της ελληνικής κυβέρνησης για τη σχεδίαση δύο νέων αξιών, 30 και 60 λεπτών, προκειμένου να διευκολυνθεί η εργασία του. Από τότε, η μήτρα δεν επέστρεψε ποτέ στην Ελλάδα. Το 2002, στην δημοπρασία του οίκου Claude Aguttes στο Παρίσι,

¹⁵² L. Fanchini, «Grosse Tête d' Hermès de Grèce» *La Philatélie Française*, αρ. 629/2009, σ.7.

¹⁵³ Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τομ. Ι (Ελλάς), 1934, σ.192.

¹⁵⁴ L. Fanchini, «Τα δοκίμια της Δήμητρας του 1858. Γιατί είναι αναπόσπαστο τμήμα του ελληνικού φιλοτελισμού;» *Φιλοτέλεια* αρ. 653/2008, σ.371.

¹⁵⁵ Στερεοσκοπικά μικροσκόπια που πολλαπλασιάζουν τη μεγέθυνση της επιφανείας χάραξης, έναντι του παραδοσιακού φακού (Λούπας).

διατέθηκαν προς εκποίηση μεταξύ άλλων και μήτρες της Μεγάλης Κεφαλής. Η παρέμβαση του Ελληνικού Ταχυδρομείου με τα αιτήματα α) να αναφέρεται ότι τα εκποιούμενα αντικείμενα διεκδικεί το Ελληνικό Ταχυδρομείο και β) σε περίπτωση κατακύρωσης, να γνωστοποιηθούν τα πλήρη στοιχεία των αγοραστών, απέβη άκαρπη, λόγω της αυστηρής γαλλικής νομοθεσίας, η οποία προστατεύει τον πωλητή και τον δημοπράτη. Ωστόσο, στο τιμολόγιο αναφέρεται: *Με την υποχρέωση εκ μέρους του αγοραστή επίδειξης της ταυτότητάς του.*¹⁵⁶

Τα γραμματόσημα της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή απέκτησαν παγκοσμίως πολλούς θαυμαστές και απέσπασαν κριτικές που τα κατατάσσουν στις πρώτες θέσεις αξιολόγησης των κλασσικών γραμματοσήμων.

Η διαφορετική απόχρωση μεταξύ των κλάσεων εξυπηρέτησε τον εύκολο διαχωρισμό τους. Αυτό βοηθούσε αφενός τον ταχυδρομικό υπάλληλο στη διακύμανση της εργασίας του και αφετέρου τον αναλφάβητο πληθυσμό, ο οποίος μπορούσε να ζητήσει την αξία εκείνη που κάλυπτε τις ανάγκες του με βάση τον χρωματισμό της.

¹⁵⁶ «Η δημοπρασία της κληρονομιάς Barre», *Φιλοτέλεια* αρ.618/2003, σσ.39-41.



Παρισινή έκδοση Μεγάλων Κεφαλών Ερμή, 1861

3. Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ ΜΕ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ

Η απεικόνιση της κεφαλής της θεάς Δήμητρας στο πρώτο γαλλικό γραμματόσημο αλλά και του Ερμή στο ελληνικό εμπίπτουν θεματολογικά στην κατηγορία εκείνων, τα οποία αναζήτησαν πρότυπα και σύμβολα θεωρητικών και πρακτικών σκοπών στην αρχαία ελληνική μυθολογία και ιστορία.

Αν και οι χρονολογίες έκδοσης των δύο αυτών γραμματοσήμων απέχουν δώδεκα έτη, η εικαστική και μορφοπλαστική τους συγγένεια γίνεται αμέσως αντιληπτή.

Για τη σύγκριση των δύο γραμματοσήμων, επιχειρήθηκε η αντιστροφή του ελληνικού γραμματοσήμου οριζόντια κατά 180° και η τοποθέτησή του πάνω στο γαλλικό.



Σύμπτωση του βασικού σχεδίου ελληνικού και γαλλικού γραμματοσήμου

Οι φόρμες, δηλαδή το ιδεατό περίγραμμα των κεφαλών του Ερμή και της Δήμητρας, ταυτίζονται, με ελάχιστη διαφοροποίηση στη κλίση του λαιμού. Η διαφορά στην κόμμωση, προφανώς υπήρξε αναγκαία, για να προσδιορίσει την ταυτότητα των προσώπων. Επίσης, το διακοσμητικό δάπεδο (φόντο) είναι ακριβώς το ίδιο, με εξαίρεση τις ενδείξεις των γραμματοσήμων.

Οι υποδείξεις στο επισυναπτόμενο έγγραφο της παραγγελίας προς το γαλλικό Νομισματοκοπείο σχετικά με τις διαστάσεις του γραμματοσήμου, τη διάμετρο του εσωτερικού κύκλου και την συντετμημένη γραφή των λεκτικών ενδείξεων, ενισχύουν την άποψη πως η ελληνική κυβέρνηση είχε υπόψη τη συνθετική δομή του γαλλικού γραμματοσήμου και τη χρησιμοποιεί ως πρότυπο, για την παραγωγή του ελληνικού.

Δεδομένου ότι η ελληνική παραγγελία υποδείκνυε απλά τις διαστάσεις και το θέμα του γραμματοσήμου, θα ήταν πιθανό το μορφοπλαστικό αποτέλεσμα να διαφέρει από το γαλλικό γραμματόσημο. Η συμπίπτουσα εικαστική αντίληψη των δύο γραμματοσήμων υπήρξε ο λόγος που στους φιλοτελικούς κύκλους τους δόθηκε το προσωνύμιο *δίδυμα*, το οποίο αποδίδεται, κυρίως, στον καλλιτέχνη που ανέλαβε τη σχεδίαση του ελληνικού γραμματοσήμου. Ο Albert Barre είχε πιθανόν στη διάθεσή του σχέδια του πατέρα του, Jean Jacque Barre (Παράρτημα Α, εικ. 52), χαρακτή του γαλλικού γραμματοσήμου, στα οποία βασίστηκε, για να εκτελέσει την παραγγελία. Παρά την εμφανή σχεδιαστική ομοιότητα των δύο γραμματοσήμων, η αρχαιοελληνική τους αναφορά είχε διαφορετικά ιδεολογικά ερείσματα και ακολούθησε ιστορικά άλλη φιλοτελική διαδρομή.

Χρονολογικά, το γαλλικό γραμματόσημο εκδόθηκε στη διάρκεια μιας παρένθεσης στη γαλλική ιστορία. Η επιλογή της θεάς Δήμητρας ως θέμα υποκατέστησε τη *γυναίκα με τον φρυγικό σκούφο*, αποτέλεσμα ενός μετριοπαθούς δημοκρατικού συμβολισμού.¹⁵⁷

Ο συμβολισμός του φρυγικού σκούφου δεν έχει γαλλικές καταβολές και ως σύμβολο συντίθεται από μια κοινή κουλτούρα, προερχόμενη από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Στη Γαλλία, εμφανίστηκε την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης και, με τις πολιτικές διακυμάνσεις που ακολούθησαν, πήρε την έννοια της *Δημοκρατίας*. Η ιστορική τάση της Γαλλικής Επανάστασης να απορροφά τον δεύτερο αιώνα μέσα στον

¹⁵⁷ βλ. σχετικό άρθρο, M. Auguillon, «Η Γαλλική Δημοκρατία και τα σύμβολά της», <http://www.ambafrancegr.org/>.

πρώτο,¹⁵⁸ οδήγησε τον συμβολισμό του φρυγικού σκούφου, από ένα παγκόσμιο και αρχετυπικό σύμβολο, να πάρει τον θεσμικό και πολιτικό χαρακτήρα που ενεργοποιείται εντός ορισμένων γεωγραφικών ορίων.¹⁵⁹

Η τοποθέτηση της Γαλλικής Επανάστασης απέναντι στην παλαιότερη τέχνη χαρακτηρίστηκε από δύο διαφορετικές όψεις. Από τη μία πλευρά, μια σειρά από συνειδητές καταστροφές παλαιών κτιρίων και έργων τέχνης οδήγησε στη ρήξη με την τέχνη του παρελθόντος και, από την άλλη πλευρά, η επαναστατική εξουσία, λαμβάνοντας από την πρώτη στιγμή μέτρα κατά του βανδαλισμού, δήλωνε πως οι προθέσεις της δεν ταυτίζονται με μια τέτοιου είδους ρήξη. Την ίδια περίοδο, καταστράφηκαν έργα που συμβόλιζαν τη μοναρχία των Βουρβόνων, με την έγκριση της πολιτικής εξουσίας, και σε άλλες περιπτώσεις από υπερβολικό πατριωτικό ζήλο.¹⁶⁰ Εντούτοις, ένα βασικό φαινόμενο που χαρακτηρίζει τη σχέση της Γαλλικής Επανάστασης με την τέχνη του παρελθόντος δεν είναι η *καταστροφή*, αλλά η *συντήρηση*. Ο Νταβίντ, παραπονούμενος για την κατάσταση που βρίσκονται τα καλλιτεχνικά μνημεία, αναφέρεται στα *μνημεία που τεκμηριώνουν το μεγαλείο του γαλλικού λαού μπροστά στα μάτια του Σύμπαντος και των επερχόμενων γενεών*. Επιπλέον, για πρώτη φορά στην ιστορία, διαμορφώθηκε από την πολιτική εξουσία ένα πρόγραμμα συντήρησης και συστηματικής έκθεσης έργων τέχνης (ίδρυση Μουσείου στο Λούβρο το 1793 και Musée des Monuments Français του Λενοάρ, το 1795).¹⁶¹

Οι προθέσεις και οι σχέσεις με το παρελθόν διαφοροποιούνται ανάλογα με τον επίσημο ή τον ανεπίσημο χαρακτήρα που μπορούν να έχουν. Ο συμβολισμός της *γυναίκας με τον φρυγικό σκούφο*, που πήρε το παρωνύμιο Marianne, ανήκει σε ένα διεθνές λεξιλόγιο που τελικά απέκτησε γαλλική ταυτότητα, για να εκφράσει άλλοτε την διαμάχη μεταξύ των πολιτικών παρατάξεων και άλλοτε την εθνική οντότητα που ριζώνεται ιστορικά. Η χρήση ενός συμβόλου στα γραμματόσημα, τα νομίσματα ή σε άλλα κρατικά ντοκουμέντα επισημοποιεί τις θέσεις ενός κράτους σε σχέση με μια αντίστοιχη χρήση περιορισμένης διοικητικής εμβέλειας, η οποία δεν είναι απαραίτητα υποχρεωτική. Π.χ. ένα άγαλμα στη πλατεία μιας πόλης.

¹⁵⁸ M. Agulhon, «Marianne, réflexions sur une histoire» *Annales Historiques de la Révolution Française*. αρ. 289/1992. σσ.313-322.

¹⁵⁹ M. Agulhon, *ό.π.*, σ.314.

¹⁶⁰ Ν. Χατζηνικολάου, *Νοήματα της εικόνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 2001, σσ.228 -230.

¹⁶¹ Ν. Χατζηνικολάου, *ό.π.*, σσ.232 -233.

Ο συμβολισμός της Γαλλικής Δημοκρατίας χρησιμοποίησε αντιεραλδικά σύμβολα και διαφοροποιήθηκε όχι μόνο από τα μοναρχικά καθεστώτα αλλά και από τις Δημοκρατίες των Η.Π.Α. και των Ελβετικών Καντονιών. Στην Αμερικανική Δημοκρατία, προτιμήθηκε η αλληγορική μορφή της δημοκρατίας από το διάσημο μετάλλιο του Dupré *La Libertas Americanas*, το οποίο μετασχηματίστηκε σε ιθαγενή πριγκίπισσα, στο πλάι της οποίας προστέθηκε το σύμβολο αμερικανικού είδους αετού, για να αποδοθεί εικονικά το κράτος.¹⁶²

Η πορεία, όμως, της απεικόνισης της *Cérès* στις εκδόσεις γραμματοσήμων του 19^{ου} αιώνα διακόπηκε από εκδόσεις εραλδικού χαρακτήρα (αυτοκρατορικός αετός και πορτραίτο του Ναπολέοντα, 1852-1870), αποτυπώνοντας με τον τρόπο αυτό τις πολιτικές μεταβολές στην ιστορία της χώρας.

Από το 1900 και έπειτα, η *Cérès* παίρνει την αλληγορική μορφή της Marianne με την έννοια της *Δημοκρατίας*, άλλοτε δαφνοστεφανωμένη και άλλοτε φέροντας, επίσημα πλέον, το φρυγικό σκούφο σε διαφορετικές εκδοχές: ως πρόσωπο που εγγυάται τις Διακηρύξεις της Γαλλικής Επανάστασης και των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (εκδόσεις 1900), ως προστάτιδα της γεωργίας (έκδοση 1903, *Semeuse*), ως προστάτιδα των ανέργων ανθρώπων των Γραμμάτων και των Τεχνών (έκδοση 1935), ως προστάτιδα της φυλής (έκδοση 1937, στο σχέδιο αγκαλιάζει και προστατεύει μικρό παιδί), ως εγγυήτρια φιλικών σχέσεων με άλλα έθνη (έκδοση 1937, *150^η επέτειος του ομοσπονδιακού Συντάγματος των Η.Π.Α.*), ως προστάτιδα των επαναπατρισθέντων από την Ισπανία (έκδοση 1938), ως σύμβολο της Απελευθέρωσης (έκδοση 1944, στο σχέδιο του γραμματοσήμου φέρεται ιπτάμενη στον Πήγασο), κ.λπ. ¹⁶³

Η αλληγορία της Marianne παγίωσε τη θέση της στις γαλλικές εκδόσεις γραμματοσήμων, διατηρώντας αδιάλειπτη πορεία ως τη σύγχρονη εποχή και καλύπτοντας ποικιλοτρόπως της διαφορετικές εκφάνσεις της γαλλικής κουλτούρας.¹⁶⁴ Σε όλη αυτή τη διάρκεια, οι αισθητικές εκδοχές της αφέθηκαν στα χέρια των εκάστοτε δημιουργών της, παρουσιάζοντας μεγάλη σχεδιαστική ελευθερία, σύμφωνα και με το πνεύμα της εποχής των εκδόσεων. Το 1961, η Marianne του Jean Cocteau, χαραγμένη

¹⁶² M. Agulhon, ό.π., σ.317.

¹⁶³ Catalogue Yvert & Teiller, Europe, τ. II, 1955.

¹⁶⁴ Στις φιλοτελικές κοινότητες οι αναμνηστικές εκδόσεις της Marianne είναι πλέον δημοφιλείς με αποτέλεσμα τη δημιουργία οπαδών και συλλόγων, μεταξύ αυτών ο *Cercle des amis de Marianne*.

από τον Albert Decaris, ανατρέπει την παραδοσιακή σχεδόν υφολογία των εν λόγω εκδόσεων. Ακολουθεί η Marianne του Pierre Béquet το 1971 και η Marianne του Salvador Dali το 1979, εξαιρετικό δείγμα της σχεδιαστικής του δεινότητας. Από το 1980, καταγράφονται σχεδιαστικές προσεγγίσεις σε ύφος κόμικ, όπως αυτή του 1983 προς τιμήν του Jean Effel και του 1988, με τίτλο *Marianne amoureuse*.

Τόσο η επιλογή της θεάς Δήμητρας όσο και του Ερμή για τις πρώτες εκδόσεις γραμματοσήμων θα μπορούσαν να δικαιώσουν την προτροπή του Bourdelle: *Αν δεν βρίσκεις πρότυπα γύρω σου, γύρισε στο παρελθόν, πήγαινε στα υπέροχα μνημεία στα αριστουργήματα των μουσείων*.¹⁶⁵ Παρόλα αυτά, ο αρχαιοελληνικός συμβολισμός στην περίπτωση του γαλλικού γραμματοσήμου μετασχηματίστηκε και προσαρμόστηκε και, τελικά, μυθοποιήθηκε στη γαλλική φιλοτελική ιστορία, χωρίς κενά και αμηχανίες, σε αντίθεση με την πορεία των εκδόσεων του Ερμή, ο οποίος αντικαταστάθηκε από παραστάσεις διαφορετικού περιεχομένου, έως ότου απομακρύνθηκε οριστικά από τις ελληνικές εκδόσεις, στις αρχές του 20^{ού} αιώνα.

¹⁶⁵ Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Bourdelle et la Grèce*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1985, σ.243.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

ΓΕΝΙΚΑ

Από τις πρώτες εκδόσεις γραμματοσήμων, η διαδικασία ανεύρεσης και επιλογής τόσο των θεμάτων όσο και του καλλιτέχνη που θα αναλάμβανε τη σχεδίαση, τη χάραξη και τη μέθοδο εκτύπωσης αποτελεί τον μηχανισμό έκδοσής τους. Για αρκετές δεκαετίες από την εμφάνιση του πρώτου γραμματοσήμου, η λήψη αποφάσεων γύρω από την επιλογή της θεματολογίας γινόταν αποκλειστικά από την πολιτική ηγεσία και τους παρακείμενους σε αυτή παράγοντες αλλά και από τις ταχυδρομικές υπηρεσίες των κρατών. Η άποψη αυτή ενισχύεται από την έλλειψη θεσμοθετημένων οργάνων που θα ασχολούνταν με αυτή τη διαδικασία και την επανάληψη των ίδιων θεμάτων στις σειρές γραμματοσήμων, για όλη, σχεδόν, την περίοδο του 19^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, στην Ελλάδα, η επιλογή της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή ως θέμα του πρώτου γραμματοσήμου ήταν απόφαση της κυβέρνησης, όπως αποδεικνύεται από την παραγγελία στο γαλλικό Νομισματοκοπείο αλλά και στη συνέχεια, η έκδοση της Μικρής Κεφαλής και, ακολούθως, η αναμνηστική έκδοση των *Α΄ Ολυμπιακών Αγώνων*.¹⁶⁶

Στη Γαλλία, η έκδοση του Ναπολέοντα ΙΙΙ το 1863 ήταν απόφαση του ίδιου του αυτοκράτορα.¹⁶⁷ Μάλιστα, πολλοί από τους ηγέτες των χωρών που απεικονίστηκαν στα γραμματόσημα έδειξαν προσωπικό ενδιαφέρον για την ταχυδρομική προβολή τους και τα αποτελέσματα που θα μπορούσε να έχει στη δημόσια εικόνα τους (ύγρανση της κόλλας του γραμματοσήμου, ακυρωτικές σφραγίσεις). Κατά τον 20^ό αιώνα, οι ταχυδρομικές υπηρεσίες θεσμοθέτησαν συμβουλευτικές επιτροπές, οι οποίες ασχολούνταν με την επιλογή των θεμάτων και την επίβλεψη της παραγωγής των γραμματοσήμων. Με τη λειτουργία των επιτροπών, μετασχηματίστηκε και ο μηχανισμός έκδοσης, ακολουθώντας, με κάποιες αποκλίσεις από κράτος σε κράτος, τα

¹⁶⁶ *Κατάλογος ΕΛΛΑΣ* τ. 1, Α. Καραμήτσος, Θεσσαλονίκη 2006, σ.43.

¹⁶⁷ J.-F. Brun, *Le patrimoine du timbre-poste*, Flohic, Paris 1998, σ.72.

ακόλουθα στάδια: α) μελέτη και επιλογή των προτεινόμενων από πρόσωπα και φορείς θεμάτων από τη συμβουλευτική επιτροπή, β) σχεδίαση και χάραξη γραμματοσήμου, γ) έγκριση των θεμάτων από τις συμβουλευτικές επιτροπές και την κυβέρνηση και δ) εκτύπωση.

Οι συμβουλευτικές επιτροπές απαρτίζονται, συνήθως, από μέλη που σχετίζονται με τις εκδόσεις γραμματοσήμων: υπηρεσιακοί παράγοντες, εκπρόσωποι του οργανωμένου φιλοτελισμού, των εικαστικών τεχνών και του πολιτισμού, έμποροι γραμματοσήμων, κ.ά., έτσι ώστε να επιτυγχάνεται κατά το δυνατόν η εκπροσώπηση κάθε πλευράς. Επιπλέον, η σύσταση μιας πολυσύνθετης επιτροπής αξιολόγησης απέβλεπε στην αποφυγή επιλογής θεμάτων τα οποία, ενδεχομένως, θα εξυπηρετούσαν ίδια οφέλη των προσώπων ή των φορέων που τα πρότειναν.

Με την ανάπτυξη του φιλοτελισμού και του συλλεκτισμού, το ενδιαφέρον για τη θεματολογία των γραμματοσήμων επεκτάθηκε σε πρόσωπα ή φορείς που δεν σχετίζονται απαραίτητα με τον επίσημο εκδοτικό φορέα, ο οποίος διατηρεί το αποκλειστικό δικαίωμα έκδοσης. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι έμποροι γραμματοσήμων, καθώς η ανάπτυξη ομάδων συλλεκτών που συλλέγουν κατά αποκλειστικότητα συγκεκριμένα θέματα αποτελούν το εν δυνάμει πελατολόγιό τους. Από το τέλος του 19^{ου} έως την τέταρτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, η άνοδος του συλλεκτισμού ήταν θεαματική. Συγκεκριμένα, το 1896, καταγράφονται 300.000 συλλέκτες και, το 1936, ανέρχονται σε 2.000.000.¹⁶⁸ Ωστόσο, το ενδεχόμενο ύπαρξης τέτοιας σκοπιμότητας δεν χαρακτηρίζει το σύνολο του εμπορικού κόσμου. Αντίθετα, σε κάποιες περιπτώσεις, οι ταχυδρομικές υπηρεσίες προκατέλαβαν τη διάθεση των εμπορών με συγκεκριμένες εκδόσεις που βασίζονταν στη διεθνή φιλοτελική αποδοχή.

Προσωπικό όφελος θα μπορούσαν ακόμη να έχουν άτομα ή φορείς που το έργο ή η δραστηριότητά τους διαφημίζεται ή αποκτά κύρος, μέσω ενός γραμματοσήμου. Παράδειγμα αποτελεί η προβολή του προσωπικού έργου ενός καλλιτέχνη, το οποίο διατίθεται παράλληλα στο εμπόριο και δεν παράχθηκε, για να καλύψει την εικονογράφηση ενός γραμματοσήμου. Για τον λόγο αυτό, οι ταχυδρομικές υπηρεσίες αποφεύγουν, τυπικά, τέτοιου είδους αιτήματα ή παρεμβάσεις, με την τοποθέτηση προσώπων που κρίνονται κατάλληλα στις αρμόδιες θέσεις και που μπορούν -ως ειδικοί-

¹⁶⁸ Π. Σαββίδης, *ό.π.*, σ.16.

να προβλέψουν και να παρακάμψουν κίνητρα και οποιαδήποτε μορφή προπαγάνδας, διασφαλίζοντας το αδιάβλητο στη διαδικασία των εκδόσεων.

Ο φιλοτελισμός, πριν τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, έλαβε μεγάλες διαστάσεις παγκοσμίως. Στα σχολεία της Ευρώπης και της Αμερικής, εισήχθηκε ως μάθημα,¹⁶⁹ γεγονός που ενίσχυσε τις προσπάθειες αναβάθμισης των εκδόσεων από τις ταχυδρομικές υπηρεσίες.

Μέσα από τον μηχανισμό αυτό, επιδιώκεται λοιπόν η ορθότερη επιλογή της θεματολογίας και το άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα του γραμματοσήμου, το οποίο είναι συνυφασμένο με την καλλιτεχνική αρτιότητα του προσώπου που αναλαμβάνει τη σχεδίαση και τη μέθοδο εκτύπωσης. Ο μηχανισμός αυτός, με άλλα λόγια, καλείται να επιβλέπει και να διασφαλίσει την ποιότητα όλων εκείνων των στοιχείων που συνθέτουν ένα γραμματόσημο. Σημειώνεται ότι οι πληροφορίες παρατίθενται ως ενδείξεις μιας άτυπης λειτουργίας των εκδοτικών μηχανισμών, οι οποίες, ενδεχομένως, την επηρεάζουν και οι οποίες δεν δημοσιοποιούνται από τις επίσημες εκδοτικές αρχές.

Στο κεφάλαιο αυτό η έρευνα περιορίζεται μόνο στον τρόπο επιλογής της θεματολογίας και τις εκτυπώσεις ασφαλείας. Ο ρόλος του καλλιτέχνη στη δημιουργία του γραμματοσήμου διερευνάται στο επόμενο κεφάλαιο.

1. Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ (ΑΓΓΛΙΑ, ΓΑΛΛΙΑ, ΙΑΠΩΝΙΑ, Η.Π.Α.)

Μετά από τη διερεύνηση του μηχανισμού εκδόσεων γραμματοσήμων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και για την πλήρη κατανόηση της λειτουργίας του, στα πλαίσια της συγκριτικής μελέτης, κρίθηκε σκόπιμο η δειγματοληψία να εστιάσει σε τέσσερις χώρες: την Αγγλία, τη Γαλλία, την Ιαπωνία και τις Η.Π.Α., λαμβάνοντας υπόψη κάποιες παραμέτρους.

Οι βρετανικές εκδόσεις γραμματοσήμων είναι οι πρώτες ιστορικά. Παράλληλα, για περισσότερα από 100 έτη, περιόρισαν τη θεματολογία τους στα πορτραίτα της βασιλικής οικογένειας.

¹⁶⁹ *Φιλοτελικός Τύπος*, τευχ. 10/ Έτος Α', σ.73.

Οι γαλλικές εκδόσεις ανέπτυξαν σχετικά νωρίς μια πληθώρα θεμάτων, καλύπτοντας ζητήματα που άλλα κράτη, έως και σήμερα, δεν έχουν θίξει και, επιπλέον, συμπεριέλαβαν αρκετά νωρίτερα από άλλες χώρες την πολιτιστική πτυχή της κοινωνίας. Παραδείγματα αποτελούν η έκδοση για τον Pasteur 1923 (YT 170), η έκδοση υπέρ των ανέργων των γραμμάτων και των τεχνών 1935 (YT 307), η έκδοση για την υψηλή ραπτική 1953 (YT 941), κ.λπ. . Επισημαίνεται στο σημείο αυτό πως τόσο η Μ. Βρετανία όσο και η Γαλλία κάλυπταν τις ταχυδρομικές και φιλοτελικές ανάγκες ενός μεγάλου αριθμού κρατών που υπήρξαν αποικίες τους.

Η Ιαπωνία σε σχέση με τη Μ. Βρετανία -χώρες με κοινό πολίτευμα, τη συνταγματική μοναρχία, οι οποίες παρουσιάζουν πολλές κοινωνικοπολιτικές ομοιότητες αλλά και διαφορές και οριοθετούν τις ηπείρους στις οποίες ανήκουν, προς τις οποίες έχουν αμφίθυμα συναισθήματα, εξαιτίας των ιστορικών κληρονομιών- προσφέρει ένα πεδίο για μια ενδιαφέρουσα σύγκριση. Επιπλέον, η επιλογή των ιαπωνικών εκδόσεων κρίθηκε αναγκαία από τη σκοπιά της σχεδίασης και εκτύπωσης των γραμματοσήμων, δεδομένου ότι αφορούν το πολιτισμικό προϊόν μιας χώρας με μεγάλη τυπογραφική παράδοση, η οποία προχώρησε πολύ γρήγορα σε νέες μεθόδους εκτύπωσης, ανατρέποντας στερεότυπα που σχετίζονταν με την εικαστική ποιότητα των γραμματοσήμων.

Τέλος, ο εκδοτικός μηχανισμός των Η.Π.Α. επιλέχθηκε ως ένα ενδιαφέρον παράδειγμα προς διερεύνηση, καθώς, αν και πολύ αργότερα από την εξεταζόμενη χρονική περίοδο, εξελίχτηκε σε ένα ανοιχτότερο προς όλα τα μέλη της κοινωνίας σύστημα. Σήμερα, η Ταχυδρομική Υπηρεσία των Η.Π.Α. είναι η μόνη που δέχεται προτάσεις σχεδίασης μέσω της διαδικτυακής της σελίδας.¹⁷⁰

1α. Ο ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

Το επίσημο όργανο για την εξέταση της θεματολογίας και του σχεδίου των βρετανικών γραμματοσήμων θεσμοθετήθηκε το 1968 (μετά από την εξεταζόμενη χρονικά περίοδο) και καλείται Stamp Advisory Committee.¹⁷¹ Η Royal Mail δημιούργησε τη S.A.C., το

¹⁷⁰ United States Postal Service, «Citizen's stamp advisory committee», <http://about.usps.com/who-we-are/leadership/stamp-advisory-committee.htm>.

¹⁷¹ National archives, Post Office: Postage Stamps: Records POST 54/17.

1968, από το Συμβούλιο του Βιομηχανικού Σχεδίου (γνωστό ως Συμβούλιο Σχεδίου) το οποίο είχε συσταθεί το 1947. Η S.A.C. ήταν αρχικά ομάδα σχεδιαστών, αλλά ο διευθυντής του Ταχυδρομείου, στρατηγός Edward Short, υποστήριξε ότι, για να αυξηθεί το δημόσιο ενδιαφέρον για τα γραμματόσημα, ήταν απαραίτητο να επεκταθούν τα μέλη της S.A.C. . Με αυτή την αφορμή δήλωσε: *...δεν θα πρέπει για παράδειγμα να συμμετέχει ένα άτομο που είναι σε τελική ανάλυση, ο τελευταίος πελάτης; Και ποιος ξέρει; Πραγματικά μπορούμε να έχουμε έναν φιλοτελικό αντιπρόσωπο.*¹⁷² Έτσι, τον Μάρτιο του 1967, η S.A.C. διαλύθηκε και μια νέα επιτροπή αναγγέλθηκε στις 18 Ιανουαρίου 1968, η οποία αποτελούνταν από βουλευτές των κύριων πολιτικών κομμάτων, μία νοικοκυρά, συλλέκτες γραμματοσήμων και σχεδιαστές. Τα μέλη της S.A.C. διορίστηκαν για τρία έτη, με τη δυνατότητα να συνεχίσουν τη θητεία τους εκείνα που θα μπορούσαν να προσφέρουν υπηρεσίες σε μακροπρόθεσμη βάση.

Η S.A.C. περιλαμβάνει δώδεκα εξωτερικά μέλη, καθώς, επίσης, και μέλη από το προσωπικό της Royal Mail. Οι συνεδριάσεις πραγματοποιούνται σχεδόν κάθε μήνα του έτους και κάθε συνεδρίαση διαρκεί συνήθως μία ημέρα. Οι προτάσεις και οι αποφάσεις λαμβάνονται ομόφωνα, χωρίς το επίσημο εκλογικό σύστημα, συμπεριλαμβάνοντας στα κριτήρια την προσδοκώμενη δημόσια αντίδραση, τη σαφήνεια του σχεδίου, τα πραγματικά λάθη και τα θέματα που προτιμώνται. Οι συνεδριάσεις χαρακτηρίζονται, συνήθως, από *ζωηρές συζητήσεις*. Οι αποφάσεις, οι προτάσεις ή/και οι απορρίψεις της S.A.C. δεν είναι δεσμευτικές, αλλά γίνονται συνήθως σεβαστές. Στη συνέχεια, όλα τα γραμματόσημα στέλνονται για τελική έγκριση στη βασίλισσα.

Η συμβουλευτική επιτροπή ορίζει με οδηγίες το πλαίσιο εργασιών, με σκοπό τη μείωση του αριθμού των πιθανών θεμάτων: α) Αποφυγή οποιουδήποτε θέματος που μειώνει ή προσβάλλει την αξιοπρέπεια της κεφαλής της βασίλισσας, το οποίο εμφανίζεται σε όλα τα βρετανικά γραμματόσημα. β) Αποφυγή οποιουδήποτε θέματος που είναι αμφιλεγόμενο ή μπορεί να προκαλέσει παρεμβάσεις σε εθνικό ή διεθνές επίπεδο (για παράδειγμα, πολιτικές επιπτώσεις ή προπαγάνδα, ιδιαίτερα θρησκευτικού περιεχομένου). γ) Αποφυγή αναπαράστασης προσώπων που βρίσκονται εν ζωή, εκτός από τους βασιλείς. δ) Οι επέτειοι είναι γενικά περιορισμένες σε πενήνταετίες ή

¹⁷² H. Dobson «The stamp of approval: Decision-making processes and policies in Japan and the U.K.», *East Asia* αρ. 2/2005, σ. 66 και σσ.70-72.

πολλαπλάσιά τους, με σκοπό τα προηγούμενα και τα μελλοντικά έτη να μπορούν να εξασφαλίσουν την ισορροπία και την ποικιλία των θεμάτων, ώστε να έχουν καλές δυνατότητες μάρκετινγκ και να προσφέρονται για ένα ελκυστικό σχέδιο γραμματοσήμου.

Οι συζητήσεις της S.A.C. υπόκεινται στους νόμους μυστικότητας τριακονταετίας της Μ. Βρετανίας που αφορούν όλα τα κυβερνητικά έγγραφα. Εντούτοις, δύο δημοσιεύσεις του βρετανικού φιλοτελικού τύπου, το 1993 και το 1994, αποκαλύπτουν λεπτομέρειες από μερικές συζητήσεις, τις προτάσεις και τα συμπεράσματα της S.A.C. . Οι ευρείες ανησυχίες της επιτροπής επικεντρώνονται στην προβολή και προώθηση της Μ. Βρετανίας. Τα κινούμενα σχέδια για παράδειγμα, θα πρέπει να είναι βρετανικής προέλευσης (Beatrix Potter που είναι ιδιαίτερα δημοφιλής) και όχι άλλα (π.χ. Disney). Ομοίως, προτάθηκε μόνο τα βρετανικά είδη να προβάλλονται και, επιπλέον, μόνο οι διεθνώς γνωστοί Βρετανοί καλλιτέχνες να συνεχίσουν τη φιλοτελική σχεδίαση στον εικοστό αιώνα.¹⁷³

Η καθιέρωση των αναμνηστικών σειρών γραμματοσήμων προσέφερε ένα πεδίο εμπλουτισμένης θεματολογίας με ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα, η οποία ξεπέρασε τις συνήθειες αναπαραστάσεις των ηγετών. Η πρώτη ιστορική αναμνηστική σειρά εκδόθηκε από την Πορτογαλία, το 1894, με θέμα *500 χρόνια από την γέννηση του εξερευνητή Henry*. Ακολουθεί η Ελλάδα, το 1896, με την έκδοση *Α' Ολυμπιακοί Αγώνες*, και έπονται οι Η.Π.Α. και η Γερμανία με την έκδοση *Μνημείο των Ολυμπιακών Αγώνων*.¹⁷⁴ Στη Βρετανία, παρά την πρωτοπορία του *Penny Black*, οι αναμνηστικές σειρές γραμματοσήμων εισήχθησαν καθυστερημένα. Μία από τις πρώτες αναμνηστικές σειρές εκδόθηκε το 1929, για να εορτάσει το Παγκόσμιο Ταχυδρομικό Συνέδριο και καθιερώθηκε από την U.P.U. τον Μάιο του ίδιου έτους, στο Λονδίνο. Μερικές δεκαετίες αργότερα, τον Μάιο του 1956, η Βουλή των Λόρδων αναγνώρισε ότι τα βρετανικά γραμματόσημα ήταν *θαμπά και μονότονα* σε σύγκριση με άλλες χώρες και ότι η κυβέρνηση έπρεπε να εγκαταλείψει την ιδέα ότι αποτελούν απλά μια ετικέτα προκαταβολής πληρωμής για τα ταχυδρομικά τέλη. Επισήμανε, επίσης, την ανάγκη να μην είναι τόσο συντηρητική και να υιοθετήσει το σύνθημα *πληρώνει για να διαφημίσει*,

¹⁷³ H. Dobson όπ., σ.67.

¹⁷⁴ E. Hobsbawm-T. Ranger, ό.π., σ.281.

προκειμένου να προαχθούν απόψεις, όπως για παράδειγμα ότι η Βρετανία αποτελεί άριστη τουριστική επιλογή και χώρα αθλητικής τελειότητας.¹⁷⁵

Λαμβάνοντας υπόψη αυτούς τους παράγοντες, οι επίσημες διαδικασίες για το σχέδιο γραμματοσήμων ακολουθούν την εξής σειρά: Τα σχέδια για τις αναμνηστικές σειρές διερευνώνται συνήθως πέντε χρόνια νωρίτερα από την έκδοση, εκτός από δύο ετήσια θέματα: α) την αναμνηστική σειρά των *Χριστουγέννων*, η οποία εισήχθη στο φιλοτελικό πρόγραμμα το 1966 και μπορεί να έχει θρησκευτικό ή κοσμικό χαρακτήρα και β) ένα ευρωπαϊκό θέμα, σύμφωνα με τις ευρωπαϊκές ταχυδρομικές αρχές. Πρόκειται για ειδική σειρά γραμματοσήμων, η οποία έχει κοινή θεματολογία για τα κράτη της Ευρωπαϊκής Ταχυδρομικής Ένωσης. Περίπου 2.000 προτάσεις παραλαμβάνονται από τη Royal Mail κάθε έτος από οργανώσεις, ιδιώτες, συλλέκτες γραμματοσήμων και κυβερνητικές υπηρεσίες. Παράλληλα, η Royal Mail πραγματοποιεί έρευνα με σκοπό να καλύψει σημαντικές επετείους. Η σύντομη λίστα της πιθανής θεματολογίας, η οποία συντάσσεται από το αρμόδιο φιλοτελικό τμήμα, διερευνάται ως προς τη σημασία των επετείων και τις δυνατότητες απεικόνισης προσώπων. Η συμβουλευτική επιτροπή καλείται να απαντήσει ως προς την καταλληλότητα της θεματολογίας και στη συνέχεια ο υπεύθυνος του σχεδιασμού αναθέτει στους καλλιτέχνες τη σχεδίαση ενός αριθμού μακετών -συνήθως τρία σχέδια- για κάθε θέμα. Ακολουθώντας, τα σχέδια παρουσιάζονται στη S.A.C., για να αποφασιστεί εάν χρειάζεται περαιτέρω επεξεργασία, δίνοντας τις απαραίτητες οδηγίες στον καλλιτέχνη. Στη συνέχεια, οι τελικές μακέτες προωθούνται στη βασίλισσα για έγκριση. Εάν γίνουν αποδεκτές, μπορεί να ξεκινήσει η διαδικασία εκτύπωσης.

Η διαδικασία χάραξης της πολιτικής των βρετανικών εκδόσεων γραμματοσήμων έχει περιγραφεί ως *ανοικτό θεσμικό* σύστημα που εξουσιάζεται από πολλαπλούς παράγοντες. Σε αυτούς συμπεριλαμβάνονται οι παραδοσιακοί κρατικοί, όπως η δημόσια διοίκηση, οι υπουργοί, ο πρωθυπουργός και οι διάφορες επιτροπές, εκτός από τους μη-κρατικούς παράγοντες, όπως η Ευρωπαϊκή Ένωση, οι ομάδες πίεσης και οι πολιτικές κοινότητες.

Οι βρετανικές εκδόσεις, μέχρι το 1964, περιορίστηκαν σε γεγονότα σχετικά με την βασιλική οικογένεια και τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Το έτος 1964 αποτέλεσε

¹⁷⁵ E. Hobsbawm-T. Ranger, *όπ.*, σ.70.

κρίσιμη καμπή, λόγω της ιδέας για δημιουργία πρόσθετων αναμνηστικών γραμματοσήμων, τα οποία θα τιμούσαν γεγονότα εθνικής και παγκόσμιας σημασίας. Ο γενικός διευθυντής του Ταχυδρομείου αυτής της περιόδου Tony Benn επιχείρησε αφενός την αναμόρφωση της εκδοτικής πολιτικής και αφετέρου την αναβάθμιση των σχεδίων των γραμματοσήμων. Χαρακτηριστικά, αναφέρθηκε στο θέμα ως εξής: ... *απέρριψα τα παλαιά κριτήρια που εφαρμόστηκαν από το ταχυδρομείο για τα θέματα των γραμματοσήμων και είπα ότι οι νέοι στόχοι της πολιτικής μας θα ήταν να εορτάσουμε τα γεγονότα εθνικής ή διεθνούς σπουδαιότητας, να τιμήσουμε την μνήμη των κατάλληλων επετείων, να απεικονίσουμε τη μοναδική συμβολή της Μεγάλης Βρετανίας στις τέχνες και τα παγκόσμια θέματα, να επεκτείνουμε τη δημόσια προστασία των τεχνών με την προώθηση του φιλοτελισμού και να αυξήσουμε το εισόδημα. Ανήγγειλα ότι σκόπευα να διορίσω μια νέα συμβουλευτική επιτροπή με την πλήρη ελευθερία να συστηθεί οποιοσδήποτε τύπος σχεδίου κρίνεται κατάλληλος.*¹⁷⁶

Ιδιαίτερα για τη σχεδίαση των γραμματοσήμων, ο Tony Benn πίστευε πως η κεφαλή του μονάρχη έπρεπε να αντικατασταθεί από ένα εναλλακτικό σύμβολο της εθνικής ταυτότητας, όπως η κορόνα, ή με λέξεις, όπως *Μεγάλη Βρετανία* ή *UK*. Πρότεινε, επίσης, τα νέα αναμνηστικά γραμματόσημα να περιλαμβάνουν ένα ευρύτερο φάσμα θεμάτων π.χ. χλωρίδα και πανίδα, τοπία της περιφέρειας, ακτές, αρχιτεκτονική, βιομηχανία και πορτραίτα διάσημων προσωπικοτήτων. Το τελικό επαναστατικό *λεύκωμα* του Tony Benn, που αποτελείται από δεκαεπτά θέματα, διατήρησε την επιρροή του στον σχεδιασμό των βρετανικών γραμματοσήμων για περισσότερο από είκοσι χρόνια. Αν και η πρόταση να αντικατασταθεί η κεφαλή του μονάρχη με τα εναλλακτικά σύμβολα της ταυτότητας των γραμματοσήμων απορρίφθηκε, η πρόταση να χρησιμοποιηθεί ένα διαφορετικό πορτραίτο της βασίλισσας έγινε αποδεκτή.¹⁷⁷

Η πρόθεσή του να αντικατασταθεί το πορτραίτο της βασίλισσας χαρακτηρίστηκε από τον ξένο τύπο ως *φιλοτελική βασιλοκτονία*. Αυτή η προσπάθεια αποτράπηκε αμέσως, όταν το Παλάτι εξέφρασε τη δυσαρέσκειά του στον πρωθυπουργό Harold Wilson.¹⁷⁸

¹⁷⁶ H. Dobson, *ό.π.*, σ.68.

¹⁷⁷ The british Postage Stamp Museum & Archive, «A revolution in british stamp», <http://postalheritage.org.uk/page/3481>.

¹⁷⁸ A.Wyatt, «Do our stamps evoke nationalism?», εφ. *The Hindu*, 30/10/ 2005.

Ο ίδιος ο Tony Benn, σε μεταγενέστερη συνέντευξή του, στην ερώτηση: *Όταν παρέλθει η Βασίλισσα, ποιο είδος γραμματοσήμων θα επιθυμούσατε να δείτε στη συνέχεια;* απάντησε: *Στο τέλος όλα αυτά τα πράγματα εξαρτώνται από τις πολιτικές αποφάσεις. [...] Υποθέτω ότι δεν θα υπάρξει οποιαδήποτε επαναφορά και ότι θα συνεχίσουν ακριβώς με τη θεματολογία επόμενου Μονάρχη.*¹⁷⁹

Η ανάμιξη κυβερνητικών παραγόντων σε θέματα γενικής πολιτικής και γενικού οικονομικού ελέγχου του βρετανικού Ταχυδρομείου θεωρείται περιορισμένη. Στην ερώτηση του Don Foster προς τον αρμόδιο υπουργό McFadden εάν καθοδηγεί η υπηρεσία του τη S.A.C., απάντησε πως δεν υφίσταται οποιαδήποτε καθοδήγηση στη συμβουλευτική επιτροπή γραμματοσήμων της Royal Mail. Τα γραμματόσημα της Royal Mail διέπονται από τα κριτήρια που έχουν οριστεί και έχουν καθιερωθεί από την επιχείρηση. Ως κυβερνητική υπηρεσία αρμόδια για τις ταχυδρομικές υποθέσεις, η B.E.R.R. (Business, Enterprise and Regulatory Reform), φυσικά, θα αναθεωρούσε οποιεσδήποτε προτεινόμενες αλλαγές στα κριτήρια, πριν προωθήσει την πρόταση της επιχείρησης στο παλάτι του Buckingham για την επίσημη έγκριση.¹⁸⁰

Αν και πρέπει να αναμένεται ότι θέματα εθνικής σπουδαιότητας προωθούνται στα γραμματόσημα, οι Βρετανοί πολιτικοί έχουν επιδιώξει, επίσης, να προβάλουν τις περιοχές και τις εκλογικές περιφέρειές τους.

Η κελτική ένωση, μετά την άρνηση από την S.A.C. της έκδοσης γραμματοσήμου για τον John Knox και αντιπροσώπευσης των αγγλικών Εκκλησιών στα γραμματόσημα που πωλήθηκαν στη Σκωτία, απαίτησε την κατάργηση της S.A.C. και τη δημιουργία ενός σώματος που θα επέτρεπε στην Κορνουάλλη, τη Βόρεια Ιρλανδία, τη Σκωτία και την Ουαλία να αποφασίζουν για τα σχέδια γραμματοσήμων τους.

Η ίδια η βασίλισσα διαδραματίζει έναν ενεργό ρόλο στην έγκριση των γραμματοσήμων στη Μ. Βρετανία και περιστασιακά έχει συμμετοχή στον τρόπο σχεδιασμού. Η Μ. Βρετανία ως κρατική οντότητα δηλώνεται από την κεφαλή της βασίλισσας και οι κανόνες σχεδιασμού γραμματοσήμων έφεραν παραδοσιακά την οδηγία ότι *η κεφαλή της Βασίλισσας πρέπει να είναι ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό γνώρισμα των σχεδίων*. Επιπλέον, η εφαρμογή αυτής της πολιτικής στον σχεδιασμό δεν περιορίζεται στα βρετανικά γραμματόσημα. Τα υπουργεία Εσωτερικών και Εξωτερικών

¹⁷⁹ Positively Postal, «Downing street mailart interview», <http://www.positivelypostal.co.uk/>.

¹⁸⁰ Πρακτικά του Κοινοβουλίου, *Hansard* αρ.233090, 26 November 2008, Column 1944W.

εγκρίνουν τη χρήση της κεφαλής της βασίλισσας και στα γραμματόσημα άλλων χωρών. Για παράδειγμα, κάποια μη αναγνωρισμένη χώρα της Αφρικής προσπάθησε να εκδώσει ένα γραμματόσημο που απεικόνιζε τον δήμαρχο του Birmingham, που γεννήθηκε στη χώρα εκείνη, στο πλάι της βασίλισσας. Το σχέδιο απορρίφθηκε, εφόσον το πορτραίτο του δημάρχου παρουσιαζόταν να έχει την ίδια αίγλη με της βασίλισσας. Ομοίως, το 1985, το παλάτι του Buckingham εμπόδισε την ικανοποίηση του αιτήματος που υποβλήθηκε από τις βρετανικές Παρθένους Νήσους να τεθεί η κεφαλή της βασίλισσας σε ένα γραμματόσημο, όπου απεικονιζόταν ο αστέρας της pop, Michael Jackson.¹⁸¹

Στον μηχανισμό των βρετανικών εκδόσεων γραμματοσήμων η γραφειοκρατία και τα πολιτικά πρόσωπα διατηρούν ισχυρές επιρροές, ωστόσο, αναγνωρίζεται η προσπάθεια για διεύρυνση των απόψεων κατά τη λήψη αποφάσεων. Η βρετανική συμβουλευτική επιτροπή είναι η πρώτη που συμπεριέλαβε στα μέλη της μια απλή νοικοκυρά.

1β. Ο ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

Η ιστορική ανασκόπηση των γαλλικών εκδόσεων στην εξεταζόμενη περίοδο¹⁸² αναφέρεται συχνά στο γεγονός πως η επιλογή της θεματολογίας υπήρξε απόφαση της διοίκησης του γαλλικού Ταχυδρομείου αλλά, κυρίως, του εκάστοτε υπουργού Τηλεπικοινωνιών, ο οποίος είχε τη δυνατότητα έγκρισης. Παραδείγματα αποτελούν οι εκδόσεις *Clemenceau* (YT 425), *Pour sauver la race* (YT 419), *Arc de Triomphe d' Orange* (YT 389) ή εκείνες άλλων κυβερνητικών και πολιτικών παραγόντων, όπως η έκδοση *Serie pour les chômeurs* (YT 343).

Στη Γαλλία, η θέση του αρχιχαράκτη του γαλλικού Νομισματοκοπείου είναι θεσμοθετημένη από τον Ερρίκο II, τον 12^ο αιώνα, και προβλέπει τη χάραξη και παραγωγή όλων των μητρών που κατασκευάζονται στη χώρα. Από το 1848, προέβλεπε -ανεπίσημα- και τη σχεδίαση και χάραξη των γραμματοσήμων. Ο χαράκτης, από τη θέση αυτή, είχε τη δυνατότητα να προτείνει πιθανές αναπαραστάσεις ενός θέματος (βλ.

¹⁸¹ H. Dobson, *ό.π.*, σ.71.

¹⁸² Βλ. J.-F. Brun, *Patrimoine du timbre-poste français*, Flohic, Paris 1998.

κεφ. Α σσ.31-31), οι οποίες, όμως, τελικά έπρεπε να πάρουν την έγκριση της εποπτεύουσας κρατικής Αρχής.¹⁸³

Η κρατική επιρροή στις γαλλικές εκδόσεις υπήρξε δεδομένη και έχει σχολιαστεί ως εξής: *Από την αρχή θα πρέπει να γνωρίζουμε ότι η ζωή ενός γραμματοσήμου από τη σύλληψή του μέχρι να τεθεί σε κυκλοφορία, εξαρτάται πρακτικά από έναν μόνο άνθρωπο: τον υπουργό των Γαλλικών Ταχυδρομείων. Ένας μόνο άνθρωπος, ο οποίος ακολουθώντας την κληρονομιά των κυβερνήσεων αλλάζει λιγότερο ή περισσότερο πρόσωπο... και γούστο! Μέσα στο υπουργικό γραφείο συντίθεται το ετήσιο πρόγραμμα, εκεί όπου καθορίζονται ο βινιέτες, σύμφωνα με τις επιθυμίες των Δήμων ή των διαφόρων επιτροπών και σύμφωνα με το εάν είναι κατάλληλες να προσελκύσουν την προσοχή του κοινού σε μια επετειακή τελετή, μια έκθεση ή ένα γεγονός που εξυπηρετεί το γόητρο της χώρας.*

*Ο καλλιτέχνης ο οποίος θα αναλάβει τη σχεδίαση της σειράς και από τον οποίο εξαρτάται η επιτυχία της έκδοσης, υποδεικνύεται αυτόματα από τον υπουργό στον οποίο υπάγεται η διοίκηση του ταχυδρομείου. Διότι στη μεγάλη πλειοψηφία των περιπτώσεων, δεν διεξήχθη κανένας διαγωνισμός. Γιατί αυτή η εξουσία να παρέχεται σε διοικητές των οποίων η λειτουργία δεν απαιτεί καμιά ιδιαίτερη καλλιτεχνική κατάρτιση; Πρόκειται για την επιβίωση παλιών συνηθειών που δεν εξυπηρετούν τις ανάγκες του σήμερα: δηλαδή ένα προηγμένο έργο της τέχνης σαν το γραμματόσημο θα έπρεπε να είναι υπό τον έλεγχο ενός οργανισμού εξαρτημένου από την Σχολή Καλών Τεχνών.*¹⁸⁴

Υπάρχουν, ακόμη, περιπτώσεις όπου η εντολή για την επιλογή συγκεκριμένης θεματολογίας δόθηκε απευθείας από την κυβέρνηση. Παράδειγμα αποτελεί η σειρά γραμματοσήμων *Marianne de Dulac*, την έκδοση της οποίας ζήτησε προσωπικά ο στρατηγός de Gaulle από τη βρετανική κυβέρνηση, το 1942. Κάτω από την πίεση του de Gaulle, η βρετανική κυβέρνηση δέχτηκε να προετοιμάσει τα γραμματόσημα που θα χρησιμοποιούσε η Γαλλία μετά την απελευθέρωσή της.¹⁸⁵

Το επίσημο κρατικό όργανο που έχει αναλάβει το έργο ή την όλη διαδικασία παραγωγής των γραμματοσήμων δημιουργήθηκε το 1983 και εντάχθηκε στους κόλπους

¹⁸³ L. Fanchini, «Γιατί τα επονομαζόμενα Hulot proofs δεν υπάρχουν», *Φιλοτέλεια*, αρ. 630/2008, σ.138.

¹⁸⁴ Βλ. R. Baschet, *La Relisation d'un timbre, La taille- douce et autres techniques*.

¹⁸⁵ *Timbres de France*, «Les timbres poste français de 1849 à aujourd'hui», <http://www.timbres-de-france.com/collection/pag33.php>.

του υπουργείου Επικοινωνιών και Τηλεφωνιών. Πρόκειται για την Service Nationale des timbres-poste et de la philatélie (SNTTP), υπηρεσία επιφορτισμένη με το έργο της εφαρμοσμένης μηχανικής, της κατασκευής, της πώλησης και της προώθησης γραμματοσήμων, φιλοτελικών προϊόντων και πιστωτικών αξιών.

Για την επιλογή των θεμάτων των γαλλικών εκδόσεων, η S.N.T.P. έχει συστήσει επιτροπή, αποτελούμενη από έναν αντιπρόσωπο του υπουργείου Πολιτισμού, καλλιτέχνες, χαράκτες, σχεδιαστές γραμματοσήμων, από έναν ιστορικό ειδικευμένο στην ταχυδρομική ιστορία, ένα μέλος της Γαλλικής Φιλοτελικής Ακαδημίας και από αντιπροσώπους του Ταχυδρομείου. Το εκδοτικό πρόγραμμα συντίθεται δύο χρόνια νωρίτερα και δημοσιεύεται στο *Journal Officiel*, ώστε να μην υπάρχουν περιθώρια αμφισβήτησης ή επανεξέτασής του και να παρεμποδίζεται οποιαδήποτε παρέμβαση σε αυτό.

Κάθε πολίτης έχει το δικαίωμα να προτείνει θέματα για τα γαλλικά γραμματόσημα, ωστόσο, ο αρμόδιος Υπουργός είναι εκείνος που διατηρεί το δικαίωμα λήψης αποφάσεων για την έκδοση μιας σειράς γραμματοσήμων.¹⁸⁶

Από τον Μάρτιο του 2006, η S.N.T.P. έχει μετονομαστεί σε *Phil@poste*. Η *Phil@poste* συνιστά μια εθνικού προσανατολισμού και αρμοδιοτήτων υπηρεσία, η οποία εγγυάται τη διαχείριση των φιλοτελικών εκδόσεων και οργανώνει την επιτροπή των φιλοτελικών προγραμμάτων, έχοντας ως έργο την πρόταση της θεματολογίας των προς έκδοση γραμματοσήμων. Η υπηρεσία αυτή, μέλος της Ένωσης για την ανάπτυξη του φιλοτελισμού, έχει επιπλέον την υποχρέωση της επιλογής των καλλιτεχνών, των μέσων εκτύπωσης και της οργάνωσης των πωλήσεων. Οι γαλλικές εκδόσεις, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, παρουσιάζουν εξαιρετικό θεματολογικό πλούτο σε σχέση με τις αντίστοιχες άλλων κρατών.

Η ιστορία των γαλλικών εκδόσεων απέδειξε πως ένα σημαντικό σημείο της παραγωγής γραμματοσήμων ήταν η σχεδίαση και η μέθοδος εκτύπωσης. Η *γαλλική σχολή* γραμματοσήμων έχει επιδείξει εξαιρετικά δείγματα. Η δημιουργία ενός γραμματοσήμου απαιτεί την άρτια γνώση του αντικειμένου που δεν αποκτάται, παρά με το τίμημα μιας μακράς εμπειρίας. Αυτός είναι και ο λόγος που ο αριθμός των επίσημα

¹⁸⁶ J.- F. Brun, *ό.π.*, σ.890.

αναγνωρισμένων καλλιτεχνών που μπορεί να τους ανατεθεί η εντολή κατασκευής ενός γραμματοσήμου είναι εξαιρετικά μικρός.

Στη Γαλλία, σήμερα, υιοθετούνται οι εξής μέθοδοι εκτύπωσης: *taille douce*, *héliogravure*, *offset* και *typographie*. Στις βαθυτυπικές περιπτώσεις χάραξης, ο δημιουργός της μακέτας καλείται να εκτελέσει το τελικό του σχέδιο σε *burin*, στη διάσταση, μάλιστα, του γραμματοσήμου, σε ένα μικρό μπλοκ χάλυβα ή χαλκού ονομαζόμενου *poignon* ή *coin original*, εργασία μινιατούρας που δεν μπορεί να εκτελεστεί παρά μόνο με ειδικό μεγενθυτικό φακό.

1γ. Ο ΙΑΠΩΝΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

Με την υιοθέτηση του νέου ταχυδρομικού συστήματος από το ιαπωνικό Ταχυδρομείο το 1871, η κυβέρνηση ανέλαβε την επίβλεψη όλων των ταχυδρομικών υπηρεσιών.¹⁸⁷

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το υπουργείο Ταχυδρομείων και Επικοινωνιών εγκαθίδρυσε ένα τμήμα σχεδίασης γραμματοσήμων, με σκοπό να παράγει γραμματόσημα για το αισθητικό και τεχνικό επίπεδο των οποίων η Ιαπωνία θα μπορούσε να υπερηφανεύεται. Οι καλλιτέχνες του τμήματος αυτού, έως και σήμερα, είναι επιφορτισμένοι με τη σχεδίαση και την επίβλεψη της εκτύπωσης των γραμματοσήμων.

Μέχρι την αναδιοργάνωση των υπουργείων της Ιαπωνίας, που πραγματοποιήθηκε στις 6 Ιανουαρίου 2001, τμήμα του υπουργείου Ταχυδρομείων και Τηλεπικοινωνιών (Μ.Ο.Ρ.Τ.) ήταν αρμόδιο για ζητήματα πώλησης και προσθήκης ταχυδρομικών τελών, αναλαμβάνοντας τη διευθέτηση ζητημάτων σχετικών με την Universal Postal Union (U.P.U.). Αν και δεν έχει προσδιοριστεί χρονικά η ανάληψη αυτών των αρμοδιοτήτων από το Μ.Ο.Ρ.Τ., σήμερα, η προτεινόμενη θεματολογία των γραμματοσήμων τίθεται υπόψη του επικεφαλής του Μ.Ο.Ρ.Τ., τον Απρίλιο κάθε έτους. Οι προτάσεις προέρχονται, κυρίως, από άλλα υπουργεία και αφορούν στις εκδόσεις του επόμενου έτους. Ανέρχονται, συνήθως, σε πενήντα έως εξήντα και τίθενται υπόψη μιας μικρής και άτυπης επιτροπής, η οποία αποτελείται από έναν συλλέκτη γραμματοσήμων,

¹⁸⁷ *The History of Japanese postage stamps*, Ministry of Posts and Telecommunications, Tokyo 1998, σ.10.

τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του τμήματος, τον Επικεφαλής της εκτύπωσης γραμματοσήμων, έναν ιστορικό της τέχνης και, ίσως, έναν ή δύο άλλους εμπειρογνώμονες. Η επιτροπή επιλέγει προτάσεις, μειώνοντας τον αριθμό τους σε είκοσι ως είκοσι πέντε. Οι προτάσεις που απορρίπτονται παρουσιάζουν, συνήθως, τεχνικές δυσκολίες ή κάποιες ιδέες αλληλοκαλύπτονται είτε, τέλος, θεωρούνται μη ελκυστικές εμπορικά. Ιδιαίτερη βαρύτητα έχουν οι εισηγήσεις των άλλων υπουργείων, όπως και οι τρέχουσες κυβερνητικές πολιτικές. Ο επικεφαλής του Ταχυδρομικού Γραφείου ζητά τη γνώμη από τους συναδέλφους των άλλων υπουργείων, σχετικά με τον μειωμένο κατάλογο, μια διαδικασία που επιτυγχάνεται, συνήθως, μέχρι το τέλος του Ιουνίου. Εάν παραμένουν οποιεσδήποτε διαφωνίες και είναι αδύνατον να επιλυθούν από το αρμόδιο Ταχυδρομικό Γραφείο, την έγκριση του καταλόγου αναλαμβάνει το Μ.Ο.Ρ.Τ.¹⁸⁸

Οι κρίσιμες θέσεις παραγωγής των ιαπωνικών γραμματοσήμων ελέγχονται από τον Επικεφαλής της εκτύπωσης και τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή. Ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής, μετά τον καθορισμό του εκδοτικού προγράμματος, αναλαμβάνει την ευθύνη για το περιεχόμενο των γραμματοσήμων και, για τον λόγο αυτό, οι κοινωνικές, οι πολιτικές, καθώς, επίσης, και οι καλλιτεχνικές του ευαισθησίες μπορεί να επηρεάζουν την επίδραση που ασκεί ένα σχέδιο στο κοινό και στους συλλέκτες. Παρόλα αυτά, η γνώμη που διαμορφώνεται από τους αποδέκτες ενός γραμματοσήμου βαραίνει λιγότερο από οποιαδήποτε σημαντική πολιτική απόφαση του Υπουργού.¹⁸⁹

Αν και αυτή η διαδικασία αναφέρεται σε μεταγενέστερη χρονικά περίοδο από την εξεταζόμενη, εντούτοις, η μελέτη της ιαπωνικής πολιτικής έχει χαρακτηριστεί ως *το σιδηρό τρίγωνο* ή *το τριμερές ελίτ πρότυπο*. Ο χαρακτηρισμός αναφέρεται στην πρωτοκαθεδρία τριών παραγόντων: τη γραφειοκρατία, το Φιλελεύθερο Δημοκρατικό Κόμμα (L.D.P.) και τις μεγάλες επιχειρήσεις (*zaikai*). Αυτή η κυριαρχία ενισχύεται μέσω μηχανισμών, όπως οι προσωπικές επαφές (*jintyaku*), βασισμένες στις πανεπιστημιακές οργανώσεις, τον μεγάλο αριθμό των πρώην γραφειοκρατών μεταξύ των τάξεων του L.D.P. και τη στρατηγική τοποθέτηση των συνταξιούχων

¹⁸⁸ H. Dobson, *ό.π.*, σ.57.

¹⁸⁹ H. Dobson, *ό.π.*, σ.58.

γραφειοκρατών στους πίνακες των επιχειρήσεων, στις οποίες είχαν κάποτε αρμοδιότητες.¹⁹⁰

Στα κριτήρια επιλογής της θεματολογίας συμπεριλαμβάνονται, βάσει της προδιαγεγραμμένης εκδοτικής πολιτικής του ιαπωνικού Ταχυδρομείου,¹⁹¹ αναμνηστικά γραμματόσημα, με στόχο: 1) να τονίζουν σημαντικά εθνικά γεγονότα και θέματα, 2) να συμβάλλουν στη διεθνή φιλία και την αλληλοκατανόηση, 3) να εισάγουν και να προωθούν, φυσικά, πολιτιστικά και εμπορικά θέματα, 4) να αναδεικνύουν εθνικές προσωπικότητες που συνέβαλαν στην ανάπτυξη της επιστήμης και του πολιτισμού της Ιαπωνίας, 5) να δηλώνουν συμμετοχή σε εθνικές και διεθνείς εκστρατείες μεγάλης σημασίας, που προγραμματίζουν να διαδώσουν τη γνώση και 6) να τιμήσουν τη μνήμη ιστορικών γεγονότων και ατόμων εθνικής σπουδαιότητας. Επίσης, τα γραμματόσημα *furusato kitte* προορίζονται να συμβάλλουν στην ενίσχυση των τοπικών κοινωνιών και των οικονομιών περιοχών της Ιαπωνίας, με την απεικόνιση αντιπροσωπευτικών θεμάτων.

Αν και η τελική απόφαση της θεματολογίας των εκδόσεων λαμβάνεται με τη στήριξη του Μ.Ι.Κ. (Υπουργείο Εσωτερικών Θεμάτων και Επικοινωνιών) το Μ.Ο.Φ.Α. (Υπουργείο Εξωτερικών Υποθέσεων) επιδεικνύει έντονο ενδιαφέρον για τις εκδόσεις άλλων κρατών. Ωστόσο, στις κυβερνητικές επιρροές προστίθεται και εκείνη του αυτοκρατορικού οίκου (*kunaicho*). Παρά την προΐστορία του Penny Black, πολλοί μονάρχες και αυτοκράτορες, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, απαγόρευαν τη χρήση της εικόνας τους, η οποία θα μπορούσε να παραμορφωθεί μέσα από τη διαδικασία των ταχυδρομικών αποστολών. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, έγιναν προσπάθειες να συμπεριληφθεί το πορτραίτο του αυτοκράτορα στις ιαπωνικές εκδόσεις, παρά την αντίθεση του *kunaicho*. Το 1953, η πρόταση αναμνηστικής έκδοσης που θα τιμούσε την επίσκεψη του διαδόχου του θρόνου στην στέψη της Ελισάβετ II απορρίφθηκε από το *kunaicho*. Εξαίρεση στον κανόνα αυτό -μετά από πολλές διαπραγματεύσεις- υπήρξε το γραμματόσημο του 1959, σε ανάμνηση του γάμου του διαδόχου του θρόνου Akihito και της πριγκίπισσας Michiko. Η ευαισθησία του *kunaicho* ως προς το ζήτημα αυτό έχει επεκταθεί πέρα από τα σύνορα της Ιαπωνίας, όπως και των ανακτόρων του Buckingham, με την έκφραση διαμαρτυρίας, σε κάποιες

¹⁹⁰ H. Dobson, *ό.π.*, σ.59.

¹⁹¹ Postal Services Agency, *Japanese postage stamps 2002*, Tokyo 2001, σσ.18-33.

περιπτώσεις, για τη χρησιμοποίηση εικόνων της αυτοκρατορικής οικογένειας από ξένες ταχυδρομικές υπηρεσίες.

Οι πολιτικοί που αποτελούν τον έτερο πόλο του *σιδηρού τριγώνου* έχουν επιδιώξει, επίσης, να ασκήσουν την επιρροή τους. Το έτος 1960 στιγματίστηκε από την αναθεώρηση της συνθήκης Ασφάλειας Η.Π.Α.-Ιαπωνίας και τις εκδηλώσεις ενάντια στη συνθήκη, η οποία οδήγησε στην ακύρωση του ταξιδιού του προέδρου Eisenhower στην Ιαπωνία. Μία έκδοση γραμματοσήμων εμπλάκηκε σε αυτή τη διαμάχη, όταν εκδόθηκε σειρά, τιμώντας το έτος ως την 100ή Επέτειο της συνθήκης Η.Π.Α.-Ιαπωνίας, με κεντρικό θέμα την *Ομόνοια* και το *Εμπόριο*.

Το έτος 1960 ήταν στην πραγματικότητα η 102η Επέτειος της συνθήκης και όχι η 100ή. Η συνθήκη της Ομόνοιας και του Εμπορίου μεταξύ των Η.Π.Α. και της Ιαπωνίας υπογράφηκε στις 29 Ιουλίου 1858 και τέθηκε σε ισχύ από τον Ιούνιο του 1859. Παρακινούμενη από την ανάγκη διατήρησης σταθερών πολιτικών και οικονομικών σχέσεων με τις Η.Π.Α., η ιαπωνική κυβέρνηση προέβαλε ότι η ανταλλαγή των εγγράφων επικύρωσης πραγματοποιήθηκε το 1860, για να δικαιολογήσει όχι μόνο την έκδοση αναμνηστικών γραμματοσήμων αλλά και διάφορες άλλες αναμνηστικές εκδηλώσεις.¹⁹²

Το *σιδηρούν τρίγωνο* έχει χαρακτηριστεί αδιαπέραστο στην επιρροή των αστικών ομάδων της κοινωνίας και η πολιτική των γραμματοσήμων δεν αποτελεί εξαίρεση. Η έκδοση ενός γραμματοσήμου που θα προωθούσε τον πυρηνικό αφοπλισμό συζητήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του 1954 στις σελίδες μηνιαίου περιοδικού της φιλοτελικής κοινότητας της Ιαπωνίας, οδηγώντας μια ομάδα νέων γυναικών να αναλάβουν την εκστρατεία για την έκδοσή του.

Στις 3 Ιανουαρίου 1955, προωθήθηκε επίσημα μανιφέστο προς την κυβέρνηση, για την έκδοση ενός γραμματοσήμου *Ειρήνης*, το οποίο θα τιμούσε τη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι και θα προωθούσε τον πυρηνικό αφοπλισμό. Η προσπάθεια αυτή μετατράπηκε σε δημοφιλές κίνημα ειρήνης, στο οποίο συμμετείχαν εξέχουσες προσωπικότητες της μεταπολεμικής Ιαπωνίας. Η εκστρατεία υποστηρίχθηκε με περισσότερες από 23 εκατομμύρια υπογραφές και επεκτάθηκε μέχρι την επιτροπή επικοινωνίας της Βουλής των Αντιπροσώπων, η οποία, μετά τη συνεδρίαση,

¹⁹² H. Dobson, *ό.π.*, σσ.61-64.

συμφώνησε να προτείνει την έκδοση του γραμματοσήμου. Τελικά, η κυβέρνηση εκτίμησε ότι ένα τέτοιο γραμματόσημο θα μπορούσε να αποτελεί μια δήλωση που θα ερχόταν σε διαφωνία με την εξάρτηση της Ιαπωνίας από τη συνθήκη Ασφαλείας Η.Π.Α.-Ιαπωνίας και την αμερικανική πυρηνική ομπρέλα. Τελικά, το γραμματόσημο *όχι άλλες Hiroshimas* δεν εκδόθηκε ποτέ.

Σημαντική υπόθεση, ωστόσο, στον μηχανισμό αυτό παραμένει η αισθητική διαχείριση των ιαπωνικών εκδόσεων και, για τον λόγο αυτό, η εκτυπωτική μέθοδος που υιοθετείται έχει πάντοτε ιδιαίτερη βαρύτητα. Σειρές με γενικό τίτλο *Φιλοτελική Εβδομάδα* εγκαθιδρύθηκαν από το 1947, για να αναδείξουν τις πολιτιστικές αξίες της Ιαπωνίας. Η πρώτη φιλοξένησε τη διάσημη ξυλογραφία *Ukiyo-e Beauty Looking Back* του Hishikawa Morobu. Στην ίδια κατεύθυνση, το Κυβερνητικό Συνέδριο των Εκτυπωτών Γραμματοσήμων G.P.S.P.C. (Government Postage Stamps Printer's Conference), στο οποίο συμμετέχουν κρατικές εκτυπωτικές μονάδες, εκτυπωτικές εταιρείες και σωματεία εκτυπωτών επιδοτούμενα από το δημόσιο, συνεδριάζει από την ίδρυσή του το 1987 κάθε δύο χρόνια, ανταλλάσσοντας πληροφορίες σχετικά με εκτυπωτικές μεθόδους και management. Η Ιαπωνία έχει συμμετάσχει σε διεθνείς διαγωνισμούς γραμματοσήμων και έχει κερδίσει πολλές φορές στην ιστορία της βραβεία αισθητικής και τεχνικής ποιότητας.

1δ. Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΣΤΙΣ Η.Π.Α.

Η πρώτη σημαντική αλλαγή στο πρόγραμμα εκδόσεων των Η.Π.Α. συνέβη το 1957, με τη διαμόρφωση του C.S.A.C. (Citizens' Stamp Advisory Committee). Μέχρι εκείνη την εποχή, τα μέλη του Κογκρέσου είχαν συμβουλευτικό ρόλο στις αναμνηστικές εκδόσεις γραμματοσήμων. Το 1930 και το 1940 όχι μόνο το Κογκρέσο αλλά και ο ίδιος ο πρόεδρος Ρούζβελτ, ο οποίος ήταν μανιώδης συλλέκτης, είχε εμπλακεί στην επιλογή των θεμάτων και στον τρόπο σχεδίασης των αμερικανικών γραμματοσήμων. Έχουν γραφτεί αρκετά άρθρα για την αγάπη του στα γραμματόσημα και την εμπλοκή του στην επιλογή της θεματολογίας και του σχεδιασμού τους. Πολλά είναι τα γραμματόσημα που εκδόθηκαν τον καιρό της διακυβέρνησής του. Ένα από αυτά, χαρακτηριστικό παράδειγμα του ζωηρού ενδιαφέροντός του για τον φιλοτελισμό, είναι ένα σχέδιο που έκανε λίγο πριν τον θάνατό του, για το γραμματόσημο με θέμα *Towards United*

Nations, επιδεικνύοντας τον πρέποντα σεβασμό και εκφράζοντας την ελπίδα του για την ειρήνη και το τέλος του πολέμου.¹⁹³ (Παράρτημα Α, εικ. 53)

Το 1948, μια έκδοση για τα *100 χρόνια της αμερικανικής βιομηχανίας πουλερικών* έκανε το κοινό να διερωτάται τι θέλει ένας κόκορας στα γραμματόσημά μας και τη Διοίκηση του Ταχυδρομείου των Η.Π.Α. να παίρνει υπό τον έλεγχό της το πρόγραμμα των εκδόσεων, επιδιώκοντας το κοινό να αισθάνεται την επιθυμία να αγοράσει τις σειρές που επρόκειτο να εκδοθούν. Έτσι, το 1957, το Ταχυδρομείο υπό τον γενικό διευθυντή Arthur Summerfield σχεδίασε την C.S.A.C. (Citizens' Stamp Advisory Committee).

Η επταμελής αυτή επιτροπή ήταν επιφορτισμένη με τη σύνταξη οδηγιών για τη συλλογή της θεματολογίας των γραμματοσήμων και με την παροχή της απαραίτητης βοήθειας στην ανάπτυξη του σχεδιασμού τους. Τη σχεδίαση, που από την αρχή του αιώνα εκτελούνταν βαθυτυπικά, αναλάμβανε το B.E.P. (Bureau of Engraving and Printing).¹⁹⁴

Τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής είχαν άρτια κατάρτιση στο αντικείμενό τους, ήταν μέλη ακαδημιών και πρόσωπα από τον χώρο του Design. Η επιτροπή, στην αρχή, συνεδρίαζε λίγες φορές κατά τη διάρκεια του χρόνου, αλλά γρήγορα προχώρησε με ρυθμούς τέτοιους που, για πενήντα χρόνια, συνέλεγε και ενέκρινε σχέδια για χιλιάδες γραμματόσημα. Για τα επόμενα 100 περίπου χρόνια από την έναρξη των εκδόσεων γραμματοσήμων, οι Η.Π.Α. εξέδωσαν λιγότερα από 1.000 γραμματόσημα. Αντίθετα, από το 1951 έως το 2007, τα γραμματόσημα που τέθηκαν σε κυκλοφορία ξεπέρασαν τις 2.000, γεγονός που αποδίδεται στην πληθυσμιακή αύξηση, στην άνοδο του φιλοτελισμού και στο αυξημένο ενδιαφέρον του κοινού για νέα προϊόντα. Από το 1960, κυκλοφορούσαν 15 έως 20 γραμματόσημα το χρόνο και η διαδικασία επιλογής της θεματολογίας για την C.S.A.C. υπήρξε σχετικά εύκολη. Σήμερα, το κοινό συμμετέχει, προτείνοντας τη θεματολογία με την αποστολή περισσότερων από 50.000 προτάσεων ετησίως στο Γραφείο Ανάπτυξης του Ταχυδρομείου. Ανάμεσα στις προτάσεις αυτές, που, συνήθως, υποδεικνύουν επετείους, σημαντικά γεγονότα που συνέβαλαν στην ανάπτυξη της αμερικανικής κοινωνίας, προσωπικότητες των επιστημών, των γραμμάτων και των τεχνών, καταγράφονται, όπως είναι φυσικό, και

¹⁹³ M., Worek - J. Worek *An american history album*, Firefly Book, New York 2008, σ.182.

¹⁹⁴ M. Worek - J. Worek, *ό.π.*, σ.183.

κάποιες ιδιάζουσες περιπτώσεις που προτείνουν θέματα όπως το Hamburger, το Hot Dog κ.λπ.

Ο καταγισμός των προτάσεων ανάγκασε τη C.S.A.C. να θέσει μια σειρά κριτηρίων που θα διευκόλυναν την επιλογή της θεματολογίας. Ένα από τα βασικότερα κριτήρια αποτελεί ο όρος *sufficiently dead* που επιτρέπει την απεικόνιση κάποιου προσώπου σε γραμματόσημο, μόνο στην περίπτωση που δεν βρίσκεται εν ζωή. Για αρκετά χρόνια, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν το πρόσωπο που θα απεικονιζόταν να έχει αποβιώσει δέκα χρόνια νωρίτερα. Στη συνέχεια, το κριτήριο άλλαξε και ο χρόνος που μεσολαβούσε από τον θάνατο του τιμώμενου προσώπου έως την απεικόνισή του σε γραμματόσημο περιορίστηκε στα πέντε χρόνια. Εντούτοις, το κριτήριο παρακάμπτεται, όταν για τη σχεδίαση ορισμένων θεμάτων χρησιμοποιούνται μοντέλα που βρίσκονται στη ζωή, όπως για παράδειγμα μια εν ζωή μπαλαρίνα, η απεικόνιση της οποίας έχει ως στόχο να τιμηθεί η *τέχνη του μπαλέτου* κ.ά. . Σημειώνεται ότι, από το 2011, το κριτήριο αυτό τροποποιήθηκε ριζικά, επιτρέποντας, πλέον, τις απεικονίσεις προσώπων που βρίσκονται εν ζωή.¹⁹⁵

Υπάρχουν, ωστόσο, δύο ακόμα βασικά κριτήρια. Κανένα γραμματόσημο δεν μπορεί να εκδοθεί στη μνήμη κάποιου οργανισμού ή ένωσης. Με το μέτρο αυτό αποτρέπεται η αποστολή χιλιάδων προτάσεων σχετικής θεματολογίας προς το γραφείο ανάπτυξης. Μνεία σε επετείους, επίσης, μπορεί να γίνει μόνο με την συμπλήρωση 50 ετών και πολλαπλασίων αυτών, αποφεύγοντας, έτσι, τις επετείους των 10, 20, 25 ή ακόμα και 35 ετών.

Σήμερα, τα μέλη της Επιτροπής C.S.A.C. έχουν αυξηθεί σε δεκαπέντε, με απόφαση που υπάγεται στις αρμοδιότητες του Γενικού Διευθυντή του Ταχυδρομείου. Στα μέλη της επιτροπής συμπεριλαμβάνονται διάσημοι καλλιτέχνες, όπως ο Andrew Wyeth και ο James A. Michener, ηθοποιοί, όπως ο Ernest Borgnine και ο Karl Malden, συγγραφείς, διάσημοι προπονητές του μπάσκετ, ο καλύτερος Αφροαμερικανός συγγραφέας παιδικού βιβλίου Jerry Prinkney, καθώς και εμπειρογνώμονες και επαγγελματίες σχεδιαστές. Η επιτροπή της C.S.A.C. συγκαλείται κάθε τρεις μήνες και οι συνεδριάσεις διαρκούν δύο ημέρες. Σε αυτές μελετώνται θέματα και σχέδια

¹⁹⁵ United States Postal Service, Postal Service to honor living individuals on stamps, Rel. No. 11-109, 26/9/2011.

γραμματοσήμων, *κεκλεισμένων των θυρών*, προκειμένου οι αποφάσεις να είναι αμερόληπτες και εποικοδομητικές.

Αρκετά χρόνια μετά τη C.S.A.C., δημιουργήθηκε το Engraving and Printing Office, με την αρμοδιότητα όχι μόνο της εκτύπωσης των γραμματοσήμων αλλά και της σχεδιάσής τους. Σε κάποιες περιόδους, η σχεδίαση των γραμματοσήμων επηρεαζόταν από επικεφαλής του σχεδίου και εικονογράφους, που άλλοτε ήταν και μέλη της επιτροπής C.S.A.C. ή διορισμένοι από αυτή, ως καλλιτεχνικοί διευθυντές και συντονιστές του σχεδιασμού των γραμματοσήμων. Το 1959, ο Steven Dohano επιλέχθηκε για την επιτήρηση ενός σχεδίου, καθώς ήταν ένας από τους καλύτερους εικονογράφους τις δεκαετίες του '40 και του '50 και είχε στο ενεργητικό του αρκετά εξώφυλλα για την *Saturday Evening Post*. Στα μέσα της δεκαετίας του '60, ο Dohano διορίστηκε μέλος της επιτροπής και, τελικά, πήρε την έδρα του το 1974. Μία από τις ενέργειές του ήταν ο διορισμός του εικονογράφου Norman Rockwell ως επικεφαλής του B.E.P. . Το 1969, ο κοσμήτορας των τυπογραφικών τεχνών, Bradbury Thompson, κλήθηκε να υποστηρίξει το επιβαρυνόμενο έργο του Dohano.

Σήμερα, η φιλοτελική υπηρεσία των Η.Π.Α. αναγγέλλει κάθε πρόθεσή της, δίνοντας την ευκαιρία σε όποιον ενδιαφέρεται να συμμετέχει.

2. Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Τα ελληνικά γραμματόσημα, από τις αρχές του 20^{ού} αιώνα, απέσπασαν το έντονο ενδιαφέρον των φιλοτελικών κύκλων, το οποίο επικεντρώθηκε, σε μεγάλο βαθμό, στην εμφάνιση των νέων σειρών γραμματοσήμων, τον τρόπο επιλογής τους και γενικά την εμπορική τους δυνατότητα. Το θέμα της συχνότητας των εκδόσεων, η οποία είχε σατυρικά σχολιαστεί από τον Τύπο στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, (Παράρτημα Α, εικ. 92) αποτελούσε ένα επιπλέον ζητούμενο. Σε σχετικό δημοσίευμα αναφέρονται τα εξής: *Η βραδύτης της εμφανίσεως των νέων γραμματοσήμων παρετηρήθη ακόμη και υπό των ειδικών κύκλων της αλλοδαπής ούτω το γνωστόν γαλλικόν περιοδικόν L'Echo de la Timbrologie αναγγέλον την επικείμενην κυκλοφορίαν της σειράς αυτής προσθέτει μετ'*

εμφαντικής δηκτικότητας ότι η κυοφορία της θα υπήρξε επιπονωτάτη, αφού παρητάθη επί τόσον χρόνον.¹⁹⁶

Το κυριότερο, όμως, ζήτημα το οποίο απασχόλησε όσους ενδιαφέρονταν για τον ελληνικό φιλοτελισμό είναι το ποιος αποφασίζει για τις εκδόσεις γραμματοσήμων και και σύμφωνα με ποιες διαδικασίες.

Την ίδια περίοδο και υπό το πρίσμα της εκτύπωσης αξιών, τα γραμματόσημα ενέπιπταν στις αρμοδιότητες του υπουργείου Οικονομικών. Αυτή, όμως, η αρμοδιότητα αμφισβητήθηκε και προκάλεσε επικριτικά σχόλια για το αποτέλεσμα που επέφεραν οι κρατούσες διαδικασίες. Μέχρι και την έκδοση του *Ιπτάμενου Ερμή* το 1901, οι ελληνικές εκδόσεις γραμματοσήμων είχαν θεωρηθεί ως επιτυχημένες και καλαίσθητες από τους Έλληνες και ξένους φιλοτελιστές. Για τις αμέσως επόμενες εκδόσεις, η ανησυχία ως προς την καλλιτεχνική ποιότητα και την εν γένει διαχείρισή τους υπήρξε έκδηλη από τον Τύπο της εποχής: *Το υπουργείον της Συγκοινωνίας οφείλει να μεριμνά ακόμη και περί της ρυθμίσεως του ζητήματος των γραμματοσήμων....Η φροντίς περί της εκλογής των εικόνων των γραμματοσήμων, των κλάσεων, του χρωματισμού, της παραγγελίας και της εν γένει διαχειρίσεως αυτών πρέπει να αφεθεί εις το υπουργείο της Συγκοινωνίας. Το υπουργείο Οικονομικών, όπερ είχε περιβληθεί και διά της φροντίδος ταύτης εκ μακράς πείρας απεδείχθη ότι είνε ήκιστα αρμόδιον διά τοιαύτην υπηρεσίαν. Τα γραμματόσημά μας κατά γενικήν αντίληψιν υστερούνται κατά πολύ, συγκρινόμενα προς τα γραμματόσημα των ξένων Κρατών υπό πάσαν έποψιν... δεν δύναται να εννοηθή πως είνε δυνατόν ξένα όλως προς τα ταχυδρομεία αρχή να λαμβάνει υπευθύνως την διεύθυνσιν κλάδου υπηρεσίας υπαγομένου εις αρμοδιότητα άλλου υπουργείου...*¹⁹⁷

Μόνο στην περίπτωση της συμπληρωματικής έκδοσης των *Τοπίων*, το 1934, η κριτική περί της εμφάνισης και της ποιότητας των γραμματοσήμων υπήρξε για πρώτη φορά ευνοϊκότερη, χωρίς, όμως, να παραλείπει να θίξει τα μέχρι τότε κακώς κείμενα των ελληνικών εκδόσεων: *Έστω και αργά το κράτος κατενόησεν ότι ώφειλεν κάποιο σεβασμόν προς το άπειρον και ταλαιπωρημένον κοινόν με τα μέχρι πρότεινος πωλούμενα κακοτυπωμένα και άνευ γόμας γραμματόσημα της σειράς των Τοπίων. Όντως το ταχυδρομείον από τινός πωλεί αξίας 50 λεπτών, 1 και 2 δραχμών εις φύλλα των 50 μετά*

¹⁹⁶ «Τα νέα ελληνικά γραμματόσημα», *Φιλοτέλεια*, αρ. 6/1927, σ.107.

¹⁹⁷ «Η μεγάλη Ελλάς και αι μεγάλοι υποχρεώσεις της – Πως πρέπει να μεταρρυθμιστούν Ταχυδρομεία, Τηλέγραφ., Τηλέφωνα», εφ. *Εμπρός* 13/6/1914, σ.7.

κανονικής και άρτιας οδοντώσεως, ομοιόμορφους αποχρώσεις και το κυριότερο με πολύ καλή γόμαν, θέσασαν εν μέρει τέρμα εις τα δεινοπαθήματα του κοινού δια την γραμματοσήμανσιν των επιστολών.¹⁹⁸

Είναι πιθανόν τα σχόλια αυτά και οι συστάσεις του φιλοτελικού κόσμου για την ορθότερη διαχείριση της εμφάνισης των γραμματοσήμων να οδήγησαν στη λήψη επιπρόσθετων μέτρων. Σε ορισμένες περιπτώσεις, συστάθηκαν περιστασιακές και άτυπες συμβουλευτικές επιτροπές, στις οποίες συμμετείχαν μέλη εκτός του στενού κρατικού μηχανισμού. Μια τέτοια επιτροπή συνεδρίασε στις 27 Νοεμβρίου 1927, μετά από υπουργική απόφαση (υπ' αρ. 226558/358) υπό την προεδρία του Δ. Ρουμελιώτη, Διευθυντή των Τ.Τ.Τ., για τη συμπλήρωση της έκδοσης των *Τοπίων: Η Διεύθυνσις των Τ.Τ.Τ. του υπουργείου της Συγκοινωνίας αποφασίσασα προ τετραμήνου την συμπλήρωσιν των κλάσεων της εν ισχύ σειράς τακτικών γραμματοσήμων, διά της προσθήκης τριών ανωτέρω τοιούτων... είχε συγκροτήσει τελευταίως κατ' επανάληψιν επιτροπάς εξ επιστημόνων, λογοτεχνών και καλλιτεχνών διά την εκλογήν των σχημάτων, παραστάσεων, διαστάσεων και χρωμάτων τοιούτων γραμματοσήμων.*¹⁹⁹ Στην επιτροπή αυτή συμμετείχε, επίσης, ο διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών Γ. Ιακωβίδης και οι καλλιτέχνες Π. Μαθιόπουλος, Γ. Ροϊλός και Θ. Θωμόπουλος.

Η συμβολή προσώπων ξένων προς της επίσημες εκδοτικές αρχές έχει, άλλωστε, καταγραφεί από το 1896, στην περίπτωση της έκδοσης των *Α' Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας*,²⁰⁰ όπου η επιλογή της θεματολογίας υπήρξε εισήγηση του καθηγητή και διευθυντή του Νομισματικού Μουσείου, Ι. Σβορώνου. Ο ίδιος πρότεινε και τη θεματολογία της σειράς των πρώτων γραμματοσήμων της Κρητικής Πολιτείας,²⁰¹ του 1900. Η εκλογή των τύπων των νομισμάτων της δεύτερης σειράς των κρητικών γραμματοσήμων έγινε από τον οργανωτή της Ταχυδρομικής Υπηρεσίας της Κρήτης, βασισμένη, επίσης, στο βιβλίο του Ι. Σβορώνου για τα νομίσματα της αρχαίας Κρήτης.²⁰²

¹⁹⁸ *Φιλοτέλεια*, αρ. 105/1933, σ.143.

¹⁹⁹ «Απεφασίσθη η έκδοσις γραμματοσήμων – Αι πρώται κρατήσασαι σκέψεις περί των σχεδίων των», *Φιλοτέλεια*, αρ. 5/1927, σ.83.

²⁰⁰ *Κατάλογος ΕΛΛΑΣ*, ό.π., σ.57.

²⁰¹ «Τα νέα γραμματόσημα της νήσου Κρήτης και οι αρχαίοι νομισματικοί τύποι», *Διεθνής Εφημερίς Αρχαιολογίας*, τ. Ζ', σελ. 401-410, Αθήνα 1905, σ.3.

²⁰² Ι. Σβορώνος, «Τα γραμματόσημα της νήσου Κρήτης και οι αρχαίοι νομισματικοί τύποι», *Φιλοτέλεια*, αρ. 81/1931, σ.168 κ. επ.

Η υπόθεση της φροντίδας και επίβλεψης των εκδόσεων και εν γένει της εκδοτικής πολιτικής αποτέλεσε την περίοδο εκείνη το σημαντικότερο ζήτημα και για την Ελληνική Φιλοτελική Εταιρία. Στις επισταμένες παραινέσεις της Ε.Φ.Ε. ανταποκρίθηκε το υπουργείο Οικονομικών με έγγραφο της 5ης Μαΐου 1928. Είναι το πρώτο επίσημο δημόσιο έγγραφο που επιλαμβάνεται του θέματος της γραμματοσημικής πολιτικής εκ μέρους του ελληνικού κράτους. Το έγγραφο απευθυνόταν στο υπουργείο Συγκοινωνίας και, μεταξύ των άλλων, ανέφερε:

... έχομεν την γνώμην όπως επιβάλλεται εφεξής η εκδήλωσις μείζονος Κρατικού ενδιαφέροντος δια το Ελληνικόν Γραμματόσημον, ως άλλωστε συμβαίνει και εις άλλα Κράτη. Προς τούτο φρονούμεν ότι προ πάσης λήψεως και Νομοθετικών έτι μέτρων, προς παρακολούθησιν του Ελληνικού γραμματοσήμου από φιλοτελικής απόψεως, ενδείκνυται η σύστασις μονίμου Επιτροπής εξ αρμοδίων προσώπων ης να ζητήται η γνώμη επί παντός θέματος αφορώντος το γραμματόσημον από φιλοτελικής απόψεως. Επί των ανωτέρω απόψεων παρακαλούμεν όπως ευαρεστηθήτε και γνωρίσητε ημιν τας υμετέρας τοιαύτας.²⁰³

Από την αλληλογραφία σχετικά με την ανάγκη σύστασης αρμόδιας επιτροπής, η οποία θα ήταν επιφορτισμένη με το έργο της επιλογής της θεματολογίας, του τρόπου κατασκευής και τη διαχείριση των γραμματοσήμων μετά την απόσυρσή τους από την κυκλοφορία, συμπεραίνεται πως αφενός ο φιλοτελικός κόσμος ασκούσε επιρροή στις κρατικές αποφάσεις και αφετέρου η κρατική πλευρά λάμβανε σοβαρά υπόψη τις παραινέσεις και τις συμβουλές του επί των εκδόσεων.

Έπειτα από πιέσεις του οργανωμένου φιλοτελισμού, που εκπροσωπείται από την Ελληνική Φιλοτελική Εταιρεία -το μόνο φιλοτελικό σωματείο εκείνη την εποχή-, το κρατικό ενδιαφέρον για τον ελληνικό φιλοτελισμό επεκτάθηκε με υπουργική απόφαση και στην ίδρυση Ταχυδρομικού Μουσείου. Ο τότε υπουργός Συγκοινωνίας φρόντισε να βρεθούν οι κατάλληλοι πόροι και ζήτησε από την Ελληνική Πρεσβεία του Βερολίνου δείγμα λειτουργίας του αντίστοιχου γερμανικού Μουσείου και ταυτόχρονα ...ο κ. Χρηστομάνος εξησφάλισεν ειδικόν διαμέρισμα εις τα Παλαιά Ανάκτορα δια την εγκατάστασιν του μουσείου,²⁰⁴ ωστόσο, η πρόταση αυτή δεν υλοποιήθηκε.

²⁰³ «Τα απόθετα ελληνικά γραμματόσημα», *Φιλοτέλεια*, αρ. 42/1928, σ.68.

²⁰⁴ «Το κρατικόν ενδιαφέρον προς το ελληνικόν γραμματόσημον» *Φιλοτέλεια* αρ. 43/1928, σ.83.

Μετά από όλες αυτές τις ενέργειες, το 1929, το υπουργείο Οικονομικών, με απόφαση (αρ. πρωτ. Σ 11216) την οποία υπογράφει ο υφυπουργός Β. Δεληγιάννης, σύστησε μόνιμη φιλοτελική επιτροπή *παρά τω υπουργείω* επέχουσας θέσιν γνωμοδοτικού συμβουλίου, με την οποία απέβλεπε ...να εξασφαλισθεί δια καταλλήλου γραμματοσημολογικής Κρατικής πολιτικής, η εδραίωσις επί τα Ελληνικά γραμματόσημα πίστεως των απανταχού συλλεκτών και ειδικών εμπορών. Στην επιτροπή αυτή συμμετείχαν : ένας επιθεωρητής του Γενικού Χημείου του Κράτους, αντιπρόσωπος του Τμήματος Χαρτοσήμου και Ενσήμων του υπουργείου Οικονομικών, επιθεωρητής της Διεύθυνσης των Τ.Τ.Τ. του υπουργείου Συγκοινωνιών, αντιπρόσωπος του Τμήματος Ταχυδρομικών Ανταποκρίσεων και Ενσήμων, δύο μέλη της Ε.Φ.Ε. και ένας αναγνωρισμένος έμπορος γραμματοσήμων που υποδεικνυόταν από το Βιομηχανικό Επιμελητήριο Αθηνών.²⁰⁵ Με το άρθρο 4 του Ν. 6243 της 17^{ης} Αυγούστου 1934 για τη σύσταση του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου λαμβάνονται αυστηρά μέτρα κατά των παραποιητών γραμματοσήμων. Ωστόσο, η σύνθεση του συμβουλίου σχολιάζεται αρνητικά, λόγω της απουσίας του Ι. Καρρά, ο οποίος είχε προσφέρει σπουδαίο έργο χάρη στις προδιαγραφές κατασκευής γραμματοσήμων που είχε στο παρελθόν εισηγηθεί (πρόκειται για την συμπληρωματική έκδοση των *Τοπίων* που αναφέρεται πιο πάνω) και οι οποίες επανατοποθέτησαν τα ελληνικά γραμματόσημα ανάμεσα σε εκείνα που αποσπούσαν το ενδιαφέρον του παγκόσμιου φιλοτελισμού.²⁰⁶ Παρόλα αυτά, από τις μέχρι εκείνη τη στιγμή συνθέσεις του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου, είναι φανερό η απουσία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και άλλων καλλιτεχνών.

Η συμμετοχή των καλλιτεχνών στη γνωμοδοτική επιτροπή καταγράφεται επίσημα το 1935. Στην απόφαση περί ταχυδρομικών ενσήμων των Τ.Τ.Τ. αναφέρεται αναλυτικά ότι το μόνιμο Γνωμοδοτικό Συμβούλιο των Τ.Τ.Τ. απαρτίζεται από τον Διευθυντή των Τ.Τ.Τ., τον Διευθυντή της Ταχυδρομικής Εκμεταλλεύσεως, ο οποίος μπορεί να αναπληρώνει τον πρόεδρο σε περίπτωση απουσίας ή κωλύματος, από τον Τμηματάρχη των Ταχυδρομικών Ανταποκρίσεων, από τον Τμηματάρχη Χαρτοσήμου του υπουργείου Οικονομικών, από το Τμήμα Καλών Τεχνών του υπουργείου Παιδείας, από έναν ανώτερο υπάλληλο του Γενικού Χημείου του Κράτους, διορισμένο από τον

²⁰⁵ «Σύστασις μονίμου φιλοτελικής επιτροπής παρά τω Υπουργείω των Οικονομικών», *Φιλοτέλεια*, αρ. 56/1929, σ.197.

²⁰⁶ *Φιλοτέλεια*, αρ. 185/1940, σ.55.

υπουργό των Οικονομικών, από ένα μέλος της Ομοσπονδίας των Ελληνικών Φιλοτελικών Σωματείων, εκλεγμένο κατ' έτος από αυτήν, ή *ελλείψει τιαούτης οργανώσεως* από ένα μέλος της Φιλοτελικής Εταιρείας Αθηνών, η οποία αριθμεί τουλάχιστον εκατό μέλη, και το οποίο εργάζεται τουλάχιστον πέντε έτη διορισμένο από αυτήν και, τέλος, από ένα μέλος των Γραμματοσημεμπόρων Ελλάδος, διορισμένο από το Δ.Σ. του Σωματείου.

Σε περίπτωση κωλύματος, τα μέλη εκτός του Διευθυντή των Τ.Τ.Τ. αντικαθίστανται από ειδικούς αναπληρωτές, με απόφαση των οικείων Υπουργών, ενώ το μέλος της Φιλοτελικής Εταιρείας Αθηνών και εκείνο των Γραμματοσημεμπόρων Ελλάδος αντικαθίστανται από ειδικά πρόσωπα αντίστοιχα από τις δύο οργανώσεις. Επίσης, καθήκοντα Γραμματέα του Συμβουλίου εκτελεί υπάλληλος του υπουργείου Συγκοινωνιών, διορισμένος από αυτό, ή, σε περίπτωση κωλύματος, ο αναπληρωτής του. Με απόφαση του Συμβουλίου, μπορούν να συμμετέχουν και άλλα ειδικά πρόσωπα, χωρίς δικαίωμα ψήφου, των οποίων η συμβολή κρίνεται αναγκαία σε ειδικές περιπτώσεις.²⁰⁷

Τριάντα επτά χρόνια αργότερα, με απόφαση του Δ.Σ των ΕΛ.ΤΑ. (αρ. 435/ 19.02.1972), οι αρμοδιότητες του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου επεκτάθηκαν, περιλαμβάνοντας: την έκδοση του προγράμματος γραμματοσήμων και σχετικών φιλοτελικών προϊόντων, την ανάδειξη της ημερομηνίας κυκλοφορίας και διακοπής πώλησης των γραμματοσήμων, την εισήγηση μέτρων για τη λειτουργία του Ταχυδρομικού Μουσείου, τη σύναψη συμβάσεων εργασιών για την εκτύπωση γραμματοσήμων με τα κατάλληλα εργοστάσια, την επιλογή χάρτου εκτύπωσης γραμματοσήμων και τον καθορισμό του τρόπου προμήθειας αυτού, την επιλογή των επιμέρους παραστάσεων των γραμματοσήμων και την έγκριση των αντίστοιχων μακετών, την επιλογή των καλλιτεχνών για τη φιλοτέχνηση των μακετών των γραμματοσήμων και των φακέλων πρώτης ημέρας κυκλοφορίας και την επί τόπου υπεύθυνη επίβλεψη της εκτύπωσης, με σκοπό την άρτια απόδοση, το ύψος της αμοιβής των καλλιτεχνών για τις παραπάνω εργασίες, τον καθορισμό των κλάσεων των προς έκδοση γραμματοσήμων και της ποσότητας κάθε έκδοσης των συναφών φιλοτελικών προϊόντων και, τέλος, τη διευθέτηση οποιουδήποτε ζητήματος σχετικού με τα

²⁰⁷ Δελτίον Τ.Τ.Τ., 1935, Κεφ. Γ ' «Περί ταχυδρομικών ενσήμων», σ.809.

γραμματόσημα στο οποίο μπορεί να παραπέμψει ο Γενικός Διευθυντής. Η σύνθεση του Συμβουλίου συμπληρώνεται και από δύο ιδιώτες φιλοτελιστές και έναν αντιπρόσωπο της αρμόδιας Υπηρεσίας Εκδόσεως Τραπεζογραμματίων και Αξιών της Τραπέζης της Ελλάδος, η επιλογή του οποίου μεταξύ των προτεινόμενων της Τράπεζας της Ελλάδος γίνεται από το Δ.Σ. των ΕΛ.ΤΑ. . Σημειώνεται ότι, για όλα τα παραπάνω θέματα, η καθοριστική αρμοδιότητα παρέμενε στο Δ.Σ. του ΕΛ.ΤΑ. .

Η τελική έγκριση των μακετών των γραμματοσήμων ανήκε πάντοτε στο αρμόδιο Υπουργείο για τα θέματα των ΕΛ.ΤΑ. . Με τον νόμο 2668/1998, για την οργάνωση του τομέα παροχής ταχυδρομικών υπηρεσιών, οι διατάξεις που επιβάλλουν πρόσθετες εγκρίσεις για τις παραπάνω αρμοδιότητες του Διοικητικού Συμβουλίου των ΕΛ.ΤΑ. καταργήθηκαν και η οριστική έγκριση των μακετών περιήλθε στην αρμοδιότητα της Διοίκησης των ΕΛ.ΤΑ.²⁰⁸



Στην εικόνα φαίνεται το χρωματικό δοκίμιο της *Ιστορικής* έκδοσης του 1937 (Αρχείο Ταχυδρομικού και Φιλοτελικού Μουσείου), στο οποίο εγκρίνεται ο χρωμα-τισμός των κλάσεων από τον υφυπουργό Συγκοινωνίας Κ. Νικολόπουλο. Σε μεταγενέστερες εκδόσεις, οι τεχνικές λεπτομέρειες της έκδοσης απασχολούσαν τον καλλιτέχνη που είχε αναλάβει τη σχεδίαση.

Ο ελληνικός μηχανισμός εκδόσεων δεν διασφάλιζε, ωστόσο, το αδιάβλητο των διαδικασιών, αφού επιχειρούνταν ή διαπιστώνονταν παρεμβάσεις. Ακόμη και μετά τη σύσταση της Γνωμοδοτικής Επιτροπής, κυβερνητικές παρεμβάσεις διαμόρφωναν ή επιχειρούσαν να διαμορφώσουν την επίσημη εκδοτική πολιτική. Για παράδειγμα, αναφέρεται ότι, το 1931, ο Υπουργός Παιδείας, λόγω της ειδικής μέριμνάς του για τους αρχαιολογικούς τόπους, αποφάσισε την έκδοση σειράς για καθέναν από αυτούς. Το

²⁰⁸ Εφημερίδα της Κυβερνήσεως 18 Δεκεμβρίου 1998 αρ. 282, Κεφάλαιο Ε', ΑΛΛΕΣ ΔΙΑΤΑΞΕΙΣ, Άρθρο 26, Διατάξεις για θέματα ΕΛ.ΤΑ. , παράγραφος ι.

γεγονός προκάλεσε την αντίδραση της Ε.Φ.Ε., η οποία αποφάσισε, με τη σειρά της, να παρουσιαστεί στον Υπουργό, για να του εκθέσει τους λόγους για τους οποίους θα έπρεπε να αποτραπούν αυτές οι εκδόσεις.²⁰⁹

Παράλληλα, υπάρχουν ενδείξεις πως στη λειτουργία αυτού του μηχανισμού παρεμβλήθηκαν και άτυπες διαδικασίες. Σύμφωνα με την προσωπική μαρτυρία του Μ. Κωνσταντίνου, Ειδικού Συμβούλου Φιλοτελισμού, υιού του Κ. Κωνσταντίνου, τέως Διευθυντή των Τ.Τ.Τ., το 1946, όταν τα Ελληνικά Ταχυδρομεία εξέδωσαν αναμνηστική έκδοση για τα *10 χρόνια από τον θάνατο του Ε. Βενιζέλου* με ημερομηνία έναρξης κυκλοφορίας της σειράς την 17^η Μαρτίου, δόθηκε άτυπη οδηγία να εκδοθεί αναμνηστική σειρά και για τα *10 χρόνια από τον θάνατο του Π. Τσαλδάρη*. Πράγματι, η σειρά κυκλοφόρησε τη 15^η Νοεμβρίου του ίδιου έτους.²¹⁰

Μία ακόμη έκδοση, η οποία επιβλήθηκε στο εκδοτικό πρόγραμμα, είναι αυτή του *Παιδομαζώματος*, του 1949.²¹¹

Παρά το γεγονός ότι το Υπουργείο που είχε την επίβλεψη σε θέματα Ταχυδρομείου είχε την τελική ευθύνη της έγκρισης μιας σειράς γραμματοσήμων, υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες το υπουργείο Εξωτερικών έδινε την τελική έγκριση. Πρόκειται για τις περιπτώσεις στις οποίες υπήρχε η εκτίμηση ότι η θεματολογία μιας έκδοσης θα μπορούσε να διαταράξει τις σχέσεις της χώρας με μια άλλη και θα μπορούσε να επηρεάσει θέματα εξωτερικής πολιτικής. Στις περιπτώσεις αυτές, οι ταχυδρομικές αρχές ζητούσαν ή δέχονταν απευθείας τις οδηγίες του υπουργείου Εξωτερικών. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η έκδοση για τον *Imre Nagy*, το 1958 (βλ. κεφ. Α, σσ.54-55).

Από την προσωπική εμπειρία της ερευνήτριας στη θέση της χαράκτριας γραμματοσήμων, αναφέρεται ότι ένα ανάλογο παράδειγμα αποτελεί η κοινή έκδοση μεταξύ Ελλάδας και Αρμενίας, το 2007. Στην έκδοση αυτή, η θεματολογία καθορίστηκε από το υπουργείο των Εξωτερικών.

Επιρροή στον εκδοτικό μηχανισμό έχουν, κατά περιόδους, ασκήσει προσωπικές σχέσεις μεταξύ των μελών του ή με τρίτους. Οι διαδικασίες που παρακάμπτουν με

²⁰⁹ «Τα αρχαιολογικά γραμματόσημα. Τι πρέπει να γίνει. Η γνώμη των ενδιαφερομένων υπηρεσιών και της Ε.Φ.Ε.» *Φιλοτέλεια*, αρ. 81/1931, σ.184.

²¹⁰ Δελτίον Τ.Τ.Τ., 1946, «Περί εκδόσεως αναμνηστικού γραμματοσήμου του Π. Τσαλδάρη», σ.423

²¹¹ Θ. Παπαϊωάννου, *Γραμματόσημο και ιστορία*, Ηλιοτρόπιο, Αθήνα 2007, σ.363.

άμεσο ή έμμεσο τρόπο την εντεταλμένη από τον νόμο Συμβουλευτική Επιτροπή, θα μπορούσαν να επιφέρουν αμφίβολα αποτελέσματα, αλλά όχι κατ' ανάγκη αρνητικά. Για παράδειγμα, η απόλυτη εμπιστοσύνη του γενικού διευθυντή των ΕΛ.ΤΑ. Φραγκάκη στις εικαστικές επιλογές του χαράκτη Α. Τάσου, όπως επιβεβαιώνεται από τον Σ. Καραχρήστο -συνεργάτη του διάσημου Έλληνα χαράκτη-, ενίσχυσαν την εμφάνιση και την ποιότητα των μεταπολεμικών εκδόσεων.

Κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες, οι μηχανισμοί εκδόσεων διαμόρφωσαν την εκδοτική πολιτική των χωρών και την έξωθέν τους εικόνα. Ενδιαφέρον, ωστόσο, ερώτημα για τη μελλοντική έρευνα είναι κατά πόσο και πώς η ιδιωτικοποίηση των Ταχυδρομικών Υπηρεσιών θα επηρεάσει τον μελλοντικό σχεδιασμό των γραμματοσήμων.

3. ΟΙ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ

Για την κατανόηση των δεδομένων εκείνων, τα οποία μπορούν να επηρεάζουν ή να διαμορφώνουν την τελική εικόνα των γραμματοσήμων, κρίθηκε αναγκαίο να εξεταστεί το στάδιο της χάραξης και εκτύπωσής τους. Από την επιλογή της μεθόδου προετοιμασίας και εκτύπωσης και από τις δυνατότητες ή τους περιορισμούς αυτής της επιλογής καθορίζεται η μορφή και, κατά συνέπεια, η αισθητική του γραμματοσήμου.

Η παραγωγή των αξιογράφων, στην οποία εντάσσεται η παραγωγή των γραμματοσήμων, από τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, αποτελούσε ένα σύστημα που περιελάμβανε τρία βασικά στάδια: τη χάραξη της αρχικής μήτρας, την παραγωγή των εκτυπωτικών πλακών και την εκτύπωση. Εξαρχής η μεθοδολογία αυτού του συστήματος απαιτούσε εξειδικευμένες γνώσεις χάραξης και εκτύπωσης και κλήθηκε να αντιμετωπίσει αφενός το ζήτημα της παραχάραξης, που είχε ως συνέπεια την υποκλοπή των κρατικών εσόδων, αφετέρου το ζήτημα του κόστους που απαιτούσε μια τέτοιου είδους παραγωγή.

Σημαντικός ανασταλτικός παράγοντας στην απόπειρα παραχάραξης υπήρξε το κόστος της ίδιας της διαδικασίας. Το σύστημα των εκτυπώσεων ασφαλείας φρόντιζε να δημιουργεί δυσκολίες τέτοιες, που ο πλαστογράφος να αναγκάζεται να διαθέτει μεγάλα χρηματικά ποσά, προκειμένου να καλύπτει τις δαπάνες του εγχειρήματός του. Το αποτέλεσμα της παραχάραξης είναι πάντα ανάλογο της ικανότητας και του ταλέντου

του παραχαράκτη. Αν το προϊόν της παραχάραξης ήταν ένα κακό αντίγραφο, τότε μπορούσε εύκολα να εντοπιστεί αλλά και, αν επρόκειτο για ένα καλό αντίγραφο, θα ήταν βέβαιο ότι μπορούσε να εκτελεστεί μόνο από έναν παραχαράκτη με ταλέντο, ο οποίος θα κοστολογούσε ακριβά τη προσπάθειά του.

Στην ιστορία έκδοσης γραμματοσήμων καταγράφονται δεκάδες ονόματα παραχαρακτών διαφόρων εθνικοτήτων, όπως ο Jeffryes George Kirke, ο Erasmo Oneglia τον οποίο, αν και συνέλαβαν στο Λονδίνο για απόπειρα πώλησης των παραχαραγμένων γραμματοσήμων του στους εμπόρους γραμματοσήμων Stanley και Gibbons, άφησαν ελεύθερο με επιβολή προστίμου ύψους είκοσι σελινίων και δήμευση του αποθέματός του. Σε αυτούς συμπεριλαμβάνεται, επίσης, ο Έλληνας Γ. Σπετσιώτης, που παραχάραξε γραμματόσημα της Κρήτης, του 1908. Σήμερα, ο François Fournier²¹² θεωρείται ο μεγαλύτερος παραχαράκτης όλων των εποχών, καθώς συνεργάστηκε και διέθεσε παράνομα τα γραμματόσημά του σε εμπόρους και συλλέκτες και, μαζί με αυτόν, ο Jean de Sperati,²¹³ διότι κατόρθωσε να αντιγράψει πλήρως γραμματόσημα της εποχής του, τόσο ως προς τον σχεδιασμό όσο και ως προς τις αποχρώσεις και την πίεση που είχε δεχτεί το χαρτί στο πιεστήριο. Για τον λόγο αυτό, μάλιστα, ονομάστηκε Rubens του φιλοτελισμού. Τα παραχαραγμένα γραμματόσημα απευθύνονταν στους εμπόρους και συλλέκτες, οι οποίοι αδυνατούσαν να καταβάλουν το πραγματικό υψηλό αντίτιμο για την απόκτηση των γραμματοσήμων. Άλλωστε, από τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, είχε σημειωθεί αύξηση της ζήτησης γραμματοσήμων στην Ευρώπη και, στη συνέχεια, στην Αμερική.²¹⁴

Εκτός από τους παραχαράκτες, στη φιλοτελική ιστορία έχουν καταγραφεί και περιπτώσεις παρατυπιών από την πλευρά των κατασκευαστικών οίκων, στις οποίες εμπλέκονται, μάλιστα, και ελληνικές εκδόσεις γραμματοσήμων, εγείροντας προβληματισμούς σχετικά με τα ζητήματα ασφαλείας των εκτυπώσεων.²¹⁵

Στην παραγωγή χαρτονομισμάτων, πολύ πριν την έκδοση γραμματοσήμων, τέθηκαν κανόνες ασφαλείας τέτοιοι, ώστε η αντιγραφή και η παραχάραξή τους να καταστεί δύσκολη έως αδύνατη. Για τον σκοπό αυτό, οι κατασκευάστριες εταιρείες που

²¹² V. E. Tyler, *Philatelic forgers their lives and works*, Robson Lowe Ltd, 1976, σ.15.

²¹³ V. E. Tyler, *ό.π.*, σελ.44.

²¹⁴ Δ. Ι. Γιαννούδης, «Πλαστά ελληνικά γραμματόσημα», *Φιλοτελική Λέσβος*, αρ. 171/1997, σ.90 κ. επ.

²¹⁵ Μ. Κονοαλίδης, «Υπόθεση Ισημερινού», *Φιλοτέλεια*, αρ. 631/2005, σσ.79-84.

αναλάμβαναν την παραγωγή, πραγματοποιούσαν τη χάραξη σε τέσσερα διαφορετικά επίπεδα: τη χάραξη της βινιέτας, την οποία αναλάμβαναν επιφανείς χαράκτες, το απλό και καλλιγραφικό γράψιμο, που πραγματοποιούσε άλλος χαράκτης, το μικρό γράψιμο στη μέση ενός σημειώματος, όπου π.χ. η φράση *πέντε λίρες* επαναλαμβάνονταν έντεκα χιλιάδες φορές²¹⁶ και το οποίο γινόταν από χαράκτη σφραγίδων, και, τέλος, η χάραξη του καλλιτεχνικού με φυτικό διάκοσμο (ornamental) ακραίου και γωνιακού τμήματος, που γινόταν από μηχανήμα.²¹⁷

Ένα χαρτονόμισμα, συνεπώς, όφειλε όχι μόνο να έχει χαραχτεί από τους καλύτερους καλλιτέχνες αλλά και από διαφορετικούς, ώστε να καθίσταται αναγκαίο δύο ή τρία άτομα, εξίσου ικανά, να πρέπει να συμμετέχουν στην προσπάθεια πλαστογράφησης κι, έτσι, η δυσκολία της να πολλαπλασιάζεται. Ένα ακόμη μέτρο ασφαλείας ήταν η πολιτική απορρήτου για την ταυτότητα του καλλιτέχνη που εργαζόταν στη χάραξη ενός χαρτονομίσματος. Από το ιστορικό αρχείο της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος, διαπιστώνεται πως οι γνώσεις σχετικά με τους χαράκτες των ελληνικών νομισμάτων είναι ελλιπείς. Η πρόσφατη, ωστόσο, δημοσιοποίηση των αρχείων της American Bank Notes Company μάς παρέχει κάποιες πληροφορίες για την παραγωγή.²¹⁸ Η τακτική αυτή για την αντιμετώπιση της παραχάραξης διατηρήθηκε και συστηματοποιήθηκε από τα σύγχρονα τραπεζικά συστήματα, τα οποία ήταν πλέον σε θέση να προϋπολογίσουν τον απαιτούμενο χρόνο μιας πιθανής παραχάραξης και να είναι προετοιμασμένα να αποσύρουν τα αξιόγραφα, τα οποία, ενδεχομένως, να έχουν πλαστογραφηθεί, διοχετεύοντας στην αγορά καινούρια.²¹⁹

Στην περίπτωση των γραμματοσήμων, τη χάραξη δεν αναλάμβαναν διαφορετικοί καλλιτέχνες, εντούτοις, για την αποφυγή του κινδύνου παραχάραξης εφαρ-

²¹⁶ Η τεχνική αυτή υπάρχει και σήμερα και είναι εύκολο να διαπιστωθεί με πολύ μεγάλες μεγεθύνσεις ότι π.χ. ένα ίχνος που φαίνεται σαν μια απλή γραμμή αποτελείται στην πραγματικότητα από μια επαναλαμβανόμενη λέξη.

²¹⁷ T. Joplin, *An Essay on the General Principles and Present Practice of Banking in England and Scotland with supplementary observations on the steps proper to form a public bank and the system on which its accounts ought to be kept*, Baldwin Cradock etc, London 1827, σσ.117-118.

²¹⁸ Γ. Νοταράς, *Το ελληνικό χαρτονόμισμα μια διαδρομή 1822-2002*, Ιστορικό Αρχείο Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα 2005, σελ. 60 και *Hellas coins, Νομίσματα της νεότερης Ελλάδας* (επ. Τ. Καρατζάς), Α. Καραμήτσος, Θεσσαλονίκη 2007.

²¹⁹ Σύμφωνα με τον Γ. Π. Γουρζή, χαράκτη του Νομισματοκοπείου, ο απαιτούμενος χρόνος μιας επιτυχούς παραχάραξης υπολογιζόταν σε δέκα περίπου χρόνια. Για το λόγο αυτό η Τράπεζα της Ελλάδος ήταν προετοιμασμένη να αντικαταστήσει τα εν κυκλοφορία νομίσματα στα οκτώ χρόνια από την έκδοσή τους.

μόζονταν τροποποιήσεις πολύ μικρής κλίμακας σε κάποια από τα γραμματόσημα του φύλλου εκτύπωσης, με κοινή συναίνεση του εκδοτικού φορέα και της κατασκευάστριας εταιρείας. Συγκεκριμένα, κάποιες λεπτές παρεμβάσεις στη χάραξη ορισμένων από τα γραμματόσημα που περιέχονταν στην εκτυπωτική πλάκα (π.χ. μία επιπλέον κουκίδα ή μία μικρή γραμμή) δημιουργούσαν ένα σημάδι ασφαλείας. Η αρμονικά προσυμφωνημένη διάταξη των τροποποιημένων γραμματοσήμων (σε σχήμα T, H κ.λπ.) μέσα στα φύλλα εκτύπωσης αποτελούσε ένα ακόμη στοιχείο γνησιότητας.

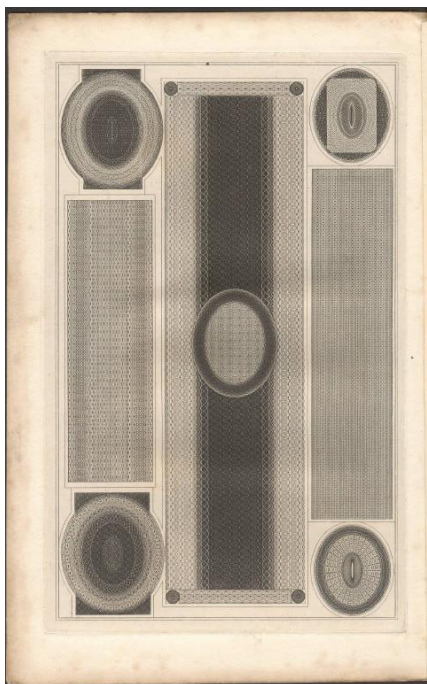
Η ομοιομορφία των αντιτύπων υπήρξε, μεταξύ άλλων, προτεραιότητα της τεχνικής εφαρμογής. Η τεχνογνωσία που θα εξασφάλιζε τη δυνατότητα μιας πανομοιότυπης και ομοιογενούς παραγωγής γραμματοσήμων θα απέτρεπε την πιθανότητα της σύγχυσης των γραμματοσήμων εκείνων που θα ήταν προϊόν μιας παράνομης εκτύπωσης με εκείνα που θα διακινούνταν νόμιμα. Βεβαίως, η ομοιομορφία και μόνο των αντιτύπων δεν είναι ικανή να εμποδίσει το ενδεχόμενο της παραχάραξής τους, αλλά είναι βέβαιο πως, σε αντίθετη περίπτωση, θα γινόταν μια πολύ εύκολη υπόθεση. Το ζητούμενο της ομοιογενούς παραγωγής από τη μία πλευρά αλλά και η δυνατότητα επαρκούς παραγωγής αντιτύπων από την άλλη, η οποία εξαρτάται από την αντοχή των μετάλλων στις πιέσεις που δέχονταν κατά την εκτύπωση, απασχόλησαν από νωρίς τον τομέα εκτυπώσεων ασφαλείας. Στην Αγγλία, την πρώτη χώρα που εξέδωσε γραμματόσημα, το ζήτημα αντιμετωπίστηκε με τον πλέον αποδοτικό τρόπο χάρη στην καινοτόμο τυπογραφία που εισήγαγε ο Jacob Perkins.²²⁰

3α. Η ΕΚΤΥΠΩΤΙΚΗ ΕΦΕΥΡΕΣΗ ΤΟΥ JACOB PERKINS – Ο ΧΑΡΑΚΤΗΣ CHARLES HEATH

Ο Jacob Perkins, από πολύ νεαρή ηλικία, μαθήτευσε σε έναν χρυσοχόο της πόλης που γεννήθηκε, όπου διδάχτηκε την τέχνη της ελάσεως του χρυσού με την ισπανική τεχνοτροπία *Pieces of Eight* και την πορτογαλική *Joes*, από τις οποίες μάλιστα προήλθε η κοσμηματοποιία, και έγινε ένας έμπειρος χαράκτης χρυσών και χάλκινων πλακών. Ο

²²⁰ Ο Jacob Perkins (1766 – 1849) υπήρξε εφευρέτης, μηχανικός και σιδηρογράφος (Siderographist). Ο Jacob ήταν εφευρέτης πριν ακόμη γίνει 21 ετών. Τα σεντς της Μασαχουσέτης που απεικόνιζαν Ερυθρόδερμο και Αετό, παράχθηκαν από τον Jacob Perkins, ο οποίος εργάστηκε στο Νομισματοκοπείο της Πολιτείας. Βλ. Baker Perkins, «History of Perkins, Bacon and Petch», <http://www.bphs.net/GroupFacilities/P/PerkinsBaconPetch.htm>.

J. Perkins, διαπιστώνοντας πως οι χάλκινες πλάκες δεν έχουν μεγάλη διάρκεια ζωής στην τυπογραφία, επιχείρησε να εισαγάγει τις πλάκες από σίδηρο, οι οποίες χαράσσονταν όπως ο χαλκός. Η χρήση, όμως, του σιδήρου αποδείχτηκε υπερβολική και έτσι καινοτόμησε, αντικαθιστώντας τον σίδηρο με ατσάλι.²²¹



Σε συνεργασία με τον χαράκτη Gideon Fairman, ο J. Perkins, βρισκόμενος στη Φιλαδέλφεια το 1811, προσχώρησε στην εταιρία που έγινε γνωστή ως *Murray, Draper and Fairman*.²²² Το 1815, γνωρίστηκε με τον Asa Spencer, έναν ωρολογοποιό από το New London του Connecticut, ο οποίος τελειοποίησε έναν ειδικό τύπο γεωμετρικού τόννου, για τη χαρακτηριστική σε επίπεδη, κυρτή και κοίλη επιφάνεια, κατορθώνοντας να δημιουργεί περίπλοκα σχέδια. Τα σχέδια αυτά επρόκειτο να χρησιμοποιηθούν ως μήτρες για τη δημιουργία υδατογραφημάτων στο χαρτί εκτύπωσης χαρτονομισμάτων, για λόγους ασφαλείας. Αυτός ο τόννος κατοχυρώθηκε με Δίπλωμα Ευρεσιτεχνίας

αρχικά από τον Asa Spencer στις Η.Π.Α., αν και οι λεπτομερείς πληροφορίες έχουν χαθεί μετά από την καταστροφική πυρκαγιά στο Γραφείο Αμερικανικών Διπλωμάτων Ευρεσιτεχνίας. Το Δίπλωμα Ευρεσιτεχνίας για αυτή την εφεύρεση πιστώθηκε τελικά στον J. Perkins, με αριθ. 4400, το 1819, με αναγραφόμενη την ιδιότητα: *Διακοσμητικός και Χαρακτικός Τόννος. Κατασκευές Πλακών και Πρεσών*.²²³ Εντούτοις, ενδέχεται η χρήση αυτών των τόννων να έχει παρανοηθεί και να συγχέεται με τη Rose Engine.²²⁴ Με την ενίσχυση του A. Spencer, ο J. Perkins ήταν σε θέση να αλλάξει ολόκληρο τον χαρακτήρα των τραπεζογραμμάτων που τυπώνονταν με το σύστημά του και, βελτιώνοντας την ασφάλεια, να μειώσει τον κίνδυνο παραχάραξης.

Εν τω μεταξύ, από το 1817, η Τράπεζα της Αγγλίας, ανησυχώντας σοβαρά εξαιτίας της αύξησης των παραχαράξεων στα τραπεζογραμμάτιά της και έχοντας

²²¹ Jacob Perkins and his line engraving process 1766-1849, An Address by Major E. Taylerson, to the Redhill Philatelic Society, 13th October 1964, σσ.1-2.

²²² J. Heath, *The Heath family engravers, 1779 to 1878*, τ.Ι, ΙΙ, ΙΙΙ. Quacks Books, York 1999, σ.177.

²²³ Jacob Perkins and his line engraving process 1766-1849, ό.π., σ.4

²²⁴ Είδος ευέλικτου τόννου, εφεύρεση του Jacob Perkins.

εντοπίσει τουλάχιστον 31.000 τέτοιες περιπτώσεις, πρόσφερε αμοιβή της τάξεως των 20.000 λιρών στον δημιουργό οποιουδήποτε σχεδίου θα μπορούσε να παρέχει την καλύτερη ασφάλεια.²²⁵

Ο J. Perkins μετέβη στην Αγγλία τον Μάιο του 1819, συνοδευόμενος από τους συναδέλφους του Gideon Fairman και Asa Spencer και φέροντας τον εξοπλισμό των εγκαταστάσεών του, με την παρότρυνση του Βρετανού υπουργού Charles Bagot, ο οποίος είχε εντυπωσιαστεί από τη δουλειά του στις ατσάλινες πλάκες.²²⁶ Πρόθεση της εταιρείας του J. Perkins υπήρξε μάλλον η συνεργασία με την Τράπεζα της Αγγλίας, την οποία μπορούσε να διεκδικήσει με το επιχείρημα ότι δεκαέξι βορειοαμερικανικές τράπεζες χρησιμοποιούσαν τραπεζογραμμάτια, τα οποία είχαν χαραχτεί με τη μέθοδό του, ενώ πληροφορίες για τη χρήση των στερεοτυπικών χαλύβδινων μητρών είχαν δημοσιευθεί ήδη από το 1806.

Ο J. Dyer, Αμερικανός επιχειρηματίας που ζούσε στην Αγγλία από το 1811, προσπάθησε να προωθήσει την ιδέα, ώστε η Τράπεζα της Αγγλίας να υιοθετήσει τη διαδικασία Perkins στις εκτυπώσεις ασφαλείας των τραπεζογραμμάτων.²²⁷ Ο J. Dyer είχε έρθει μάλλον σε επαφή με τους χαρακτές James Heath A.R.A. και τον γιο του Charles,²²⁸ οι οποίοι ίσως είχαν, εκείνη τη στιγμή, την κύρια εταιρεία χαρακτών στο Λονδίνο και οι οποίοι ήταν γνωστοί επίσης ως καινοτόμοι, πειραματιζόμενοι, νωρίτερα, με την εισαγωγή της λιθογραφίας στην Αγγλία, χωρίς, όμως, εμπορική επιτυχία.

Έτσι, οι Perkins και Heath ετοίμασαν δείγματα εμπρόσθιας και οπίσθιας όψης για ένα χαρτονόμισμα, του οποίου η μηχανική εργασία περιλαμβάνει την ένωση κατά τέτοιο τρόπο των μαύρων γραμμών σε λευκό φόντο και των λευκών σε μαύρο φόντο, ώστε να απομακρύνεται κάθε κίνδυνος απομίμησης (διαφορετικά από ό,τι γίνεται στο χέρι, γιατί είναι απαραίτητο είτε τυπώνει κανείς με χάλκινες πλάκες βαθυτυπικά είτε

²²⁵ J.Heath, *ό.π.*, σ.178.

²²⁶ Σύμφωνα με την άποψη του E. Taylerson, ο υπουργός Charles Bagot, επέβαλε τη τεχνική του Perkins στη Τράπεζα της Αγγλίας. *ό.π.*, σ.3.

²²⁷ C. G. Harman, *1.00pm Display to the Royal Philatelic Society London*, «Perkins, Bacon the Company and its Work», *ό.π.*, σ.178.

²²⁸ Ο Ch. Heath γιος του James Heath ARA, διδάχθηκε την τέχνη της χάραξης από τον πατέρα. Σήμερα διατηρείται ένα έργο του, με το κεφάλι μιας υπηρέτριας το οποίο χάραξε σε ηλικία έξι ετών. Αρχικά ειδικεύτηκε στην τοπιογραφία και ειδικά στη σειρά του «Ευρωπαϊκού Τοπίου», παρήγαγε όμως και έργα για μια έκδοση της Βίβλου. Στις προσωπογραφίες ήταν εξαιρετικός πετυχαίνοντας μάλιστα σε μερικά από τα πορτρέτα του υψηλή απόδοση. Επιπλέον, ο Charles Heath ένας πρωτοπόρος στην τέχνη της χάραξης, εξέθεσε μερικά από τα πρώτα του λιθογραφικά έργα στον οίκο Somerset από το 1803 έως το 1806.

τυπογραφικά, αφού και οι δύο τρόποι δεν γίνεται να εφαρμοστούν ταυτόχρονα). Όταν, όμως, οι δύο τρόποι χάραξης συνδυάζονται, όποια μέθοδος εκτύπωσης κι αν εφαρμόζεται, μόνο η χάραξη στο χέρι εγγυάται τη σωστή απόδοση των λεπτομερειών των γραμμών που τέμνονται μεταξύ τους. Οι Perkins και Heath έστειλαν αυτά τα δείγματα στην Τράπεζα της Αγγλίας, η οποία είχε ήδη παράξει ακριβείς απομιμήσεις κάθε χαρτονομίσματος που της είχε προταθεί.

Σε διάστημα τριών μηνών, ο Mr. Bawtreay, ο χαρακτήρας της Τράπεζας, μπόρεσε να παράξει μόνο αντίγραφα της βινιέτας, ένα μικρό μέρος του περιθωρίου, δύομισι ίντσες του μαύρου σχεδίου πάνω στο λευκό, το χρώμα με την αξία του ενός και, παρά το αίτημα των Perkins και Heath, όλα από διαφορετικούς χαλκούς και σε ξεχωριστά κομμάτια χαρτί. Ο Sir William Congreve κατέβαλε προσπάθειες να αποδείξει ότι τα χαρτονομίσματα των Perkins και Heath μπορούν να πλαστογραφηθούν, ενώ τα δικά του είναι καλύτερα, συγγράφοντας, μάλιστα, ένα φυλλάδιο το 1819, αλλά απέτυχε παταγωδώς να πείσει.²²⁹

Ο J. Dyer ισχυρίστηκε ότι η επιτροπή δεν ήταν ικανή να *επωφεληθεί του ταλέντου εκείνου του ικανότερου και έξυπνου καλλιτέχνη* (πιθανόν, εννοούσε τον Charles Heath). Ο J. Dyer δεν αποθαρρύνθηκε και στη συνέχεια, μάλιστα, απευθύνθηκε στην επιτροπή με ένα τεύχος που καθόριζε λεπτομερώς όλα τα πλεονεκτήματα της διαδικασίας Perkins και δυσφημούσε τις προσπάθειες των κύριων ανταγωνιστών τους για το βραβείο, του Applegarth και του Cowper, των οποίων οι άσκοπες προσπάθειες κόστισαν τελικά στην Τράπεζα 40.000 λίρες.

Πιθανόν το ενδιαφέρον του J. Perkins να μην στρεφόταν τόσο στη συμφωνία εκτύπωσης των τραπεζογραμματίων της Τράπεζας της Αγγλίας, τα οποία παραδοσιακά εκτύπωνε η ίδια η Τράπεζα, αλλά, μάλλον, στον διαγωνισμό και στο βραβείο καλύτερης χάραξης και εκτύπωσης ασφαλείας, που διεξαγόταν από την Τράπεζα της Αγγλίας. Ο Perkins θα πρέπει να γνώριζε ότι, ακόμα κι αν δεν κέρδιζε το βραβείο που θα του προσέδιδε γόητρο και θα του πρόσφερε χρήματα, με την καθιέρωση των εγκαταστάσεών του στο Λονδίνο, θα είχε, τουλάχιστον, την ευκαιρία να συνάψει συμβάσεις για τη χάραξη τραπεζογραμματίων ασφαλείας ιδιωτικών και επαρχιακών τραπεζών της Μεγάλης Βρετανίας -μέχρι το 1844, οι ιδιωτικές τράπεζες στην Αγγλία

²²⁹ T. Joplin, *ό.π.*, σ.118.

είχαν το δικαίωμα να τυπώνουν τα δικά τους χαρτονομίσματα-, που είχαν επίσης προβλήματα με τους παραχαράκτες.

Ο Charles Heath έγινε συνεργάτης του J. Perkins. Η πληροφορία περιλαμβάνεται σε φυλλάδιο που εκδόθηκε τον Δεκεμβρίο του 1819 και αναφέρεται στους κ.κ. *Perkins και Fairman, εφευρέτες της Siderographick, οι οποίοι διαμόρφωσαν συνεργασία με τον κ. Charles Heath, χαράκτη, στο Λονδίνο*. Η συνεργασία τους ξεκίνησε μέσω του πειράματος των C. Heath and Perkins and Fairman. Τον Απρίλιο του 1820, κατασκεύασαν εκτυπωτικές πλάκες για λογαριασμό της Εμπορικής Τράπεζας της Καλκούτας, που αποτέλεσε προφανώς την πρώτη σημαντική σύμβασή τους.²³⁰

Μια παράλληλη διαφήμιση ανέδειξε τη χρήση της χάραξης χάλυβα ως τρόπου που έχει αντέξει στη μακροχρόνια δοκιμή, που έχει υιοθετηθεί για μερικά έτη από τουλάχιστον 300 τραπεζικά ιδρύματα στην Αμερική χωρίς προσπάθεια για μίμηση και επισήμανε ότι, εκτός των τραπεζογραμματίων, η μέθοδος δεν είναι λιγότερο σημαντική και στη δημιουργία αντικειμένων δευτερεύουσας σημασίας, ακόμα και του πιο ασήμαντου και λεπτού, όπου η κομψότητα του σχεδίου, η ομορφιά της εκτέλεσης και η οικονομία εκτιμώνται. Σε αυτή την τελευταία πτυχή, η ανάπτυξη της τέχνης της χάραξης χάλυβα περιλαμβάνει την εικονογράφηση βιβλίων.

Η επωνυμία της εταιρείας Perkins άλλαξε κάθε φορά που άλλαζε σύσταση το σχήμα των συνεργασιών του. Όταν ο χαράκτης του βασιλιά Γεωργίου του Γ', Charles Heath, έγινε συνεργάτης, η επωνυμία της εταιρείας άλλαξε σε Perkins, *Fermain and Heath*. Σύντομα, όμως, ο Fermain εγκατέλειψε, επιστρέφοντας στην Αμερική και έτσι η εταιρεία μετονομάστηκε σε *Perkins and Heath*. Τον Μάιο του 1829, ο Joshua Bacon, γαμπρός του Perkins, προσχώρησε στο σχήμα και η επωνυμία μετατράπηκε σε *Perkins and Bacon*. Όταν πάλι ο χαράκτης Henry Petch συνεργάστηκε με την εταιρία, η επωνυμία άλλαξε σε *Perkins, Bacon and Petch*. Όταν ο Perkins ανέλαβε την εκτύπωση του πρώτου αγγλικού γραμματοσήμου, με συμβόλαιο ενός έτους, η εταιρική επωνυμία του ήταν *Perkins, Bacon and Petch*. Μερικοί, όμως, κατάλογοι γραμματοσήμων την παρουσιάζουν ως Perkins, Bacon & Co. Ως το 1852, που ο Petch ήταν ακόμη εν ζωή, η

²³⁰ J. Heath, *ό.π.*, σ.180.

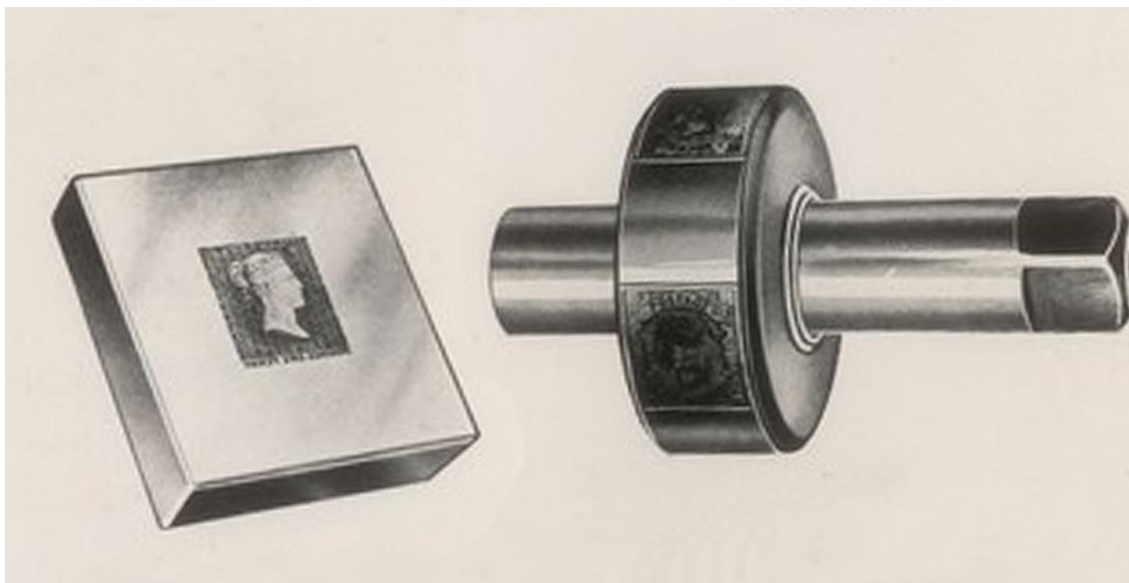
επωνυμία δεν είχε αλλάξει.²³¹ Από το 1887, η επωνυμία μετατράπηκε οριστικά σε *Perkins, Bacon & Co, Ltd.* .

Η εφεύρεση του Perkins, η siderographia, ήταν μια διαδικασία εκτύπωσης, βάσει της οποίας ήταν δυνατή η μεταφορά της χάραξης από την πρώτη μήτρα στην τελική εκτυπωτική πλάκα, χωρίς απώλεια των λεπτομερειών. Η αξία της εφεύρεσης αυτής έγκειται στην αρχή της αδιάλειπτης παραγωγής. Επρόκειτο για μια διαδικασία επεξεργασίας του ατσαλιού με ανόπτηση, για να σκληρυνθεί στη συνέχεια. Αυτή η τεχνική είχε γίνει επί μακρόν μια αποδεκτή διαδικασία, όμως, στον Perkins αποδόθηκαν τα εύσημα της επιτυχούς προσαρμογής αυτής της μεθόδου σε ευαίσθητες επιφάνειες, όπως είναι οι χαρακτηριστικές πλάκες. Σε άρθρο των Perkins, Fairman and Heath,²³² περιγράφεται η μέθοδος της σιδερογραφίας ως εξής: *Οι πλάκες του χάλυβα, έχουν γίνει μαλακές ή αφαιρείται ο άνθρακας από την επιφάνειά τους και με αυτόν τον τρόπο γίνονται καλύτερο υλικό για την πρόσληψη όλων των ειδών χάραξης. Αφού εκτελεσθεί η προοριζόμενη εργασία επάνω στο χάλυβα, έπειτα, με μεγάλη προσοχή με μια νέα διαδικασία που αποτρέπει τον τραυματισμό και της πιο λεπτής χάραξης, σκληραίνεται με πολλή προσοχή. Ένας κύλινδρος από χάλυβα που προηγουμένως έχει γίνει και αυτός μαλακός, τοποθετείται στο πιεστήριο που θα γίνει η μεταφορά και περνά επανειλημμένα από τον χαραγμένο χάλυβα του οποίου η χάραξη μεταφέρεται ανάγλυφα στην περιφέρεια του κυλίνδρου, ο οποίος περιστρέφεται γύρω από τον άξονά του, και στον οποίο οι νέες επιφάνειες παρουσιάζονται όντας ίσες με την έκταση της αρχικής χάραξης. Αυτός ο κύλινδρος έπειτα σκληρύνεται και πρόκειται πραγματικά να χαράζει τις πλάκες χαλκού ή χάλυβα, που τοποθετούνται στο ίδιο πιεστήριο, με επανειλημμένα περάσματα πάνω από τις πλάκες χαλκού ή χάλυβα. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται η παραγωγή μιας άλλης χάραξης, σε άλλους κυλίνδρους, αν ποτέ απαιτηθεί, και όταν η χάραξη μεταφερθεί σε πλάκες χάλυβα, θα χρησιμεύσουν ως πρόσθετες μήτρες για την παραγωγή των νέων κυλίνδρων...*

²³¹ Jacob Perkins and his line engraving process 1766-1849, ό.π., σ.5.

²³² «Description of Messrs. Perkins, Fermain and Heath's siderographia or more of engraving upon steel, and then transering the same to stell or other metals» *The Monthly Magazine*, αρ.339/1820.

Διευκρινιστικά, αναφέρεται πως στη μέθοδο Perkins το πρώτο στάδιο κατά το οποίο ο χάλυβας γίνεται μαλακός αποτελεί την τεχνική που επιτρέπει την απευθείας



Μήτρα και κύλινδρος από χάλυβα που χρησιμοποιήθηκαν από τους *Perkins, Bacon and Petch*

R. M. Phillips Collection Volume II (POST 141/02)

χάραξή του από τον χαρακτή. Τα δύο επόμενα στάδια στο πιεστήριο πραγματοποιούνται γιατί, με την πρώτη μεταφορά της χάραξης στην περιφέρεια του κυλίνδρου, το ανάγλυφο σχέδιο που προκύπτει είναι το αρνητικό της αρχικής μήτρας. Μεταφέροντας, όμως, με υψηλή πίεση το αρνητικό σχέδιο του κυλίνδρου στην τελική μήτρα εκτύπωσης, η χάραξη επανέρχεται στη θετική της μορφή, όμοια με την αρχική μήτρα. Η φιλοσοφία της μεθόδου μοιάζει, κατά κάποιο τρόπο, με αυτή των κυλινδρικών σφραγιδόλιθων της αρχαιότητας και, δεν είναι καθόλου απίθανο, ο Perkins να εμπνεύστηκε από αυτούς, δεδομένης της κατάρτισής του στην τέχνη της κοσμηματοποιίας. Η τεχνική αυτή είναι γνωστή στις μέρες μας, αν και δεν χρησιμοποιείται πλέον για τις εκδόσεις νομισμάτων, και ονομάζεται *δια της εμπήξεως*.

Η δαπάνη κατασκευής των εκτυπωτικών πλακών σχετιζόταν άμεσα με τον συνήθη τρόπο εγχάραξης σε χαλκό. Με τη χρήση του χαλκού για την εγχάραξη, δεν μπορεί να παραχθεί παρά ένας περιορισμένος αριθμός αντιγράφων από μία πλάκα, δεδομένου ότι το μέταλλο αυτό δεν έχει υψηλή αντοχή στα επαναλαμβανόμενα περάσματα από το πιεστήριο.

Ο T. Joplin,²³³ στη μελέτη του για τις γενικές αρχές και την τρέχουσα πρακτική του τραπεζικού συστήματος των αρχών του 19^{ου} αιώνα, εξηγεί πως η ανακάλυψη του Perkins ξεπερνούσε αυτή τη δυσκολία. Αντί για χίλια αντίγραφα μίας εγχάραξης, μπορούσαν να παραχθούν, χωρίς περιορισμούς, όσα αντίτυπα ήταν αναγκαία. Αποτέλεσμα αυτής της μεθόδου ήταν ότι μια τράπεζα, όπως αυτή της Αγγλίας, με τέτοιο εύρος στην κυκλοφορία, μπορούσε να παράγει χαρτονομίσματα με χαμηλό κόστος.

Η εταιρεία Perkins που διατηρούσε καλές σχέσεις με τον Rowland Hill, ο οποίος είχε εντυπωσιαστεί από τη δουλειά τους, είχε πειστεί πως το σύστημα της σιδερογραφίας ήταν το μοναδικό που πληρούσε τις αυστηρές προδιαγραφές του υπουργείου Οικονομικών. Θα ήταν αδιανόητο να τυπωθεί και να διακινηθεί λαθραία ένα κρατικό γραμματόσημο με ανάλογες απώλειες κερδών για την κυβέρνηση. Με επιστολή της προς τον Henry Cole, μέλος του υπουργείου Οικονομικών, έδωσε προσφορά για την εκτύπωση χιλίων γραμματοσήμων, κοστολογώντας την στις οκτώ πένες, χωρίς να περιλαμβάνεται η τιμή του χαρτιού. Τελικά, η τιμή, βάσει του συμβολαίου της 18^{ης} Μαρτίου του 1840, ορίστηκε στις 7,5 πένες, για κάθε έτοιμη προς πώληση χιλιάδα γραμματοσήμων που τυπώθηκε, χωρίς να περιλαμβάνεται το υδατογραφημένο χαρτί, την προμήθεια του οποίου αναλάμβανε η κυβέρνηση.

Το αρχικό στάδιο της σχεδίασης του πρώτου αγγλικού γραμματοσήμου πραγματοποιήθηκε με την έγκριση της βασίλισσας Βικτωρίας από τον Henry Corbould. Βασίστηκε στο σχέδιο του *City Medal* που είχε γίνει νόμισμα από τον Wyon, υπεύθυνο χαρακτή του κρατικού Νομισματοκοπείου, με αφορμή την ανάρρηση της βασίλισσας στον θρόνο, για το οποίο η εταιρεία του Perkins κατέβαλε το ποσό των δώδεκα λιρών. Επρόκειτο για ένα κομμάτι από ατσάλι, πάχους 3" και εμβαδού 9εκ. × 16εκ., το οποίο είχε υποστεί πολλές φορές ανόπτηση, για την αφαίρεση του άνθρακα. Όταν έγινε τελείως μαλακό, ορθογωνιάστηκε, με τη βοήθεια γεωμετρικού τόρνου. Πιστεύεται ότι αυτή η εργασία έγινε από τον George Rascholl, έναν χαρακτή που βρισκόταν στην υπηρεσία τους. Κατόπιν, ακολούθησε η χάραξη της κεφαλής. Η τυπογραφική πλάκα απαρτιζόταν από 240 τυπογραφικά έκτυπα.

²³³ T. Joplin, *ό.π.*, σ.117.

Η κύρια μήτρα χρησιμοποιήθηκε από το 1840 μέχρι το 1855. Σύμφωνα με τα αρχεία της εταιρείας, χρησιμοποιήθηκε και πάλι από τον Humphreys, από το 1855 έως το 1879. Με τη διαδικασία Perkins, τυπώθηκαν εκατομμύρια γραμματόσημα για τη Μεγάλη Βρετανία και τις Αποικίες κατά το χρονικό αυτό διάστημα.

Τα πρώτα γραμματόσημα εκτυπώθηκαν με επαναλαμβανόμενη την παράστασή τους σε μεγάλα φύλλα χαρτιού, χωρίς, όμως, να προβλέπεται ο διαχωρισμός του ενός γραμματοσήμου από το άλλο. Για να γίνει αυτό, απαιτούνταν η χρήση μαχαιριού ή ψαλιδιού. Τα γραμματόσημα αυτά είναι γνωστά ως γραμματόσημα *χωρίς διάτρηση* ή *χωρίς οδόντωση*. Αδιάτρητα ήταν και τα πρώτα ελληνικά γραμματόσημα. Το έτος 1854, εφαρμόζεται για πρώτη φορά στην Αγγλία το σύστημα της οδόντωσης των γραμματοσήμων, με μέθοδο που επινόησε ο Ιρλανδός Henry Archer, δηλαδή μια μηχανή που άνοιγε μικρές λεπτές τρύπες ανάμεσα στις παραστάσεις των γραμματοσήμων, στο ατύπωτο διάστημα, οριζόντια και κάθετα, ώστε να κόβεται το φύλλο σε τόσα κομμάτια όσα και τα γραμματόσημα που ήταν τυπωμένα πάνω σε αυτό. Αυτή η μέθοδος διάτρησης ήταν άγνωστη, όταν εφαρμόστηκε, αλλά, δεκατέσσερα χρόνια αργότερα, ο Charles Archer τελειοποίησε τη μηχανή διάτρησης, από την οποία η κυβέρνηση εισέπραξε τα δικαιώματα.²³⁴

Το λεπτότερο επίτευγμα του Charles Heath σε συνεργασία με τους Perkins, Bacon and Petch ήταν η χάραξη της μήτρας των πρώτων βρετανικών γραμματοσήμων, των διάσημων 1d μαύρου και 2d μπλε, που παρουσιάζει με θαυμάσιες λεπτομέρειες στο σχεδιάγραμμα το προφίλ της βασίλισσας. Δεδομένου ότι η όρασή του είχε αρχίσει να μειώνεται, ο Heath ανέθεσε τις περισσότερες χαράξεις στον γιο του Frederick και, βάζοντας τις τελευταίες πινελιές, τον Μάρτιο του 1840, το επέστρεψε για την προετοιμασία παραγωγής της εκτυπωτικής πλάκας στον Joshua Bacon, με το εξής σχόλιο: *εάν αυτό δεν χαραχθεί, δεν υπάρχει τίποτα πέραν αυτού*. Από το μίας πένας μαύρο τυπώθηκαν τουλάχιστον 20.000.000 αντίγραφα. Νέοι ορίζοντες ανοίγονταν για τους οποίους, σήμερα, γνωρίζουν ελάχιστοι, εκτός, βέβαια, από τους φιλοτελιστές και τους συλλέκτες των κλασικών βρετανικών γραμματοσήμων, οι οποίοι δεν έχουν πάψει να θαυμάζουν την ικανότητα του χαρακτή.

²³⁴ Jacob Perkins and his line engraving process 1766-1849, ό.π., σσ.6-7.

Το σχέδιο που χρησιμοποιήθηκε ως φόντο για το μαύρο μίας πέννας και για πολλά άλλα βαθυτυπικά γραμματόσημα της Μεγάλης Βρετανίας προηγείται αρκετά χρονικά από την έκδοση των γραμματοσήμων. Είναι πολύ πιθανό ότι η μήτρα χαράχτηκε στην Αμερική, περίπου το 1819. Τα πρόωρα χαραγμένα βαθυτυπικά γραμματόσημα της Μεγάλης Βρετανίας, όπως αναφέρει ο C. G. Harman, δεν είναι γενικά σπάνια, αλλά αποτελεί πρόκληση το να έχει στην κατοχή του κάποιος τέτοια γραμματόσημα με καλά περιθώρια και άρτια, φιλοτελικά, σφράγιση.

Ο Charles Heath έχει επικριθεί πολύ για τη χρήση του ονόματός του σε τόσες πολλές χαλύβδινες μήτρες που ήταν επεξεργασμένες από άλλους χαρακτες, προσφέροντας στην εργασία αυτή μόνο την επίβλεψή του. Πρέπει να αναφερθεί, όμως, πως ο Ch. Heath, ενώ ήταν ο κύριος χαρακτήρας, επέβλεπε τα ταλέντα που δούλευαν μαζί του και τα καθοδηγούσε, όπως πολλοί διακεκριμένοι χαρακτες έκαναν, πριν από αυτόν.

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα του εποπτικού του ύφους και τις ικανότητάς του δίνεται μέσα από τα σχόλια ενός δοκιμίου του Robert Staines που τιτλοφορείται *πράσινο δωμάτιο στην όπερα (του Παρισιού)* που χαράσσεται για το *Picturesque Annual* του 1843. Σχολιάζει: *Οι λαμπτήρες είναι υπερφωτισμένοι...θέλει μερικές διορθώσεις για αυτήν την γυναικά - η μέση της είναι πάρα πολύ παχιά και συνεχίζει ευγενικά:...και αν μου επιτρέψετε να έχω τη μήτρα για μια ώρα τη Δευτέρα, ο ζωγράφος θα ευχαριστηθεί πολύ καλύτερα και θα σας απαλλάξει από το πρόβλημα.*²³⁵

3β. Ο ΟΙΚΟΣ DE LA RUE -

Ο ΧΑΡΑΚΤΗΣ JEAN FERDINAND JOUBERT DE LA FERTE (Fertè)

Οι σχέσεις μεταξύ των αντιπροσώπων του Παλατιού, οι οποίοι διαχειρίζονταν τις εκδόσεις γραμματοσήμων των αποικιών, και της Perkins and Bacon βρέθηκαν, συχνά, σε τεντωμένο σχοινί. Η Perkins and Bacon μπορεί να ήταν μια θαυμάσια εταιρεία, παράγοντας όμορφες χαλκογραφικές εικόνες, αλλά η εμπορική αποδοτικότητα της δεν υπήρξε παρόμοιας ποιότητας. Στα αρχεία της Perkins and Bacon περιλαμβάνονται πολυάριθμες επιστολές ματαιώσεων και παράπονα για τις καθυστερήσεις στην παράδοση, την πτωχή ποιότητα ή τις λανθασμένες παραδόσεις. Τελικά, στην περίπτωση

²³⁵ J. Heath, *ό.π.*, σσ.182-183.

των αποικιών, για τις οποίες οι πράκτορες του Παλατιού είχαν αρμοδιότητα, απαιτήθηκε από την Perkins and Bacon να παραδώσει τις εκτυπωτικές πλάκες, οι οποίες στη συνέχεια πέρασαν στα χέρια του οίκου De La Rue. Επρόκειτο για τις αποικίες: Μπαχάμες, Ακρωτήριο της Καλής Ελπίδας, Κεϋλάνη, Μαυρίκιος (αν και καμιά εκτύπωση δεν έγινε στη συνέχεια από τις πλάκες της Perkins and Bacon), Νατάλ, Αγ. Ελένη, Αγ. Λουκία και Δυτική Αυστραλία. Η Perkins and Bacon κράτησε όλες εκείνες τις αποικίες με τις οποίες είχε έρθει σε απευθείας συμφωνία: τα Μπαρμπάντος, την Γρενάδα, τον Αγ. Βικέντιο και, αργότερα, (1862 και 1867) την Αντίγκουα και τα νησιά της Turks.²³⁶

Κάποια στοιχεία δείχνουν πως η De La Rue δεν ήταν ιδιαίτερα οργανωμένη, ώστε να δεχτεί αυτό το υλικό. Αυτές οι εκτυπωτικές πλάκες δεν ευνόησαν τις νέες εκτυπώσεις, οι οποίες είχαν τροποποιήσεις σε μεγέθη και σχήματα. Αν και η De La Rue έκανε ό,τι μπορούσε για να πείσει μεμονωμένες αποικίες να υιοθετήσουν την επιτεδοτυπία (λιθογραφική μέθοδο), οι περισσότερες επέλεξαν, για πολλά χρόνια, να διατηρήσουν τα γνωστά σχέδιά τους.

Ο Jean Ferdinand Joubert de la Fertè, χαρακτήρας του οίκου De La Rue, αποτέλεσε την πιο ολοκληρωμένη επίδραση στα γραμματόσημα, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Όχι μόνο υπήρξε άμεσα ή έμμεσα αρμόδιος για τη χάραξη των κλασικών κεφαλών της βασίλισσας Βικτώριας από το 1855 και μετά, αλλά τα πορτραίτα που χάραξε χρησιμοποιήθηκαν ως κεντρικά θέματα των αναρίθμητων αποικιακών και ξένων εκδόσεων που τυπώθηκαν από την De La Rue.

Πρόσφυγας από την μεταναπολεόντεια Γαλλία, ο Joubert εγκαταστάθηκε στην Αγγλία το 1840, αφού, προηγουμένως, είχε πραγματοποιήσει έκθεση στο Σαλόνι του Παρισιού, το ίδιο έτος. Χάρη στη μεγάλη δεξιοτεχνία του, κέρδισε σύντομα αναγνώριση στην Αγγλία.

Από τις πρώτες εργασίες χάραξης γραμματοσήμων που ανέλαβε ο Joubert, ήταν αυτή του Απριλίου του 1853, όταν η Επιτροπή Φορολογίας αποφάσισε να εισαγάγει γραμματόσημα, για την πληρωμή του τέλους χαρτοσήμου. Δεδομένου ότι δεν ήταν δυνατή, λόγω έλλειψης στέγασης, η άμεση παραγωγή από τον οίκο Somerset, η εργασία

²³⁶ A. G. R. Righi, «Joubert and the 1855 fourpenny carmine», *British Philatelic Bulletin*, vol. 10, αρ. 6/ February 1973, σσ.3-6.

ανατέθηκε στον Thomas De La Rue, με μια τετραετούς διάρκειας σύμβαση που ξεκινούσε από τον Αύγουστο του 1853. Στο κεντρικό τμήμα αυτού του σχεδίου απεικονιζόταν το προφίλ-πορτραίτο της βασίλισσας Βικτωρίας. Υπάρχουν κάποιες ενδείξεις ότι ένας άλλος χαράκτης από το προσωπικό του οίκου De La Rue χάραξε το σχετικά χονδροειδές κεφάλι του γραμματοσήμου, το 1853 (δεδομένου ότι τότε ανατέθηκε η χάραξη). Εντούτοις, το Δεκέμβριο του 1853, ο Ormond Hill, εξ ονόματος της Οικονομικής Εφορίας, ανέθεσε άμεσα στον Joubert τη χάραξη της κεφαλής σε ωοειδές φόντο. Αυτή, ενδεχομένως, είναι η κεφαλή που υπογράφει ο Joubert, αποτελεί εγχάρακτη μήτρα και ανήκει στη συλλογή του P M Phillips.

Το 1855, η εγχάρακτη μήτρα της *Fourpenny* του Joubert ήταν το διασημότερό του κεφάλι. Το κόκκινο κεφάλι αποτελεί την πρώτη λιθογραφική εκτύπωση γραμματοσήμων στον κόσμο. Είναι, ίσως, επίσης σημαντικό ότι η αρχική μήτρα του 1855 του Joubert συντηρήθηκε και φυλάσσεται στη συλλογή του Βρετανικού Ταχυδρομικού Μουσείου και αρχείων. Φαίνεται να είναι η μόνη εκτυπωτική πλάκα της μεσοβικτωριανής περιόδου που διασώζεται.

Η συλλογή P. M. Phillips στο ανωτέρω μουσείο περιλαμβάνει μια λεπτή διαδοχή των μητρών της *Fourpenny* του 1855, καλύπτοντας προοδευτικά τα στάδια. Στη συλλογή συμπεριλαμβάνεται η διπλή αρχική μήτρα και η μήτρα που χρησιμοποιήθηκε, ώστε να παραχθούν οι εκτυπωτικές επιφάνειες (χτυπήματα στο μολύβι και ηλεκτρόλυση).

Η αρχική μήτρα του 1855 του Joubert χρησιμοποιήθηκε, επίσης, για την αξία των έξι πενών αλλά και για το σχέδιο γραμματοσήμου του 1856, το οποίο τοποθετήθηκε σε oval φόντο. Από το 1856 μέχρι το 1877, ο Joubert εργάστηκε ως αρχιχαράκτης του οίκου De La Rue, με εξειδίκευση στις κεφαλές της βασίλισσας που ήταν το κεντρικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του σχεδίου πολλών βρετανικών και αποικιακών γραμματοσήμων.

Μια άγνωστη πτυχή της ικανότητας και της ευρηματικότητας του Joubert αποκαλύφθηκε από ένα πορτραίτο του, το οποίο ανήκει στην De La Rue. Πρόκειται για μια φωτογραφία του 1860, αποτυπωμένη σε σμάλτο, με διαδικασία που εφηύρε ο ίδιος ο Joubert. Η διαβάθμιση των τόνων και η δύναμη της εικόνας είναι τόσο φρέσκες και σαφείς, όπως τη χρονιά που τυπώθηκε.

3γ. ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΝΟΜΙΣΜΑΤΟΚΟΠΕΙΟΥ – Ο ΧΑΡΑΚΤΗΣ DÉSIRÉ-ALBERT BARRE

Η Γαλλία, χώρα ανάμεσα στις προηγμένες σε θέματα τυπογραφικών εφαρμογών, τύπωνε τα αξιόγραφα της με τη γαλβανοπλαστική διαδικασία, η οποία δίνει τη δυνατότητα αναπαραγωγής μιας παράστασης από μια μεταλλική εγχάρακτη πλάκα με ηλεκτροχημική μέθοδο.²³⁷

Ο Luis Fanchini²³⁸ αναλύει την αναγκαιότητα της αλλαγής των μεθόδων κατασκευής των εκτυπωτικών πλακών των γραμματοσήμων, λόγω του υψηλού κόστους και εξηγεί πως, για την κατασκευή των γραμματοσήμων στη Γαλλία, κατά τον 19^ο αιώνα, ακολουθούνταν τα τρία βασικά στάδια παραγωγής: χάραξη της αρχικής μήτρας, κατασκευή των εκτυπωτικών πλακών και, τέλος, η εκτύπωση των γραμματοσήμων. Η διαδικασία αυτή ακολουθείται ακόμη και σήμερα για ορισμένες από τις εκτυπώσεις ασφαλείας.

Η χάραξη του πρώτου γαλλικού γραμματόσημου τύπου République, το 1849, έγινε από τον αρχιχαράκτη του γαλλικού Νομισματοκοπείου Jean-Jacques Barre, ο οποίος χρησιμοποίησε την ανάγλυφη τεχνική *taille de relief*, δηλαδή ο χάλυβας χαράχτηκε *en épargne*.²³⁹ Ο γιος του, Désiré-Albert Barre, ο οποίος τον διαδέχτηκε στη θέση του αρχιχαράκτη, υιοθέτησε την ίδια τεχνική. Η παραγωγή των μακετών και η χάραξη των αρχικών μητρών ήταν δύο συνήθεις εργασίες του αρχιχαράκτη, η κατασκευή, όμως, των εκτυπωτικών πλακών είχε ανατεθεί στον Anatole-Auguste Hulot, ο οποίος είχε αναπτύξει μια ηλεκτρολυτική μέθοδο, την γαλβανοπλαστική, η διαδικασία της οποίας αποτελούσε αποκλειστική του γνώση και μυστικό. Η πλάκα χαλκού που προέκυπτε από την ηλεκτρόλυση ονομάστηκε *galvano* και οι τυπογραφικές πλάκες, που αποτελούνταν από 300 έκτυπα, σχηματίστηκαν από την συναρμολόγηση δύο *galvano* των 150 εκτύπων.

Η μείωση των ταχυδρομικών τελών εντός της γαλλικής επικράτειας και ο διογκούμενος αριθμός εντύπων και εφημερίδων προκάλεσαν τεράστια αύξηση της ζήτησης γραμματοσήμων. Για το λόγο αυτό, η γαλλική Διεύθυνση αναζητούσε τρόπο

²³⁷ Δ. Παυλόπουλος, *Χαρακτική-Γραφικές Τέχνες- Ιστορία. Τεχνικές - Μέθοδοι*, Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. ΤΑΣΣΟΣ», Αθήνα 1995, σ.224.

²³⁸ L. Fanchini, «Τα δοκίμια της Δήμητρας... », *Φιλοτέλεια*, αρ. 652/2008, σ.262.

²³⁹ Γαλλικός όρος που σημαίνει την κατηγορία των υψητυπικών μεθόδων χάραξης.

να μειώσει το κόστος παραγωγής γραμματοσήμων. Από το 1851, ο Hulot εισέπραττε 1.500 φράγκα για κάθε *galvano* που παρήγαγε και 1,50 φράγκα για κάθε χιλιάδα τυπωμένων γραμματοσήμων, ανεξάρτητα από τον συνολικό αριθμό παραγωγής. Το κόστος χάραξης της μήτρας από τον Jean-Jacques Barre και, αργότερα, από τον γιο του, που ανερχόταν στα 1.500 φράγκα, ήταν αμελητέο σε σύγκριση με το συνολικό κόστος κατασκευής. Ήταν ανάγκη για την γαλλική Διεύθυνση να αποφευχθεί ο μονοπωλιακός έλεγχος του Hulot, ο οποίος κατείχε τη γαλβανοπλαστική μέθοδο και όλη την ευθύνη της εκτύπωσης των γραμματοσήμων. Για τον λόγο αυτό, ο πρόεδρος της Επιτροπής του Νομισματοκοπείου Théophile-Jules Pelouze ζήτησε από τον Barre (υιό) την εξεύρεση μιας άλλης μεθόδου, εκτός της γαλβανοπλαστικής, για την κατασκευή των εκτυπωτικών πλακών, τονίζοντας σε επιστολή του προς τον ίδιο ότι, αν επιτύγχανε κάτι τέτοιο, θα πρόσφερε μια αξιόλογη υπηρεσία προς την Επιτροπή.

Για τον σκοπό αυτό, ο Barre χρησιμοποίησε μια τροποποιημένη μήτρα της εκτύπωσης του πρώτου γαλλικού γραμματοσήμου και, για να αποφύγει οποιαδήποτε σύγχυση με τα εν κυκλοφορία γραμματόσημα, αντικατέστησε τον τίτλο *REPUB FRANC - ESSAI 1858* και, με ένα διπλό *OO*, τις αξίες που περιέβαλαν τη λέξη *POSTES*. Ο Barre χρησιμοποίησε τη μέθοδο κοπής νομισμάτων, που ήταν γνωστή στη Γαλλία από τον 18^ο αιώνα, για να κατασκευάσει την εκτυπωτική πλάκα των γραμματοσήμων. Η πλάκα αυτή αποτελούνταν από μπρούντζο και ορείχαλκο και τα έκτυπά της είχαν κοπεί το καθένα χωριστά στο νομισματικό πιεστήριο, μέσω χαλύβδινης μήτρας. Το σύνολο των εκτύπων, που ανέρχονταν σε 150, τοποθετήθηκαν το ένα πλάι στο άλλο και συγκολλήθηκαν πάνω σε μπρούντζινη βάση. Το αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας έγινε ευνοϊκά δεκτό από τον Pelouze και ο Barre τιμολόγησε, τον Φεβρουάριο του 1860, όλη αυτή την προσπάθεια με το ποσό των 1.500 φράγκων. Κατόπιν αυτού, ο Hulot έπρεπε, προκειμένου να διατηρήσει τη θέση του, να συμβιβαστεί με νέους όρους πιο λογικούς από εκείνους που προέβλεπε το συμβόλαιο του 1851. Παρόλα αυτά, οι αρχικές μέθοδοι γραμματοσήμων διατηρήθηκαν για όλα τα γραμματόσημα της Γαλλίας και των αποικιών της όλο τον 19^ο αιώνα καθώς και στις αρχές του 20^{ου}.

Ο Barre ζήτησε την έγκριση της Επιτροπής του Νομισματοκοπείου, για να εκθέσει την εργασία του στην Παγκόσμια Έκθεση του Λονδίνου, τον Φεβρουάριο του 1862. Στην επιστολή του μεταξύ άλλων αναφέρει: ... Αυτή η πλάκα αν δεν απατώμαι, είναι η πρώτη σοβαρή και τέλεια εφαρμογή του νομισματικού πιεστηρίου στην ανάγλυφη

χάραξη. Θεωρώ, επομένως, ότι το αποτέλεσμα που επέτυχα θα αποτελέσει ζήτημα ενδιαφέροντος στα άτομα εκείνα, στο Λονδίνο, που τους αφορούν τέτοια ειδικά θέματα και τουλάχιστον θα φανεί ότι η Επιτροπή του Νομισματοκοπείου της Γαλλίας καθόλου δεν παραμελεί να παρέχει φως και πρόοδο στις υπηρεσίες που της έχουν εμπιστευθεί.²⁴⁰ Ο Désiré-Albert Barre βραβεύτηκε με τιμητικό μετάλλιο γι' αυτό το έκθεμα στην Παγκόσμια Έκθεση του Λονδίνου.

Η σχέση του Hulot με τα υψηλότερα κλιμάκια των εκάστοτε γαλλικών κυβερνήσεων κι ακόμη περισσότερο η εύνοια του ίδιου του αυτοκράτορα Ναπολέοντα του ΙΙΙ²⁴¹ δεν επέτρεψαν την αντικατάσταση της γαλβανοπλαστικής από την *δια της εμπήξεως* μέθοδο του Barre, ωστόσο, η Διεύθυνση παραγωγής γραμματοσήμων κατόρθωσε να καταργήσει το μονοπώλιο του Hulot, αναγκάζοντάς τον να μειώσει το αντίτιμο των εργασιών του.

Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη των ελληνικών γραμματοσήμων, όπως επισημαίνεται από τον Fanchini, είναι ότι εμφανή στοιχεία συσχετισμού μεταξύ των δοκιμίων της Δήμητρας του 1858 και της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή αποτελούν οι αριθμοί ελέγχου²⁴² -που εισάγονται για πρώτη φορά στην ιστορία του γραμματοσήμου με την ελληνική έκδοση- και η επιγραφή *TYPOGRAPHIE ERNEST METER, RUE DE VERNEIL, 22, A PARIS* στο κάτω μέρος των φύλλων της εκτύπωσης. Σημαντικότερης ίσως αξίας αποτελεί το τρίτο κοινό στοιχείο, η *δια του απευθείας χτυπήματος στο νομισματικό πιεστήριο* ή *δια της εμπήξεως* μέθοδος Barre που χρησιμοποιήθηκε στην κατασκευή των εκτυπωτικών πλακών.

Συμπληρωματικά, παρατίθεται πως, στην έρευνα του Fanchini, δεν αναφέρεται ότι τεχνικά η μέθοδος του Barre υπήρξε επί της ουσίας όμοια με εκείνη που, από το 1815, ο Jacob Perkins γνώριζε και εφάρμοζε. Μάλιστα, η *δια της εμπήξεως* τεχνική του Perkins έγινε από την αρχή σε χάλυβα, σε αντίθεση με τον Barre που έκανε την πρώτη εφαρμογή σε κράμα από μπρούντζο και ορείχαλκο. Ο Barre πέτυχε τη μεταφορά σε χάλυβα, το 1861, τελειοποιώντας τη μέθοδό του.²⁴³ Στην εκτυπωτική διαδικασία, άλλωστε, η χρήση της φράσης *τυπώθηκε με απευθείας χτύπημα στο τυπογραφικό*

²⁴⁰ L. Fanchini, « Τα δοκίμια... », *Φιλοτέλεια*, αρ. 654/2009, σ.7.

²⁴¹ L. Fanchini, *ό.π.*, σ.14.

²⁴² Αριθμοί ελέγχου λέγονται οι αριθμοί που είναι εκτυπωμένοι στην πίσω πλευρά των γραμματοσήμων της μεγάλης κεφαλής Ερμή (πλην των αξιών 1 και 2 λεπτών και της τελευταίας εκτύπωσης 1880-1886) και είναι ταυτόριθμοι με την αξία κάθε κλάσης.

²⁴³ L. Fanchini, *ό.π.*, σ.11.

πιεστήριο ή δια εμπήξεως δεν είναι τίποτε άλλο, παρά η μέθοδος της υψιτυπίας-τυπογραφίας.

3δ. Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Η προαπαιτούμενη υψηλή τεχνική κατάρτιση των εκτυπώσεων ασφαλείας, κατά τον 19^ο αιώνα, υπήρξε προνόμιο της Αμερικής και της Ευρώπης. Η Ελλάδα δεν διέθετε εκείνα τα στοιχεία της παράδοσης τα οποία είχαν προάγει σε υψηλό επίπεδο τις ευρωπαϊκές γραφικές τέχνες. Αυτές, μάλιστα, εισέδυσαν στον ελληνικό χώρο με οργανωμένη μορφή, ως ευρωπαϊκή πνευματική και τεχνική κατάκτηση, λίγες δεκαετίες μετά τον απελευθερωτικό Αγώνα του 1821.

Η χάραξη γραμματοσήμων και νομισμάτων, συγκεκριμένα η χάραξη με καλέμι (*burin*)²⁴⁴ –τεχνική που ακόμα και σήμερα κατέχουν ελάχιστοι καλλιτέχνες–, προϋπέθετε εξειδικευμένες γνώσεις χαρακτηριστικής. Ήταν, μάλιστα, ήδη γνωστή στην Ευρώπη από τον 16ο αιώνα, έλκοντας την καταγωγή της από την αργυροχρυσοχοΐα της Αναγέννησης. Στην Ελλάδα, αυτή η τεχνική εμφανίστηκε τον 18^ο αιώνα, με έργα Αγιορειτών μοναχών, επίσημα, όμως, διδάχθηκε από το 1854 στο Σχολείο των Τεχνών, με πρώτο δάσκαλο τον Αθωνίτη ιεροδιάκονο Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου, του οποίου διάδοχος ήταν ο Αριστείδης Ροβέρτος. Το μάθημα συνέχισε να διδάσκεται από τον μαθητή του Α. Ροβέρτου, Νικόλαο Φέρμπο, αλλά, το 1914, καταργήθηκε. Κατά τον 20^ο αιώνα, επανήλθε με το εργαστήριο του Γιάννη Κεφαλληνού, αλλά, τελικά, αυτή η μέθοδος χάραξης εγκαταλείφθηκε σταδιακά, λόγω της ανάπτυξης της φωτοτυπικογραφίας.²⁴⁵ Από το εργαστήριο του Γ. Κεφαλληνού αποφοίτησαν χαράκτες που γνώριζαν την τεχνική χάραξης με *burin* και εργάστηκαν για αρκετές δεκαετίες στη χάραξη των ελληνικών νομισμάτων. Η τεχνική αυτή διδάσκεται ξανά από το 1999 στην Α.Σ.Κ.Τ., ως χαλκογραφική μέθοδος, από τον Γιάννη Γουρζή.

Στην Ελλάδα, κατά τον 19ο αιώνα, η έλλειψη τεχνογνωσίας στη χάραξη *burin* σε μέγεθος γραμματοσήμου δεν αποτέλεσε τον σημαντικότερο λόγο της αδυναμίας μιας εγχώριας παραγωγής γραμματοσήμων. Το ουσιαστικό εμπόδιο που καθιστούσε

²⁴⁴ *Burin* (γαλλική λέξη που σημαίνει καλέμι) είναι διεθνής όρος μικρογραφικής χάραξης σε μέταλλο.

²⁴⁵ Δ. Παυλόπουλος, *ό.π.*, σ.161.

αδύνατη την παραγωγή αξιογράφων στην Ελλάδα υπήρξε η απουσία μιας τυπογραφικής μονάδας, η οποία θα μπορούσε να παράξει μαζικά, εξασφαλίζοντας παράλληλα την ποιότητα της εκτύπωσης. Όπως χαρακτηριστικά, επισημαίνεται από τον χαράκτη Α. Τάσσο: *το πνεύμα της συνεχούς ποιότητας και έρευνας που δημιουργεί παράδοση, δεν μπόρεσε να προσφέρει το «Εθνικόν Τυπογραφείον» που ιδρύθηκε το 1833, μαζί με το λιθογραφείο του, ούτε οι εφημερίδες «Σάλπιγξ» της Καλαμάτας, «Φίλος του Νόμου» της Ύδρας και «Ελληνικά Χρονικά» του Μάγερ. Τις ρίζες του νεοελληνικού πνεύματος της τυπογραφίας μπορούμε ίσως να αναζητήσουμε στις εκδόσεις του εξ Ιωαννίνων Νικολάου Γλυκύ, που από το 1671 ασκούσε την τέχνη της τυπογραφίας στη Βενετία και μας άφησε μια θαυμάσια κληρονομιά Ευρωπαϊκού ύφους και Νεοελληνικής καλαισθησίας.*²⁴⁶ Στην Ελλάδα, το πρώτο τυπογραφείο λειτούργησε στο Άγιο Όρος, το 1759, και τύπωσε μόνο ένα βιβλίο.²⁴⁷ Οι Αγιορείτες μοναχοί, επιχείρησαν και κατάφεραν να δώσουν τα πρώτα καλαίσθητα δείγματα τυπογραφίας με την έκδοση *Εκλογή του ψαλτηρίου παντός*, του πρώτου που τυπώθηκε στην Ελλάδα.²⁴⁸ Αυτού του είδους οι τεχνικές εφαρμογές, με τα αποτελέσματά τους, απείχαν από εκείνες που θα μπορούσαν να ικανοποιούν τις προδιαγραφές ασφαλείας που απαιτεί η παραγωγή αξιογράφων.

Οι ευρωπαϊκές γραφικές τέχνες είχαν, ήδη, καθορίσει μια σαφή πορεία, ξεκινώντας από την υψηλή ποιότητα που τους κληροδότησαν, κυρίως τα θαυμάσια χειρόγραφα των προηγούμενων αιώνων. Η εξέλιξη των μεθόδων της χαρακτηριστικής και ο εκβιομηχανισμός της τυπογραφίας προώθησαν ιδιωτικές πρωτοβουλίες, δημιουργώντας μεγάλους εκδοτικούς οίκους, όπως η Johnstonian Engraving Co αγγλοαμερικανικών συμφερόντων, η Bradbury Wilkinson & Co, η De La Rue, η Perkins and Bacon, η American Bank Notes Company κ.ά., στις οποίες ανατέθηκε για δεκαετίες η παραγωγή των ελληνικών αξιογράφων. Η ποιοτική άνοδος των τυπογραφικών μεθόδων έδινε, παράλληλα, τη δυνατότητα σε εθνικά τυπογραφεία, όπως εκείνα της Γαλλίας, της Αγγλίας, της Αμερικής, της Γερμανίας, της Ιταλίας και άλλων κρατών του δυτικού

²⁴⁶ Α. Τάσσος, *Ένας αιώνας Γραφικών Τεχνών «Ασπιώτη - ΕΛ.ΚΑ. Γραφικά Τέχνη 1873-1973»*, Αθήνα 1973, σ.10 και Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης, «Η τυπογραφία στο νέο ελληνικό κράτος», σσ.199-227 στον κατάλογο έκθεσης: *Πεντακόσια χρόνια έντυπης παράδοσης του νέου Ελληνισμού (1499-1999)*, κεφ. Η', Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2000.

²⁴⁷ *Τεχνολογία*, τευχ. 5/6, 1992, σ.78.

²⁴⁸ Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Ο αγιορειτικός τύπος και τα αγιορείτικα τυπογραφεία* (συμπλήρωμα), ανάτυπο *Εφημέριος*, Αθήνα 1984.

κόσμου, να παράγουν μαζικά. Το γεγονός ότι η Ελλάδα, συγκρινόμενη με τις προηγμένες διοικητικά και οικονομικά χώρες και έχοντας προχωρήσει, χωρίς σημαντική καθυστέρηση, στην κυκλοφορία γραμματοσήμων, βρέθηκε αντιμέτωπη με το πρόβλημα της έλλειψης τεχνογνωσίας στην παραγωγή των αξιογράφων, δεν προκαλεί έκπληξη. Η εισαγωγή του γραμματοσήμου, καινοτομία του παγκόσμιου ταχυδρομικού συστήματος, συνέπεσε χρονικά με τα πρώτα χρόνια του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Ταυτόχρονα, όμως, η απαιτούμενη τεχνογνωσία κατασκευής ήταν προνόμιο λίγων κρατών. Πολλές χώρες ανέθεταν την κατασκευή γραμματοσήμων και νομισμάτων σε τρίτους,²⁴⁹ με χαρακτηριστική την περίπτωση της Ιαπωνίας, χώρας με μακράιωνη παράδοση σε χαρακτηριστικές και εκτυπωτικές μεθόδους και με τη θαυμάσια κληρονομιά του Ukiyo-e,²⁵⁰ η οποία βρέθηκε σε δυσχερή θέση εξαιτίας μιας επισφαλούς παραγωγής αξιογράφων, που διευκόλυνε τους επίδοξους παραχαράκτες.

Δέκα χρόνια μετά από την έκδοση του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου, το 1871, η Ιαπωνία εξέδωσε την πρώτη σειρά γραμματοσήμων. Την εποχή αυτή, 100.000 γραμματόσημα τυπώνονταν καθημερινά, στην Αμερική και στην Ευρώπη. Στην Ιαπωνία, όμως, ήταν αδύνατη η ασφαλής κατασκευή των μεταλλικών πλακών εκτύπωσης, με συνέπεια τα γραμματόσημα του ίδιου φύλλου να χαράσσονται ξεχωριστά ένα – ένα, τόσες φορές όσες και ο αριθμός τους πάνω στο φύλλο της εκτύπωσης. Από αυτή τη διαδικασία προέκυπταν διαφορετικά γραμματόσημα, γεγονός που αποτελούσε τρωτό σημείο για την Ταχυδρομική Υπηρεσία. Από φιλοτελικής πλευράς, παρουσίαζαν, βέβαια, εξαιρετικό ενδιαφέρον. Ωστόσο, για την προστασία της έκδοσης, ένα ειδικό σημάδι έμπαινε στο σχέδιο του γραμματοσήμου, ώστε να προλαμβάνεται η πλαστογραφία.²⁵¹

Η κυβέρνηση Meiji, για να αντιμετωπίσει το πρόβλημα, αποφάσισε να δημιουργήσει ένα σύστημα το οποίο θα έδινε την δυνατότητα σε ξένους ειδικούς να εργασθούν και να συνεισφέρουν γενικά στην ιαπωνική παραγωγή. Από το 1874 έως το

²⁴⁹ Το πρώτο βελγικό και το πρώτο ιταλικό γραμματόσημο τυπώθηκαν στην Αγγλία το 1849 και το 1863 αντίστοιχα.

²⁵⁰ Ξυλογραφίες που αναπτύσσονται χάριν της ανόδου του εμπορίου και της αστικής τάξης, απεικονίζουν σκηνές κυρίως θεατρικές, αλλά και άλλες από την καθημερινότητα, όπως άλλωστε δηλώνει η ερμηνεία της λέξης στα ιαπωνικά: «Σκηνές της καθημερινότητας». Y. Tazawa, S. Matsubara, S. Okuda, *Japan's Cultural History*, Ministry of Foreign Affairs, Tokyo 1973.

²⁵¹ *The history of japanese postage stamps, The japanese postage service and postage stamp development*, Ministry of Posts and Telecommunications, Tokyo 1998, σ.13 κ. επ.

1875, περισσότεροι από 520 αλλοδαποί εργάστηκαν σε ιαπωνικές θέσεις. Ο Ιταλός Eduardo Chiossone²⁵² ήταν ένας από αυτούς, ο οποίος, όμως, κλήθηκε όχι ως καλλιτέχνης, αλλά ως μηχανικός.

Ο Eduardo Chiossone είχε μελετήσει την βαθυτυπία από τα χρόνια των σπουδών του και είχε εργαστεί, με την τεχνική του *intaglio*,²⁵³ στο τεχνικό τμήμα της Εθνικής Τράπεζας της Ιταλίας, εκεί όπου σχεδιάζονταν και χαράσσονταν τα τραπεζογραμμάτια. Το γεγονός ότι, το 1869, έγινε μέλος της Ακαδημίας του Μιλάνου, δείχνει καθαρά την επιδεξιότητά του σε μια τέχνη που είναι βέβαιο πως απαιτούσε πολύχρονη εμπειρία. Το 1870, ανέλαβε τη χάραξη των ιαπωνικών αξιόγραφων. Η κυβέρνηση του Meiji μαζί με τον Eduardo Chiossone, κάλεσε και Γερμανούς τεχνικούς, ειδικευμένους στην παραγωγή χαρτονομισμάτων. Με την άφιξή του στην Ιαπωνία, ο Chiossone εισήγαγε αμέσως τις τεχνικές εκτύπωσης του εξωτερικού. Σχεδίασε και χάραξε ταυτόχρονα, ολοκληρώνοντας, τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου, την πρώτη σειρά, ενώ, τον Φεβρουάριο του 1876, η Ιαπωνία δημιούργησε αυθεντικές μήτρες οκτώ νέων γραμματοσήμων.

Η πρώτη εργασία του Chiossone στην Ιαπωνία συνδέεται με την κυκλοφορία τραπεζογραμμάτων της Εθνικής της Τράπεζας. Η τεχνική του *intaglio* χρησιμοποιήθηκε στη σειρά του *Δράκου*, όμως, εξαιτίας του φαινομένου της διάβρωσης της μεταλλικής επιφάνειας, οι γραμμές της χάραξης ήταν αδέξιες και σκληρές. Ο Chiossone μετέφερε με συνέπεια τις γραμμές του σχεδίου στον χαλκό, επιτυγχάνοντας υψηλού επιπέδου αποτέλεσμα, τέτοιο που, τελικά, η παραχάραξη ήταν ένα πολύ δύσκολο εγχείρημα.

Σήμερα, οι ιαπωνικές εκδόσεις γραμματοσήμων εκφράζουν με τον αρτιότερο τρόπο την υψηλή ποιότητα της τυπογραφίας, η οποία προκύπτει από τον έξοχο συνδυασμό της παράδοσης και της κορυφαίας τεχνολογίας.

Στην Ελλάδα, οι βάσεις στον τομέα των γραφικών τεχνών τέθηκαν το 1873, με την πρωτοβουλία του Γεράσιμου Ασπιώτη να ιδρύσει τον πρώτο χώρο γραφικών τεχνών στην Κέρκυρα, στην οικία Βαλέττα, ένα κτίριο που δεν πληρούσε καμιά

²⁵² Ο E. Chiossone γεννήθηκε στο Arenzano, ένα προάστιο της Genoa στην Ιταλία. Όταν εισήχθη στην Academia Ligustica di Belle Arti ήταν 15 χρονών. Για 8 χρόνια μελετούσε την βαθυτυπική χάραξη σε χαλκό. Αυτή η τέχνη ήταν σημαντικά διαδεδομένη στην Ευρώπη για την αναπαραγωγή κυρίως ζωγραφικών έργων σε πολλά αντίτυπα.

²⁵³ Διεθνής όρος για τη βαθυτυπία.

εργοστασιακή προδιαγραφή. Στην πρώτη αυτή προσπάθειά του, ο Γεράσιμος Ασπιώτης επιχείρησε με κόπο να τυπώσει τα πρώτα ενετικού τύπου ελληνικά παιγνιοχάρτα. Το 1880, με σκοπό τη βελτίωση της τεχνικής, η επιχείρησή του εξοπλίστηκε με δύο μεγάλα χειροκίνητα μηχανήματα *Marinoni* γαλλικής προέλευσης και ένα τρίτο τύπου *Walzendruck*, με το οποίο γίνονταν βαθυτυπικές εκτυπώσεις. Το 1884, καταγράφεται ο πρώτος σημαντικός σταθμός της ιστορίας της επιχείρησης *Ασπιώτη*. Πρόκειται για τη χρονιά που ο Χαρίλαος Τρικούπης επέβαλε τη φορολογία καπνού, καθιερώνοντας συγχρόνως το μονοπώλιο παιγνιοχάρτων, πυρείων, πετρελαίου και αλατιού. Ως συνέπεια αυτού του μέτρου της κυβέρνησης του Χ. Τρικούπη ήταν να τεθούν οι κατασκευαστές παιγνιοχάρτων και πυρείων προ του διλήμματος της απόσυρσης με τη σχετική οικονομική αποζημίωση ή της σύμβασης με το κράτος υπό την επίβλεψη της δημόσιας Αρχής.

Ο Γ. Ασπιώτης προτίμησε τη σύναψη σύμβασης με το κράτος, ζητώντας και πετυχαίνοντας τρία πράγματα: την παραχώρηση, με ενοίκιο, του παλιού αγγλικού σχολείου Bacher και, εν συνεχεία, του Σχολαρχείου, συνολικού εμβαδού 7.500 τ.μ., την παραλαβή δύο νέων επίπεδων λιθογραφικών πιεστηρίων και, τέλος, μια γεννήτρια εσωτερικής καύσης, η οποία θα εξασφάλιζε την κίνηση των μηχανών και τον ηλεκτροφωτισμό του εργοστασίου. Κύρια δραστηριότητα της επιχείρησης του Γ. Ασπιώτη, μέχρι το 1901, ήταν η διασκευή του σιγαροχάρτου και η κατασκευή των παιγνιοχάρτων.

Από το 1901, μετά το θάνατο του Γ. Ασπιώτη, τα ηνία της επιχείρησης ανέλαβε ο γιος του Κωνσταντίνος Ασπιώτης, ο οποίος διέθετε σπάνια μόρφωση για την εποχή του. Ο Κ. Ασπιώτης, με κλίση στις τεχνικές επιστήμες, επεδίωξε τον εκσυγχρονισμό της επιχείρησης, φροντίζοντας να ενημερωθεί πάνω στις καινούριες κατακτήσεις στον τομέα της τεχνικής. Το 1918, χάρη στην προμήθεια δύο μεγάλων περιστροφικών offset-μιας μονόχρωμης και μιας δίχρωμης-, η εκτύπωση δεν πραγματοποιούνταν, πλέον, άμεσα από τη λιθογραφική πλάκα, αλλά, έμμεσα, με τη βοήθεια περιστροφικού κυλίνδρου, επενδυμένου με καουτσούκ. Αυτό επέτρεπε την παραγωγική απόδοση, διατηρώντας την ποιότητα. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι μηχανές αυτές ήταν σπάνιες στην Ευρώπη, ενώ, στην Ιταλία, με την τόσο πλούσια τυπογραφική παράδοση, εντελώς άγνωστες.

Η γαλλοϊταλική κατοχή της Κέρκυρας από το 1916 και οι επιπτώσεις του Α' Παγκοσμίου Πολέμου δεν εμπόδισαν τη λειτουργία της επιχείρησης Ασπιώτη, η οποία επέκτεινε τις δραστηριότητές της εκτός Ελλάδας, στην Τουρκία και την Αίγυπτο.

Λόγω της ανάπτυξης της επιχείρησης, η ανάγκη νέων εγκαταστάσεων έγινε επιτακτική. Για τον λόγο αυτό, ο Κ. Ασπιώτης κάλεσε τον Άγγλο αρχιτέκτονα Mawson να αναλάβει τα σχέδια του νέου εργοστασίου, προχωρώντας σε δανεισμό από τους αγγλικούς οίκους και, κυρίως, από τον οίκο John Dickinson, οι οποίοι ανέλαβαν να καλύψουν την προμήθεια των πρώτων υλών.

Η κατάρρευση του Μικρασιατικού Μετώπου και οι επιπτώσεις της στην Εθνική Οικονομία έπληξαν την προσπάθεια του Ασπιώτη, αλλά δεν κατάφεραν να την εξουδετερώσουν. Η επιχείρηση επιβίωσε, χάρη στη συνεργασία με την *Universal Printers* και την προμήθεια οκτώ νέων επίπεδων χαλκογραφικών μηχανών, οι οποίες εμπλούτισαν τον εξοπλισμό της, με κύριο σκοπό τη βελτίωση της επεξεργασίας των ελληνικών γραμματοσήμων.

Το 1928, συγχωνεύθηκε με την εταιρεία *Λιθογραφίας Κυτιοποιίας της Αθήνας* (Ε.Λ.Κ.Α.), η οποία υπήρξε, μέχρι εκείνη τη στιγμή, ο κύριος ανταγωνιστής. Η *Ασπιώτη-Ε.Λ.Κ.Α.* κατέβαλε το ποσό των 10.000 χρυσών λιρών, που είχε δανειστεί από την *Universal Printers*, αποσπώντας το 52% των μετοχών που είχε στη κατοχή της. Από το 1935, ανέλαβε Γενικός Διευθυντής ο Λιάκος Ηλιόπουλος, διορίζοντας ως Τεχνικό Διευθυντή τον Όθωνα Περιβολαράκη, παλαιό συνεργάτη της επιχείρησης Ασπιώτη, ο οποίος είχε αποχωρήσει, για να δημιουργήσει το δικό του λιθογραφείο. Ο Λ. Ηλιόπουλος αναδιαμόρφωσε το νέο εργοστάσιο, συγκεντρώνοντας τις σκόρπιες δυνάμεις της *Ασπιώτη-Ε.Λ.Κ.Α.* στο νέο συγκρότημα, το οποίο ιδρύθηκε στην Αθήνα, το 1938. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, όμως, εξουδετέρωσε εντελώς τη μονάδα της Κέρκυρας. Κατά διαστήματα, στον ελληνικό χώρο, υπήρξαν αξιόλογες προσπάθειες στις γραφικές τέχνες, οι οποίες δεν κατάφεραν, όμως, να επιβιώσουν ως επιχειρήσεις.²⁵⁴

Η σχεδίαση και η παραγωγή των ελληνικών γραμματοσήμων, στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και μέχρι το 1911, γινόταν αποκλειστικά από ξένους εκδοτικούς οίκους. Η

²⁵⁴ Φ. Φραντζισκάκης, *Ασπιώτη – Ε.Λ.Κ.Α. 1873-1973*, Αθήνα 1973, σσ.13-24, Α. Μανωλούδης, «Η πόλη της Κέρκυρας, το εργοστάσιο Ασπιώτη και η Τακτική σειρά του 1911», *Φιλοτέλεια*, αρ. 667/2012 κ. επ.

πρώτη έκδοση της *Μεγάλης Κεφαλής* του *Ερμή* εκτυπώθηκε στη Γαλλία, στο τυπογραφείο του Ernest Meyer, η *Μικρή Κεφαλή* του *Ερμή* στο Εθνικό Τυπογραφείο του Βελγίου, τα *Ενάριθμα* στη Βιέννη και οι *Α΄ Διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες της Αθήνας* στο Εθνικό Τυπογραφείο της Γαλλίας. Από την έκδοση του *Ιπτάμενου Ερμή* το 1901 μέχρι το 1911, κύριος εκτυπωτικός οίκος ήταν η Perkins and Bacon. Από το 1911 έως το 1958, οι περισσότερες εκτυπώσεις γραμματοσήμων έγιναν με τη συνεργασία της επιχείρησης Ασπιώτη, εκτός κάποιων εξαιρέσεων που η παραγωγή πραγματοποιήθηκε έγινε εξ ολοκλήρου στο εξωτερικό. Τη χρονική αυτή περίοδο, στην πλειοψηφία των εκδόσεων, οι πλάκες κατασκευάζονταν από τους Perkins and Bacon, Bradbury Wilkinson & Co και Thomas De La Rue, ενώ η εκτυπωτική διαδικασία εκτελούνταν, στις περισσότερες περιπτώσεις, υψιτυπικά. Η αδυναμία παραγωγής βαθυτυπικών εκτυπωτικών πλακών στην Ελλάδα και, μάλιστα, στις εκτυπώσεις γραμματοσήμων ήταν δεδομένη.²⁵⁵

Μέχρι το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οι εκτυπώσεις ασφαλείας και, ειδικά, των τραπεζογραμμάτων βρίσκονταν στα χέρια ελάχιστων ιδιωτικών εταιρειών, των αγγλικών υψηλής ασφάλειας *Thomas De la Rue & Co*, *Waterlow & Sons* και *Harrisons & Sons*, καθώς, επίσης, των αμερικανικών καθοδηγούμενων από την *American Banknote* και τη θυγατρική της *Bradbury Wilkinson*, την *U.S. Banknote* και την *British American Banknote*. Η Βρετανία είχε τον έλεγχο των εκτυπώσεων ασφαλείας της νότιας Ευρώπης, της Αφρικής και της Ασίας και η Αμερική της κεντρικής και νότιας Αμερικής, της Κίνας και των Φιλιππίνων.²⁵⁶ Τα πρώτα ελληνικά τραπεζογραμμάτια τυπώθηκαν από ξένους εκδοτικούς οίκους, ακολουθώντας παράλληλη πορεία με τα ελληνικά γραμματόσημα, σε συνεργασία με την Τράπεζα της Γαλλίας και με τη φροντίδα του Ιωάννη-Γαβριήλ Ευνάρδου. Η σχεδίαση έγινε από τους *Lacoste père et fils* και η χάραξη της πλάκας από τον οίκο *Normand fils*. Την εκτύπωση της δεύτερης έκδοσης επιμελήθηκε εκ νέου η Τράπεζα της Γαλλίας και, από την τρίτη έκδοση, βασικοί εκτυπωτικοί οίκοι ήταν η *American Banknote* και η *Bradbury Wilkinson*. Εξαίρεση αποτελεί η έκδοση του 1894 της οποίας η εκτύπωση έγινε στη Βιέννη, στο *atelier Staatsnoten*, και του 1940, που ανέλαβε να εκτυπώσει η γερμανικών

²⁵⁵ Από τη συνέντευξη που παρεχώρησε ο Ε. Ματσούκης Διευθύνων Σύμβουλος της Αλεξ. Ματσούκης & Giesecke Devrient Α.Ε, 25/11/2008.

²⁵⁶ K.W. Bender, *Moneymakers, The secret world of banknote printing*, WILCY., Weinheim 2006, σσ.54-55.

συμφερόντων *Giesecke & Devrient*. Πληθωριστικά γραμμάτια της Κατοχής εκτυπώθηκαν από τα τυπογραφεία των Παπαχρυσάνθου, Καρύδη, Πεχλιβανίδη και *Ασπιώτη-Ε.Α.Κ.Α.* . Παράλληλα, η Τράπεζα Ηπειροθεσσαλίας συνεργάστηκε με την γαλλική *Imprimerie Filigranique G. Richard et Cie*, η Ιονική Τράπεζα και η Τράπεζα Κρήτης με την *Bradbury Wilkinson* και η Τράπεζα της Ελλάδος με τις *De La Rue* και *Waterlow & Co.*²⁵⁷

Από το 1947, τέθηκε σε λειτουργία το *Ιδρυμα Εκτυπόσεως Τραπεζογραμματίων και Αξιών της Τραπέζης της Ελλάδος (Ι.Ε.Τ.Α.)*,²⁵⁸ στον Χολαργό, και οι εκτυπώσεις ασφαλείας γίνονταν πλέον στην Ελλάδα. Οι εκτυπώσεις των γραμματοσήμων, όμως, μέχρι σήμερα, εκτελούνται από ιδιωτικές επιχειρήσεις. Το Ι.Ε.Τ.Α. της Τραπέζας της Ελλάδας ανέλαβε, κατά την εξεταζόμενη περίοδο, την εκτύπωση μίας μόνο σειράς γραμματοσήμων. Πρόκειται για την έκδοση της *Κύπρου* για την ένωσή της με την Ελλάδα, το 1954, σειρά που περιλαμβάνει μικροφωτογραφημένο κείμενο 708 λέξεων. Πρόκειται για απόσπασμα από τα Πρακτικά της Βουλής των Κοινοτήτων (HANSARD) της 28ης Ιουλίου 1954, στην ελληνική, αγγλική και γαλλική γλώσσα. Στη μέση του σχεδίου το γραμματόσημο φέρει μαύρη κηλίδα, σε συμβολική ένδειξη διαμαρτυρίας και αποδοκimasίας.²⁵⁹

Η συμβολή της επιχείρησης *Ασπιώτη* στα ελληνικά γραμματόσημα ήταν καθοριστική. Το σημαντικότερο επίτευγμα του Κ. Ασπιώτη έγινε αντιληπτό πολύ αργότερα, όταν, μετά από τις αλλεπάλληλες μετακλήσεις ξένων ειδικών που στόχευαν στην επιμόρφωση του προσωπικού της εταιρείας, δημιούργησε την ελίτ των Ελλήνων τεχνικών. Κατόρθωσε δηλαδή να πετύχει αυτό που πολλές χώρες του εξωτερικού έκαναν σε κρατικό επίπεδο. Η προσπάθειά του αυτή κατέστησε την επιχείρηση *Ασπιώτη* πρότυπο κέντρο, ευθυγραμμισμένο σε επίπεδο με τις μονάδες της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης. Με τις δυνατότητες αυτές, η επιχείρηση *Ασπιώτη* επεκτάθηκε σε εκτυπώσεις γραμματοσήμων χωρών του εξωτερικού όπως η Κύπρος, το Τόγκο, η Νιγηρία, η Αιθιοπία κ.ά.²⁶⁰

²⁵⁷ Γ. Νοταράς, *ό.π.*, σσ.113-357.

²⁵⁸ Γ. Νοταράς, *ό.π.*, σ.327.

²⁵⁹ Ερμής, *Κατάλογος γραμματοσήμων Ελλάδας Κύπρου*, *ό.π.*, σ.190.

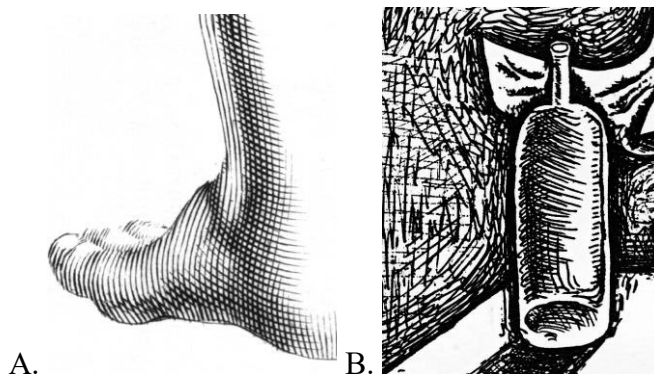
²⁶⁰ Φ. Φραντζισκάκης, *ό.π.*, σ.25.

3ε. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΣΤΙΣ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ ΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ

Τον εικοστό αιώνα, χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικές μέθοδοι στην εκτύπωση γραμματοσήμων, γνωστές ήδη στην τυπογραφία από τον προηγούμενο αιώνα, καλούμενες πλέον να μειώσουν τον χρόνο και το κόστος παραγωγής. Στην Ελλάδα, εκτός των βαθυτυπικών εκτυπώσεων που γίνονταν πάντοτε με εκτυπωτικές πλάκες παραγωγής ξένων εκτυπωτικών οίκων, τυπώθηκαν γραμματοσήμα με τεχνικές φωτοχάραξης,²⁶¹ δηλαδή με τη χρήση εκτυπωτικών πλακών που κατασκευάζονταν με φωτοχάραξη, λιθογραφικά και με την τεχνική offset.

Η τεχνική της offset ήταν γνωστή από το 1880 και συνδέεται με τη λιθογραφία. Σε χώρες του εξωτερικού, όμως, χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται περισσότερο η ξηρή offset, η οποία διαφέρει από τη λιθογραφία offset, ως προς το ότι το θέμα κατασκευάζεται εξώγλυφο. Για τον λόγο αυτό, δεν απαιτείται η χρήση συστήματος ύγρανσης της εκτυπωτικής πλάκας και γι' αυτό η μέθοδος ονομάζεται ξηρή. Πλεονέκτημά της, σε σχέση με τη λιθογραφία offset, είναι ότι τα χαρτιά εκτύπωσης δεν χρειάζεται να έχουν υψηλή αντοχή σε συνθήκες υψηλής υγρασίας.²⁶²

Στο σημείο αυτό παρατίθενται δύο παραδείγματα: α) εκτύπωση από χάραξη *burin*, στην οποία ο τόνος της γραμμής είναι προϊόν του βάθους της χάραξης και είναι αδύνατον να αντιγραφεί με απόλυτη ακρίβεια και β) εκτύπωση από φωτοχάραξη, η οποία είναι τεχνικά εύκολο να αντιγραφεί.



Την ανάγκη προστασίας από τις παραχαράξεις στις εκτυπώσεις των αξιογράφων ικανοποίησε η τεχνολογική εξέλιξη, με τους συνδυασμούς εκτυπώσεων που χρησι-

²⁶¹ Η φωτοχάραξη χρησιμοποιείται για την κατασκευή εκτύπων (clichés) σε πολλές μεθόδους της τυπογραφίας, π.χ. ηλιοτυπία, φωτοχαλκογραφία, φωτολιθογραφία κ.λπ., βλ. Δ. Παυλόπουλος, *ό.π.*, σ.221.

²⁶² Δ. Παυλόπουλος, *ό.π.*, σ.262.

μποιήθηκαν, για να βελτιώσουν την ποιότητα και για να ελαχιστοποιήσουν το κίνδυνο παραχάραξης (π.χ. η χρήση μελανιών ορατών μέσω φωσφόρου). Τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα, η παραγωγή των εκτυπωτικών πλακών βαθυτυπικών χαράξεων γίνεται με τη βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας. Προηγμένοι τεχνολογικά εκτυπωτικοί οίκοι έχουν αντικαταστήσει σε μεγάλο βαθμό τη γαλβανοπλαστική και τη *δια της εμπήξεως* χάραξη με την ηλεκτρομηχανική χάραξη. Γι' αυτού του είδους τη χάραξη, χρησιμοποιείται ένα ηλεκτρονικά ελεγχόμενο διαμάντι, το οποίο χαράζει την επιφάνεια του κυλίνδρου που θα χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια για την εκτύπωση. Το αρχικό αντίγραφο (το οποίο είναι ασπρόμαυρο και, για την ακρίβεια, ηλεκτρονικό διανυσματικό μέγεθος και όχι τονικό, για να μην δημιουργεί *moiré*, δηλαδή διπλό είδωλο) ανιχνεύεται από έναν υπολογιστή. Η ψηφιοποίηση της μακέτας μεταλλάσσεται σε χάραξη από ένα ηλεκτρονικό σήμα που οδηγεί το διαμάντι, ανάλογα με την ένταση του σχεδίου, να δημιουργεί διαφορετικού βάθους χαράξεις πάνω στον κύλινδρο. Η διαμαντένια κεφαλή μπορεί να έχει περισσότερα από ένα σχήματα ή μεγέθη, έτσι ώστε, ανάλογα με το σχέδιο, να προκύπτουν διαφορετικού βάθους και πλάτους χαράξεις.

Τελευταία βαθυτυπική έκδοση της εξεταζόμενης περιόδου αποτελεί η *Τακτική έκδοση Βασιλέων της Ελλάδας – Σειρά Β'* του 1957. Από τότε μέχρι και σήμερα, οι εκδόσεις είναι λιθογραφικές offset. Σε προηγμένες τεχνολογικά χώρες του εξωτερικού, οι εκδόσεις βαθυτυπικών σειρών γραμματοσήμων εξακολουθούν να γίνονται και, σε αρκετές περιπτώσεις, σε συνδυασμό με εκτυπώσεις ξηρής offset. Στην Ελλάδα, η μικτή τεχνική βαθυτυπίας- offset εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στην αναμνηστική έκδοση των 150 χρόνων από την έκδοση του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου.

Η συνήθης, ωστόσο, μέθοδος στις εκτυπώσεις ασφαλείας, σήμερα, είναι η αποκλειστικότητα τύπων χάρτου και μελανιών, τα οποία δεν διατίθενται στο εμπόριο, αλλά προορίζονται μόνο για εκτυπώσεις ασφαλείας.

Καταμετρώντας το είδος των εκτυπώσεων των ελληνικών εκδόσεων γραμματοσήμων, στην εξεταζόμενη περίοδο, πιστοποιείται ότι το μεγαλύτερο μέρος παράχθηκε με βαθυτυπική μέθοδο ή με πλάκες, οι οποίες χαράχτηκαν, για να τυπωθούν υψιτυπικά. Η σχεδίαση και η χάραξη δηλαδή της μήτρας, είτε τυπώθηκε βαθυτυπικά είτε υψιτυπικά, απαιτούσε, για λόγους παραγωγής, σχεδιαστικές λύσεις, τη *μετάφραση* δηλαδή του αρχικού σχεδίου σε διαφορετικού ύφους γραμμές, οι οποίες θα εκτυπώνονταν είτε υψιτυπικά είτε βαθυτυπικά. Το αποτέλεσμα είναι συνυφασμένο με

τις δυνατότητες ή τους περιορισμούς που καθορίζονται από αυτού του είδους τις χαραξείς. Για παράδειγμα, στη βαθυτυπία, το βάθος της χάραξης πρέπει να κυμαίνεται από 16 έως 60 μ., για να μπορεί να τυπωθεί το μελάνι. Από το 1958, η επιπεδοτυπία της offset προσέφερε άλλες δυνατότητες στην εκτύπωση, όπως για παράδειγμα τη δυνατότητα πολυχρωμίας, και άλλαξε σημαντικά τη μορφή των γραμματοσήμων, μειώνοντας ταυτόχρονα το κόστος παραγωγής. Το κόστος αυτό, αν και καθορίζει, σε πολλές περιπτώσεις, την επιλογή της μεθόδου εκτύπωσης, εντούτοις, η επιλογή μιας μεθόδου έναντι κάποιας άλλης δεν αλλοιώνει τον σχεδιασμό του γραμματοσήμου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΤΟ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΩΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΡΟΪΟΝ

1. Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ ΜΕ ΤΗ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗ - Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ - Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΟΥ ΧΩΡΟΥ - ΤΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ

Η εικονογράφηση ενός γραμματοσήμου διευρύνει τα όρια της υπόστασής του, πέραν της ταχυδρομικής του λειτουργίας και ανεξέρτητα από τον ιδεολογικό του προσανατολισμό, εφόσον από αυτή προκύπτει το καλλιτεχνικό προϊόν της σχέσης του καλλιτέχνη και του μοντέλου του· προκύπτει το *ζωγραφικό γεγονός*, το οποίο δεν έχει σχέση μόνο με αυτό που η εικόνα αναπαριστά.

Στο γραμματοσήμο, η σχέση μεταξύ έργου και καλλιτέχνη όφειλε πάντοτε να λειτουργεί υπό τους όρους της πρόβλεψης ενός σχεδίου που δεν θα υπερβαίνει τα 10 έως 12 τ.εκ. και της μεγάλης παραγωγής αντιτύπων. Ο πρώτος όρος οδήγησε στη συμπύκνωση της εικόνας, ενώ ο δεύτερος καθόρισε ότι η δημιουργία του έργου δεν θα ολοκληρώνεται στο εργαστήριο του καλλιτέχνη, αλλά στη μονάδα παραγωγής γραμματοσήμων. Η σχεδίαση και κατασκευή της μήτρας, η οποία παράγει το σχέδιο σε πολλαπλά αντίτυπα, καλύφθηκε από την εφαρμογή των εξειδικευμένων μεθόδων της χαρακτηριστικής, η δε εκτύπωση από την εκβιομηχάνιση της τυπογραφίας, η οποία, στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα, είχε ήδη διανύσει μια λαμπρή πορεία και είχε κατορθώσει να υποτάξει τις ανάγκες της μαζικής παραγωγής.

Η τέχνη του γραμματοσήμου, απαιτώντας τη σύμπραξη της καλλιτεχνικής και της τεχνικής διαδικασίας για να είναι εφικτή, συναίρεσε ιδιότυπα τους κώδικες των πλαστικών και των γραφικών τεχνών. Η ανάγκη της μαζικής παραγωγής βρήκε τη λύση της στις γραφικές τέχνες και η αποτροπή του κινδύνου των παραχαράξεων στις βαθυτυπικές χαράξεις, οι οποίες είναι ισοδύναμες με τις εκτυπώσεις ασφαλείας. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ορίζεται η σχέση του γραμματοσήμου με τη χαρακτηριστική και τις γραφικές τέχνες, για την κατανόηση της οποίας πρέπει να προηγηθεί η μεταξύ των δύο όρων διάκριση.

Με τον όρο *Χαρακτική* εννοούνται οι διαδικασίες -τεχνικές και μέθοδοι- με τις οποίες ένα έργο μεταφέρεται από τον καλλιτέχνη χαράκτη επάνω σε μια πλάκα ξύλου, χαλκού, πέτρας ή άλλου υλικού, από την οποία έπειτα τυπώνεται το έργο, συνήθως, σε χαρτί.²⁶³

Ο νομικός ορισμός ενός χαρακτικού έργου, όπως διατυπώνεται στην Ευρωπαϊκή Φορολογική Νομοθεσία βάσει της 7ης ευρωπαϊκής οδηγίας που έχει μεταφερθεί στο Γαλλικό Δίκαιο με τον νόμο της 29^{ης} Δεκεμβρίου 1994 και που συμπληρώνεται με το Διάταγμα Εφαρμογής των Διατάξεων περί του Φόρου Προστιθέμενης Αξίας της 17^{ης} Φεβρουαρίου 1995, σχετικό με τον ορισμό των μεταχειρισμένων αγαθών, των έργων τέχνης, των συλλεκτικών αντικειμένων και αρχαιοτήτων, έχει ως εξής: *Πρωτότυπες εικόνες χαρακτικής, χαλκογραφίας και λιθογραφίας, που έχουν εκτυπωθεί απευθείας σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων, ασπρόμαυρα ή έγχρωμα, από μία ή περισσότερες πλάκες που έχουν γίνει εξολοκλήρου δια χειρός του καλλιτέχνη, οποιαδήποτε κι αν είναι η τεχνική ή η ύλη που έχει χρησιμοποιηθεί, με εξαίρεση κάθε μηχανική ή φωτομηχανική μέθοδο.*²⁶⁴ Το περιεχόμενο του νόμου παραπέμπει σε έναν κοινωνικό ορισμό του έργου τέχνης, ο οποίος ανάγεται στον 19^ο αιώνα και αποτελεί προϊόν της ιστορίας κατά την οποία η τέχνη αυτονομήθηκε, αφού πρώτα διαφοροποιήθηκε από τη χειροτεχνία και τη βιομηχανία.²⁶⁵

Με τον όρο *Γραφικές Τέχνες* εννοούνται οι διαδικασίες -τεχνικές και μέθοδοι- που έχουν ως στόχο τη λεγόμενη *οπτική επικοινωνία* των ανθρώπων. Στις γραφικές τέχνες συμπεριλαμβάνονται η τυπογραφία, η εικονογράφιση εντύπων, η συσκευασία και η διαφήμιση.²⁶⁶ Η ουσιαστική διαφορά μεταξύ χαρακτικής και γραφικών τεχνών εντοπίζεται τόσο στη μέθοδο μεταφοράς του αρχικού σχεδίου ή οποιουδήποτε πρωτοτύπου όσο και στο πλήθος των αντιτύπων. Δεν θεωρείται δηλαδή χαρακτικό έργο εκείνο που ολοκληρώνεται με φωτοχημικές μεθόδους και νεότερες ηλεκτρονικές τεχνικές, οι οποίες χρησιμοποιούνται για την παραγωγή χιλιάδων αντιτύπων και ελαχιστοποιούν τη συμμετοχή του καλλιτέχνη.

²⁶³ Δ. Παυλόπουλος, *Χαρακτική - Γραφικές τέχνες- Ιστορία. Τεχνικές – Μέθοδοι*, εκδ. Color network, Αθήνα 2011, σ.19.

²⁶⁴ R. Moulin, *Η αγορά της τέχνης - Παγκοσμιοποίηση και νέες τεχνολογίες* (μετ.Χρύσα Δραντάκη), Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 2009, σ.139.

²⁶⁵ R. Moulin, *ό.π.*

²⁶⁶ Δ. Παυλόπουλος, *ό.π.*

Στο σημείο αυτό, τίθεται το ζήτημα των ορίων του γραμματοσήμου ως προϊόντος. Εάν δηλαδή είναι το γραμματόσημο ένα γνήσιο τέκνο της χαρακτηριστικής ή όχι και, ακολούθως, εάν είναι καλλιτεχνικό έργο ή προϊόν μαζικής τέχνης. Η οριοθέτηση έγκειται στο σημείο όπου η διαδικασία ποσοτικοποίησης της τέχνης υπεισέρχεται στη σχέση τέχνης και τεχνικής. Η διαδικασία αυτή, η οποία είναι ένα γνώριμο από παλιά φαινόμενο με την αναπαραγωγή επακριβών αντιγράφων με καλούπια χύτευσης, εκμαγεία, σφραγίδες κ.λπ., διευκολύνθηκε από τις μηχανικές διαδικασίες αναπαραγωγής, παράλληλα με τη μαζική παραγωγή τέχνης. Η πρόσβαση στα αντίγραφα έγινε αφενός ευκολότερη, αλλά αύξησε την ανάγκη για την ποιοτική κατανόηση και επιλογή, η οποία δεν θα μπορούσε να είναι ανεξάρτητη από τον τόπο, τον χρόνο και τη σκοπιμότητα.

Οι τέχνες της μηχανής δημιούργησαν τον κίνδυνο μιας κακώς οριζόμενης δημιουργικότητας, δηλαδή την προσπάθεια να επωμιστεί η μηχανή τις λειτουργίες του προσώπου. Η ουσία, όμως, της μηχανικής τέχνης είναι η έκφραση της λειτουργίας, η *υπόσχεση της λειτουργίας* και, τότε, η προσπάθεια εκείνων που εμπλέκονται στη μηχανική διαδικασία είναι η μεταβίβαση του μηνύματος του δημιουργού.²⁶⁷

Η σημαντική διαφοροποίηση της παραγωγής γραμματοσήμων από τις υπόλοιπες μαζικές αναπαραγωγές έργων ή άλλων εντύπων (αφίσες, διαφημιστικά έντυπα, περιοδικά κ.λπ.), εντοπίζεται στο ότι -για τις βαθυτυπικές τουλάχιστον περιπτώσεις- δεν πρόκειται για την εκτύπωση του αντιγράφου ενός έργου, αλλά αυτού του ίδιου του (πρωτότυπου) έργου. Το αποτέλεσμα της εκτύπωσης από τον ίδιο τον χαρακτή δεν θα ήταν διαφορετικό από εκείνο που πραγματοποιεί ο εκδοτικός οίκος, εφόσον χρησιμοποιήθηκαν εκτυπωτικές πλάκες, οι οποίες προήλθαν από τον πολλαπλασιασμό της χαλύβδινης μήτρας του χαρακτή.

Η εξέλιξη των εκτυπωτικών μεθόδων και η διαδοχή της βαθυτυπίας -της ακριβότερης μεθόδου εκτύπωσης- από νεότερες μεθόδους της τυπογραφίας επαναφέρει το ίδιο ζήτημα. Για ποιο λόγο ένα γραμματόσημο, το οποίο εκτυπώνεται και παράγεται σε μεγάλες ποσότητες, όπως και διάφορα άλλα είδη της έντυπης παραγωγής, διαφέρει και αποτελεί ένα ξεχωριστό προϊόν;

²⁶⁷ Λ. Μάμφορντ, *Τέχνη και τεχνική* (μετ. Β. Τομανάς), Νησίδες, Αθήνα 1997, σ.76.

Η βαθυτυπία εγκαταλείφθηκε σταδιακά από τις εκτυπώσεις των ελληνικών γραμματοσήμων για οικονομικούς, κυρίως, λόγους -κάτι το οποίο δεν συνέβη ποτέ στα χαρτονομίσματα-, από την ώρα που η εξέλιξη της φωτογραφίας και παράλληλα της λιθογραφίας έδωσαν νέες δυνατότητες στις γραφικές τέχνες. Το πρώτο πιεστήριο της offset, που επινοήθηκε το 1903 από τον Αμερικανό A. W. Rampel, δεν ήταν πλέον επίπεδο και περιστρεφόταν με μεγάλη ταχύτητα, τυπώνοντας απεριόριστο αριθμό αντιτύπων.

Η φωτοχημική παραγωγή εκτυπωτικών πλακών περιόρισε τη συμμετοχή του καλλιτέχνη, εφόσον η κατασκευή της μήτρας έγινε υπόθεση του φωτομεταφορέα. Αλλά ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, η απαιτούμενη σμίκρυνση του σχεδίου δεν είναι μια τυχαία μηχανική διαδικασία. Οι μηχανικές λειτουργίες της σμίκρυνσης δεν έχουν τη δυνατότητα αφ' εαυτών να διατηρήσουν την ποιότητα και την καθαρότητα της φόρμας ενός σχεδίου, αν αυτό δεν έχει εκ των προτέρων αντιμετωπιστεί. Οποιαδήποτε και αν είναι, επομένως, η εκτυπωτική μέθοδος ενός γραμματοσήμου, το εικαστικό αποτέλεσμα παραμένει εξαρτημένο από τον καλλιτέχνη που το σχεδιάζει. Η ευθύνη του *τυπωθήτω* πιστοποιεί ότι καμιά μηχανική διαδικασία δεν μπορεί να αντικαταστήσει την καλλιτεχνική διαδικασία, αλλά την περιορίζει απλά στη μετάδοση του μηνύματος του δημιουργού.

Η μικρογραφία του γραμματοσήμου δεν είναι τεχνικό επίτευγμα, αλλά *έργο* το οποίο καλείται να αντιμετωπίσει σύνθετα καλλιτεχνικά ζητήματα απεικόνισης. Εξάλλου, όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο Αλμπέρτι, *προαναγγέλλοντας* τον ρόλο που έμελλε να παίζει η τεχνολογία στην τέχνη, κάθε τεχνική βοήθεια είναι θεμιτή, αφού στη ζωγραφική εκείνο που υπολογίζεται δεν είναι ο μόχθος του καλλιτέχνη, αλλά το αποτέλεσμα.²⁶⁸ Αναζητά, όπως κάθε έργο τέχνης, την οντότητά της, η οποία θα προκύψει από την σύμφυτη σχέση *μορφής* και *περιεχομένου* και θα ολοκληρωθεί από τη συγχρονισμένη και αδιαχώριστη λειτουργία τους.²⁶⁹ Διαπραγματεύεται δηλαδή, εκείνο το οποίο σχετίζεται περισσότερο με τον καλλιτεχνικό τρόπο που επιστρατεύτηκε,

²⁶⁸ Μ. Λαμπράκη Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής- Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1998, σ.97.

²⁶⁹ Ε. Βακαλό, *Κριτική εικαστικών τεχνών*, τ. Β', Κέδρος, Αθήνα 1996, σσ.88-89.

επιδιώκοντας το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής πραγμάτωσης του έργου να είναι συνάρτηση της μορφής του.²⁷⁰

Το περιεχόμενο του ελληνικού γραμματοσήμου, στο επίπεδο που ταυτίζεται με ό,τι συνήθως θα ονομάζαμε θέμα,²⁷¹ αντλήθηκε σε μεγάλο ποσοστό από γνωστά πρότυπα αρχαίων ευρημάτων και γνωστών ζωγραφικών έργων, με κάποιες εξαιρέσεις ελευθέρων συνθέσεων. Γενικά, οι αναπαραγωγές έργων τέχνης καλύπτουν τη φύση του προτύπου με διαφορετικό τρόπο. Οι φωτογραφίες λ.χ. γλυπτών, άλλοτε με τον φωτισμό και άλλοτε απομονώνοντάς τα από τον φυσικό τους χώρο, δημιούργησαν έναν κόσμο διαφορετικό από τον χώρο φιλοξενίας τους, παίζοντας σε κάποιες περιπτώσεις έναν περίπλοκο ρόλο. Και οι αναπαραγωγές ζωγραφικών έργων δεν θα μπορούσαν να είναι τέλειες, ειδικά, όταν το μέγεθος έχει τροποποιηθεί.²⁷²

Η προσαρμογή ενός προτύπου στο μέγεθος του γραμματοσήμου αποτελεί ειδική περίπτωση, εφόσον η σχέση προτύπου και προσαρμογής προκύπτει από την καλλιτεχνική διεργασία, η οποία καλείται να μετατρέψει έναν ήδη υπάρχοντα μορφοπλαστικό κώδικα σε έναν νέο διαφορετικής ύλης, υφής, τεχνοτροπίας και, κυρίως, κλίμακας. Η καλλιτεχνική διεργασία εν προκειμένω καλείται να κωδικοποιήσει εκ νέου έναν υπάρχοντα και σαφή κώδικα.



Για παράδειγμα, στο γραμματόσημο των 50 δρχ. της *Ανεξαρτησίας* του 1930, το εγχείρημα της αναπαράστασης της *Εξόδου του Μεσολογγίου*, έργου του Θ. Βρυζάκη, θέτει θέμα ισοδυναμίας ή αντιστοιχίας της μορφής του γραμματοσήμου με εκείνη του πρωτοτύπου. Το ερώτημα, στην



περίπτωση αυτή, είναι πως, αν για την προσαρμογή του θέματος στο μέγεθος του γραμματοσήμου χρειάστηκε ο υποβιβασμός της κλίμακας ενός έργου διαστάσεων 169τ.εκ.×127τ.εκ. κατά 39 φορές, ώστε να προσαρμοστεί στις νέες διαστάσεις

²⁷⁰ Φ. Τερζάκης, *Τροχιές του αισθητικού*, Future, Αθήνα 2007, σ.20.

²⁷¹ Φ. Τερζάκης, *ό.π.*

²⁷² A. Malraux, *ό.π.*

2,7τ.εκ.×4,3τ.εκ. του γραμματοσήμου, τότε η μορφική διατύπωση διατηρήθηκε, παραμένοντας ίδια με εκείνη του Θ. Βρυζάκη; Η απάντηση είναι αρνητική, εφόσον ποικίλες χρωματικές διακυμάνσεις συναιρέθηκαν σε μία, αναπροσαρμόζοντας το έργο με τα μέσα μιας άλλης τέχνης και τεχνικής. Επιπλέον, εκτός της γραφής, ριζική είναι η αλλαγή του φωτισμού, ώστε οι φόρμες του κάτω τμήματος του έργου να παραμείνουν ευδιάκριτες μετά τη σμίκρυνση.

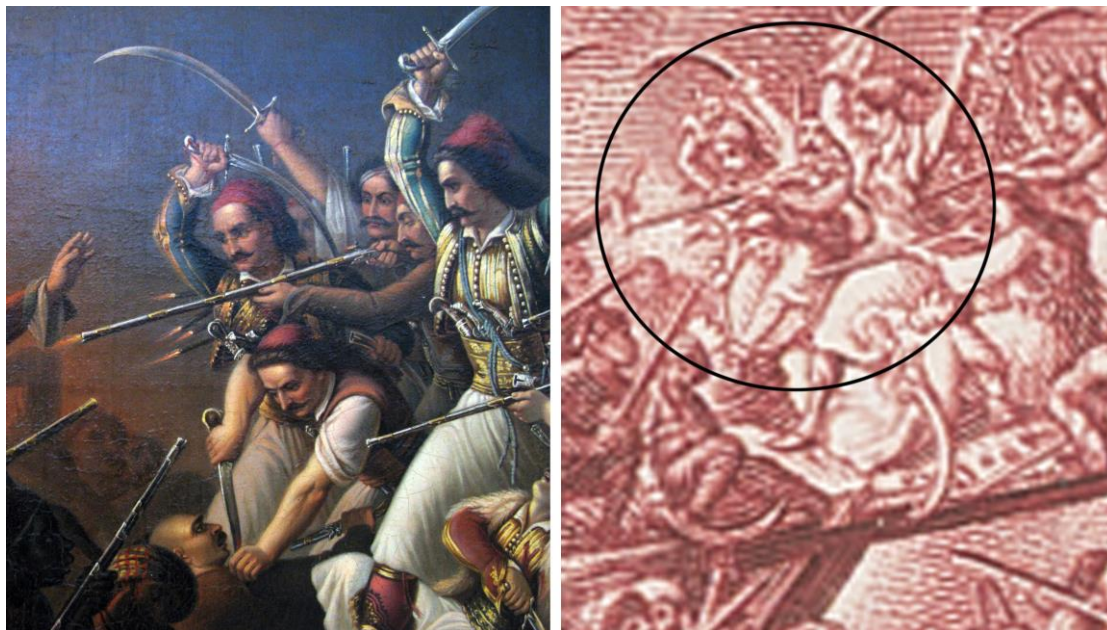
Με την προσαρμογή ενός προτύπου σε γραμματόσημο, δεν εννοείται η αναπαραγωγή του ή, καλύτερα, αυτό που ο γαλλικός όρος *reproduction* περιγράφει, αλλά η ανασύνθεσή του. Ο χαρακτήρας του γραμματοσήμου σχεδιάζει το γραμματόσημο, συμφιλιωμένος με το ιδεατό περίγραμμα του προτύπου και συνθέτει ένα νέο έργο, στο οποίο συμπεριλαμβάνει διακοσμητικά πλαίσια και τα στοιχεία σήμανσης του γραμματοσήμου. Επομένως, το πρότυπο υφίσταται θεμελιακή μεταμόρφωση.²⁷³ Το γραμματόσημο δεν αναφέρεται απευθείας στο πρότυπο, αλλά παραπέμπει ή υπονοεί το περιεχόμενό του.

Η αναπαράσταση του έργου του Θ. Βρυζάκη στο γραμματόσημο δεν επιδιώκει να αποδώσει με πιστότητα και ρεαλιστική σαφήνεια τις εντυπώσεις της ελαιογραφίας. Μια τέτοια επιδίωξη δεν θα ήταν δυνατή, διότι από την υπερβολική σμίκρυνση και την αλλαγή του πλαστικού κώδικα -μέσω της χάραξης- προκύπτουν νέα μορφοπλαστικά δεδομένα.

Στη λεπτομέρεια των έργων προτύπου–γραμματοσήμου φαίνεται πως οι φόρμες του ζωγραφικού έργου, δοσμένες με ευρείες χρωματικές παραθέσεις, αναδιαμορφώθηκαν από γραμμές και παύσεις, από κενά και πλήρη, στη συνομιλία μελάνης και χαρτιού. Οι ύλες της ζωγραφικής, το ίχνος του πινέλου ή των άλλων μέσων που χρησιμοποιούνται για την εναπόθεση χρώματος στον μουσαμά, οι ανεξάντλητοι συνδυασμοί του αλλά και γενικότερα οι υφές και οι τρόποι των άλλων τεχνών (γλυπτική, φωτογραφία κ.λπ.) μεταφέρονται χαρακτηριστικά με την κατάλληλη διαχείριση γραμμών και σημείων. Το πλάτος, το βάθος, το πλήθος, η παράλληλη, διακοπτόμενη ή διασταυρούμενη τοποθέτησή τους ενεργούν έτσι, ώστε η ψευδαίσθηση της διαβάθμισης των τόνων που μεσολαβούν από το φως στη σκιά να γίνει ορατή. Η χαρακτηριστική

²⁷³ Α. Malraux, *Το φανταστικό μουσείο*, (μετ. Ν. Ηλιάδης), Πλέθρον, Αθήνα 2007, σσ.167 - 168.

προσαρμογή, ανεξάρτητα από την αλλαγή της κλίμακας, δεν θα επεδίωκε την αισθητική της ελαιογραφίας, διότι, όπως διατυπώθηκε από τον Roger Marx, η χαρακτηριστική σφάλλει από την ώρα που διεκδικεί να συναγωνιστεί τις εντυπώσεις της ζωγραφικής. Από τη χαρακτηριστική προσαρμογή του προτύπου προκύπτει, κατά συνέπεια, ένα νέο αισθητικό προϊόν.



Η ακολουθία των παρεμβάσεων στις πλαστικές διατυπώσεις του πρωτοτύπου φαίνονται, για παράδειγμα, στη ζωγραφική μακέτα του γραμματοσήμου του Αθ. Διάκου (έκδοση *Ανεξαρτησίας*, 1930) της Bradbury Wilkinson, η οποία σχεδιάστηκε σε φυσικό μέγεθος γραμματοσήμου πριν από τη χάραξη. Στη μακέτα επισημαίνονται με καθαρότερες σχεδόν τοπογραφικές φόρμες οι φωτεινές περιοχές του έργου, στις οποίες θα πρέπει να βασιστεί ακολούθως η χάραξη.



Ένα ακόμη παράδειγμα προσαρμογής εικόνας σε γραμματόσημο φαίνεται στα στάδια που ακολουθούν τη χρήση ενός φωτογραφικού προτύπου (κλάση 25 δρχ. της *Παιδικής περιθαλψής*, 1943). Η φωτογραφία χρησιμοποιείται ως βάση για τη δημιουργία ενός τονικού σχεδίου, αναλυμένου σε ευκρινέστερες φόρμες σκιάς-φωτός, ώστε να αποτελέσει με τη σειρά του τη βάση για το επόμενο στάδιο της γραμμικής ανάλυσης.



Οι απεικονιστικοί συσχετισμοί του γραμματοσήμου, κατά συνέπεια, διερευνούν -ακόμα κι όταν πρόκειται για δεδομένα πρότυπα με δεδομένες πλαστικές προτάσεις- τον τρόπο με τον οποίο θα συνοψίσουν και θα αποδώσουν το ισοδύναμό τους με το ελάχιστο δυνατό ίχνος.

Η επιδίωξη μιας εικόνας *υπερ-περίληψης*, έκανε τη χαρακτηριστική κάτι περισσότερο από αναγκαιότητα για ένα γραμματόσημο· την έκανε μοίρα του. Το ασκητικό της προϊόν αφαίρεσε από το γραμματόσημο εκείνο το οποίο θα ήταν περιττό, ...ένα ανάρμοστο στίγμα μέσα στη χαρακτηριστική πλάκα, κακοφωνεί όσο ένας περίσσιος δάκτυλος σε κακομετρημένο στίχο. Προκαλεί την ανεβόλετη διόρθωση, ζαπλώνει σαν πληγή που την ερεθίζει το ασυλλόγιστο χέρι, φέρνει ίσαμε την απελπισία...²⁷⁴

Η χαρακτηριστική συνέδραμε την τέχνη του γραμματοσήμου, όχι μόνο σε ό,τι ο περιορισμένος σε έκταση χώρος του χρειάζεται -τις καθαρές και ευκρινείς φόρμες μιας λιτής αισθητικής- αλλά και στο επίπεδο της τεχνικής δεξιότητας όλων εκείνων που την εξασκούσαν και ήταν σε θέση να προβλέψουν τα όσα απαιτούνται για την επιτυχία της γραμματοσημικής παραγωγής. Ανάσκητα χέρια θα ήταν αδύνατον να συμπράξουν στη

²⁷⁴ Π. Πρεβελάκης, *Περί χαρακτηριστικής*, Κατάλογος πρώτης πρωτοτύπου εκθέσεως περί πρωτοτύπου χαρακτηριστικής, Αθήνα 1938.

δημιουργία του γραμματοσήμου: ...η χαρακτηριστική απαιτεί να χαμηλώσει ο καλλιτέχνης και να φτάσει στην ταπεινότητα και στην αγαθότητα του τεχνίτη. Τόσο δεμένη με την ύλη που είναι η χαρακτηριστική δεν φανερώνεται στους πολλούς αλλά στους εξοικειωμένους... Αυτοί που βλέπουν πώς έχει χαραχτεί το έργο – και αυτό είναι η πηγή της αισθητικής του αξίας – θα μπορέσουν να το απολαύσουν ολόκληρο. Η χαρακτηριστική επειδή είναι η ζωγραφική του μικρού χώρου είτε για τη τάση της στο κοινωνικό, είτε για το τεχνικό της ενδιαφέρον, δεν έκαμε τόσα μέτρια πράγματα όσο οι άλλες πλαστικές τέχνες που απλώνονται σε μεγάλες επιφάνειες ή πιάνουν μεγάλους χώρους. Εναντίον της υπάρχουν λιγότερες διαμαρτυρίες.²⁷⁵

Συμμετοχή της ελληνικής χαρακτηριστικής στη δημιουργία γραμματοσήμων έως τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα δεν υπήρχε, αφού, ως τέχνη, παρέμενε σχετικά άγνωστη, σε σύγκριση με την αναγνώριση που είχε σε άλλες χώρες. Οι εφαρμογές της περιορίζονταν στην εικονογράφηση βιβλίων ή περιοδικών από επαγγελματίες τεχνίτες ξυλογράφους, οι οποίοι μετέφεραν έργα ξένων ή και Ελλήνων καλλιτεχνών σε έντυπα. Η μαθητεία κάποιων ζωγράφων στη χαρακτηριστική, σε σχολές της Ευρώπης (Γαλλία, Γερμανία, Αυστρία), υπήρξε ένα τυχαίο γεγονός. Οι περισσότεροι από τους Έλληνες χαρακτες παρακολούθησαν αποσπασματικά μαθήματα σε ελεύθερα εργαστήρια ή ήταν αυτοδίδακτοι.²⁷⁶

Η δημοσίευση των πρώτων οξυγραφιών του Λ. Κογιεβίνα στο περιοδικό *Παναθήναια* το 1909²⁷⁷ υπήρξε πρωτοφανές γεγονός. Στην Ελλάδα, το πρώτο σημαντικό βήμα προς την έντεχνη χαρακτηριστική και την ανεξαρτητοποίησή της από τις αναπαραγωγές ζωγραφικών έργων αποτέλεσε το έργο του Δ. Γαλάνη, με την πρώτη του έκθεση στην Αθήνα, το 1928. Την ίδια εποχή, ο Δ. Γαλάνης έλεγε: ...Επέρασαν εικοσιπέντε μόλις χρόνια και η φωτογραφία και η ηλιοχαρακτική εφευρέθηκαν. Έκτοτε το φως κάμνει τις εργασίες στις οποίες οι καλλιτέχναι, επί αιώνας, έβαλαν τόσην υπομονή και τόση επιμονή για να αφήσουν το ανεκτίμητο το φως για να φωλιάσει στο χαρτί μέσα των φύλλων του βιβλίου. Έτσι χάθηκε θύμα της προόδου και της βιομηχανίας, η τέχνη της

²⁷⁵ Ζ. Παπαντωνίου, «Τα εγκαίνια μια εκθέσεως - η τέχνη της χαρακτηριστικής», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 4/12/1938.

²⁷⁶ Ειρ. Οράτη, Διαδρομές της ελληνικής χαρακτηριστικής, *Έλληνες χαρακτες στον εικοστό αιώνα*, Μ.Ι.Ε.Τ./ Alpha Bank, Αθήνα 2003, σ.8.

²⁷⁷ Δ. Παυλόπουλος, *ό.π.*, σ.48.

ξυλογραφικής.²⁷⁸ Τα έργα του Δ. Γαλάνη αποτέλεσαν πηγή αναφοράς για τα επόμενα είκοσι τουλάχιστον χρόνια. Η δεκαετία από το 1925 έως το 1935 οριοθέτησε την περίοδο κατά την οποία η ελληνική χαρακτική έγινε πραγματικά αυτόνομη, με την εμφάνιση των πρώτων δόκιμων καλλιτεχνών, οι οποίοι της αφιερώθηκαν αποκλειστικά και οι οποίοι ονομάστηκαν *δάσκαλοι*, χωρίς να έχουν διδάξει ποτέ επαγγελματικά και χωρίς να έχουν δημιουργήσει σχολή. Στο ίδιο χρονικό διάστημα, το επίσημο κράτος υποχρεώθηκε να δραστηριοποιηθεί στον τομέα της ειδικής εκπαίδευσης των καλλιτεχνών, επανιδρύοντας την έδρα της Χαρακτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών, το 1932. Οι εξελίξεις αυτές, ωστόσο, έως εκείνη την περίοδο δεν σχετίζονταν με την πορεία του ελληνικού γραμματοσήμου και δεν ήταν σε θέση να την επηρεάσουν.

Έως τα μέσα του 20^{ού} αιώνα και, πιο συγκεκριμένα, μέχρι την ανάληψη της σχεδίασης των ελληνικών γραμματοσήμων από τον Γ. Κεφαλληνό, οι αποσπασματικές προσπάθειες σχεδίασης από Έλληνες ζωγράφους *μεταγλωττίζονταν* χαρακτηριστικά από τους χαρακτες - υπάλληλους των ξένων οίκων. Ας σημειωθεί ότι, διεθνώς, παραμένει έως σήμερα περιορισμένος ο αριθμός των καλλιτεχνών, οι οποίοι κατέχουν τη συγκεκριμένη τεχνική εξειδίκευση και, για τούτο, είναι ελάχιστοι εκείνοι που φιλοτέχνησαν γραμματόσημα με τη μέθοδο αυτή, όπως φαίνεται, άλλωστε, από τη συμμετοχή σε διεθνείς εκθέσεις χαρακτικής. Μέσα στην ίδια περίοδο, εκτυπώθηκαν γραμματόσημα με τη λιθογραφική μέθοδο, η οποία διευκόλυνε από πλευράς κόστους την παραγωγή και έδωσε τη δυνατότητα μιας εγχώριας εκτύπωσης.

Αν και μετά τα μέσα του 20ού αιώνα η διάσταση μεταξύ χαρακτικής και γραφικών τεχνών ήταν αναπόφευκτη,²⁷⁹ το γραμματόσημο συμπορεύτηκε και με τις δύο τέχνες. Ωστόσο, η δεύτερη από αυτές είχε αναπτύξει έναν τομέα, ο οποίος προσδιόρισε το επάγγελμα που είχε σταδιακά διαμορφωθεί στις βιομηχανικές κοινωνίες και το οποίο, μέχρι τότε, δεν είχε συγκεκριμένο όνομα. Το 1920, ο William Addison, επινοώντας τον όρο της γραφιστικής, συμπεριέλαβε, με την ευρεία έννοια το όρου αυτού, το σύνολο εκείνων που ασχολούνταν κυρίως με εκτυπωτικές τέχνες, αφίσες, σχεδίαση γραμματοσειρών και διαφημίσεις και τους οποίους αποκαλούσαν αόριστα

²⁷⁸ Δ. Γαλάνης, «Η τέχνη της ξυλογραφίας σε πλάκα ξύλου και σε όρθιο ξύλο», *εφ. Ελεύθερο Βήμα*, 13/6/1928.

²⁷⁹ Είναι ενδεικτικό ότι από το 1949 στη διεθνή Έκθεση Σύγχρονης Χαρακτικής στο Petit Palais στο Παρίσι, είχαν εξοβελιστεί οι εικονογραφήσεις βιβλίων. Βλ. Δ. Παυλόπουλος, *ό.π.*, σ.34.

*commercial artists*²⁸⁰ και σήμερα εντάσσονται στον τομέα της γραφιστικής ή εκείνου που ονομάζεται *Graphic Design*.

Η γραφιστική, τόσο με την ευρεία έννοια του αντικειμένου της και τις μετέπειτα προεκτάσεις του αλλά και στο επίπεδο εκείνων που την εξασκούσαν, παρουσίασε κάποιες συγκλίσεις αλλά και σημαντικές αποκλίσεις, σε σχέση με τη σταθερή αντιμετώπιση της σχέσης των κειμένων και της εικόνας του γραμματοσήμου.

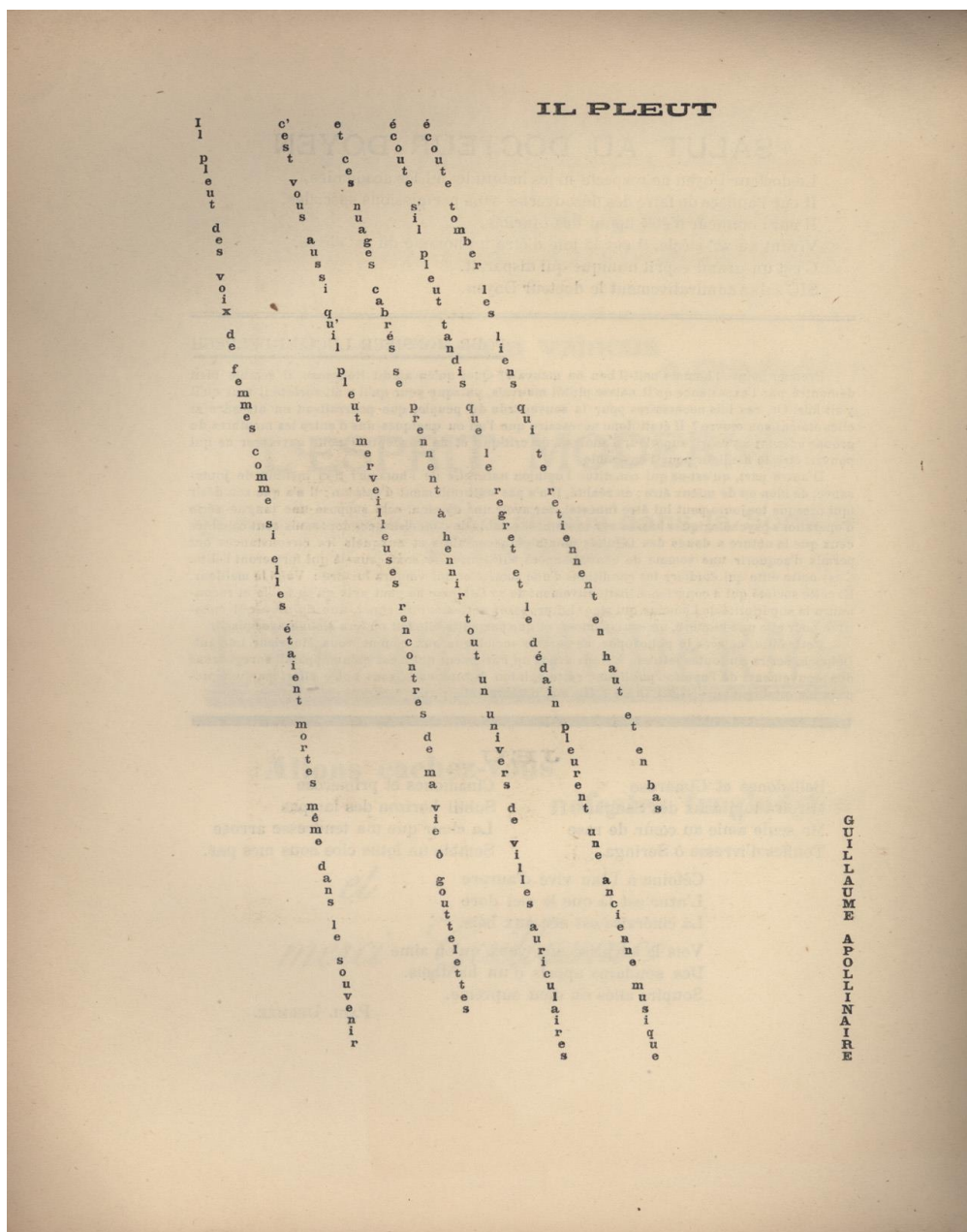
Παρότι θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, εφόσον η γραφιστική ως τέχνη της οπτικοποίησης των ιδεών²⁸¹ συστηματοποιεί τα οπτικά σήματα με γενικό τρόπο και με σκοπό την ευκολότερη επικοινωνία, ο πρωταρχικός της σκοπός συμπίπτει με έναν από τους ρόλους του γραμματοσήμου, ωστόσο, μεταξύ τους διαπιστώνονται ουσιαστικές διαφορές. Αμφότερες οι τέχνες χρησιμοποιούν λέξεις και εικόνες, προκειμένου να συνθέσουν και να νοηματοδοτήσουν ένα οπτικό κείμενο. Ωστόσο, τους συνδυασμούς αυτούς, για κάθε τέχνη ξεχωριστά, διαχειρίστηκαν πρόσωπα διαφορετικής τεχνικής και καλλιτεχνικής κατάρτισης, δια μέσου διαφορετικών αισθητικών προσανατολισμών. Στο γραμματόσημο, για παράδειγμα, η θέση των κειμένων είναι παγιωμένη· σχεδόν σταθερή. Η τοποθέτησή τους απέχει 1,5 χιλ. από την οδόντωση και συνήθως σε φόντο το οποίο δεν εμπλέκεται με την υπόλοιπη σχεδίαση, ώστε να προσφέρει στον θεατή ένα ευδιάκριτο λεκτικό κείμενο. Από την άλλη πλευρά, η αναγκαιότητα αυτή δεν αποτελεί τυπική διαδικασία παράθεσης κειμένων, χωρίς ιδιαίτερη σχεδιαστική μελέτη. Οι χαρακτήρες των κειμένων επιδιώκουν έναν ακόμη ρόλο, εκτός της βασικής πληροφόρησης: τη συνθετική σχέση η οποία θα ολοκληρώσει την αισθητική λειτουργία. Επομένως, πρόκειται για ένα ζήτημα που ενδιαφέρει τη γενικότερη μορφοπλαστική οργάνωση της εικόνας και δεν θα μπορούσε να βρίσκεται έξω από το αντικείμενο μελέτης του ζωγράφου—χaráκτη.

Ένα σημείο το οποίο συνιστά μια ακόμη διαφορά του γραμματοσήμου από τη γραφιστική, ανεξάρτητα από την προαπαιτούμενη τεχνική κατάρτιση, είναι ότι το γραμματόσημο δεν παρακολούθησε την ποικιλομορφία των βηματισμών της γραφιστικής, ως προς την διαχείριση και συμμετοχή των κειμένων στην εικονοποίηση ενός θέματος. Υπάρχουν περιπτώσεις στη γραφιστική, στις οποίες το νόημα της

²⁸⁰ Μ. Φραγκόπουλος, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του graphic design*, Futura, Αθήνα 2006, σ.10.

²⁸¹ Ph. B. Meggs, *A history of graphic design*, Van Nostrand Reinhold, 1992, σ.13.

εικόνας αποδίδεται χάρη στην μορφοποίηση του κειμένου, όπως π.χ. στην αφίσα *il pleut* του Guillaume Apollinaire, η οποία επιχειρεί μια οπτική ρητορική. Όταν τυπωθεί η λέξη, χάνει ένα μεγάλο μέρος της εκφραστικότητάς της και χροιάς της εκφοράς που είχε στον προφορικό λόγο. Στη γραφιστική, πολλοί από τους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες του 20^{ού} αιώνα, όπως οι φουτουριστές και οι ντανταϊστές, προσπάθησαν να σπάσουν αυτόν τον περιορισμό. Στα γραμματόσημα, κάτι ανάλογο επιχειρήθηκε σε μι-



Guillaume Apollinaire, *Il pleut*, πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό SIC, 1916

κρότερη κλίμακα, με την επιλογή της τυπογραφικής *οικογένειας* των χαρακτήρων, παρά με την εναλλαγή των μεγεθών λεκτικών σημάνσεων και εικόνας ή με την μορφοποίηση της εικόνας αποκλειστικά από λέξεις. Εξαιρέσεις τέτοιου ύφους σχεδιασμών καταγράφονται στα γραμματόσημα μετά το 1950. Ωστόσο, στον σχεδιασμό των γραμματοσήμων, η παρουσία μιας λεκτικής σήμανσης η οποία απουσιάζει από την εικόνα διατυπώθηκε μέσα από τη χρήση διαφόρων γραφισμών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν, μεταξύ άλλων, οι μελέτες συνδυασμών διακοσμητικών και κειμένων για την αναμνηστική σειρά της *Ανεξαρτησίας* το 1930, του Δ. Μπισκίνη.

Στα σχέδια αυτά, ο Δ. Μπισκίνης μελετά χαρακτήρες και διακοσμητικά κατά αντιστοιχία των πολιτισμικών τους καταβολών. Στο πρώτο σχέδιο, η λέξη *ΕΛΛΑΣ* ακολουθεί την καμπύλη του ιωνικού κιονόκρανου, ενώ, στο δεύτερο, με βυζαντινή γραφή, συμπληρώνει εναρμονισμένα τη διακόσμηση ενός πλαισίου το οποίο παραπέμπει στην Ωραία Πύλη ενός τέμπλου. Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η σχεδίαση της σπασμένης αλυσίδας ως διακοσμητικό, για το γραμματόσημο του *Ρ. Φεραίου* (τρίτο



κατά σειρά από τα παραπάνω σχέδια). Οι διακοπτόμενοι από βυζαντινό σταυρό κρίκοι της νοηματοδοτούν το γραμματόσημο με μια φράση η οποία δεν είναι τυπωμένη, αλλά, προφανώς, αναφέρεται στο σπάσιμο των δεσμών. Σημειώνεται ότι τα εν λόγω διακοσμητικά γραμματοσήμων μελετήθηκαν μέσα στον κύκλο των εκδόσεων, οι οποίες αναφέρονταν στη νεότερη ελληνική ιστορία. Η πλειοψηφία των ελληνικών γραμματοσήμων, ωστόσο, πλαισιώθηκε από συναφείς διακοσμητικές αναπαραστάσεις της αρχαιοελληνικής θεματικής, στην οποία έδωσε προτεραιότητα.

Στην αρχαιότητα, η εφαρμογή των διακοσμητικών, έχοντας συμβολική διάσταση (π.χ. για να οριοθετείται ο εικαστικός χώρος, γη, νερό κ.λπ.) ξεπέρασε την έννοια του στολιδιού. Η τελειότητά τους διαπιστώνεται από τη δυσκολία αναπαραγωγής τους, δεδομένου ότι δεν επαναλαμβάνουν με ακρίβεια τις ίδιες φόρμες, αλλά και από το ζύγισμα του μεγέθους τους στις αρχιτεκτονικές εφαρμογές, το οποίο οδηγούσε το μάτι να βλέπει μια λιτή γραμμή. Οι σχεδιάσεις διακοσμητικών στα γραμματόσημα είχαν τον ρόλο της οριοθέτησης του τέλους του εικαστικού χώρου και, με δεδομένη την ανάγκη αποφυγής παραχαράξεων, οδηγήθηκαν σε κανονικές επαναλήψεις μοτίβων (Παράρτημα Α, εικ.54,55). Θα πρέπει, επιπλέον, να σημειώσουμε ότι οι γραφιστικές προσαρμογές διακοσμητικών βρήκαν, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, σημαντικό έρεισμα στο επιβλητικό *Grammar of Ornament* του Owen Jones,²⁸² στο οποίο αποτυπώθηκαν τα διακοσμητικά μοτίβα όλων των πολιτισμών. Το *Grammar of Ornament* αποτέλεσε ένα εξαιρετικά χρήσιμο εγχειρίδιο για τους σχεδιαστές των επόμενων δεκαετιών.

Από την άλλη πλευρά, η επίδραση της βυζαντινής παράδοσης τόσο στην εικονογράφηση όσο και στη διακόσμηση από ορισμένες κατηγορίες εικόνων και κοσμημάτων είναι αναμφισβήτητη, με ένα εικαστικό ιδίωμα λαϊκών αποχρώσεων, συχνά άτεχνο και απλοϊκό. Σε κάποιες περιπτώσεις, είναι ανάμικτο με άλλα εικονογραφικά στοιχεία, στα οποία διακρίνεται η δυτική επίδραση που προήλθε από την εικονογράφηση των έντυπων βιβλίων, αλλά με σπανιότερη τη χρήση άμεσων δυτικών προτύπων. Αυτό παρατηρείται, κυρίως, στις προσωπογραφίες των τεσσάρων Ευαγγελιστών και των τριών συγγραφέων των Λειτουργιών. Παράλληλα, και στη διακόσμηση, διαπιστώνεται παντού ένα ξεχωριστό ύφος, εμπνευσμένο από πρότυπα όχι μόνο βυζαντινά αλλά και ισλαμικά, σλαβικά και δυτικοευρωπαϊκά, με κοσμήματα υστερογοτθικά και της πρώιμης Αναγέννησης, γνωστά ήδη από τον 15ο αιώνα στη Ρωσία. Στα πρώτα ανήκουν τα γεωμετρικά σχήματα, κυρίως συμπλέγματα ή πλεκτοί φυλλοφόροι και ανθοφόροι κλάδοι, που απαντούν ιδιαίτερα σε αραβικά, ενώ στα δύο τελευταία επαναλαμβάνονται μερικά στοιχεία από ρωσικές ξυλογραφίες²⁸³. Στη σχεδίαση γραμματοσήμων, όμως, η επίδραση της βυζαντινής διακοσμητικής είναι

²⁸² O. Jones, *Grammar of ornament*, Bernard Quariten, London, 1868.

²⁸³ Σ. Καδάς, *Τα διακοσμητικά χειρόγραφα του Επισκόπου Γάνου και Χώρας Ιακώβου (πρώην Σιμωνοπετρίτου ιερομονάχου)*, υπό έκδοση.

ελάχιστη, δεδομένου ότι η θεματολογία στρέφεται συστηματικά γύρω από την ελληνική αρχαιότητα.

Η εικονογράφηση των γραμματοσήμων ενισχύθηκε φωτοχαρακτικά -αν και στην εξεταζόμενη περίοδο τα δείγματα είναι σπάνια- από την τεχνολογική πρόοδο της παραγωγής φωτογραφικής εικόνας. Στα ελάχιστα δείγματα φωτογραφικής απεικόνισης, τα οποία σημειώνεται ότι υφίστανται τονικές παρεμβάσεις, προκειμένου να προσαρμοστούν σε γραμματόσημο, γίνεται διακριτός ο ρόλος του απεικονιστικού μέσου στο αισθητικό και σημασιολογικό αποτέλεσμα του γραμματοσήμου. Για παράδειγμα, στο ολλανδικό γραμματόσημο των 12½ c, το οποίο τέθηκε σε κυκλοφορία με την ευκαιρία των εορτών της Παγκόσμιας Οργάνωσης των Προσκόπων το 1937, απεικονίζεται φωτογραφικά ο Ερμής του Πραξιτέλη. Το ολλανδικό περιοδικό *Nederlandsch Manndbland voor Philatelie* δημοσίευσε ότι το πρότυπο του γραμματοσήμου είναι το αντίγραφο του Ερμή που βρίσκεται στο Μουσείο της Δρέσδης, γεγονός που προκάλεσε την αντίδραση του ελληνικού φιλοτελικού τύπου για την εσφαλμένη επιλογή του αντιγράφου αντί του πρωτοτύπου.²⁸⁴ Το περιστατικό αυτό είναι ενδεικτικό της πεποίθησης ότι η ισοτιμία των ορατών, ως κοινό γνώρισμα μιας φωτογραφικής εικόνας, θα μπορούσε να αποδώσει με ακρίβεια το πραγματικό και, πιο συγκεκριμένα, στη περίπτωση αυτή, τη γλυπτική του Πραξιτέλη.



Η φωτογραφία, αν και απέδειξε ότι η τέχνη, ακόμη και στην πιο ρεαλιστική της εκδοχή, δεν υπήρξε ποτέ η πιστή αντανάκλαση της φύσης, πως δεν υπήρξε η *φωτογραφία* του πραγματικού, αλλά η *εικόνα του φανταστικού*,²⁸⁵ στον βαθμό που χρησιμοποιήθηκε στην αναπαραγωγή έργων τέχνης, έδωσε, σε πολλές περιπτώσεις, τα αποσπάσματα

μιας πραγματικότητας. Αν επιχειρήσουμε να συγκρίνουμε τον Ερμή του Πραξιτέλη - προσφιλές θέμα των εκδόσεων γραμματοσήμων διεθνώς- που απεικονίζεται στην

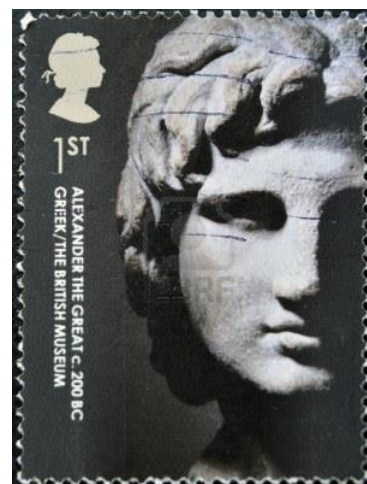
²⁸⁴ Ο Ερμής του Πραξιτέλους ... εις Ολλανδίαν, στο *Φιλοτέλεια*, αρ. 148/1937, σ.50.

²⁸⁵ Μ. Λαμπράκη – Πλάκα, *Ο γελοτοποιός και η αλήθεια του*, Καστανιώτη, Αθήνα 1991, σ.129.

κλάση των 2 δρχ. της αναμνηστικής σειράς *Ολυμπιακοί Αγώνες 1896* με το ολλανδικό γραμματόσημο, διαπιστώνουμε ως προς την απεικόνιση και μόνο ότι το δεύτερο είναι πλησιέστερο στο πρότυπο. Και στις δύο περιπτώσεις, εντούτοις, διαπιστώνεται μετατόπιση του ενδιαφέροντος στο σημαίνον αντί του σημαινομένου. Η πιστότητα του φωτογραφικού απεικάσματος ενός έργου τέχνης και, ιδιαίτερα ενός γλυπτού, προσδιοριζόμενου από τον φυσικό του χώρο και σε σχέση με αυτόν, χάνει τη σταθερότητά της από τις εκάστοτε συνθήκες μιας φωτογράφισης. Η φωτογραφία, απομονώνοντας το έργο-γλυπτό και δημιουργώντας τον διάλογο ενός νέου φωτισμού, προσδίδει έναν νέο χωρο-γλυπτικό κόσμο, πολύ διαφορετικό από τον κόσμο ο οποίος το φιλοξενεί και, ακόμα περισσότερο, από εκείνο για τον οποίο, πρωτογενώς, δημιουργήθηκε (ναοί, παλάτια, κήποι κ.λπ.).

Στην περίπτωση του γραμματοσήμου, το φωτογραφικό πρότυπο θα μετα-γραφεί με νέους όρους σε έναν νέο χώρο και θα υποστεί νέα μεταμόρφωση. Για τον λόγο αυτό, θα μπορούσε να αποτελεί την οφειλή των εικαστικών διατυπώσεων του γραμματοσήμου και, πολύ λιγότερο, την απόδοση του προτύπου.

Η καλλιτεχνική γραφή, ως ιδιότυπη χειρονομία ατομικότητας, αντικαθίσταται στις περιπτώσεις αυτές από την ψυχρή τελειότητα της φωτογραφικής απεικόνισης, ωστόσο, διατηρείται πάντοτε η δυνατότητα καλλιτεχνικής έκφρασης, η οποία οριοθετείται από επιμέρους επιλογές, π.χ. την οπτική γωνία θέασης, τον φωτισμό, την εστίαση, την ανάδειξη λεπτομερειών κ.λπ. . Τέτοια παραδείγματα αποτελούν η γερμανική έκδοση *EUROPA* 1986 στην οποία απεικονίζεται λεπτομέρεια του προσώπου του Δαβίδ, έργο του Μιχαήλ Αγγέλου, και η απεικόνιση της προτομής του Μ. Αλεξάνδρου, στην πρώτη μονάδα βάρους της βρετανικής έκδοσης, το 2003.



Οποιαδήποτε κι αν είναι η τεχνική παραγωγής του γραμματοσήμου και ανεξάρτητα από τη χρήση υπαρκτών ή όχι παραστατικών προτύπων, η δημιουργική του διεργασία προχωρά με νέους όρους, σε νέες διατυπώσεις.

Οι γραφικές τέχνες και η εξέλιξή τους στήριξαν το γραμματόσημο, στο επίπεδο των απαιτήσεων μιας μεγάλης παραγωγής. Η αλληλένδετη και ουσιαστική σχέση του, όμως, με τις εικαστικές τέχνες και, ειδικά, με τη χαρακτηριστική τεκμηριώνεται με όλες τις καλλιτεχνικές διεργασίες, οι οποίες λειτούργησαν υπό τη σκέπη της, και με όλα τα πρόσωπα τα οποία ενεπλάκησαν στη σχεδιάσή του. Το γραμματόσημο υπηρετήθηκε από χαρακτές αλλά και σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση η συνδρομή τους υπήρξε πάντοτε απαραίτητη.

Με αυτή τη θεώρηση, η συμβολή του καλλιτέχνη στη διαμόρφωση περιεχομένου, το οποίο εξαρτάται λιγότερο από τη θεματολογία και περισσότερο από την καλλιτεχνική υπόσταση του δημιουργού του, είναι αυτονόητη.

2. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ - ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

Με την ανάπτυξη του φιλοτελισμού και την αύξηση του κρατικού ενδιαφέροντος για τις εκδόσεις γραμματοσήμων, πλήθος καλλιτεχνών κλήθηκαν να προσφέρουν υπηρεσίες από διαφορετικές θέσεις. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, δάσκαλοι της Σχολής Καλών Τεχνών συμμετέχουν ως μέλη στις γνωμοδοτικές επιτροπές των φιλοτελικών εκδόσεων. Από τον χώρο των εικαστικών οι Γ. Ιακωβίδης, Π. Μαθιόπουλος, Ουμ. Αργυρός, Γ. Ροϊλός, Θ. Θωμόπουλος, Δ. Μπισκίνης και Μ. Αξελός αναλαμβάνουν την καλλιτεχνική εποπτεία των δοκιμών και της εν γένει εμφάνισης των γραμματοσήμων. Στις συνθέσεις των επιτροπών συμμετέχουν παράλληλα οι λόγιοι Ζαχ. Παπαντωνίου, Ι. Γρυπάρης, Θ. Βελλιανίτης, αργότερα ο Π. Πρεβελάκης, καθώς και ο αρχιτέκτονας Αρ. Ζάχος.

Για αρκετές δεκαετίες μετά την πρώτη έκδοση, τη φροντίδα τόσο της σχεδίασης όσο και της χάραξης του ελληνικού γραμματοσήμου είχαν ξένοι καλλιτέχνες. Στις χάραξεις τους επαληθεύεται η ευρωπαϊκή κληρονομιά της τέχνης του *burin*, η οποία είχε καλλιεργηθεί και χρησιμοποιηθεί ευρύτατα, κατά τον 19^ο αιώνα. Στη Γαλλία, για

παράδειγμα, οι *burinistes* επιδίδονταν στις *reproductions* έργων τέχνης για λογαριασμό εμπόρων. Ο διασημότερος, ίσως, έμπορος *reproductions*, ο Coupil, απασχολούσε έναν από του καλύτερους *burinistes*, τον Henriquel Dupont, ο οποίος αναγορεύτηκε, το 1863, καθηγητής της Χαρακτικής της Beaux Arts και, διδάσκοντας για 40 χρόνια, εκπαίδευσε χαρακτες με την παραδοσιακή παιδεία του 17^{ου} αιώνα.²⁸⁶ Είναι, επίσης, χαρακτηριστική η αναφορά σε αυτό το είδος της χαρακτικής, στο 48^ο Salon ζωγράφων-χαρακτών στη Γαλλία, το 1965: *Ανάμεσα στα τόσο ποικίλα είδη χαρακτικής, το burin φυσικά δεν ξεχάστηκε: επιτρέπει μίαν εκπληκτική γκάμα στη χρησιμοποίησή του που αρχίζει από τις μεγάλες ακαδημαϊκές planches του Decaris, ως τις ισορροπημένες συνθέσεις των Robert Cami, Pierre Dubreuil και Germain de Coster.*²⁸⁷ Η χάραξη με καλέμι ήταν γνωστή σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό χώρο. Πολυάριθμα παραδείγματα λαμπρών γραμματοσήμων γιουγκοσλαβικής, πολωνικής, τσεχοσλοβακικής κ.ά. προέλευσης αποδεικνύουν την τεχνική αρτιότητα των δημιουργών τους. Ο Wlodzmiarz Vacek, χαρακτήρας και ποιητής, μαθητής του Schirnböck, χάραξε το 1932 το πρώτο πολωνικό χαλκογραφικό γραμματόσημο.²⁸⁸ Ο ίδιος, μέχρι το 1939, είχε χαράξει δεκαπέντε γραμματόσημα και, πριν την κήρυξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, δραπέτευσε στην Αγγλία. Μετά τον πόλεμο εργάστηκε στην Thomas De la Rue.²⁸⁹ Ενδεικτική, μεταξύ άλλων, είναι η μνεία της χαρακτικής δεινότητας των Τσεχοσλοβάκων καλλιτεχνών.²⁹⁰

Στην Ελλάδα, η πρώτη σχεδιαστική ελληνική συμμετοχή καταγράφεται με την έκδοση της *Εκστρατείας*, το 1913, και αποδίδεται στον καθηγητή Π. Καββαδία.²⁹¹ Η ορθότητα της πληροφορίας, ωστόσο, δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί από το μητρώο ελληνικών γραμματοσήμων, διότι η σύστασή του πραγματοποιήθηκε εικοσιένα χρόνια αργότερα από την έκδοση της σειράς. Επειδή το όνομα του σχεδιαστή δεν ταυτίζεται με τον εικαστικό χώρο στη συγκεκριμένη εποχή, αλλά, δεδομένου του γεγονότος -όπως ήδη έχει αναφερθεί- ότι η πανεπιστημιακή κοινότητα συνεισέφερε στη θεματολογία,

²⁸⁶ J. Aphémar, *La gravure originale au XXe siècle*, Aimery Somogy, Paris, 1967, σσ.10-11.

²⁸⁷ J. Letheve, Το μαύρο – άσπρο προνομίους πάντα περιοχή της χαρακτικής, περ. *Ζυγός*, έτος IX, τευχ. IV- 65, σσ. 49-51, σ.50.

²⁸⁸ Κατάλογος γραμματοσήμων *Michel*, αρ.271.

²⁸⁹ Βλ. *Encyklopedia filatelistyki*, Βαρσοβία 1993 και *Filatelist* αρ. 8 /1968, σ.182.

²⁹⁰ Οι Τσεχοσλοβάκοι χαρακτες, *Εφημερίς των Εικαστικών Τεχνών*, εφ.1/ 1938, σ.3.

²⁹¹ ΕΡΜΗΣ, *Κατάλογος γραμματοσήμων Ελλάδας Κύπρου 1999*, σ.119.

είναι πιθανόν ο καθηγητής Αρχαιολογίας Παναγιώτης Καββαδίας²⁹² να πρότεινε τα θέματα και η προσαρμογή να έγινε από την εταιρεία *Ασπιώτη*, η οποία ανέλαβε την κατασκευή. Σε κάθε περίπτωση, η προσπάθεια αυτή δεν βελτίωσε την εμφάνιση των γραμματοσήμων. Ωστόσο, με την έκδοση της *Εκστρατείας* του 1913 πραγματοποιείται η έναρξη της ελληνικής συμμετοχής στις εκτυπώσεις γραμματοσήμων.

Στη συνέχεια, τις εκδόσεις *Πατακόνια* του 1926 και *Ζέππελιν* του 1933 ανέλαβε να σχεδιάσει ο μαθητής του Γ. Ιακωβίδη, Α. Γαβαλάς.²⁹³ Αν και η ζωγραφική του υπήρξε ακαδημαϊκού χαρακτήρα, η *Πατακόνια* είχε εντελώς διαφορετική αισθητική αντίληψη. Ο σχεδιασμός του προσεγγίζει, σε ένα βαθμό, το ύφος ενός αρχιτεκτονικού προοπτικού σχεδίου, με φόρμες οι οποίες ξεκαθαρίζουν, χωρίς λεπτομερειακή περιγραφή, μια ομαδοποιημένη κατανομή όγκων. Στην εποχή της, η έκδοση δέχτηκε σκληρή κριτική για την αισθητική αντιμετώπιση των αρχαίων μνημείων (βλ. μέρος Β' κεφ. Β', σ. 290). Θα πρέπει να σημειωθεί, όμως, ότι οι απλουστευμένες φόρμες, ακόμη και στα σημεία τα οποία, ενδεχομένως, επιδέχονταν περισσότερες σχεδιαστικές πληροφορίες, ευνοούν την ευκρίνεια του γραμματοσημικού μινιμαλισμού.

Στις αρχές του 20^{ού} αιώνα, ο προσανατολισμός των ελληνικών γραμματοσήμων -με αποσπασματικές εξαιρέσεις- παρέμεινε σταθερός στην ακαδημαϊκή τέχνη, συγκροτώντας, ουσιαστικά, μια κοινή μορφοπλαστική οπτική. Η οπτική σύνταξή τους έλαβε διαφορετικό ύφος και χαρακτήρα, από την στιγμή που κατετέθηκαν οι αισθητικές διατυπώσεις ενός προσωπικού καλλιτεχνικού ιδιώματος, κάνοντας σημαντική την εμπλοκή των Ελλήνων καλλιτεχνών στο φιλοτελικό γίγνεσθαι.

Το 1933, η σχεδίαση της κλάσης των 75 δρχ. της έκδοσης της *Δημοκρατίας* και, το 1935, της *Μυθολογικής*, από τον Δημήτρη Μπισκίνη, έδωσαν ένα νέο σχεδιαστικό ύφος, άγνωστο για τα ελληνικά φιλοτελικά δεδομένα.

Ο Δ. Μπισκίνης, γεννημένος το 1891, προερχόταν από οικογένεια που ασκούσε το επάγγελμα της αγιογραφίας. Παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής στο Πολυτεχνείο, ενώ, στη συνέχεια, έχοντας κερδίσει την Αβερώφεια υποτροφία, ακολούθησε ανώτερες σπουδές, στο Παρίσι. Αν και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος

²⁹² Ο Παναγιώτης Καββαδίας συνεισέφερε στην οργάνωση της Αρχαιολογικής Εταιρείας Αθηνών και έδειξε έμπρακτο ενδιαφέρον για τις αρχαιοελληνικές και βυζαντινές αρχαιότητες, βλ. Παναγιώτης Καββαδίας - Georg Kawerau, Ανασκαφή της Ακροπόλεως από του 1885 μέχρι του 1890, 1907, ανατύπ. 1974.

²⁹³ Βλ. Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών, *Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαρακτές, 16^{ος}-20^{ός} αιώνας*, Μέλισσα, Αθήνα 1997.

καθυστέρησε την μετάβασή του στη γαλλική πρωτεύουσα, φοίτησε στις ακαδημίες Julian και Grande Chaumiere²⁹⁴ και, παράλληλα, εξέθεσε το έργο του στο αυστηρά επιλεκτικό Salon des artistes français.²⁹⁵ Το 1923, επέστρεψε στην Αθήνα και δημιούργησε το ατελιέ του. Ζώντας στο μεταίχμιο των τάσεων της τέχνης, η οποία, στην στροφή προς τον ανατρεπτικό 20^ο αιώνα, ερχόταν σε αντίθεση με τη ρεαλιστική κλασικίζουσα παράδοση του 19^{ου} αιώνα, κατόρθωσε να γεφυρώσει δύο διαφορετικές εποχές με αντιθετικές ιδεολογίες.

Το έργο του ενέπνεε η μυθολογία των Ελλήνων, ρέποντας μεταξύ συμβολισμού και αλληγορίας. Ο τρόπος της όρασης ενός ζωγράφου καθορίζεται, ανάλογα με τον τρόπο που η γλώσσα καθορίζει τη σκέψη, από την έκταση και την κυριαρχία των ζωγραφικών μέσων του, και οι ιδέες του δεν μπορούν παρά να είναι συνδεδεμένες με τη γλώσσα της τέχνης του.

Στο έργο του Δ. Μπισκίνη, η ύλη της ζωγραφικής όφειλε να μεταστεί σε υποδοχή της ιδέας.²⁹⁶ Ο ίδιος ο καλλιτέχνης ομολογεί για το υπόβαθρο του έργου του ...



*Το σπουδαίο κατά τη γνώμη μου εις την τέχνη είναι να δημιουργήσεις από τα στοιχεία που υπάρχουν κάτι που να μην υπάρχει, που να ήθελε, όμως, κανείς να είναι πραγματικόν.*²⁹⁷

Με προσλαμβάνουσες απορρέουσες από τον γαλλικό συμβολισμό και τον γερμανικό ιδεαλισμό, έδειξε έντονο ενδιαφέρον για τη δύναμη της εικονογραφίας. Το θέμα τον απασχόλησε -όπως και πολλούς από τους ξένους δασκάλους στην εποχή του- περισσότερο από την πλαστική διατύπωση, δίνοντας έτσι στη φιλοσοφία και στην ποίηση μεγαλύτερη αξία από τα καθαρά πλαστικά

²⁹⁴ Α. Σχινά, Δημήτρης Μπισκίνη, 1891-1947, Κατάλογος έκθεσης, 24 Οκτωβρίου-30 Νοέμβριου 1991, Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, Δήμος Πάτρας, 1991, σ.16.

²⁹⁵ Δ. Καλλονάς, Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες, (Μιχ. Σαλίβερος), Αθήνα 1943, σ.161.

²⁹⁶ Μ. Στεφανίδης, Τα 100 χρόνια του Δ. Μπισκίνη και ο Συμβολισμός, Δήμος Ζωγράφου Πνευματικό Κέντρο Μουσείο Κοτοπούλη, Αθήνα 1991, σ.16.

²⁹⁷ Δ. Καλλονάς, ό.π., σ.162.

γνωρίσματα.²⁹⁸

Οι συμβολικές και αλληγορικές παραστάσεις -οικείες στις ξένες εκδόσεις γραμματοσήμων- του καλύτερου εκπροσώπου του περιγραφικού σχεδίου, του Έλληνα Mucha,²⁹⁹ εικονοποίησαν ιδέες και θεματολογίες οι οποίες, έως τότε, αντλούσαν τα οπτικά τους ερείσματα από τα αρχαία ευρήματα.



Στα γραμματόσημα, τα όρια μεταξύ εικαστικού χώρου και φυσικού κόσμου θέτει η οδόντωση. Ωστόσο, η αναγκαία -για τεχνικούς λόγους- τήρηση μιας μη εκτυπωμένης περιοχής πλάτους 1,5 χιλ., μακριά από την οδόντωση, δημιουργεί ένα επιπλέον όριο. Τα διακοσμητικά μοτίβα ανέλαβαν, για αρκετές δεκαετίες, την τήρηση αυτών των ορίων, καθορίζοντας ένα πλαίσιο εναλλασσόμενο, περιοδικά, σε πλάτος και μορφή. Γενικά, τα διακοσμητικά μοτίβα χρησιμοποιούνται για την

Τα αλληγορικά του γραμματόσημα αναβιώνουν τον κλασικισμό, συνθέτοντας οργανικά τα διακοσμητικά στοιχεία της σύνθεσης (Παράρτημα Α, εικ. 56-63). Τα διακοσμητικά του στοιχεία διακρίνουν πλαστικά και ζωγραφικά γνωρίσματα: ... Τα διπλώματά του, οι μεντάγιες του, τα γραμματόσημά του έχουν, πρώτα απ' όλα, θετικό σχέδιο και ύστερα διακοσμητικές αρετές. Θα ήταν ευτύχημα για τον τόπο μας, αν οι διακοσμητές μας είχανε την αξία, στο σχέδιο του Μπισκίνη.³⁰⁰



²⁹⁸ Τ. Π. Σπητέρης, *Δάσκαλοι της ελληνικής ζωγραφικής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1982, σ.102.

²⁹⁹ Μ. Στεφανίδης, *ό.π.*, σ.12.

³⁰⁰ Δ. Μπισκίνη, «ο άνθρωπος και ο καλλιτέχνης», *Ο Αιώνας μας*, 1947.

ανάπτυξη συνθέσεων, αλλά και ως συστα-τικά μέρη μιας σύνθεσης. Συχνά, η χρήση τους γίνεται, για να εμπλουτιστούν ουδέτερες επιφάνειες με ένα πλέγμα διακόσμησης ή για την επιλεκτική διακόσμηση με κορνίζες ως πλαίσιο.³⁰¹

Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ ο ρόλος των πλαισίων ως πέρας του εικαστικού χώρου είχε διανύσει εντυπωσιακή πορεία στην τέχνη, από την Αναγέννηση ως την κορύφωση του 19^{ου} αιώνα, με τον Dégas και τον τυχαίο χαρακτήρα τους,³⁰² στα γραμματόσημα, για αρκετές δεκαετίες, παρέμεινε σταθερού χαρακτήρα, καταλαμβάνοντας σε αρκετές περιπτώσεις μεγάλο μέρος της προς σχεδίαση επιφάνειας.

Ο Δ. Μπισκίνης, στα περισσότερα από τα γραμματόσημά του, απέφυγε τα πολύπλοκα διακοσμητικά πλαίσια και, οριοθετώντας τον εικαστικό του χώρο με λεπτή γραμμή, διευκολύνει το βλέμμα στην περιήγηση των τονικών του μεταβάσεων. Ακόμη, χρησιμοποιώντας συγκλίνουσα προοπτική, τοποθετεί τις δεσπόζουσες μορφές των γραμματοσήμων του στο κέντρο. Έτσι, η συγκλίνουσα προοπτική της *Μυθολογικής*, με την δεσπόζουσα μορφή στο κέντρο, υποστηρίζει τη σταθερότητα της σύνθεσης. Η συνθετική αρτιότητα των σχεδίων της έκδοσης -σε κλίμακα έξι φορές μεγαλύτερη από τη φυσική διάσταση του γραμματοσήμου- βρήκε αντάξια χαρακτηριστική *μεταγλώττιση* από την αγγλική Thomas de la Rue.

Η *Μυθολογική* απέσπασε το Α' Βραβείο³⁰³ στον παγκόσμιο διαγωνισμό του 1935, γεγονός το οποίο αποτελεί, ιστορικά, την πρώτη διεθνή βράβευση των ελληνικών εκδόσεων. Τη διάκριση αυτή ακολούθησε η βράβευση στο Παγκόσμιο Φιλοτελικό Συνέδριο του Μπουένος Άιρες, το 1951,³⁰⁴ τέσσερα χρόνια μετά τον πρώιμο θάνατο του Δ. Μπισκίνη.

Όπως καταγράφεται στο Αρχείο του Ταχυδρομικού και Φιλοτελικού Μουσείου, η στροφή του μορφοπλαστικού ύφους των εκδόσεων ενισχύεται από τις αλληγορικές παραστάσεις των γραμματοσήμων του διαγωνισμού για την έκδοση της *Κοινωνικής Πρόνοιας* το 1935,³⁰⁵ η οποία, τελικά, δεν πραγματοποιήθηκε. Στον διαγωνισμό,

³⁰¹ Ε.- Γ. Βακαλό, *Οπτική σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ.70

³⁰² R. Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης* (μετ. Ι. Ποταμιάνος), Θεμέλιο, 2005, σ.265.

³⁰³ Μ. Στεφανίδης, *ό.π.*, σ.14.

³⁰⁴ Δ. Καλλονάς, «Δ. Μπισκίνης, ο ζωγράφος οραματιστής», εφ. *Βραδυνή*, 27/3/1957.

³⁰⁵ Οι μακέτες των μη εκδοθέντων γραμματοσήμων βρίσκονται στο Φιλοτελικό και Ταχυδρομικό Μουσείο, φακ.14 κ.5, 1935. Εντούτοις, στο βραβευθέν σχέδιο του Α. Θεοδωρόπουλου υπάρχει η υποσημείωση: *Α' Βραβείο Διαγωνισμού 1937*.

έλαβαν μέρος ο Δ. Καψοκέφαλος, ο Α. Γεραλής και ο Α. Θεοδωρόπουλος, ο οποίος και απέσπασε το πρώτο βραβείο. Η προσέγγιση του θέματος από τους συγκεκριμένους καλλιτέχνες υπήρξε εντελώς διαφορετική.

Στα σχέδια του Δ. Καψοκέφαλου, η αναπαράσταση της *Κοινωνικής Πρόνοιας* κινείται από την εκλαϊκευμένη ματιά της *προστάτιδας Παναγίας* έως τη γυναικεία φιγούρα τύπου *Marianne* (Παράρτημα Α, εικ.64-66). Η σύνδεση της κοινωνικής προστασίας με τη Θεία Πρόνοια γίνεται περισσότερο αισθητή στην έκδοση του 1943, για την *Παιδική Περίθαλψη*, από την αναλογική συνθετικά σχέση των δύο εκ των τριών γραμματοσήμων της έκδοσης: τη *Μητρική Στοργή* του Γ. Ιακωβίδη και τη *Γλυκοφιλούσα* του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (1609), (Παράρτημα Α, εικ. 67-70).



επιρροές από τις αλληγορίες των γαλλικών εκδόσεων υπήρξε εκείνο της έκδοσης του 1914, στο οποίο απεικονίζεται *Θνήσκων Στρατιώτης*, με φόντο *χήρα και παιδί υπό την προστασία της Παναγίας*. Εντούτοις, οι γαλλικές αλληγορίες της *Marianne* διατηρούσαν μια σαφή απόσταση από τις ανάλογες ελληνικές,



διότι ο συγκεκριμένος ρόλος δεν έχει θεϊκή προέλευση.

(1. Paix 1932, 2. aide aux enfants des chômeurs 1937 – TF030343, 3. Exposition internationale 1937 TF030323 4. Sauver la race 1939 YT 419, M 39-19)

Από την άλλη πλευρά, η πρόταση του Α. Γεραλή εδράζει το κυρίως θέμα στη σταθερή βάση ενός παραλληλεπίπεδου που συνθέτουν τα κείμενα του γραμματοσήμου,

εγγράφοντάς το στα νοητά όρια ενός τριγώνου και τοποθετώντας στο υψηλότερο σημείο τη γυναικεία μορφή, που αναπαριστά την *Κοινωνική Πρόνοια*. Τα στοιχεία του ακαδημαϊκού ρεαλισμού και η προσωπική γραφή που χαρακτηρίζει το καλλιτεχνικό του έργο συγχωνεύονται με αποφασιστικότητα στο σχέδιό του, με σαφείς φόρμες, φωτίζοντας από πάνω προς τα κάτω το θέμα και δίνοντας ιδιαίτερη λάμψη στην κύρια μορφή (Παράρτημα Α, εικ. 71).

Τέλος, στο σχέδιο του Α. Θεοδωρόπουλου, προσωποποιείται, για πρώτη φορά, η *Κοινωνική Πρόνοια*, υπό το πρότυπο των γαλλικών αλληγορικών παραδειγμάτων, λαμβάνοντας τη στιβαρή μορφή της *Δημοκρατίας* (Παράρτημα Α, εικ. 72-73). Η γυναικεία φιγούρα είχε, ήδη, ενταχθεί με ευγένεια αλλά και στιβαρότητα στο προσωπικό έργο του χαρακτή, με μορφοπλαστικές κατακτήσεις, οι οποίες δεν είχαν το πνεύμα της επιρροής, αλλά της εκλεκτικής συγγένειας με το έργο καλλιτεχνών που του ενέπνεαν απόλυτο σεβασμό,³⁰⁶ όπως ο Δ. Γαλάνης. Ο σχεδιασμός του γραμματοσήμου του Α. Θεοδωρόπουλου δικαιώνει τον χαρακτηρισμό ότι είναι *...ένας καλλιτέχνης που ενθυμίζει τους ρωμαλέους τεχνίτες των καλών εποχών, που [...]περνούσαν την περίοδο της δημιουργικής πάλης χωμένοι εις τα εργαστήρια και δεν έβγαιναν από εκεί, παρά με ένα αποτέλεσμα, που είχε την αφ' εαυτού αξίωσιν του έργου...Τα σχέδιά του – σαγκίνες και σέπιες, - έργα καλλιτέχνου κυρίου της γραμμής, ικανού να αναπλάση το αντικείμενον και να βλέπη εις αυτό την αισθητική αλήθειαν...*³⁰⁷ Η πρότασή του έδινε την ευκαιρία στο ελληνικό γραμματόσημο να αποτυπώσει ευκρινώς τις τάσεις και τους προβληματισμούς της νεοελληνικής χαρακτικής, για την οποία το σύνολο της προσφοράς του υπήρξε θεμελιώδες, έτσι ώστε να χαρακτηριστεί *σύμβολο της ανύψωσης*.³⁰⁸ Οι λόγοι της ματαιώσης της έκδοσης δεν έχουν γίνει γνωστοί.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, μετά το 1935, η σχεδίαση και η χάραξη των εκδόσεων επέστρεψε στα χέρια των καλλιτεχνών της Bradbury Wilkinson και De La Rue. Οι εκτυπώσεις πραγματοποιούνταν, στην πλειοψηφία τους, στην Ελλάδα από την εταιρεία *Ασπιώτη* με τις εκτυπωτικές πλάκες που κατασκευάζονταν στο εξωτερικό. Η συμμετοχή της καλλιτεχνικής πλευράς περιορίστηκε στη θεματολογία, με τη χρήση έργων νεότερων Ελλήνων ζωγράφων (π.χ. η *Ναυμαχία της Σαλαμίνας* του Κ. Βολανάκη

³⁰⁶ βλ. «Α. Θεοδωράκόπουλος», Ε. Δ. Ματθιόπουλος, Α. Ορφανού, Α. Ραγιά, *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών 16ος -20ός αι.*, τ. 2^{ος}, Μέλισσα, Αθήνα 1998.

³⁰⁷ Δ. Α. Κόκκινος, «Ο κ. Αγγ. Θεοδωρόπουλος», *Νέα Εστία*, τχ.97/1931, σσ.46-47.

³⁰⁸ Α. Τάσος, «Άγγελος Θεοδωρόπουλος», *Νέα Εστία*, τχ. 614/1935, σ.202.

το 1937, η *Μητρική στοργή* του Γ. Ιακωβίδη το 1943, η *Δόξα των Ψαρών* του Ν. Γύζη, το 1945).



Το 1945, με τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Όθων Περβολαράκης, Καλλιτεχνικός Διευθυντής της ΕΛ.ΚΑ.,³⁰⁹ ανέλαβε τη σχεδίαση της αναμνηστικής έκδοσης *Όχι*. Το γραμματόσημό του στηρίχτηκε στα ακαδημαϊκά πρότυπα. Ακολούθησε η σχεδίαση του Δ. Γιαννουκάκη για την *10^η Επέτειο από τον θάνατο του Ε. Βενιζέλου*, το 1946.³¹⁰ Ο ίδιος σχεδίασε και την κλάση των 450 δρχ. της έκδοσης για την *Ένωση της Δωδεκανήσου*, το 1947.

Το ίδιο έτος, οι κλάσεις 600 δρχ. και 1.000 δρχ. (οι αξίες στις μακέτες των κλάσεων, πριν την τιμολογιακή τους τροποποίηση, ήταν 1.000δρχ. και 20 δρχ.) της αναμνηστικής έκδοσης *Νίκης*, σχεδιάστηκαν από τους Αγ. Αστεριάδη και Ε. Τερζόπουλο αντίστοιχα.³¹¹

Ο Αγήνωρ Αστεριάδης, μέλος, καθώς και ο Αγγ. Θεοδωρόπουλος, της ανασυγκροτημένης *Ομάδας Τέχνης* το 1930, ανήκει στη γενιά των ζωγράφων, οι οποίοι επεδίωξαν την ανεξαρτητοποίηση της τέχνης, με την αξιοποίηση γόνιμων στοιχείων της παράδοσης σε συνδυασμό με την επιβολή μιας νέας σύνθεσης³¹² και την ανάδειξη προσωπικών κατακτήσεων. Στην ίδια γενιά ανήκουν ο Ο. Περβολαράκης, ο Α. Γεραλής και ο Β. Γερμενής, οι οποίοι, μαζί με τους Γ. Μόραλη και Ε. Θωμόπουλο, φιλοτέχνησαν ταχυδρομικά δελτάρια, την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Παράρτημα Α, εικ.74-76). Παρόλα αυτά, οι εικαστικές διατυπώσεις του γραμματοσήμου του Ο. Περβολαράκη δεν ταυτίζονται με τις εξπρεσιονιστικές τάσεις³¹³ του προσωπικού του έργου, αλλά διατηρούν ακαδημαϊκά χαρακτηριστικά. Από την άλλη πλευρά, η σχεδίαση του Αγ. Αστεριάδη προτείνει τη συγκρότηση του προοπτικού χώρου από δύο παράλληλα επίπεδα, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις. Ο φωτισμός από μέσα προς τα έξω σχηματοποιεί

³⁰⁹ Βλ. Μητρώο Ελληνικών Γραμματοσήμων, τ. 1944-1958, σ.42.

³¹⁰ Βλ. Μητρώο Ελληνικών Γραμματοσήμων, ό.π.,σ.60 και σ.116.

³¹¹ Βλ. Μητρώο Ελληνικών Γραμματοσήμων, ό.π., σ.68.

³¹² Χρ. Χρήστου, *Ελληνική τέχνη - Ζωγραφική 20^{ού} αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996, σ.14.

³¹³ Χρ. Χρήστου, ό.π., σ.16.

τις μορφές σε σχέση με το φόντο, αναδεικνύοντας τις χαρακτηριστικές κατακτήσεις του καλλιτέχνη.



Ο Ε. Τερζόπουλος εργάστηκε περισσότερο ως σκιτσογράφος και γελοιογράφος.³¹⁴ Στο σχέδιο του γραμματοσήμου του, παρουσιάζεται μια συνθετική καινοτομία για τα μέχρι εκείνη την περίοδο δεδομένα. Το κέντρο του γραμματοσήμου και το σημείο φυγής δεν ταυτίζονται και η δεσπόζουσα μορφή έχει μετατοπιστεί από το κέντρο του εικαστικού

χώρου.

Κατά τη διάρκεια της πρώτης πεντηκονταετίας του 20^{ου} αιώνα, οι αισθητικές διατυπώσεις των Ελλήνων καλλιτεχνών υπήρξαν συγκρατημένες και αποσπασματικές. Ο μικρός αριθμός γραμματοσήμων, τα οποία σχεδιάστηκαν από λαμπρούς εκπροσώπους της νεοελληνικής τέχνης, δεν επέτρεψε την ανανέωση της παγιωμένης γραμματοσημικής οπτικής.

Διακριτή αλλαγή προσδιορίζεται χρονικά στο 1950, όταν ο αναμορφωτής της ελληνικής χαρακτικής, Γιάννης Κεφαλληνός, ανέλαβε να σχεδιάσει την πρώτη του αναμνηστική σειρά.

Ο Γ. Κεφαλληνός γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια και σπούδασε ιστορία της τέχνης και ζωγραφική, στο Παρίσι. Το 1931, κλήθηκε να αναλάβει το Εργαστήριο της Χαρακτικής της Σχολής Καλών Τεχνών, μετά από επιλογή³¹⁵ του γλύπτη Κ. Δημητριάδη, Διευθυντή της Σχολής εκείνη την περίοδο. Η επιλογή του Κ. Δημητριάδη καθόρισε την εξέλιξη της χαρακτικής στην Ελλάδα, αλλά δημιούργησε κάποιες αντιδράσεις: ...Οι ζωγράφοι δάσκαλοι της Σχολής αντιδράσανε με τον τρόπο τους. Η αντίδραση αυτή κράτησε για χρόνια. Θα έλεγε κανείς πως η σύσταση του εργαστηρίου της

³¹⁴ Βλ. Α. Ελευθερουδάκη, Η ιστορία μιας γυναίκας, *Γυναίκα*, αρ. 1/ 2008.

³¹⁵ Ν. Γρηγοράκης, «Η χαρακτική στον ελληνικό χώρο: από τον Γ. Κεφαλληνό ως σήμερα», *Εικαστικά*, αρ. 37/1985, σσ.36-42.

χαρακτικής τους ενόχλησε. Το πιθανότερο ήταν ότι κάποιοι από αυτούς ήταν απληροφόρητοι.³¹⁶

Η ποιότητα του σχεδιασμού των γραμματοσήμων του αποτελεί νοητική επέκταση της αντίληψής του για τη χαρακτική και τις εφαρμογές της. Ο Γ. Κεφαλληνός πήρε την πρωτοβουλία να οργανώσει το Εργαστήριο Τυπογραφίας, γεγονός το οποίο θα μπορούσε, ενδεχομένως, να σημάνει την αναγέννηση της καλλιτεχνικής τυπογραφίας στον τόπο μας. Στα λεγόμενά του, γίνεται φανερή η αγωνία του για την εξέλιξή της και, ειδικότερα, για την τέχνη του βιβλίου, η οποία υπήρξε ένα από τα πρωτεύοντα ενδιαφέροντά του: ... και μπαίνομε στον 19^ο αιώνα...την εποχή του εκδότη και της φωτογραφίας, του *parier couché* και του τσίγκου. Με την άνοδο της αστικής τάξης και την αλματική τεχνική πρόοδο του καπιταλισμού, η ευγενική τέχνη του τυπογράφου συντρίβεται. Η τυπογραφία ολοκληρωτικά υποταγμένη, δεν είναι παρά μια στάση, ένας κρίκος στην αλυσίδα της παραγωγής. Κεφαλή στην επιχείρηση, ο χρηματοδότης έμπορος (ή η ανώνυμη εταιρία) χωρίς γούστο, σχεδόν πάντα ξένος από την τεχνική του βιβλίου και ανίδεος, διευθύνει λογαριάζοντας και το ελάχιστο κέρδος – να βγάλουμε το ψωμάκι!... Η τυπογραφία κατεβαίνει, κατεβαίνει τα σκαλοπάτια. Μια ρουτίνα απελπιστική, ένα παραγέμισμα χωρίς ντροπή, μια ακαλαισθησία για να ξερνάς. Και ο άσπιλος Ιππότης τόσων αιώνων, μουτζουρωμένος σαν πατσαβούρα σέρνεται στις προθήκες της αγοράς!...Παλιές αμαρτίες και τέχνες ξεπεσμένες! Η χαρακτική είχε τριφτεί, γεράσει πάνω στα μεγάλα πιεστήρια. Η τεχνική είχε υποδουλώσει τη δημιουργία. Μάταια πάλεψε να νικήσει την αντίπαλό της τη φωτογραφία. Η πόρτα του ναού κλείστηκε στους παλιούς συνεργάτες της πρώτης ώρας, τους χαρακτες. Ευλογημένη εξορία, μας ξανάφερε στους εαυτούς μας...³¹⁷

Η χαρακτική για τον Γ. Κεφαλληνό δεν εξαντλούνταν μόνο στην τέχνη του βιβλίου, αλλά επεκτεινόταν σε κάθε λογής έντυπο, μικρό ή μεγάλο, δημόσιο ή ιδιωτικό, επίσημο ή αγοραίο. Τίποτα δεν θεωρούσε ανάξιο προσοχής ή μελέτης. Το καθετί στην καθημερινή ζωή μπορούσε -και έπρεπε- να είναι κομψό, καλαίσθητο, άψογο. Για την αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού, είπε πως τα πάντα πρέπει να βγαίνουν από τα

³¹⁶ Μ. Εξαρχοπούλου, *Με αφορμή μιαν έκδοση*, Αθήνα 2009, σ.14, ακυκλοφόρητο.

³¹⁷ Γιάννης Κεφαλληνός, «Τυπογραφία – Χαρακτική», *Νέα Εστία*, αρ. 145/1933, σσ.41-24.

*χέρια του καλλιτέχνη: από το χαρτονόμισμα των πέντε χιλιάδων ως το εισιτήριο του τραμ! Όλα μπορούν να είναι μικρά έργα τέχνης. Όπως και στον Μεσαίωνα.*³¹⁸

Το έργο του είχε το χαρακτηριστικό γνώρισμα πως αποτελούσε έργο ενός εστέτ, προσηλωμένου σε πρακτικές που κατέληγαν στην αντίληψη, και, επίσης, ότι εκείνο που δίνει αναμφισβήτητη ποιότητα είναι η πειθαρχία στους σταθερούς ακαδημαϊκούς κανόνες της χαρακτικής.³¹⁹ Οι θέσεις του αυτές καθόρισαν θεμελιακά το καλλιτεχνικό περιεχόμενο και τη μορφή του ελληνικού γραμματοσήμου.

Η συνεργασία του Γ. Κεφαλληνού με τα Ελληνικά Ταχυδρομεία ξεκίνησε με τη σχεδίαση αναμνηστικής έκδοσης, η οποία είχε αποφασιστεί στο Διεθνές Συνέδριο Ταχυδρομείων στο Παρίσι, το 1948, με σκοπό να τεθεί σε κυκλοφορία τον επόμενο χρόνο, για τη συμπλήρωση εβδομήντα πέντε χρόνων από την ίδρυση της Παγκόσμιας Ταχυδρομικής Ένωσης. Στην Ελλάδα, για τη σχεδίαση της αναμνηστικής έκδοσης προκηρύχθηκε διαγωνισμός, ο οποίος δεν απέδωσε τα αναμενόμενα αποτελέσματα αλλά ούτε και η επανάληψή του τα βελτίωσε. Τότε, κλήθηκε να αναλάβει τη σχεδίαση ο Γ. Κεφαλληνός.

Το γραμματόσημο είχε ως θέμα τον *Έφηβο του Μαραθώνα* και, παρά τις αναμενόμενες καθυστερήσεις, έγινε η αιτία να τιμηθεί η χώρα δύο φορές. Βραβεύθηκε, το 1950, ως το ωραιότερο γραμματόσημο της αναμνηστικής έκδοσης σε όλο τον κόσμο και ακολούθησε η ανακύρηξή του ως ένα από τα δέκα ωραιότερα γραμματόσημα της χρονιάς από τη Φιλοτελική Επιθεώρηση *Stamp Collector's Annual* του Λονδίνου.

Η επίσημη ενασχόληση του Γ. Κεφαλληνού με τα γραμματόσημα οφείλεται στον Π. Πρεβελάκη, ο οποίος, τον Απρίλιο του 1948, ως καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στην Α.Σ.Κ.Τ., ορίστηκε με βασιλικό διάταγμα τακτικό μέλος του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου Ταχυδρομικών Ενσήμων. Αρμοδιότητα του Π. Πρεβελάκη υπήρξε η αναζήτηση και η υπόδειξη των κατάλληλων παραστάσεων για τη φιλοτέχνηση των γραμματοσήμων, καθώς και η καλλιτεχνική επιμέλεια σε όλα τα στάδια της κατασκευής τους. Κατά τη διάρκεια της τετραετούς θητείας του και με δική του παρότρυνση, ο Γ. Κεφαλληνός σχεδίασε τέσσερις ακόμη σειρές γραμματοσήμων: του *Αποστόλου Παύλου* και της *Ανασυγκροτήσεως* το 1951, των *Εθνικών Προϊόντων* το

³¹⁸ Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός ο χαρακτής*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1991, σ.341.

³¹⁹ Μ. Εξαρχοπούλου, ό.π.

1953 και, τέλος, της *Αρχαίας Τέχνης* το 1954 (Παράρτημα Α, εικ. 77-81). Η τελευταία έκδοση πραγματοποιήθηκε με εισήγηση του ίδιου του Π. Πρεβελάκη.³²⁰



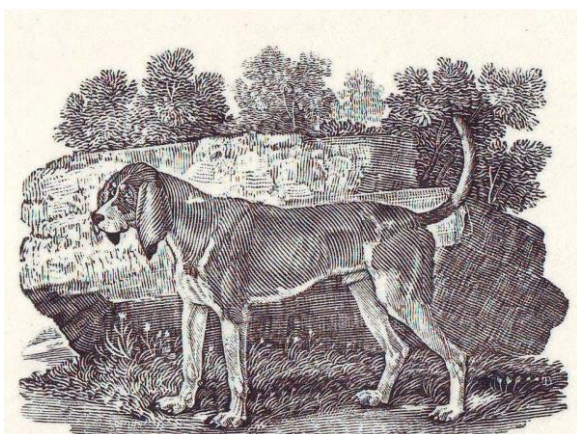
Τα γραμματόσημά του, είναι δημιούργημα -όπως άλλωστε και ολόκληρο το καλλιτεχνικό του έργο-, ενός *θεραπευτή* της χαρακτηριστικής έκφρασης και της δεξιοτεχνίας. Ένας συνδυασμός του *esprit de finesse* και του *esprit géométrique*. Ο Κεφαλληνός, σκαλίζοντας το ξύλο οδηγείται από το κεφάλι – μα κινιέται από την καρδιά.³²¹ Δεν χάραξε μόνο με τεχνική αρτιότητα, αλλά ζωγράφιζε με τα εργαλεία του, χαράζοντας. Οι προς χάραξη επιφάνειες αποτελούσαν για εκείνον πρόκληση πνευματική, πριν το καλέμι αγγίξει το μέταλλο ή το ξύλο. Γραμμές χαραγμένες με ευαισθησία αλλά και απόλυτη προσοχή, γραμμές που πλέκονται και πλέκουν υφές, γραμμές που συμπλέκονται διασταυρούμενες. Ένας ολόκληρος μικρόκοσμος, αρμονικά φιλοτεχνημένος, όπου παύσεις και κρεσέντα εναλλάσσονται, μέχρι το ίδιο το έργο να αποφασίσει την ολοκλήρωσή του. Η δημιουργική διαδικασία και το έργο ως ζωντανό Ένα συναποφασίζουν για την περαίωση. Μετά από αυτό, δεν υπάρχει αμφιβολία για το

³²⁰ Ε. Χ. Κάσδαγλης, *Συμβολή στη βιβλιογραφία του Παντελή Πρεβελάκη*, τομ. Γ' 1878-1987, Ακαδημία Αθηνών Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990, σ.224.

³²¹ Κ. Βάρναλης, *ό.π.*, σ.176.

αν θα συνεχιστεί η λειτουργία. Ζυγισμένο αποτέλεσμα, με ευχαριστημένα και τα μαύρα και τα άσπρα...

Η χάραξή του *αφηγείται το φως*. Ακόμη και όπου η χαρακτηριστική μένει καθαρά διακοσμητική, ακόμα και εκεί, ο Κεφαλληνός *πραγματώνει μια βαθύτερη ιδέα*.³²² Οι χαράξεις του αποδεικνύουν την πνευματική υπόσταση του έργου του.



Thomas Bewick, «Dog»



Γ. Κεφαλληνός «Άλογο»

Τα παραδείγματα τονίζουν τη διαφορετική αισθητική αντίληψη στη χάραξη

Ο Γ. Κεφαλληνός είχε μελετήσει σε βάθος την αρχαία ελληνική πλαστική. Στην επιστολή του προς τον Α. Σικελιανό για την εκτύπωση του βιβλίου του, μεταξύ άλλων γράφει: *...θα ήθελα να σας εξομολογηθώ πως πάντα διαβάζω τα τραγούδια σας όπως όταν ήμουν είκοσι χρονών. Σε πολλά ξαναβρίσκω την αρχαία Ελλάδα που 'ναι μέσα στην καρδιά μας. Εκείνα τα Αγαπάω περισσότερο.*

Η ελληνική αρχαιότητα παρουσιάζεται, πλέον, με διαφορετικό τρόπο. Πρόκειται, στην ουσία, για μια αισθητική συνθήκη που επιτρέπει τον διάλογο ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. Τα γραμματόσημά του μας επιτρέπουν να συμμεριστούμε την εμπειρία του ορατού που έχει ο καλλιτέχνης, αποδίδοντας στο αρχετυπικό παρελθόν την προτεραιότητα του παρόντος. Ο Γ. Κεφαλληνός φαίνεται να έχει βιώσει, προτού πάρει στα χέρια του το καλέμι, εκείνο που ο Γ. Σεφέρης αναφέρει για το αισθητικό κίνητρο, το οποίο συνυπάρχει στον Παρθενώνα: *...Είναι μια ξαφνική παρουσία έντονη*

³²² Κ. Βάρναλης, «Ο ξυλογράφος Γιάννης Κεφαλληνός», *Ουτοπία*, τευχ. 68/2006, σ.176.

και αποκλειστική, ένας μανδύας από μάρμαρο που με σκεπάζει ολόκληρο, μια φωνή που δεν καταλαβαίνω και που ωστόσο αισθάνομαι την επιτακτική ανάγκη να μιλήσω σαν αυτή για να την καταλάβω. Ο Γ. Κεφαλληνός είδε κι αναγνώρισε μέσα σ' αυτό το στοιχείο όχι τον κανόνα, μα το νόημά του.³²³

Οι διαγώνιες αρμονικές χαράξεις των γραμματοσήμων του αποδίδουν δυναμικότερα τον προοπτικό χώρο. Την προοπτική ενισχύει, σε ορισμένες περιπτώσεις, με την τοποθέτηση των θεμάτων του μπροστά από το επίπεδο του κάδρου, το οποίο ορίζεται άλλοτε από κείμενα και άλλοτε από διακοσμητικά μοτίβα, δίνοντας την αίσθηση ότι τείνουν να διαπεράσουν τον χώρο. Με αυτή τη σχεδιαστική λύση, συνδέει άμεσα τον θεατή με τα γεγονότα της εικόνας.



Ως καλλιτέχνης δεν πίστευε σε εθνική τέχνη, αλλά στην τέχνη που ξεπερνά τα σύνορα του τόπου που τη γέννησε. Η πίστη του αυτή οδήγησε στη δημιουργία γραμματοσήμων τα οποία αποδίδουν το πνεύμα της γενιάς, συνεργώντας στη δημιουργία μιας πνευματικής ατμόσφαιρας.

Η υπεύθυνη αυτή προσπάθεια που ανέδειξε διεθνώς το ελληνικό γραμματόσημο, τοποθετώντας το σε εξέχουσα θέση, ανακόπηκε με την παραίτηση του Π. Πρεβελάκη, στις 14 Μαρτίου 1952. Όπως αναφέρεται στη σχετική επιστολή, η παραίτησή του θεωρήθηκε επιβεβλημένη, καθώς η δικαιοδοσία του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου, με ενέργειες της Γενικής Διεύθυνσης του Ταχυδρομείου, είχε περιοριστεί τόσο, ώστε τα μέλη του λάμβαναν γνώση των πράξεων της διοίκησης εκ των υστέρων.

Η παραίτηση του Π. Πρεβελάκη από το Γνωμοδοτικό Συμβούλιο δεν ήταν ο μοναδικός λόγος διακοπής της συνεργασίας του Γ. Κεφαλληνού με τα Ελληνικά

³²³ Κ. Βάρναλης, *ό.π.*, σ.177.

Ταχυδρομεία. Την ίδια εποχή, η εκτύπωση των γραμματοσήμων γινόταν αποκλειστικά στις εγκαταστάσεις της *Ασπιώτη- ΕΛ.ΚΑ.*, η Διεύθυνση της οποίας είχε περιέλθει στα χέρια του Λ. Ηλιόπουλου. Το ζεύγος Ηλιόπουλου απέβλεπε σε στενή και μόνιμη συνεργασία με τον Γ. Κεφαλληνό, γι' αυτό οργάνωσαν και πραγματοποίησαν το 1948, μαζί με το ζεύγος Κεφαλληνού, ένα ταξίδι στην Αγγλία, με σκοπό ο χαρακτήρας να μελετήσει τις νέες μεθόδους που πρόσφερε η πρόοδος της τεχνολογίας. Το ταξίδι αυτό αποτέλεσε μια ατυχή συγκυρία και έφερε αντίθετα αποτελέσματα, εξαιτίας της διαφοράς στη νοοτροπία, αλλά, κυρίως, λόγω της απόκλισης μεταξύ των ασυμβίβαστων καλλιτεχνικών αρχών του χαρακτή και των επαγγελματικών συμφερόντων του επιχειρηματία.

Η ρήξη ήταν αναπόφευκτη και, έτσι, ο Λ. Ηλιόπουλος στράφηκε στον μαθητή του Γ. Κεφαλληνού, Κώστα Γραμματόπουλο. Εκείνος, με τη σειρά του, και, αφού συμβουλευτήκε τον δάσκαλό του που, ωστόσο, δεν τον απέτρεψε, απέρριψε τις δελεαστικές προτάσεις του Λ. Ηλιόπουλου. Στη συνέχεια απευθύνθηκε στον Τάσσο Αλεβίζο, ο οποίος αποδέχτηκε την πρόταση.³²⁴ Ανάλογες προτάσεις έγιναν και στους Θ. Εξαρχόπουλο και Γ. Αγγελόπουλο, ο οποίος, μάλιστα, αργότερα, εργάστηκε στο Εθνικό Νομισματοκοπείο. Ωστόσο, οι συζητήσεις γύρω από το ζήτημα της ειδικής εκπαίδευσης στη χάραξη γραμματοσήμων στο εξωτερικό δεν ευοδώθηκαν.³²⁵



Ανάμεσα στα γραμματοσήμα της σειράς των *Εθνικών Προϊόντων* του 1953, υπήρξε και εκείνο που ήταν αφιερωμένο στον καπνό και σχεδιάστηκε από τον Αλέξανδρο Κορογιαννάκη. Στο περιθώριο της μακέτας του γραμματοσήμου, υπάρχει η σημείωση *Α' Βραβείον*. Αυτό οδηγεί στο ασφαλές συμπέρασμα ότι είχε διεξαχθεί διαγωνισμός για τον σχεδιασμό της σειράς. Ο λεπτός και ακριβής σχεδιασμός της τελικής μακέτας αποδεικνύει την ευχέρεια του καλλιτέχνη να μελετήσει την γραμμική ανάλυση του σχεδίου, πριν τη χάραξη. Η 76η Δημοπρασία *Collectio*, της 4ης Μαΐου 2014, στην οποία περιλαμβάνονται δύο προσχέδια γραμματοσήμων με θέμα το σιτάρι και τα

³²⁴ Ε.Χ. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σσ.342-344.

³²⁵ Θ. Εξαρχόπουλος, *συνέντευξη*, 10/2/2010.

εσπεριδοειδή του Α. Κορογιαννάκη, αποτελεί ένδειξη ότι ο ίδιος συμμετείχε στον διαγωνισμό για την έκδοση των *Εθνικών Προϊόντων*, με προτάσεις για όλα τα γραμματόσημα (Παράρτημα Α, εικ. 82-83).



Ο Α. Κορογιαννάκης υπήρξε ο πρώτος, μαζί με τον Φώτη Μαστιχιάδη, που χάραξε εθνικά χαρτονομίσματα με τη χαλκογραφική μέθοδο. Διετέλεσε Προϊστάμενος της Υπηρεσίας Χαράξεως στο Ι.Ε.Τ.Α. της Τράπεζας της Ελλάδος και χάραξε τραπεζογραμμάτια για λογαριασμό της Εθνικής Τράπεζας της Αυστρίας.³²⁶

Έχοντας αναγνωριστεί και διακριθεί ήδη για το έργο του (Χρυσό Βραβείο στη Διεθνή Μπιενάλε των Παρισίων το 1937, Μπιενάλε Βενετίας το 1939, Α΄ Βραβείο Μεσογειακής – Αλεξανδρείας το 1956³²⁷) χάραξε τα γραμματόσημα της *Κύπρου* για την ένωσή της με την Ελλάδα, το 1954. Στα γραμματόσημα περιλαμβάνεται μικροφωτογραφημένο κείμενο 708 λέξεων, που αποτελεί απόσπασμα από τα Πρακτικά της Βουλής των Κοινοτήτων, στις 28 Ιουλίου 1954. Η επίτευξη της δύσκολης αυτής εκτύπωσης οφείλεται στη συνεργασία με το Ι.Ε.Τ.Α. . Η τελευταία σειρά γραμματοσήμων του ήταν η αναμνηστική για τα 50 χρόνια του διεθνούς Ρόταρν, το 1956, με τη λιθογραφική μέθοδο.

³²⁶ Βλ. Συλλογή Γ. Ι. Κατσίγρα, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, Λάρισα 2005, σ. 303.

³²⁷ «Τα γεγονότα και τα ζητήματα», στο *Νέα Εστία*, αρ. 946/1966, σ.1738.

Στη δεκαετία μετά το 1950, η φιλοτέχνηση γραμματοσήμων εμπλουτίστηκε με τη συμμετοχή μεγάλων Ελλήνων χαρακτών. Το 1952, ο Δημήτρης Γαλάνης ανέλαβε τη σχεδίαση της αναμνηστικής έκδοσης για τα 50 χρόνια από τη γέννηση του Βασιλέως Παύλου. Ο Δ. Γαλάνης είχε ήδη γίνει διάσημος στην Ευρώπη ως γελοιογράφος της *Belle Époque*, χωρίς να παραλείπει τις αναφορές του και στην ελληνική επικαιρότητα. Αφιερώθηκε στη χαρακτηριστική μετά από τρία γεγονότα, τα οποία καθόρισαν τη ζωή του. Αυτά υπήρξαν η ακαδημαϊκή του καριέρα στις μεγάλες σχολές του Παρισιού, η απώλεια του γιου του κατά την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και η εκλογή του μεταξύ των αθανάτων της Γαλλικής Ακαδημίας, το 1945.³²⁸

Η ενασχόλησή του με τα γραμματόσημα ξεκίνησε από την Γαλλία. Όπως αναφέρει ο Decaris, το γαλλικό κράτος κάλεσε τους σημαντικότερους Γάλλους χαρακτες, μεταξύ αυτών και τον Δ. Γαλάνη, να αναλάβουν τον σχεδιασμό των γραμματοσήμων. Στην ενέργεια αυτή φαίνεται καθαρά η σημασία της πολιτικής των γραμματοσήμων στη Γαλλία³²⁹. Ο Δ. Γαλάνης σχεδίασε τον *Coq gaulois*, το 1934, το *Exposition de 1937* και το *Aide aux enfants des chômeurs*, το 1939.³³⁰ Το 1934, ο Υπουργός των Ταχυδρομείων τού εμπιστεύτηκε τη σχεδίαση των 50c της σειράς *Exposition de 1937*. Οι χαρακτες Daraines και Laboureur πήραν μέρος στην ίδια σειρά. Η πτώση, ωστόσο, του υπουργού από το αξίωμά του, οδήγησε αναγκαστικά στην ακύρωση αυτού του γραμματοσήμου.³³¹

Ο Δ. Γαλάνης εντάσσεται στη γενιά των Δασκάλων. Με το έργο του, συμμετείχε στον αιώνα του ως ουμανιστής. Στη διάσπαση των οπτικών στοιχείων της εικόνας που μας κληροδότησε ο μεσογειακός ουμανισμός, ο Δ. Γαλάνης αντιδρά με μια ανασύνθεση.³³² Ο ίδιος πίστευε ότι: ...Στις πλαστικές τέχνες, όλος ο 20^{ός} αιώνας, που έχει ειπωθεί ότι με πάθος επεδίωξε την πρωτοτυπία, έδωσε καλλιτέχνες που ενώ είναι πραγματικά πρωτότυποι συνδέονται στερεότατα με την παράδοση...³³³ Ο André Malraux έγραφε στον κατάλογο της ατομικής του έκθεσης στη galerie *La Licorne* ...Μπορεί

³²⁸ Δ. Σαπρανίδης, *Ιστορία της ελληνικής γελοιογραφίας*, Ποταμός, Αθήνα 2001, σ.252.

³²⁹ Ε. Μαυρομάτης, *Η χαρακτηριστική και η ζωγραφική του Δ. Γαλάνη 1879-1966*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1983, παράρτημα «Ο Δ. Γαλάνης και η γαλλική κριτική», σ.394 σημ.1.

³³⁰ R. Duxin, P. de Lizeray, A. Vitalyos, «Ceux qui créent nos timbres», *Le Monde des Philatélistes*, Musée de la Poste, τ. II, σ.8.

³³¹ Nos Graveurs – Galanis, *La Quinzaine Philatélique*, αρ.12/1946, σ.410.

³³² Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνική χαρακτηριστική*, Εκδοτική Αθηνών, 1994, σ.21.

³³³ Α. Τάσος, «κι ένας περίπατος μαζί του, το '47», *Ζυγός*, τευχ. 39/1980, σ.40.

κανείς να πλησιάσει τον Γαλάνη σε πολλούς αρχαίους δασκάλους, δεν μπορεί όμως να τον υποτάξει σε κανένα. Πάντα ο Γαλάνης θα διαφοροποιείται από κάποιο ουσιώδες σημείο, γιατί η τέχνη του κρατά από τη σημερινή καλλιτεχνική ζωή, είναι βαθιά σύγχρονη.³³⁴



Προφίλ βασιλιά Παύλου

Η Θεά Φήμη

Ο Δ. Γαλάνης πίστευε ότι *une belle chose doit être simple*. Στη σειρά που σχεδίασε για λογαριασμό των Ελληνικών Ταχυδρομείων, περιλαμβάνονται τέσσερις κλάσεις εκ των οποίων τρεις αποτελούν επανάληψη της χαρακτηριστικής απόδοσης της φωτογραφίας του

βασιλιά Παύλου. Το πλαστικό σύστημα του Δ. Γαλάνη βρίσκει μεγαλύτερο πεδίο έκφρασης στην αλληγορική παράσταση της θεάς Φήμης, στην κλάση των 1.400 δρχ. . Στη σκιοφωτισμένη φόρμα της Φήμης, διαφαίνεται η προσωπική γραφή του καλλιτέχνη. Στη σύνθεσή του αποδίδονται, με λιτό και ευκρινή τρόπο, οι βασικές φόρμες σκιάς και φωτός. Ωστόσο, η σχεδίαση γραμματοσήμων από τον Δ. Γαλάνη, τόσο για τις γαλλικές όσο και για τις ελληνικές εκδόσεις, υπήρξε ελάχιστη, ώστε να μπορεί να μας προσφέρει τη δυνατότητα μιας στέρεης καταγραφής των προσωπικών του πλαστικών διατυπώσεων.

Η εξεταζόμενη περίοδος ολοκληρώνεται με την καλλιτεχνική αρωγή του Α. Τάσσου. Ο Α. Τάσος υπήρξε μαθητής του Γ. Κεφαλληνού και Καλλιτεχνικός Διευθυντής της *Ασπιώτη* από το 1948. Έθεσε το ταλέντο και τις γνώσεις του στην υπηρεσία των ελληνικών γραμματοσήμων, με τη σχεδίαση της αναμνηστικής έκδοσης *N.A.T.O.*, το 1954.

Οι αναπαραστάσεις των κλάσεων βασίζονται στη ζωγραφική των αρχαιοελληνικών αγγείων και τη γλυπτική των αρχαίων νομισμάτων. Ωστόσο, ο Α. Τάσος επέβαλε τις δικές του πλαστικές κατακτήσεις. Η επίδραση της αρχαίας ελληνικής και βυζαντινής τέχνης είχε, ήδη, αποτυπωθεί στο προσωπικό του έργο. Ως χαρακτήρας, συνόψισε τις φόρμες των αρχαίων αγγειογράφων, των βυζαντινών αγιογράφων και των μεσαιωνικών τυπογράφων αλλά και των λαϊκών λιθοξόων, των χτιστάδων και των μικροτεχνητών, παρακολουθώντας με αδρότητα τα σύνορα της

³³⁴ Φ. Φραντζεσκάκης, «Συνομιλία με τον Γαλάνη το '38», *Ζυγός*, αρ. 39/1980, σ.32.

μορφής, στο μέτρο που αυτά γίνονται ρυθμικά πλαίσια συντονισμού μιας παλιάς διαδρομής που αφορά την αποκάλυψη από το σκοτάδι της εσωτερικής οργανικής λειτουργίας των τμημάτων της σύνθεσης: ...για τον Τάσσο στο μέτρο που οριοθετεί αυτές τις λειτουργίες γράφει την ιστορία της εικόνας που διαβάζει σταυροειδώς: από πάνω προς τα κάτω, από τα αριστερά προς τα δεξιά, υπομνηματίζοντας πάντα τους κανόνες του πλαισίου.³³⁵

Τους ευγενικούς τόνους του Γ. Κεφαλληνού διαδέχτηκε η μεστότητα του σχεδίου του Α. Τάσσου. Το δωρικό ύφος του υπήρξε ευεργετικό. Η τέχνη του οδήγησε το γραμματόσημο σε έναν σχεδιασμό, απαλλαγμένο από στοιχεία που ήταν αμφίβολο αν θα μπορούσαν να σμικρυνθούν και να εξακολουθούν να είναι ορατά, διατυπώνοντας, έτσι, με οικονομία εκείνο που είχε αξία. Η σχεδιαστική του ευχέρεια λειτουργούσε πάντοτε σε συνάρτηση με τις πνευματικές του αναζητήσεις: *Το ζήτημα του μαύρου στην ξυλογραφία πρέπει να αποτελέσει το αντικείμενο των προσπαθειών μου. Το μαύρο είναι ευκολία: Εάν αποπειραθούμε ν' αφαιρέσουμε το εφέ του μαύρου, τότε θα διαπιστώσουμε πως δεν ήτανε λιοντάρι μα γαιδούρι.*³³⁶

Ο Α. Τάσος σχεδίασε τέσσερις σειρές γραμματοσήμων, οι οποίες τυπώθηκαν χαλκογραφικά στο εργοστάσιο γραφικών τεχνών της *Ανώνυμης Εταιρείας Ασπιώτη-ΕΛ.ΚΑ.* και παραμένουν, έως σήμερα, αριστουργηματικά επιτεύγματα της τέχνης και της τεχνικής του γραμματοσήμου.³³⁷

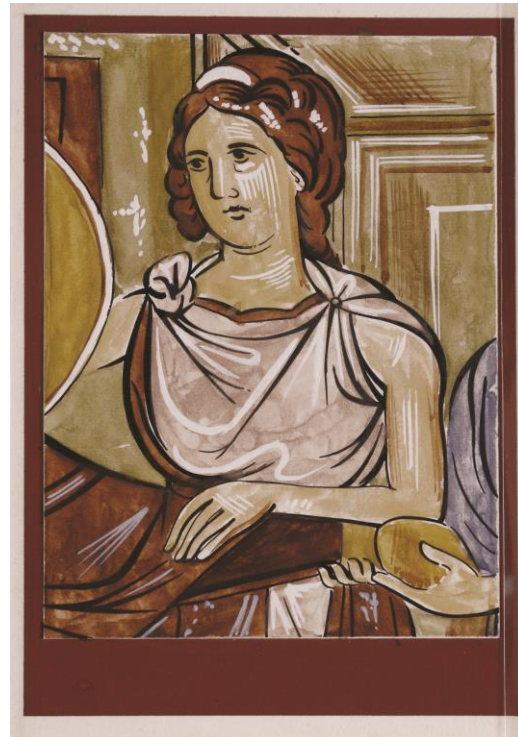
Στην εποχή του, η offset οριστικοποιείται³³⁸ ως μέθοδος εκτύπωσης, προσφέροντας τη δυνατότητα της πολυχρωμίας. Η εκτύπωση ενός γραμματοσήμου με τη μέθοδο της offset ενέχει πάντα τον κίνδυνο αλλοίωσης της φόρμας, εξαιτίας της βιομηχανοποιημένης κουκίδας (raster) με την οποία αναλύονται τα χρώματα. Ο Α. Τάσος κατόρθωσε να αναγάγει την offset σε τέχνη, σχεδιάζοντας και αναλύοντας τις συνθέσεις του, με τον τρόπο που θα χάραζε μια ξυλογραφία.

³³⁵ Α. Σχινά, «Αγγελικό και μαύρο φως», *Λέξη*, αρ.43/1985, σσ.349-350.

³³⁶ Δ. Παυλόπουλος, «Το τετράδιο του Τάσου – Αδημοσίευτες σημειώσεις γύρω από τη ζωγραφική και την τέχνη της χαρακτηριστικής», εφ. *Καθημερινή*, 20/9/1998.

³³⁷ Δ. Παυλόπουλος, «Τυποτεχνικά του γραμματοσήμου», *Επτά Ημέρες*, *Καθημερινή*, 10/1/1999, σ.20.

³³⁸ Εξάιρεση αποτελεί η βαθυτυπική έκδοση του 2011, *150 χρόνια Ελληνικού Γραμματοσήμου*.



Οι έγχρωμες ξυλογραφίες αναλύονται και διαχωρίζονται στα επιμέρους χρώματα της σύνθεσης, με σκοπό να παραχθούν ισάριθμες ξυλογραφικές μήτρες. Έτσι, ο Α. Τάσος σχεδίασε μακέτες γραμματοσήμων, οριοθετώντας χρωματικές περιοχές, σαν να επρόκειτο για ξυλογραφικές μήτρες. Οι αναλυτικές μακέτες του μεταφέρονταν κατόπιν στους τσίγκους της offset, με λιθογραφική μέθοδο, και, για τον λόγο αυτό, διατηρούσαν την ευκρίνεια της μακέτας (Παράρτημα Α, εικ. 84-90). Παράλληλα, μπορούσαν να μεγεθυνθούν, χωρίς να υποστούν αλλοιώσεις. Οι εκτυπώσεις των γραμματοσήμων του είναι πολύχρωμες και όχι τετράχρωμες. Η πολυχρωμία της εκτύπωσης δεν προέκυψε από τις μπλε, κόκκινες, κίτρινες και μαύρες κουκίδες (CMYK) του raster.

Ο χαρακτηρισμός ότι το έργο του κατορθώνει να ολοκληρώσει αυτό το θαυμάσιο επίτευγμα, της αρμονίας της μορφής με το περιεχόμενο, της αρμονίας της ύλης με τη μορφή, της αρμονίας του νοήματος με την έκφρασή του³³⁹ γίνεται ολοφάνερος και στα γραμματόσημα τα οποία φιλοτέχνησε. Ο Α. Τάσος δεν ξεπέρασε απλά τα τεχνικά προβλήματα μιας offset εκτύπωσης, αλλά έδωσε νέα πνοή και ύφος στην αισθητική των ελληνικών γραμματοσήμων. Ο λιτός, σταθερός, αρμονικός σχεδιασμός του απέδωσε συνθέσεις του εσωτερικού του κόσμου, με μια βέβαιη προσωπική διατύπωση. Ο Α.

³³⁹ Γ. Μουρέλος, «Η τελευταία χαρακτηριστική του Τάσσου», στο: Α. Τάσος, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1987, σ.24.

Τάσσος ...απεχθάνεται τους αυτοσχεδιασμούς που δεν οδηγούν πολύ συχνά πουθενά. Δεν ψηλαφεί, αδράχνει.³⁴⁰



Ο Α. Τάσσος, αξιοποιώντας τις μεθόδους της ξυλογραφίας και της λιθογραφίας, σχεδίασε και την αναμνηστική έκδοση για την *Ελληνική Εμπορική Ναυτιλία*, το 1957. Το 5δραχμο της σειράς βραβεύτηκε ως ένα από τα δέκα ωραιότερα γραμματόσημα του κόσμου.

Η φιλοσοφία της τεχνικής του Α. Τάσσου εφαρμόζεται σε ξένες εκδόσεις γραμματοσήμων, μέσω των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Χαρακτηριστικότερο είναι το παράδειγμα των αναπαραστάσεων των διάσημων ukiyo-e³⁴¹ στα ιαπωνικά γραμματόσημα της *philately week*.³⁴² Στην περίπτωση αυτή, οι έγχρωμες φόρμες των ξυλογραφιών μετατρέπονται σε διανυσματικά σχέδια (vectors) και τυπώνονται το καθένα ξεχωριστά.³⁴³

Ο Α. Τάσσος σχεδίασε τα τελευταία του γραμματόσημα το 1966, αλλά οι σειρές αυτές τέθηκαν σε κυκλοφορία το 1967, όταν πλέον είχε διακόψει τη συνεργασία του με τα Ελληνικά Ταχυδρομεία. Συνέχισε, ωστόσο, να σχεδιάζει γραμματόσημα για την Κύπρο, μέχρι τον θάνατό του, το 1985.

Συμπερασματικά, αναφέρεται στο σημείο αυτό, ότι, μετά το 1950, η εικόνα των ελληνικών γραμματοσήμων ανασυντάσσεται οπτικά, αναδιατυπώνοντας το καλλιτεχνικό περιεχόμενο μιας πολυχρησιμοποιημένης ιδεολογικά θεματολογίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη διερεύνηση του ζητήματος της συμμετοχής του καλλιτέχνη στη διαδικασία παραγωγής γραμματοσήμων, πέρα από την ποιότητα και το

³⁴⁰ Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η σημασία της απονομής του εφετεινού βραβείου των κριτικών στον χαρακτή Τάσσο», *Ζυγός*, έτος ΙΧ, αρ. Π-65/1965, σ.20.

³⁴¹ Ν. Μουτεσίγκε, *Αριστουργήματα Ουκιγιο-ε – Ιαπωνική Χαρακτική 17^{ος}- 19^{ος} αιώνας*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1981, σσ.17-24, Elena Varshavskaya, *Heroes of the grand pacification*, Hotei Publishing, Amsterdam 2005 και Melanie Trede and Lorenz Bichler, *Hiroshige*, Tachen 2004.

³⁴² Association for Postal Culture Promotion, *Japanese postage stamps 2002*, ed. Postal Service Agency, Tokyo 2001, σ.25.

³⁴³ Μ. Βαρδοπούλου, «Η αισθητική και η παραγωγή των ιαπωνικών γραμματοσήμων», *Φιλοτέλεια*, αρ. 665/2010, σ.342.

περιεχόμενο του καλλιτεχνικού του έργου, παρουσιάζει και η δυνατότητα να παρεμβαίνει με προσωπικές ιδεολογικές διατυπώσεις.

Μετά από έρευνα στις εκδόσεις γραμματοσήμων παγκοσμίως, εντοπίστηκαν κάποιες περιπτώσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να αποτελέσουν ενδείξεις τέτοιου είδους διατυπώσεων. Στην έκδοση του γραμματοσήμου *Europa* του 1956, η οποία απεικονίζει τρισδιάστατα τη λέξη Europa, περιστοιχισμένη από σκαλωσιές, δόθηκε η ερμηνεία της ειρωνικής διάθεσης του σχεδιαστή της, K. Gonzague, προς τη νέα Ευρώπη.³⁴⁴ Η σχεδιαστική αντίληψη της Ευρώπης, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ενέχει την πιθανότητα της έμμεσης διατύπωσης των προσωπικών ιδεολογικών απόψεων του σχεδιαστή, χωρίς, όμως, αυτό να μπορεί να επιβεβαιωθεί.



Η κλάση των 50 Pfg της γερμανικής έκδοσης για την *Αρχιτεκτονική* το 1964 (Michel Nr: 458) αποτελεί ένα ακραίο παράδειγμα, στο οποίο αποδίδεται ο κρυπτογραφικός σχεδιασμός του προσώπου του A. Hitler.³⁴⁵ Εντούτοις, δεν υπάρχει καμία επιβεβαίωση ότι το προσομοιάζον πορτραίτο συμπεριλήφθηκε σκόπιμα στο σχέδιο.



³⁴⁴ R. Baschet, La réalisation d' un timbre, La taille- douce et autres techniques.

³⁴⁵ W. Baldus, Various alleged propaganda forgeries and parodies, *Postal Warfare*, vol.1 (υπό έκδοση).

Στην περίπτωση των γραμματοσήμων δεν υπάρχει καμία εξακριβωμένη προσπάθεια, η οποία να τεκμηριώνει ότι ο καλλιτέχνης προωθεί τις δικές του ιδεολογικές αντιλήψεις. Ωστόσο, ένα παράδειγμα, το οποίο σχετίζεται με την δημόσια τέχνη και στοιχειοθετεί σαφώς τη δυνατότητα διατύπωσης προσωπικών απόψεων και θέσεων, αποτελεί η σχεδίαση των *ψηφισμάτων* από τον Γ. Κεφαλληνό, που εξέδωσε η Εθνική Τράπεζα.

Της σχεδίασης των *ψηφισμάτων* είχε προηγηθεί η αποτυχία της συνεργασίας του Γ. Κεφαλληνού με την Εθνική Τράπεζα, για τη σχεδίαση των νέων τραπεζογραμματίων, το 1933. Ο Γ. Κεφαλληνός, δυσανεσχημένος από τη συμπεριφορά του διοικητή της Τράπεζας Εμμανουήλ Τσουδερού και τις διαπραγματεύσεις του για το κόστος της σχεδίασης, περιγράφει το τέλος της συνάντησής τους, λέγοντας: *Η λογική του -και η λογική στην Ελλάδα είναι ανάλογη της αγραμματοσύνης- με συνέτριψε. Σηκώθηκα κι έφυγα.*³⁴⁶

Πέντε χρόνια μετά το περιστατικό αυτό, ο Γ. Κεφαλληνός ανέλαβε τη σχεδίαση των *ψηφισμάτων* που εξέδωσε η Εθνική Τράπεζα, με αφορμή τον εορτασμό των πενήντα χρόνων του διοικητή της Ι. Δροσόπουλου. Το τιμητικό *ψήφισμα* των ελληνικών τραπεζών, υπέροχο δείγμα υψηλού σχεδιασμού και κομψότητας, περιείχε στο κάτω τμήμα του *κόσμημα* με κρυπτογραφική επιγραφή. Από την εξέταση της επιγραφής, διαπιστώθηκε πως αναγράφεται η φράση *TAN APETAN KAI TAN ΣΟΦΙΑΝ NIKANTI XELΩΝAI*. Επρόκειτο για αρχαία παροιμία που περιλαμβάνεται στο βιβλίο Θ' του *Ονομαστικού* του Πολυδεύκους. Χελώνες ονομάζονταν αρχαία ελληνικά νομίσματα της Πελοποννήσου και της Αίγινας και η παροιμία μεταφράζεται ως εξής: *την αρετή και τη σοφία τα νικάει το χρήμα.*³⁴⁷ Με τη φράση αυτή, ο Γ. Κεφαλληνός υπονόμευσε το εγκώμιο που του ανέθεσαν να χαράξει.

Η δυνατότητα του καλλιτέχνη να παρεμβαίνει στον ιδεολογικό προσανατολισμό μιας τέχνης, η οποία υπόκειται σε έλεγχο πριν από τη δημοσιοποίησή της, κρίνεται ως δεδομένη. Παρόλα αυτά, είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις, στις οποίες αναγνωρίζονται ενδείξεις ή σαφώς διατυπωμένες προθέσεις.

³⁴⁶ Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός ο χαρακτήρας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1991, σσ.313-314 και σσ.317-318.

³⁴⁷ Ε.Χ. Κάσδαγλης, *ό.π.*

ΜΕΡΟΣ Β'

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

1. ΤΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟΥ (1861-1961)

Το πλήρες πρόγραμμα των εκδόσεων γραμματοσήμων μαζί με τις επισημάνσεις που έγιναν από το Ελληνικό Ταχυδρομείο, στο χρονικό διάστημα 1861 – 1961 έχει ως εξής:

Με το σημείο (ε) χαρακτηρίζονται οι σειρές που έχουν επισημάνσεις ή που ανατυπώθηκαν.

Μεγάλη Κεφαλή του Ερμή 1861-1886

Οι αλληπάλληλες εκδόσεις της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή μπορούν να συνοψιστούν σε τρεις κύριες κατηγορίες:

1. **1861**, Παρισινή Έκδοση
2. **1876**, Παρισινή Έκδοση
3. **1861-1886**, Αθηναϊκή Έκδοση

Η Αθηναϊκή Έκδοση 1861-1886 μπορεί να υποδιαιρεθεί σύμφωνα με τις νεότερες μελέτες σε έντεκα επιμέρους εκδόσεις:

- α. **1861**, Προσωρινή κακέκτυπη έκδοση
- β. **1861-1862**, Προσωρινή επιμελημένη έκδοση
- γ. **1862-1867**, Διαδοχικές εκδόσεις Αθηνών
- δ. **1868-1869**, Έκδοση καθαρισμένων πλακών
- ε. Έκδοση **1870**
- στ. **1870-1872**, Έκδοση επί κατωτέρας ποιότητας χάρτου
- ζ. **1872-1876**, Έκδοση επί δικτυωτού κοκκώδους χάρτου

η. **1876**, Αθηναϊκή έκδοση 30λ. και 60λ.

θ. **1875-1880**, Έκδοση επί υποκίτρινου χάρτου με αριθμούς ελέγχου

ι. **1880- 1886**, Έκδοση επί υποκίτρινου χάρτου χωρίς αριθμούς ελέγχου

ια. **1880-1886**, Έκδοση αλλαγής χρωματισμών

Ενάρθημα εισπρακτέα:

1875

1^η Έκδοση Βιέννης (Ρολογάκια)

1876

2^η Έκδοση Βιέννης

Μικρή Κεφαλή του Ερμή 1886-1900:

1886

Έκδοση Βελγικού Εθνικού Τυπογραφείου στο Malines (-1888)

1889

Εκδόσεις Αθηνών (-1900)

Ενάρθημα εισπρακτέα:

1890

3^η Έκδοση Βιέννης (Ρολογάκια)

1896

Ολυμπιακοί Αγώνες - Αναμνηστική Έκδοση για τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες

1900

(ε) Επισήμανση νέας αξίας επί της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή

(ε) Επισήμανση νέας αξίας επί της Μικρής Κεφαλής του Ερμή

(ε) Επισήμανση μαύρη αξίας μεταλλικής επί των Μεγάλων και Μικρών Κεφαλών του Ερμή

(ε) Επισήμανση κόκκινη αξίας μεταλλικής και νέα αξία επί των γραμματοσήμων των Ολυμπιακών Αγώνων

1901

Ιπτάμενος Ερμής (-1910)

1902

Αξία Μεταλλική

Ενάριθμα εισπρακτέα - Έκδοση Λονδίνου

1906

Δεύτερη Αναμνηστική Έκδοση για τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας

1911

Χαλκογραφική (-1919)

1912

(ε) Επισήμανση τυπογραφική *ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΙΟΙΚΗΣΙΣ* - 1913

(ε) *ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΙΟΙΚΗΣΙΣ* - Ενάριθμα - 1913

Έκδοση για τον αγώνα κατά της φυματίωσης (Δεν τέθηκαν σε κυκλοφορία)

1913

Έκδοση *Λιθογραφική* (-1923)

Έκδοση *Λιθογραφική* εναρίθμων εισπρακτέων γραμματοσήμων (- 1926)

Έκδοση *Εκστρατεία 1912*

(ε) Έκδοση *Ε. Δ.* (Ελληνική Διοίκηση) Χίου

Αναμνηστική Έκδοση για την *Ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα*, γνωστή ως *Σούδα*

1914

Έκδοση για την Εθνική Περίθαλψη

1915

Έκδοση Ερυθρού Σταυρού 5λ. (χωρίς αναγραφή αξίας)

Έκδοση Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελλήνων - 1922

1916

(ε) Έκδοση *E.T.* (ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟΝ με μικρό στέμμα επάνω)

1917

(ε) Έκδοση *Προσωρινής Κυβέρνησης Ελ. Βενιζέλου* (Ανατύπωση 2λ.

Χαλκογραφικής, η σειρά κυκλοφόρησε κυρίως στη Θεσσαλονίκη και τα περίχωρα)

(ε) Επισήμανση Μαύρη *Κ.Π.* (Κοινωνική Πρόνοια) και νέα αξία επί διαφόρων ελληνικών εκδόσεων

- Επισημάνσεις σε χαρτόσημα

- α. Χαρτόσημα με καφεκόκκινη τρίγραμμη επισήμανση *Κ.Π.* και νέα αξία
- β. Χαρτόσημα με καφεκόκκινη τρίγραμμη επισήμανση *Κ.Π.*, νέα αξία και με κάθε διάτρηση 111/4 στο μέσον του γραμματοσήμου
- γ. Χαρτόσημα με καφεκόκκινη δίγραμμη επισήμανση *Κ.Π.* και νέα αξία
- δ. Χαρτόσημα με μαύρη δίγραμμη επισήμανση *Κ.Π.* και νέα αξία
- ε. Χαρτόσημα με μαύρη δίγραμμη επισήμανση *Κ.Π.*, νέα αξία και διαγραφή της παλαιάς αξίας με δύο οριζόντιες γραμμές
- στ. Χαρτόσημα με μαύρη δίγραμμη επισήμανση *Κ.Π.*, νέα αξία και διαγραφή της παλαιάς αξίας με παχιά οριζόντια γραμμή
- ζ. Χαρτόσημα με μαύρη δίγραμμη επισήμανση *Κ.Π.*, νέα αξία και διαγραφή της παλαιάς με παχιά οριζόντια γραμμή (η αξία του χαρτοσήμου που διαγράφηκε ήταν διαφορετική του προηγούμενου)

1918

Έκδοση Ερυθρού Σταυρού

1919

(ε) Ανατύπωση αξιών (3δ., 5δ., 10δ.) *Χαλκογραφικής* 1911

1923

(ε) Αναμνηστική Έκδοση για την Επανάσταση του 1922 (Επισημάνσεις επί των γραμματοσήμων της Κρητικής Πολιτείας)

1924

Αναμνηστική Έκδοση για την Εκατονταετηρίδα από τον θάνατο του Λόρδου Βύρωνος στο Μεσολόγγι

Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας Ερυθρού Σταυρού

1926

Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας Ερυθρού Σταυρού

Αναμνηστική Έκδοση για την Εκατονταετηρίδα από την Έξοδο του Μεσολογγίου

Έκδοση Αεροεσπρέσσο, γνωστή ως *ΠΑΤΑΚΟΝΙΑ*

1927

Α' Έκδοση *Τοπίων*

Αναμνηστική Έκδοση *Φαβιέρου*

Αναμνηστική Έκδοση για την Εκατονταετηρίδα από τη Ναυμαχία του Ναυαρίνου

1930

Αναμνηστική Έκδοση για την Έκατονταετηρίδα της Ελληνικής Ανεξαρτησίας (1830-1930)

Αναμνηστική Έκδοση για το Αρκάδι

Έκδοση λιθογραφική Εναρίθμων εισπρακτέων

1931

(ε) Β' Έκδοση *Τοπίων* - 1935

1932

(ε) Επισημάνσεις 1932

1933

Αεροπορική Έκδοση *Ζέππελιν*

IV Έκθεσις της Ανατολής Bari 1933 (δεν τέθηκε σε κυκλοφορία)

Έκδοση *Αεροεσπρέσσο*

Έκδοση Κρατικής Αεροπορικής σειράς

Έκδοση *Δημοκρατίας*

1934

Έκδοση *Άγιος Δημήτριος* – Έκθεσις Θεσσαλονίκης

Έκδοση *Σταδίου* (συμπληρωματικό γραμματόσημο *Τοπίων* 1927)

Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας για την προστασία των φυματικών (χωρίς την αναγραφή *ΕΛΛΑΣ*)

1935

Έκδοση *Παντάνασσα Μυστρά* (συμπληρωματικό γραμματόσημο *Τοπίων* 1927)

Έκδοση τακτικής Αεροπορικής, γνωστή ως *Μυθολογική*

Έκδοση χαλκογραφικών εναρίθμων εισπρακτέων γραμματοσήμων

(ε) Αναμνηστική Έκδοση *Παλινορθώσεως*

Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας για την προστασία των φυματικών (με την αναγραφή *ΕΛΛΑΣ*)

1936

Πένθιμη Αναμνηστική Έκδοση Βασιλέως Κωνσταντίνου

1937

Έκδοση Βασιλέως Γεωργίου (συμπληρωματική σειρά *Ιστορικής* 1937)

Αναμνηστική Έκδοση Εκατονταετηρίδας Πανεπιστημίου Αθηνών

(ε) Ανατύπωση αξιών *Μυθολογικής* - 1939

Τακτική Έκδοση *Ιστορική*

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας, με επισήμανση μπλε, χωρίς ή με νέα αξία επί εναρίθμων γραμματοσήμων 1913-1926 (-1938)

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας, με επισήμανση μπλε, χωρίς ή με νέα αξία επί γραμματοσήμων *Τοπίων Α'* 1927 και *Τοπίων Β'* 1933 (- 1938)

1938

Αναμνηστική Έκδοση *Γάμων Διαδόχου Παύλου*

Αναμνηστική Έκδοση Βαλκανικής Συνδιάσκεψης

(ε) Αεροπορική Έκδοση *Αεροπλανάκια* (επισήμανση επί Εναρίθμων) (-1942)

Αναμνηστική Έκδοση *Εφίππου Κωνσταντίνου*

1939

Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - *Βασίλισσες*

Αναμνηστική Έκδοση *Ιονική*

Αναμνηστική Έκδοση για τους Αγώνες της 10^{ης} Βαλκανιάδος στην Αθήνα

1940

Αναμνηστική Έκδοση *Β' Διαβαλκανική*

Αναμνηστική Έκδοση *Ε.Ο.Ν.*

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας- Επισήμανση κόκκινη *ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΦΥΜΑΤΙΚΩΝ Τ.Τ.Τ.* και Σταυρός της Λωραίνης επί του γραμματοσήμου

Κοινωνικής Πρόνοιας 1939

(ε) Κορυτσάς – 25 διάφορα

1941

(ε) Έκδοση *Ε.Ο.Ν. Β'*

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση κόκκινη *Κ.Π. Λεπτών 50* επί γραμματοσήμου 5λ. *Τοπίων* 1927

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση μαύρη νέας αξίας επί των γραμματοσήμων Κοινωνικής Πρόνοιας 1934-1935

1942

Έκδοση κανονικής Αεροπορικής σειράς *Ανέμων*

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση μαύρη 50 νέας αξίας επί
εναρίθμου γραμματοσήμου 1913

Έκδοση για τα ελληνικά τοπία (η αξία των 200.000 δρχ. δεν τέθηκε σε
κυκλοφορία) (-1944)

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση πράσινη ΔΡ.Ι επί
γραμματοσήμου 20λ. *Έκθεσις Θεσσαλονίκης* 1934

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση κόκκινη ΦΥΜ. Τ.Τ.Τ., 10 ΔΡ.
με *Τρίγραμμη διαγράμμιση* και Σταυρός της Λωραίνης επί γραμματοσήμων
Τοπίων 1927

1943

(ε) Ανατύπωση αξιών (10δ., 25δ. 50δ.) *Ανέμων* 1942 (λόγω εξαντλήσεως) και
συμπλήρωση με νέες μεγάλες (100δ., 200δ., 400δ.)

Έκδοση για την Παιδική Περίθαλψη

Έκδοση λιθογραφική εναρίθμων εισπρακτέων

1944

(ε) Έκδοση για τον βομβαρδισμό του Πειραιώς (επισήμανση γραμματοσήμων
Τοπίων και *Ανέμων*)

(ε) Έκδοση για τις Παιδικές εξοχές (Επισήμανση γραμματοσήμων *Τοπίων* και
Ανέμων)

(ε) Επισήμανση ΔΡΑΧΜΑΙ ΝΕΑΙ (Επί των γραμματοσήμων της *Ιστορικής* 1937

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση κόκκινη (Κ) ή μπλε χωρίς ή με
νέα αξία επί γραμματοσήμων *Τοπίων* 1942

1945

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση μπλε ή κόκκινη (Κ) και νέα
αξία επί γραμματοσήμων *Ιστορικής* 1937

Αναμνηστική Έκδοση *Δόξας*

Αναμνηστική Έκδοση *Όχι*

Πένθιμη Αναμνηστική Έκδοση για τον θάνατο του φιλέλληνα προέδρου των Η.Π.Α., Φραγκλίνου Ρούζβελτ

1946

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση κόκκινη (Κ) ή μπλε και νέα αξία επί γραμματοσήμων *Ιστορικής* 1937 (-1950)

(ε) Επισημάνσεις *Αλυσίδες*

Αναμνηστική Έκδοση για τη 10η Επέτειο από τον θάνατο του Ελ. Βενιζέλου

(ε) Γραμματόσημα Κοινωνικής Πρόνοιας 1939 *Βασίλισσες* με κόκκινη επισήμανση και νέα αξία

(ε) Αναμνηστική Έκδοση *Δημοψηφίσματος* (Επισήμανση σειράς *Βασιλέως Γεωργίου* 1937)

Αναμνηστική Έκδοση για τη 10η επέτειο από το θάνατο του Π. Τσαλδάρη

1947

(ε) Πένθιμα *Βασ. Γεωργίου Β'* (Επισήμανση στη σειρά *Βασιλέως Γεωργίου* 1937)

Αναμνηστική Έκδοση *Νίκης* (-1948)

(ε) *Κοινωνικής πρόνοιας* 1940 (50λ.) με κόκκινη επισήμανση νέας αξίας

(ε) Επισήμανση *Σ.Α.Δ.* (Στρατιωτική Διοίκησης Δωδεκανήσου)

Αναμνηστική Έκδοση για την *Ένωση της Δωδεκανήσου με την Ελλάδα*

1948

109. Έκδοση *Κοινωνικής Πρόνοιας* - Άγιος Δημήτριος

1949

Αναμνηστική Έκδοση *Διαμαρτυρίας για το Παιδομάζωμα*

1950

Αναμνηστική Έκδοση για τη *Μάχη της Κρήτης* (συμπληρωματικό γραμματόσημο *Νίκης* 1947)

Αναμνηστική Έκδοση για την 75η Επέτειο της Παγκοσμίου Ταχυδρομικής
Ενώσεως 1874- 1949

1951

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση κόκκινη νέας αξίας επί
γραμματοσήμου 5λ. Ιστορικής 1937

Αναμνηστική έκδοση Αποστόλου Παύλου

Έκδοση Ανασυγκροτήσεως

(ε) Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Επισήμανση μαύρη ή κόκκινη (Κ) επί
γραμματοσήμων Βασιλέως Γεωργίου 1937 (-1952)

1952

Αεροπορική Αναμνηστική Έκδοση Γράμμου - Βιτσίου

Αναμνηστική Έκδοση για τα 50 χρόνια από τη γέννηση του Βασιλέως Παύλου

1953

Έκδοση Εθνικών Προϊόντων

Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Ένσημο σεισμοπλήκτων

1954

Έκδοση Αρχαίας Τέχνης - Σειρά Α'

Αεροπορική Αναμνηστική Έκδοση Ν.Α.Τ.Ο.

Αναμνηστική Έκδοση για την Ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα

1955

(ε) Έκδοση Αρχαίας Τέχνης - Σειρά Β'

Αναμνηστική Έκδοση Πυθαγόρα

1956

Αναμνηστική Έκδοση για τα 50 χρόνια του Διεθνούς ΡΟΤΑΡΥ

Τακτική Έκδοση Βασιλέων Ελλάδος - Σειρά Α'

Έκδοση Κοινωνικής Πρόνοιας - Μακεδονικών Σπουδών

1957

Αναμνηστική Έκδοση για την *Εκατονταετηρίδα από τον θάνατο του εθνικού ποιητή Διονυσίου Σολωμού*

(ε) Τακτική Έκδοση *Βασιλέων Ελλάδος* - Σειρά Β'

1958

Αναμνηστική Έκδοση για την *ελληνική Εμπορική Ναυτιλία*

Τακτική - Αεροπορική έκδοση *Λιμένων*

Αναμνηστική Έκδοση για την *Προστασία της Φύσεως*

(ε) Έκδοση *Αρχαίας Τέχνης* - Σειρά Γ'

1959

Τακτική έκδοση για τα *Αρχαία Ελληνικά Νομίσματα* (Α' έκδοση)

Αναμνηστική Έκδοση για το *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*

Αναμνηστική Έκδοση *Νίκης*

Αναμνηστική Έκδοση *Ερυθρού Σταυρού*

Αναμνηστική Έκδοση *Ι. Νάγκυ*

1960

Αναμνηστική Έκδοση για την εκατονταετηρίδα από τη γέννηση του ποιητή *Κ. Παλαμά*

Έκδοση για το Παγκόσμιο Έτος *Προσφύγων*

Έκδοση για τα 50 χρόνια του *Σώματος Ελλήνων Προσκόπων*

Αναμνηστική Έκδοση για τους *Ολυμπιακούς Αγώνες της Ρώμης*

Έκδοση για την *Ευρωπαϊκή Ένωση*

1961

Αναμνηστική Έκδοση για τον *Ολυμπιονίκη Διάδοχο Κωνσταντίνο*

Κοινή Έκδοση - *Τουριστική*

Αναμνηστική Έκδοση για τη *Μινωική Τέχνη*

Αναμνηστική έκδοση για τα *Εγκαίνια του Κέντρου Ατομικών Ερευνών, Δημόκριτος*

Έκδοση για την Ευρωπαϊκή Ένωση (C.E.P.T.)

Αναμνηστική έκδοση *Νικηφόρος Φωκάς* για τα 1.000 χρόνια από την
απελευθέρωση της Κρήτης από τους Σαρακηνούς

Αναμνηστική έκδοση για την *Εκατονταετηρίδα από την Έκδοση των πρώτων
Ελληνικών Γραμματοσήμων*

Από το παραπάνω εκδοτικό πρόγραμμα προκύπτουν τα εξής:

Σύνολο εκδόσεων	155
Σειρές γραμματοσήμων (εκτός των επισημάνσεων)	109
Επισημάνσεις	46
Σύνολο γραμματοσήμων	650
Σύνολο γραμματοσήμων (εκτός των επισημάνσεων)	534

2. ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΝΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ

ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

- Ακρόπολις (1896, 1927 και 1961). Η Ακρόπολη έχει, επίσης, χρησιμοποιηθεί ως φόντο στα εξής γραμματόσημα: 1δρχ. «Ολυμπιακοί Αγώνες» 1896, 1 λ. «Εκστρατείας» 1913, 3 δρχ. «Πατακόνια» 1926, σειρά «Ζέππελιν» 1933, 5 και 50 λεπτών «Κρατική Αεροπορική» 1933
- Ναός Απόλλωνα Κόρινθος (1933)
- Απτέρου Νίκης (1940)

- Στύλοι Ολυμπίου Διός (1940 και 1961)
- Θησείο (1927)
- Ναός Ποσειδώνα, Σούνιο (1961)
- Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου (1961)
- Αρχαιολογικός χώρος Δελφών (1961)
- Αρχαίο Θέατρο Δελφών (1961)
- Αρχαιολογικός χώρος Ολυμπίας (1961)

ΓΛΥΠΤΑ

- Ερμής του Πραξιτέλη 1986 και Κρητικής Πολιτείας 1907
- Νίκη Παιωνίου (1986)
- Δισκοβόλος του Μύρωνος (1896)
- Έφηβος του Μαραθώνα (1933 και 1950)
- Ιπποκράτης 460- 377π.Χ. (1947)
- Αφροδίτη της Μήλου (1937)
- Ποσειδών Αρτεμισίου (1954)
- Κεφαλή του Ομήρου (1954)
- Ζευς της Δωδώνης (1937)
- Κεφαλή Εφήβου (1954)

ΑΝΑΓΛΥΦΑ

- Δήμητρα (1951)
- Σαρκοφάγος Αλεξάνδρου (1937)
- Πομπή Παναθηναίων (1937)
- Υδροφόροι (1954)
- Άνεμοι - Ωρολόγιο Κυρρήστου (1942)

ΑΓΓΕΙΑ

- Παναθηναϊκός Αμφορέας (1896)
- Σοφύλος (1959)
- Αχιλλέας και Πάτροκλος (1959)
- Διονυσίου Πλους (1954)

- Δωδεκανησιακό Αγγείο (1947)
- Αγγείο 4^{ου} αιώνα με θεατρική παράσταση (1959)
- Αγγείο του 410 π.Χ. με παράσταση σατυρικού δράματος (1959)

NOMISMATA

- Αμφικτύων (1937)
- Μέγας Αλέξανδρος (1954)
- Κρητική Πολιτεία, 6 τεμάχια
- Πυθαγόρας (1955)
- Νομίσματα, 10 τεμάχια (1959)

ΜΑΣΚΕΣ ΕΙΔΩΛΙΑ

- Πήλινο τραγικό προσωπείο 3^{ου} αιώνα π.Χ. (1959)
- Πήλινο ειδώλιο της νέας κωμωδίας 3^{ου} αιώνα π.Χ. (1959)

ΘΕΜΑΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΠΕΡΙΟΔΩΝ

A. ΚΥΚΛΑΔΙΚΑ: κανένα

B. ΜΙΝΩΙΚΗ ΚΡΗΤΗ

- Ταυροκαθάψια (1937), Ταύρος της Κρήτης (1954), Άποψη Κνωσού (1961),
8 γραμματόσημα Μινωικής Σειράς 1961 (Αγγείο με κρίνα 1600 π.Χ., Πέρδικα από τοιχογραφία 1500 π.Χ., Εσωτερικό καρποδόχης 1800 π.Χ., Χοηφόρος από τοιχογραφία 1500 π.Χ., Γυναίκες σε γιορτή από τοιχογραφία 1600 π.Χ., Τμήμα σαρκοφάγου 1400 π.Χ., Χορεύτρια 1500 π.Χ., Τεφροδόχοι 1800 π.Χ.)

Γ. ΜΥΚΗΝΑΪΚΑ

- Αυλική Κυρία Τιρύνθου (1937), Κυνήγι Καλυδωνίου Κάπρου (1954)

ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΑ

- Αμφορέας του Διπύλου (1954)

Δ. ΑΡΧΑΪΚΑ

- Ζευς Δωδώνης (1937)
- Ξανθός Έφηβος (1954)
- Μοσχοφόρος (1954)
- 3 Αγγεία 1959 (Σοφίλος, Αχιλλέας και Πάτροκλος, Εξηκίεες)
- Λέοντες της Δήλου (1961)

Σχεδίαση βάσει πρωτοτύπων:

- Χαλκογραφική (1911)
- 10^η Βαλκανιάδα (1939)
- Ολυμπιακοί Αγώνες Ρώμης (1960)
- Δήμητρα (1953)

BYZANTINA ΜΝΗΜΕΙΑ

- Ι. Μ. Σίμωνος Πέτρας (1927 και 1940)
- Ι. Μ. Παντοκράτορος (1942)
- Ι. Ν. Παντάνασσας Μυστρά (1935 και 1940)
- Μεγάλο Μετέωρο (1942)
- Ι. Ν. Παναγίας Εκαντοταπυλιανής Πάρου (1944)
- Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης (1937)
- Αγ. Δημήτριος ψηφιδωτό (1948)
- Ι. Μ. Αγ. Ιωάννου Θεολόγου, Πάτμος (1947)
- Ι. Ν. Αγ. Αικατερίνης, Θεσσαλονίκης (1961)
- Προσωπογραφία Αγ. Βασιλείου από ψηφιδωτό της Μονής του Οσίου Λουκά (1959)
- Νικηφόρος Β' Φωκάς (1961)
- Ι. Μ. Διονυσίου Αγ. Όρους (1961)

Βάσει πρωτοτύπου:

- Παναγία η Βρεφοκρατούσα Οδηγήτρια (1943)
- Απόστολος Παύλος – από τοιχογραφία της Ι. Μ. Βροντοχίου του Μυστρά (1951)

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

- Ι.Μ. Παραπορτιανής Μυκόνου (1961)
- Κάστρο Ιωαννίνων (1961)
- Ύδρα (1961)
- Καστοριά (1961)

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

- Νικηφ. Λύτρα, *Προσωπογραφία Λόρδου Βύρωνα* (1924)
- Θ. Βρυζάκη, *Υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι* (1924)
- Θ. Βρυζάκη, *Έξοδος του Μεσολογγίου* (1930)
- Δημητριάδη, *Δισκοβόλος* (1934)
- Κ. Βολανάκη, *Η Ναυμαχία της Σαλαμίνας* (1937)
- Ν. Γύζη, *Δόξα* (Η Δόξα των Ψαρών) (1937)
- Γ. Ιακωβίδη, *Μητρική στοργή* (1943)

ΔΥΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

- Giambologna, *Ιπτάμενος Ερμής* (1901)
- David d' Angers, *Αναγεννώμενη Ελλάδα* (1926)
- L. Liparini, *Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός υψώνει τη σημαία της Ανεξαρτησίας* (1930)
- A. Rosier, *Ο Ολυμπιονίκης Διαγόρας* (1937)
- A. L. Richter, *Ο Απ. Παύλος στον Άρειο Πάγο* (1937)
- A. Dudley, *Ο Ίσαυρος κατά των Αράβων* (1937)
- El Greco, *Ο Απόστολος Παύλος* (1951)

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΟΣΟΣΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ

	Σειρές γραμ/μων σχετικές με το θέμα	Τεμ. γραμ/μων 1861-1961 ανεξαρτήτως θεματολογίας της σειράς	Ποσοστό επί του συνόλου των εκδόσεων μεταξύ 1861-1961	Ποσοστό επί του συνόλου των τεμαχίων γραμματοσήμων μεταξύ 1861-1961
Αρχαιότητα	16	244	14,6%	45,6%
Βυζαντινή Περίοδος	2	25	1,8%	4,68%
Ελληνική Επανάσταση	6	31	5,5%	5,8%
Ιστορία 20 ^{ού} Αιώνα	8	49	7,3%	9,1%
Νεοελληνική Τέχνη	0	6	0%	1,1%
Δυτική Τέχνη	0	7	0%	1,3%
Αθλητισμός	4	42	3,6%	7,8%
Βασιλείς	7	38	6,4%	7,1
Πολιτικές προσωπικότητες της Ελλάδας	2	4	1,8%	0,7%
Πολιτικές προσωπικότητες άλλων χωρών	2	5	1,8%	0,9%
Προσωπικότητες των Γραμμάτων και των Τεχνών	2	4	1,8%	0,7%
Επέτειοι – Γεγονότα	14	67	12,8%	12,5%
Φύση- Περιβάλλον	1	8	0,9%	1,4%
Αεροπορικά	9	53	8,2%	9,9%
Ενάρθμα	8	17	7,3%	3,1

Ο πίνακας αναφέρεται στις εκδόσεις χωρίς επισημάνσεις.

Για τις Εκδόσεις της *Κοινωνικής Πρόνοιας* συμπεριλήφθηκαν οι σειρές που φέρουν επισημάνσεις και τα χαρτόσημα.

	Σειρές γραμ/μων σχετικές με το θέμα	Τεμ. γραμ/μων 1861-1961 ανεξαρτήτως θεματολογίας της σειράς	Ποσοστό επί του συνόλου των εκδόσεων μεταξύ 1861-1961	Ποσοστό επί του συνόλου των τεμαχίων γραμματοσήμων μεταξύ 1861-1961
Κοινωνικής Πρόνοιας	27	76	16,6%	11,6

Στο σύνολο της θεματολογίας των ελληνικών γραμματοσήμων φαίνεται ότι υπερτερούν θέματα που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με τα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Η δημιουργία γραμματοσήμων που αφορούν στην αρχαιότητα είναι, σχεδόν, αδιάλειπτη στην πορεία της πρώτης εκατονταετίας των εκδόσεων, σε αντίθεση με άλλες μεγάλες περιόδους της ελληνικής ιστορίας, όπως π.χ. τη βυζαντινή ή τη νεότερη, των οποίων η παρουσία είναι αποσπασματική.

ΠΙΝΑΚΕΣ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΝΟΤΗΤΩΝ

1861

Μεγάλη Κεφαλή

7 κλάσεις

**1886**

Μικρή Κεφαλή

9 κλάσεις

**1896**

Ερμής του Πραξιτέλη

**1901**

Ιπτάμενος Ερμής

1. 10 κλάσεις

2. 4 κλάσεις

**1902**

Αξία μεταλλική

5 κλάσεις

**1911**

Χαλκογραφική

**1912**

Λιθογραφική

**1933**

Αεροπορική

**1935**

Μυθολογική

**1961**100 χρόνια από το
πρώτο ελληνικό γραμματόσημο

7 κλάσεις



ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗ

1954

Αμφορέας του Διπύλου



ΜΙΝΩΙΚΗ

1937

Ταυροκαθάψια



1954

Ταύρος της Κρήτης



1961

1. Κνωσός

Μινωική τέχνη

2. Αγγείο με κρίνα

3. Πέρδικες και συκοφάγοι

4. Δίσκος καρπών

5. Χοηφόρος

6. Γυναίκες της Κνωσσού

7. Σαρκοφάγος

8. Χορεύτρια

9. Υδρία και Πίθος

1.



ΜΥΚΗΝΑΪΚΗ

1937

Αυλική Κυρία Τυρίνθου



1954

Το κυνήγι του Καλυδώνιου
Κάπρου



ΑΡΧΑΪΚΗ

1937

Ζεὺς τῆς Δωδώνης



1954

1. Ξανθός Έφηβος
2. Μοσχοφόρος

1.



2.



1961

Λέοντες τῆς Δήλου



ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ

1927

Ι. Μ. Σίμωνος Πέτρας
Άγιο Όρος



1935

Ι. Μ. Παντάνασσας
Μυστράς



1937

Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου
Θεσσαλονίκης



1940

1. Ι. Μ. Σίμωνος Πέτρας
Άγιο Όρος
2. Ι. Μ. Παντάνασσας
Μυστράς

1.



2.



1942

1. Μεγάλο Μετέωρο
2. Ι. Μ. Παντοκράτορος
Άγιο Όρος
3. Ι. Ν. Εκατονταπυλιανής -
Πάρος

1.



2.



3.



1947

Ι. Μ. Ι. Θεολόγου -
Πάτμος



1961

1. Ι. Μ. Διονυσίου -
Άγιο Όρος
2. Ι. Ν. Αγ. Αικατερίνης -
Θεσσαλονίκη
3. Μετέωρα
4. Νικηφόρος Β' Φωκάς

1.



2.



3.



4.



1896

Ακρόπολη Αθηνών



1912

Ακρόπολη Αθηνών



1926

Ακρόπολη Αθηνών



τυπώθηκε,
αλλά δεν τέθηκε σε κυκλοφορία

1927

Ακρόπολη Αθηνών



1933

1. Ακρόπολη Αθηνών
2. Ναός Απόλλωνος, Κόρινθος



1940

1. Ακρόπολη Αθηνών
2. Στύλοι Ολυμπίου Διός



1959

Αρχαίο Θέατρο
Επιδαύρου



1961

1. Ακρόπολη Αθηνών
2. Στύλοι Ολυμπίου Διός
3. Ναός Ποσειδώνα - Σούνιο
4. Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου
5. Αρχαία Ολυμπία
6. Κνωσός
7. Δήλος
8. Δελφοί



1896

Παναθηναϊκός Αμφορέας

**1947**

Δωδεκανησιακό αγγείο

**1954**

Διονύσου πλους

**1959**

1. Διονύσου πλους
2. Αχιλλέας και Πάτροκλος
3. Ανδρομέδα του Ευριπίδη
4. Σατυρικό Δράμα

1.



2.



3.



4.



1937

Πομπή Παναθηναίων



1942

Άνεμοι - Ωρολόγιο
του Κυρρήστου



1951

Θεά Δήμητρα



1954

Υδροφόροι Παναθηναίων



1939

Αμφικτύων



1954

Μέγας Αλέξανδρος



1955

Πυθαγόρας



1959

1. Κεφαλή Διός
2. Κεφαλή Αθηνάς
3. Κεφαλή νύμφης Αρεθούσης
4. Κεφαλή Μ. Αλεξάνδρου
5. Κεφαλή Ηλίου
6. Γρύπας
7. Κεφαλή Απόλλωνος
8. Κεφαλή Απόλλωνος
9. Κεφαλή Αφροδίτης
10. Κριοί και Δελφίνια



1861

1. Ερμής του Πραξιτέλη
2. Νίκη του Παιωνίου
3. Δισκοβόλος του Μύρωνα



1933

Έφηβος του Μαραθώνα



1937

Αφροδίτη της Μήλου



1947

Ιπποκράτης ο Κώος



1950

Έφηβος του Μαραθώνα



1954

1. Ποσειδώνας Αρτεμισίου
2. Ηνίοχος
3. Όμηρος



1959

Μάσκες - Ειδώλια



ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

1924

Θ. Βρυζάκης

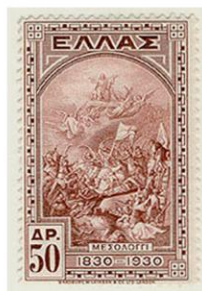
"Η υποδοχή του Λ. Βύρωνα στο Μεσολόγγι"



1930

Θ. Βρυζάκης

"Η έξοδος του Μεσολλογίου"



1934

Κ. Δημητριάδης

"Δισκοβόλος"



1937

Ν. Γύζης

"Παλλάς Αθηνά"



1943

Γ. Ιακωβίδης

"Μητρική στοργή"



1945

Ν. Γύζης

"Η Δόξα των Ψαρών"



ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

1901

J. da Bologna

"Ιπτάμενος Ερμής"

**1924**

Th. Philips

"Λόρδος Βύρων"

**1930**

L. Liparini

"Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός
υψώνει τη σημαία της Ανεξαρτησίας"**1951**

Δ. Θεοτοκόπουλος

"Απόστολος Παύλος"



1956

Βασιλείς της Ελλάδος



1961

Ο Διάδοχος Κωνσταντίνος Β΄
Ολυμπιονίκης



1936

Βασιλιάς Κωνσταντίνος Α΄



1937

Βασιλιάς Γεώργιος Β΄



1938

1. Γάμοι Βασιλέων
Παύλου και Φρειδερίκης
2. Έφιππος -
Βασιλιάς Κωνσταντίνος
3. Γεώργιος Α΄ - Βικτωρία
(Ιονική)

1.



2.



3.



1946

Παλινόρθωση Μοναρχίας



1952

Γενέθλια
του Βασιλιά Παύλου



1945

Φραγκλίνος Ρούζβελτ



1946

1. Ελευθέριος Βενιζέλος
2. Παναγής Τσαλδάρης



1959

Ίμρε Νάγκυ



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ 1861-1961

και Η ΕΥΘΥΓΡΑΜΜΙΣΗ ΤΟΥΣ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΙΔΕΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΙΣΤΩΣΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΙΚΗΣ ΥΠΟΠΕΡΙΟΔΟΥ

1. ΤΟ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΙΔΕΩΔΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Το άμεσο και φανερό αποτέλεσμα του επαναστατικού αγώνα των Ελλήνων ήταν η δημιουργία ελεύθερου και ανεξάρτητου από την Οθωμανική Αυτοκρατορία κράτους. Το απελευθερωμένο τμήμα του ελληνισμού, που ζούσε στα γεωγραφικά όρια της συρρικνωμένης ελληνικής επικράτειας, ανακάλυψε σύντομα πως η οθωμανική κυριαρχία είχε αντικατασταθεί από ένα είδος ευρωπαϊκής κηδεμονίας, επικυρωμένης με επίσημες Συνθήκες.³⁴⁸ Το ευρωπαϊκό σύστημα είχε γίνει το κέντρο από και προς το οποίο περιστρέφονταν οι ελληνικές υποθέσεις.

Αν και από την περίοδο της διακυβέρνησης του Ι. Καποδίστρια η ανεξαρτησία του νεοσύστατου ελληνικού κράτους δεν μπορούσε να αμφισβητηθεί, εκκρεμούσε ως και την περίοδο της βασιλείας του Όθωνα η ουσιαστική διευθέτηση των εσωτερικών υποθέσεών του. Έτσι, κάθε δημιουργική προσπάθεια για τις συνθήκες της λειτουργίας και των δομών του απέβλεπε προς τη διάρκεια.

Βασική επιδίωξη του νεοσύστατου ελληνικού κράτους από τα πρώτα του βήματα υπήρξε η αναζήτηση προτύπων στο παρελθόν, που θα χρησίμευαν ως κοινωνικό και ιδεολογικό έρεισμα. Από τα προεπαναστατικά, ακόμη, χρόνια η Γαλλική Επανάσταση αλλά και, νωρίτερα ο Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός είχαν προσφέρει το ιδεολογικό υπόβαθρο μιας διαφορετικής πολιτικής και κοινωνικής αντίληψης που αποτέλεσε έμπνευση για έναν οικουμενικό, σχεδόν, ξεσηκωμό, με στόχο τον εθνικό αυτοπροσδιορισμό.³⁴⁹ Ο όρος οικουμενικός, ίσως να μην είναι υπερβολικός,

³⁴⁸ Ι. Πετρόπουλος-Αικ. Κουμαριανού, «Το ελληνικό κράτος από το 1833-1862», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΓ, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε, Αθήνα 1977, σσ. 8-105.

³⁴⁹ E. J. Hobsbawm, *Η εποχή των επαναστάσεων 1789-1848*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2000, σ.84.

λαμβάνοντας υπόψη την ανταπόκριση της απανταχού ομογένειας στην Ελληνική Επανάσταση, την απήχυσή της στον υπόλοιπο κόσμο και τα καταγεγραμμένα σε παγκόσμιους ιστορικούς χάρτες απελευθερωτικά κινήματα, από το 1811 έως το 1840, που διαδραματίστηκαν παράλληλα με την οικονομική διείσδυση της Βρετανίας στην παγκόσμια αγορά, η οποία άντλησε τη δύναμή της από τη Βιομηχανική Επανάσταση.

Η ιδεολογία του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού διαμορφώθηκε από την παιδεία της βορειοδυτικής Ευρώπης κατά τον 18ο αιώνα, αμφισβητώντας τις καθιερωμένες αυθεντίες και πιστεύοντας στον ορθό λόγο και στη δυνατότητα παραγωγής γνώσης, με αφετηρία της τον αρχαιοελληνικό στοχασμό. Ο Ελληνικός Διαφωτισμός εκκινήθηκε σε περιοχές στις οποίες άκμαζε το ελληνικό στοιχείο, διέφερε, όμως, από τον Ευρωπαϊκό, διότι απευθυνόταν σε υπόδουλους, εγείροντας, πρωτίστως, το αίτημα της απελευθέρωσης και κυρίως, διότι η παραγωγή της ιδεολογίας του υπήρξε έργο μεμονωμένων προσωπικοτήτων, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην υπόλοιπη Ευρώπη. Οι Έλληνες λόγιοι, παρά το γεγονός ότι αντιμετώπισαν την αντίδραση των φορέων της κατεστημένης ιδεολογίας, ανταποκρίθηκαν στο έργο της διαφώτισης των Ελλήνων και έγιναν φορείς πρόσληψης της νεωτερικής φιλοσοφίας.

Με την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, το Γένος που έβγαινε καθημαγμένο από τη μακρόχρονη οθωμανική κυριαρχία, έπρεπε να καλλιεργήσει και να δυναμώσει την εθνική του συνείδηση. Ένας λαός, βυθισμένος στην εξαθλίωση και την ελλιπή παιδεία, δεν είχε πολλά περιθώρια εκλογής προτύπων.

Η ιστορική συγκυρία της υπογραφής του Πρωτοκόλλου του Λονδίνου το 1832, που όριζε τον Όθωνα Α' Βασιλιά της Ελλάδας, συνέβαλε στην ιδέα της επιστροφής στο παρελθόν. Ο Όθων υπήρξε φανατικός φιλέλληνας και αρχαιολάτρης. Ήδη από τον 18ο αιώνα στην Ευρώπη, το νεοκλασικό κίνημα έδωσε έμφαση στην κλασική αρχαιότητα, στους ελληνικούς και ρωμαϊκούς μύθους, και προσπάθησε να εξευγενίσει τις τέχνες και, ιδιαίτερα, τη ζωγραφική. Η ευγενής τάξη είχε υιοθετήσει αυτή την τάση, δημιουργώντας ομίλους *Dilettanti* που ταξίδευαν στη Ρώμη και στην Ελλάδα, για να εμπνευστούν από το πνεύμα της αρχαιότητας. Ανάμεσα στα σημαντικότερα έργα είναι η αποτύπωση των αρχαίων ελληνικών μνημείων από τους Stuart και Revett, η οποία

δημοσιοποιήθηκε με έξοδα της εταιρείας των *Dilettant*,³⁵⁰ έργο που ανταποκρινόταν στους κλασικιστές αρχιτέκτονες, οι οποίοι, με πρότυπο το πνεύμα του Winckelmann,³⁵¹ προσπάθησαν να μιμηθούν την ελληνική αρχιτεκτονική τέχνη. Με το έργο αυτό, οι Stuart και Revett υπήρξαν οι εισηγητές του αγγλικού φιλελληνισμού. Στα γραπτά τους, αποτυπώνεται πλάι στον αναμενόμενο θαυμασμό για την αρχαία Ελλάδα και η αγάπη τους για τους σύγχρονους Έλληνες: *Δεν είναι του είδους τους οι τεχνίτες - ρήτορες και οι πολυάσχολοι πολιτικοί, και είναι άξιο παρατήρησης ότι το καφενείο όπου συχνάζουν αυτού του είδους οι φυσιογνωμίες, βρίσκεται στο κέντρο της αρχαίας Ποικίλης (Στοάς). Σε αυτά τα λόγια συνδέουν συνειδητά την ανάμνηση της αρχαίας Αθηναϊκής δημοκρατίας με τις ικανότητες των «σημερινών» Ελλήνων, που δεν είναι σε θέση να αναπτύξουν εξαιτίας της τούρκικης καταπίεσης.*³⁵²

Ο νεοκλασικισμός καλλιέργησε για την Ελλάδα την εικόνα μιας χώρας πλούσιας σε πολιτισμό, αναφερόμενος σε έναν πλούτο ο οποίος ανέμενε κάποιον να τον ανακαλύψει και να τον φέρει στην επιφάνεια.³⁵³ Η μεταφορά της πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους από το Ναύπλιο στην Αθήνα, το 1834, επικύρωσε την ιδεολογική επιλογή η οποία στρεφόταν σαφώς στην αίγλη της αρχαίας ελληνικής ιστορίας. Δηλωτικό αυτής της επιλογής αποτελεί ο αρχικός σχεδιασμός για την ανέγερση των ανακτόρων του Όθωνα, ο οποίος προέβλεπε ως χώρο ανέγερσής τους τον ίδιο τον βράχο της Ακρόπολης, σε σχέδιο που εκπονήθηκε από τον Schinkel, με εντολή του αδελφού του Όθωνα, του διαδόχου της Βαυαρίας Maximilian.³⁵⁴

Από τους πρώτους που οραματίστηκαν την Αθήνα ως πρωτεύουσα με ευρωπαϊκές προδιαγραφές ήταν ο Σταμάτης Κλεάνθης, ο οποίος, από το 1828, τελειώνοντας τις σπουδές του και πιστεύοντας πως δεν θα είχε καμία κρατική βοήθεια, ξεκίνησε με δική του πρωτοβουλία και με τη σύμπραξη του Schaubert τον σχεδιασμό

³⁵⁰ Α. Κούρια, «Η περιπέτεια των ελληνικών αρχαιοτήτων στις ευρωπαϊκές περιηγητικές εκδόσεις», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, αρ. 27/1988, σ.77 και R. Stoneman, *Αναζητώντας την κλασική Ελλάδα*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2008.

³⁵¹ J. L. Larson, "Winckelmann's essay on imitation", *Eighteenth-Century Studies*, 1976, σ.390.

³⁵² Ρ. Βίνσε, «Η αρχαία Ελλάδα και οι Βαυαροί», εφ. *Καθημερινή-ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, 29 Αυγούστου 1993, σ.7.

³⁵³ Το 1846 ιδρύεται η Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή της Αθήνας που είναι το αρχαιότερο ξένο ινστιτούτο στην Ελλάδα και το αρχαιότερο εκτός Γαλλίας, η οποία συνδέθηκε με τον γαλλικό φιλελληνισμό αλλά και με την πολιτική της Γαλλίας στην ανατολική Μεσόγειο.

³⁵⁴ Βλ. εφ. *Το Βήμα*, 8 Σεπτεμβρίου 1996.

της πόλης, αναλαμβάνοντας τα έξοδα αυτού του εγχειρήματος.³⁵⁵ Επίσημα, ο σχεδιασμός της πόλης τούς ανατέθηκε το 1832, με σκοπό το σχέδιο που θα εκπονούσαν να είναι *οφέλιμον της δόξης και λαμπρότητος της πόλεως ταύτης και άξιον του αιώνος εις τον οποίον ζώμεν*.³⁵⁶

Η κοινωνική κινητικότητα³⁵⁷ των Νεοελλήνων, η οποία αποδόθηκε, κυρίως, στις ουσιαστικές διαφορές σε σχέση με τον πλούτο, συνέθεσε ένα πολύμορφο κοινωνικό σύνολο,³⁵⁸ εύλογα κατεχόμενο από ιδεολογική ρευστότητα. Η συναίνεση στους κόλπους της ανερχόμενης αστικής τάξης σχετικά με τους όρους υπό τους οποίους θα αναπτυσσόταν ο νέος ελληνισμός είχε τις ρίζες της στο κίνημα του Ελληνικού Διαφωτισμού του 18^{ου} αιώνα. Ο κλασικισμός συντέλεσε, ώστε το νέο Βασίλειο να συνειδητοποιήσει τις αρχαίες αφετηρίες του, ένα διαπιστωμένο και ισχυρό αίτημα η διάδοση του οποίου έγινε υπόθεση του κράτους.

Ωστόσο, στο νότιο μέρος της Βαλκανικής Χερσονήσου, η καλλιτεχνική παραγωγή, κατά τον 18^ο αιώνα, είχε σχέση με τη διακόσμηση εκκλησιών και ιδιωτικών αρχοντικών, όπου η συναίρεση μιας λαϊκής ναϊφ τέχνης και η μίμηση της βυζαντινής δημιούργησαν μία *κοινή* ζωγραφική που συναντούμε στα έργα του Διονυσίου του εκ Φουρνά, του Γεωργίου Μάρκου και άλλων ανώνυμων τεχνιτών. Η τέχνη αυτή απορρίφθηκε, εφόσον τις καλλιτεχνικές επιλογές καθόριζαν στο εξής οι πολιτικές προτεραιότητες και η πεποίθηση ότι ο χαρακτήρας ενός έθνους και η λαϊκή συνείδηση μπορούν να διαμορφωθούν από το επίπεδο των τεχνών του. Στο βαθμό που η πολιτική εδραίωση του νέου κράτους προσέβλεπε στη δυτική Ευρώπη -ο πρώτος Κυβερνήτης έφτασε στην Ελλάδα ως φορέας ενός δυτικού προτύπου κράτους³⁵⁹- η επίσημη τέχνη του προσανατολιζόταν στην ίδια ιδεολογία. Έτσι, η νέα ελληνική τέχνη, που γεννήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με το νέο ελληνικό κράτος, αναζήτησε τα στηρίγματά της έξω από την Ελλάδα, στην προσπάθεια να αποκτήσει το δικό της εκφραστικό κώδικα.

³⁵⁵ Ο. Μπαδήμα-Φουντουλάκη, *Κλεάνθης 1802-1862*, Δήμος Αθηναίων & Βελεστίνου, Αθήνα 2001, σ.227.

³⁵⁶ Ο. Μπαδήμα-Φουντουλάκη, *ό. π.*, σ.37.

³⁵⁷ A. Giddens, *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σ.58.

³⁵⁸ Ο πληθυσμός της Ελλάδας απαρτιζόταν από πρόκριτους, παλαιούς αγωνιστές της Επανάστασης, κατεστραμμένους χωρικούς οι οποίοι από την πρώτη κιόλας εικοσαετία μετά την απελευθέρωση δημιούργησαν τους κοινωνικό-οικονομικά εξαρτημένους πληθυσμούς που μετακινήθηκαν στα αστικά κέντρα και τους ετερόχθονες, που προέρχονταν από διάφορα σημεία των υπόδουλων ακόμη περιοχών και τις παραδοσιακές παροικίες της δυτικής και ανατολικής Ευρώπης.

³⁵⁹ Σ. Παπαγεωργίου, *Το Ελληνικό κράτος 1821-1909*, Παπαζήση, Αθήνα 1988, σ.92.

Δύο χρόνια μετά τη μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα, ιδρύθηκε το *Σχολείο των Τεχνών*, πρόδρομος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Το ιδρυτικό διάταγμα του Σχολείου των Τεχνών, το οποίο θα εκπαίδευε αρχιτεχνίτες (*μαϊστορες*) εις την *αρχιτεκτονικήν*, δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, στις 31 Δεκεμβρίου 1836/12 Ιανουαρίου 1837, μετά από πρόταση της *επί των Εκκλησιαστικών Γραμματείας και της Δημοσίου Εκπαιδεύσεως*, πάντοτε, όμως, με τη σύμφωνη γνώμη των *Υπουργείων των Εσωτερικών και των Στρατιωτικών*. Πρότυπο του Σχολείου αποτελούσαν αντίστοιχα ιδρύματα της δυτικής Ευρώπης, κυρίως της Βαυαρίας και της Γαλλίας.

Το 1843, το βασιλικό διάταγμα διαιρούσε σε τρία τμήματα το Σχολείο των Τεχνών, δίνοντας προβάδισμα στις εικαστικές τέχνες. Δημιουργήθηκε το *Σχολείο των Ωραίων Τεχνών* με πενταετή διάρκεια φοίτησης, το οποίο προβιβάστηκε σε ανώτερο, και, το 1845, ιδρύθηκε η *Εταιρεία των Ωραίων Τεχνών* υπό την προστασία του Όθωνα.³⁶⁰

Πρώτος καθηγητής του Σχολείου των Τεχνών ήταν ο Pierre Bonirot (1811-1892), ο οποίος υπήρξε μαθητής του Ingres³⁶¹ (1780-1867), και τον οποίο έστειλε ο ίδιος ο δάσκαλός του στην Ελλάδα, ανταποκρινόμενος στην έκκληση της Δούκισσας της Πλακεντίας. Μεταξύ των πρώτων καθηγητών του Σχολείου είναι και οι αδελφοί Μαργαρίτη, οι οποίοι εισήγαγαν από την Ιταλία έναν καλλιγραφικό νεοκλασικισμό. Την έδρα της γλυπτικής ανέλαβε από το 1847 ο Βαυαρός γλύπτης Siegel, μαθητής του ακαδημαϊκού καλλιτέχνη Schwanthaler. Διάδοχοί του υπήρξαν ο Γεώργιος Φυτάλης και ο Ιωάννης Κόσσος στο έργο του οποίου υπήρξε άμεση η επίδραση του ηρωικού παρελθόντος (ένα από τα έργα του είναι το άγαλμα του Ρήγα Φεραίου που κοσμεί τα Προπύλαια).³⁶² Στη χαρακτηριστική, πρώτος δάσκαλος της χαλκογραφίας ήταν ο ιερομόναχος Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου (τέλη 18^{ου}/αρχές 19^{ου}–1867) και διάδοχός του ο ελβετικής καταγωγής Αριστείδης Λ. Ροβέρτος (1833–1892), ο οποίος συνέβαλε στην άνοδο της χαρακτηριστικής. Παράλληλα, αναπτύχθηκε και η λιθογραφία που βρήκε

³⁶⁰ Μ. Λαμπράκη-Πλάκα «Τέχνη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα», *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 2000, σ.36.

³⁶¹ Γάλλος ζωγράφος (1780-1867) επικεφαλής του γαλλικού κλασικισμού. Σε έναν Γερμανό τοπιογράφο που τον επισκέφτηκε, έδωσε τη συμβουλή: *Μελέτησε τον Φειδία, τον Ραφαήλ και τον Μπετόβεν και θα γίνεις ο μεγαλύτερος τοπιογράφος στον κόσμο.*

³⁶² Μ. Στεφανίδης, *Εισαγωγή στην Ελληνική Γλυπτική*, Τρις, Αθήνα 2006, σ.59.

εφαρμογή σε έντυπα, βιβλία και, κυρίως, σε αντίγραφα μεγάλων ζωγραφικών έργων, τα οποία διαδόθηκαν ευρέως και ενέπνευσαν το φρόνημα των Ελλήνων.

Παρόλα αυτά, έως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η χαρακτηριστική δεν είχε σημαντικό ρόλο στα καλλιτεχνικά δρώμενα της χώρας, λόγω της ελλιπούς τεχνικής υποδομής από την οποία, ωστόσο, είναι εξαρτημένη. Χαρακτηριστικά είναι τα όσα ανέφερε στον απολογισμό του έτους 1860 ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου: *Η αναγκαία τέχνη της ξυλογραφίας, η συντελούσα εις την έκδοσιν εικονογραφικών βιβλίων και εκπληρούσα ήδη άριστα τας ανάγκας της τυπογραφίας του τόπου, εν τω ημετέρω Πολυτεχνείω έλαβε την αρχήν αυτής, διδασκομένη παρά του γνωστού και εις την αλλοδαπή μοναχού Αγαθαγγέλου, και εδύνατο ήδη να συγκριθώσι τινές των ημετέρων ξυλογράφων μετά των αλλοδαπών, αν τα τυπογραφεία ήσαν κάλλιον διωργανωμένα ως προς την μελάνωσιν[...]. Η χαλκογραφία[...] εδύνατο άριστα να προοδεύσει και εν Αθήναις αλλ' αύτη προς τούτο χρήζει της αυτής προστασίας, ης τυγχάνει και παρά των αλλοδαπών.*³⁶³

Επιπλέον, η νεοελληνική τέχνη, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, προσέβλεπε στη δημιουργία μιας εθνικής ζωγραφικής που θα ενέπνεε και θα δίδασκε τους Έλληνες για το μεγαλείο του Αγώνα τους και το ήθος των ηρώων του. Η τάση αυτή γίνεται φανερή στα λόγια του πρωθυπουργού Ι. Κωλέττη, όταν το 1844 επισκέφθηκε τους αδελφούς Μαργαρίτη, για να παραγγείλει αντίγραφο της μεγαλογραφίας του Γ. Καραϊσκάκη που θα κοσμούσε το γραφείο του: *Η ιστορία ημών θέλει γραφή θέλετε την γράψει και την εμψυχώσει διά των εικόνων σας. Οι ήρωές μας αποθνήσκουν και ματαίως τα τέκνα των θέλουν ζητεί τας εικόνας των, ματαίως οι απόγονοί μας θέλουν ζητεί επιπνοίας ηρωισμού και φιλοπατρίας εις το ήθος των. Εργαστείτε διότι η Ελλάς απαιτεί την ιστορικήν πινακοθήκην της. Δεν έχομεν βέβαια την αξίωσιν να πράξωμεν έργα εφάμιλλα των Γάλλων και των Ιταλών διότι και μέσα μας είναι ευτελή και εις την αρχήν της ανατροφής μας ευρισκόμεθα. Αλλ' έχομεν ημείς προγονικάς αναμνήσεις...*³⁶⁴

Ήδη από το 1828, εμφορείται η ίδια ιδέα σε ένα από τα πρώτα, επίσης, βιβλία που τυπώθηκαν με θέμα τη βιογραφία του Μάρκου Μπότσαρη και του Γεώργιου Καραϊσκάκη και με σκοπό τη δικαίωση του Αγώνα και τον εθνικό φρονηματισμό. Στην έκδοση που πραγματοποίησε ο Γεώργιος Γαζής, αναφέρεται: *Γόνοι των αθανάτων της*

³⁶³ Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνική χαρακτηριστική*, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε, Αθήνα, σ.18.

³⁶⁴ «Φιλότεχνος επίσκεψις του Πρωθυπουργού», εφ. *Αιών*, 23 Σεπτεμβρίου 1844, σ.3.

*Ελλάδος, / δέξασθε τό βιβλίον, μιμηθήτε αξίως / πατρών φρονημάτων, δόξης, κατορθωμάτων. / Είθε νά εύμοιρήτε στό κέντρον της Ελλάδος!*³⁶⁵.

Η εικογραφία του απελευθερωτικού Αγώνα των Ελλήνων, που εμπνεύστηκε και υπέδειξε ο Ι. Μακρυγιάννης και φιλοτέχνησε ο Παναγιώτης Ζωγράφος, σημαίνουν *ιστόρηση*. Ο ίδιος είχε την πρόθεση να χαρίσει τα πρωτότυπα στον Όθωνα και, αφού τα τυπώσει, να αποτελέσουν κτήμα όλων των Ελλήνων.³⁶⁶

Το ύφος της *εθνικής ζωγραφικής*, έως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, δεν καθορίστηκε από άμεσα πρότυπα, όπως για παράδειγμα την νεοαναγεννησιακή ζωγραφική των Γερμανών Ludwig Thiersch³⁶⁷ και Karl Rahl,³⁶⁸ που εργάστηκαν στη διακόσμηση μνημειακών κτιρίων,³⁶⁹ παρά μόνο από τη χρήση και τον ιδεολογικό προορισμό της εικόνας. Αυτό δηλαδή που σήμερα χαρακτηρίζεται ως *υποδοχή* (reception) του έργου τέχνης και το οποίο είναι άμεσα συναρτημένο με τις πολιτικές και πολιτιστικές διαφοροποιήσεις.³⁷⁰

Στην Ελλάδα ο νεοκλασικισμός βρήκε πρόσφορο έδαφος, με την ελληνική αρχιτεκτονική να κινείται, σχεδόν αποκλειστικά, έως το πρώτο τέταρτο του 20^{ού} αιώνα, στα πλαίσια του κλασικισμού. Οι Έλληνες αρχιτέκτονες απέφευγαν να χρησιμοποιήσουν στοιχεία που δεν ανήκαν στην κλασικιστική και βυζαντινή μορφολογία.³⁷¹ Στο χώρο των τεχνών, και ενώ γίνονταν γνωστά τα γεγονότα των νέων

³⁶⁵ Τρ. Σκλαβενίτης, «Η τυπογραφία στο νέο ελληνικό κράτος», στον κατάλογο έκθεσης: *Πεντακόσια Χρόνια Έντυπης Παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (1499-1999)*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2000, σ.214.

³⁶⁶ Ε. Βακαλό, «Οι ζωγραφίες του Μακρυγιάννη», εφ. *Τα Νέα* 21 Αυγούστου 1954.

³⁶⁷ Γερμανός ζωγράφος (1824-1909), δάσκαλος στο Σχολείο των Ωραίων Τεχνών και δάσκαλος του Νικηφόρου Λύτρα με τον οποίο συνεργάστηκε στη σχεδίαση των τοιχογραφιών της Ρώσικης εκκλησίας.

³⁶⁸ Αυστριακός ζωγράφος (1812-1865). Η γλυπτική διακόσμηση που βρίσκεται στο αέτωμα των προπυλαίων της Ακαδημίας, με θέμα τη γέννηση της Αθηνάς, είναι έργο του Δρόση, βασισμένο σε σχέδιο του Karl Rahl. Το έργο απέσπασε το πρώτο βραβείο στην έκθεση της Βιέννης, το 1872.

³⁶⁹ Η ανέγερση του Νομισματοκοπείου, του Τυπογραφείου, του Πολιτικού Νοσοκομείου καθώς και του Στρατιωτικού Νοσοκομείου στου Μακρυγιάννη που είναι το πρώτο κτίριο με μνημειακό χαρακτήρα που απέκτησε η Αθήνα, χρονολογείται την περίοδο 1834-1836. Το 1836 ξεκίνησε η ανοικοδόμηση των Ανακτόρων, το 1839 η τριλογία των Hansen με πρώτο το Πανεπιστήμιο, το 1842 η Μητρόπολη, το 1859, το Πολυτεχνείο, το 1866 το Αρχαιολογικό Μουσείο και το 1866, η Παλαιά Βουλή. βλ. Κ. Η. Μπίρης, *Τα πρώτα σχέδια των Αθηνών: ιστορία και ανάλυσίς των*, Αθήνα 1933, Κ. Η. Μπίρης, *Από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Μέλισσα, Αθήνα 2005 και Δ. Φιλιππίδης, *Εφήμερη και αιώνια Αθήνα*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2009.

³⁷⁰ Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *ό.π.*, σ.39.

³⁷¹ Ο Κλεάνθης είναι ο μόνος που δεν δίστασε να ανεγείρει σε ελληνικό έδαφος κτίριο σε γοτθικό ρυθμό.

καλλιτεχνικών ρευμάτων που εξελίσσονταν στον ευρωπαϊκό χώρο, είναι αρκετές οι γνώμες των ιστορικών που εκτιμούν ότι η Σχολή του Μονάχου υπήρξε η μοναδική επιρροή.

Οι εικαστικές πληροφορίες, όμως, στον ελληνικό χώρο, έπαιρναν νέα μορφή, αποκτώντας μια κοινή στυλιστική που ισοπέδωνε όλα τα ρεύματα, αποκτώντας εν τέλει ακαδημαϊκή μορφή. Την ίδια εποχή που ιδρύθηκε το Σχολείο των Ωραίων Τεχνών, στο Παρίσι, κυριαρχούσε ο ρομαντισμός με τον Delacroix. Το αισθητικό πρόβλημα της αυτονομίας της τέχνης, που απασχολούσε τους θεωρητικούς, ήταν το ερώτημα *L'art pour l'art*, το οποίο διατυπώθηκε για πρώτη φορά το 1833 από τον Gustave Planche και με υπέρμαχο τον Theophile Gautier. Ωστόσο, η δυτική επιρροή με την εμφάνιση του ρομαντισμού στην Ελλάδα συνέβη την ίδια εποχή που ακτινοβολούσε και στην Ευρώπη. Ο ελληνικός ρομαντισμός είχε τα ίδια χαρακτηριστικά με τον ευρωπαϊκό, με έμφαση στον συναισθηματικό κόσμο και τη νοσταλγία του εξιδανικευμένου παρελθόντος. Η ζωγραφική του Θεόδωρου Βρυζάκη (1819-1878) από την σκοπιά του ακαδημαϊκού ρομαντισμού της Γερμανικής Σχολής εξύψωσε και εξιδανίκευσε τον Αγώνα, χρησιμοποιώντας την εικόνα ως ιδεολογική προπαγάνδα στα αιτήματά του.³⁷² Στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, η εθνική ιδεολογία, η οποία έως τότε αναζητούσε την εθνική ταυτότητα των Ελλήνων με την επιστροφή στο παρελθόν, διαφοροποιήθηκε, αναζητώντας το παρελθόν μέσα στο παρόν, θέτοντας αφενός το ζήτημα της αδιάσπαστης ιστορικής συνέχειας³⁷³ και αφετέρου ενισχύοντας τη Μεγάλη Ιδέα.

Το 1862 σηματοδότησε το τέλος της Βαυαροκρατίας με την έξωση του Όθωνα και, ταυτόχρονα, την έναρξη μίας νέας *βαυαροκρατίας*, με την είσοδο στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας των εκπροσώπων της ώριμης Σχολής του Μονάχου, δηλαδή του Νικηφόρου Λύτρα, του Νικόλαου Γύζη, του Γεώργιου Ιακωβίδη, του Κων. Βολανάκη κ.ά. .

Στα χρόνια αυτά, ο ρεαλισμός, που είχε καθιερωθεί στην Ευρώπη από το 1855 με το μανιφέστο του Κουρμπέ στο πλαίσιο της Διεθνούς Εκθέσεως στο Παρίσι, στην Ελλάδα βρήκε μικρή απήχηση σε καλλιτέχνες όπως ο Πολυχρόνης Λεμπέσης. Η ηθογραφική ζωγραφική, αντίθετα, ευδοκίμησε, συμπίπτοντας με την εδραίωση της αστικής τάξης. Η βασική διαφορά της ελληνικής ηθογραφίας με τον ρεαλισμό είναι η

³⁷² Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *ό.π.*, σ.39

³⁷³ Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *ό.π.*, σ.41

εξιδανίκευση της πραγματικότητας, σε αντίθεση με την *αντικειμενική* παρατήρηση της πραγματικότητας, στην οποία ασκεί, συνήθως, κριτική.

Με αυτή την προσέγγιση, η ελληνική ηθογραφία είχε έναν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των προτύπων της ζωής. Κυριότερος εκπρόσωπός της υπήρξε ο Νικηφόρος Λύτρας, ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως *ο εθνικότερος πάντων και ένεκα τούτου ο συμπαθητικότερος*.³⁷⁴

Η αιτιακή συσχέτιση των πολιτικών επιλογών του νεοπαγούς ελληνικού κράτους με τον διαμεσολαβητικό ρόλο που μπορεί να έχει η καλλιτεχνική διαδικασία στην επίτευξη της εδραίωσης αυτών των επιλογών διασαφηνίζει την ουσιαστική ανάγκη μίας *εθνικής ζωγραφικής*. Η ιδεολογία της επίσημης τέχνης συγκεκριμενοποιήθηκε -φαινόμενο που έχει παρατηρηθεί στη πρώιμη και νεότερη ιστορία της Ευρώπης, δια μέσου των καλλιτεχνικών Ακαδημιών- και κλήθηκε να παίξει έναν διαμεσολαβητικό ρόλο, επιχειρώντας να προσδιορίσει έναν χώρο νοητικό αλλά και να διαμορφώσει την εικόνα της κοινωνίας που εκπροσωπούσε, η οποία, εκείνη τη χρονική στιγμή, δεν ήταν πραγματική, αλλά ιδεολογική.

2. ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΜΗ



Για 50 χρόνια μετά την έκδοση του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου το 1861, ο *Ερμής* επικράτησε σχεδόν ως αποκλειστικό θέμα.³⁷⁵ Την παρισινή έκδοση της Μεγάλης Κεφαλής του 1861 διαδέχτηκε η 1^η Αθηναϊκή έκδοση, με χρήση των πλακών που μεταφέρθηκαν από το Παρίσι.

Το 1862 και έως το 1867, τέθηκαν σε κυκλοφορία οι κανονικές εκδόσεις των Αθηνών και από το 1868 έως το 1869, η έκδοση των καθαρισμένων πλακών.³⁷⁶ Από το 1870 έως το 1876, κυκλοφόρησαν γραμματόσημα της Μεγάλης Κεφαλής σε χαρτί διαφορετικής ποιότητας. Το 1876,

³⁷⁴ «ΑΙΘΟΥΣΑ 4^η Τμήμα ζωγραφικής και γλυπτικής. Β'Η ζωγραφική», εφ. *Εφημερίς*, 10 Νοεμβρίου 1888.

³⁷⁵ Από το 1861 μέχρι το 1900 το ελληνικό κράτος, εκτός των μεγάλων και των μικρών κεφαλών του Ερμή κυκλοφορεί το 1875, 1876, 1890 την 1^η, 2^η και 3^η εναρίθμων γραμματοσήμων της Βιέννης γνωστά ως *Ρολογάκια* και το 1896 την σειρά των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας.

ζητήθηκε εκ νέου η συνδρομή του Albert Barre, καθώς η ελληνική πλευρά εξακολουθούσε να παρουσιάζει αδυναμία στη χάραξη των δύο νέων αξιών των 30 και 60 λεπτών.³⁷⁷ Τη νέα αυτή Παρισινή έκδοση διαδέχτηκε η Αθηναϊκή, διάρκειας ενός έτους. Από το 1875 έως το 1882, τέθηκαν σε κυκλοφορία γραμματόσημα με ή χωρίς αριθμούς ελέγχου και με αλλαγή χρωματισμών στις αξίες των 20 και 30 λεπτών.



Το 1886, ακολούθησε η έκδοση της Μικρής Κεφαλής, που ανατέθηκε στο Εθνικό Τυπογραφείο του Βελγίου. Τη σχεδίαση ανέλαβε ο H. Hendrick και τη χάραξη ο A. Doms.³⁷⁸ Όπως συνέβη και στην περίπτωση της Μεγάλης Κεφαλής του *Ερμή*, οι εκτυπωτικές πλάκες, αφού κατασκευάστηκαν από τον ξένο οίκο, παραδόθηκαν στη συνέχεια στο ελληνικό κράτος, ώστε να συνεχιστεί η αναγκαία παραγωγή.

Από το 1889 και μέχρι το 1900, οι εκδόσεις των Μικρών Κεφαλών του *Ερμή* παράχθηκαν στην Αθήνα. Μέχρι το 1901, τέθηκαν σε κυκλοφορία, παράλληλα, γραμματόσημα της Μικρής και της Μεγάλης Κεφαλής με διάφορες επισημάνσεις,³⁷⁹ ενώ το 1896, στην κλάση των 2 δρχ. της πρώτης αναμνηστικής έκδοσης των Α' Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας, συμπεριλήφθηκε ο Ερμής του Πραξιτέλη.

Οι εκδόσεις της Μικρής και της Μεγάλης Κεφαλής *συγγενεύουν* μορφοπλαστικά με τους κλασικούς αιώνες της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Στην ιδεαλιστική αισθητική της αρχαιοελληνικής αγγειοπλαστικής και νομισματοκοπίας βρίσκονται δείγματα, στα οποία θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε στοιχεία τα οποία επηρέασαν τη συνθετική σύνταξη των δύο πρώτων εκδόσεων των ελληνικών γραμματοσήμων. Χαρακτηριστικό αυτού του σχεδιασμού είναι το αίσθημα της στέρεης συνοχής των μερών, της ισορροπίας και της ηρεμίας. Μορφοπλαστικά η κλασική περίοδος μεταμόρφωσε το γεωμετρικό πλαίσιο της αρχαϊκής τέχνης σε έναν εσωτερικό σκελετό.³⁸⁰ Στα πορτραίτα αυτά, το οξύ σχήμα της αρχαϊκής σιαγόνας έχει αντικατασταθεί από ένα καμπύλο αλλά και μια εύροια γραμμών, το σχήμα του μετώπου, της μύτης και την σχεδόν αμετάβλητη σε φόρμα οφθαλμική κόγχη.

³⁷⁶ Οι τεχνικές αναλύσεις αναφέρονται στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

³⁷⁷ L. Fanchini, «Définition», *Φιλοτέλεια*, αρ. 644/2007, σ. 4.

³⁷⁸ ΕΡΜΗΣ, *Κατάλογος Γραμματοσήμων Ελλάδας Κύπρου*, ό. π., σ.65.

³⁷⁹ *επισήμανση* καλείται η πρόσθετη εκτύπωση νέων ενδείξεων που μεταβάλλουν την ονομαστική αξία των γραμματοσήμων ή επισημαίνουν διάφορα γεγονότα.

³⁸⁰ Χρ. Καρούζος, *Αρχαία τέχνη, Ομιλίες, Μελέτες*, Ερμής, Αθήνα 2000.



Ιωνία, Ερμής περίπου 420 π.Χ.



Στατήρ
Κεφαλή Απόλλωνος / συνωρίς 4ος αιώνας π.Χ.



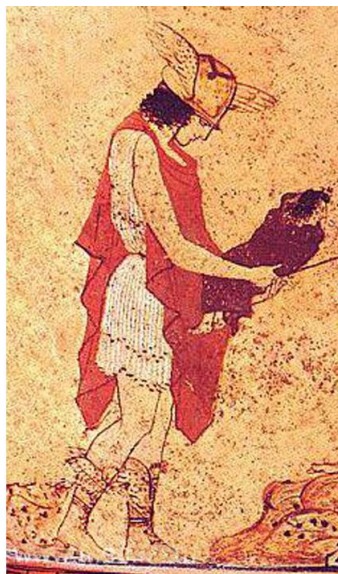
Συρακούσαι, δεκάδραχμον
(α' μισού του 4ου αι. π.Χ.)



Τετράδραχμο από την Ολινθο Χαλκιδικής
(348. π.Χ.)



Διδραχμο, αργυρός στατήρας
(Δελφοί 336-334 π.Χ.)

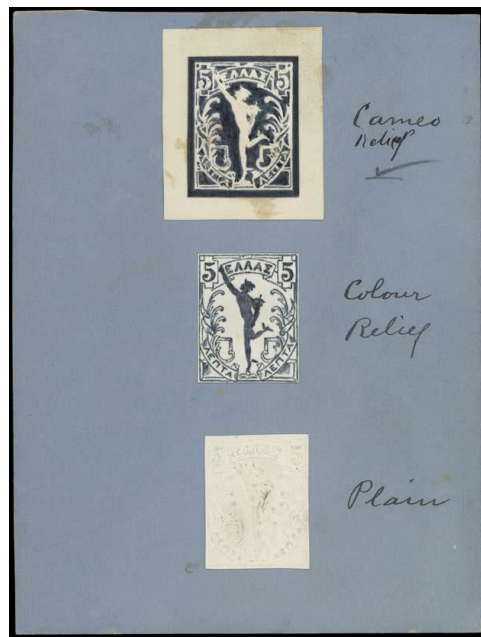


Παραδείγματα της ελληνικής αγγειογραφίας της Κλασικής Εποχής, στα οποία ο Ερμής εμφανίζεται αγένειος.



Το κλασικό πρότυπο του Ερμή διαδέχτηκε ο *Ιπτάμενος Ερμής* (1580) του μανιεριστή Giovanni da Bologna³⁸¹ το 1901, το γνωστότερο από όλα τα έργα του που έφεραν τον ίδιο τίτλο³⁸² (παράρτημα Α, εικ.91). Στο γλυπτό του da Bologna, ο Ερμής ισορροπεί σε μια στήλη χαλκού που βγαίνει από το

στόμα του Ζέφυρου από το οποίο ξεπεταγόταν νερό, δίνοντας την παραίσθηση ότι ο Ερμής πετούσε. Η σχεδιάσή του φαίνεται να έχει επηρεαστεί από τρία διαφορετικά έργα: από το *Παίδι με Δελφίνι* του Verrocchio και τον *Ιπτάμενο Ερμή* του Rusitici, τα οποία δημιουργήθηκαν για τη Vila των Medici, και από τον *Περσέα* του Cellini, από τον οποίο έχει δεχτεί τη σημαντικότερη επιρροή. Ο Ερμής ισορροπεί στο μεγάλο δάκτυλο του ποδιού του, έχοντας επισφαλή θέση. Το έργο είναι επιμυκνμένο και κομψό, γνωρίσματα που αντιπαρβάλλονται στην καταπληκτική φυσικότητά του, με μια εμφανή μελέτη των βαρών και ισορροπιών.³⁸³ Με την έκδοση του *Ιπτάμενου Ερ-μή*, υλοποιήθηκε η αρχική ιδέα του 1895, η



³⁸¹ Έμεινε γνωστός κυρίως για την αίσθηση της κίνησης που προσέδιδε στα γλυπτά του. Έφτιαξε πολλές *Αφροδίτες*, πολλά αγάλματα εμπνευσμένα από τη Μυθολογία, με κυριότερο τον *Φτερωτό Ερμή*. Η φήμη του εξασθένησε στις αρχές του 19ου αιώνα, κάτω από την επίδραση του νεοκλασικισμού. Το έργο του επανεκτιμήθηκε κατά τον 20^ο αιώνα, γεγονός στο οποίο συνέβαλαν εξειδικευμένες μονογραφίες και διατριβές.

³⁸² Η πρώτη προσπάθεια γλυπτικής απόδοσης του *Ιπτάμενου Ερμή* του Giambologna έγινε κατόπιν της Παπικής εντολής να διακοσμηθεί το προαύλιο του Archiginnasio (όνομα που είχαν τα πανεπιστήμια της Ρώμης και της Μπολόνια) για να του προσδώσει κύρος. Σύμφωνα με την εντολή, θα έπρεπε να κατασκευαστεί ένα γλυπτό με θέμα τον Ερμή, ο οποίος θα είχε τον δείκτη του χεριού του προτεταμένο στον ουρανό για να δείχνει πως η γνώση έχει θεία προέλευση και να αποτελεί παράδειγμα για τους σπουδαστές.

³⁸³ D. Pegazzano, «Giambologna», *Art Dossier* αρ. 220/ 2006, Milano.

οποία προέβλεπε να τεθεί σε κυκλοφορία η εν λόγω σειρά γραμματοσήμων, αμέσως μετά την απόσυρση της αναμνηστικής έκδοσης των Α' Ολυμπιακών Αγώνων του 1896.³⁸⁴ Η καθυστέρηση της έκδοσης υπήρξε αιτία να φιλοξενηθεί στο φύλλο της εφημερίδας *Εμπρός* της 24^{ης} Δεκεμβρίου του 1896 η γελοιογραφία ενός γραμματοσήμου που είχε ως θέμα του μία χελώνα. (Παράρτημα Α, εικ.92). Η σειρά του *Ιπτάμενου Ερμή* σχεδιάστηκε στο Παρίσι και η εκτύπωση πραγματοποιήθηκε από την *Perkins, Bacon* στο Λονδίνο. Τη χάραξη των 14 μητρών της σειράς ανέλαβε η αγγλοαμερικανική εταιρεία *The Johnstonian Engraving Co.*, η οποία δεν μπόρεσε, τελικά, να ολοκληρώσει την παραγγελία και, για τον λόγο αυτό, ανατέθηκε στην *Perkins, Bacon*.



Το 1902, κυκλοφόρησε η σειρά της *Μεταλλικής Αξίας*, η οποία απεικονίζει τον Ερμή μέσα σε οβάλ σχήμα, διακοσμημένο με μαργαριτάρια. Τα γραμματόσημα αυτά είχαν σκοπό να καλύψουν τις ταχυδρομικές ανάγκες του εξωτερικού σε αξία συναλλάγματος. Η αξία τους υπολογιζόταν σε χρυσό, εξαιτίας των διακυμάνσεων στην τιμή του συναλλάγματος εκείνη την εποχή, γι' αυτό ονομάστηκε *Μεταλλικής Αξίας*. Ωστόσο, επειδή προοριζόταν και για την αποστολή ταχυδρομικών δεμάτων, είναι γνωστή ως σειρά *Δεμάτων*. Τελικά, χρησιμοποιήθηκε και στην απλή αλληλογραφία.

Στη συγκεκριμένη έκδοση, ο *Ερμής* αντλεί, πλέον, τα μορφοπλαστικά του στοιχεία από την αναβίωση της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, αλλά μέσα από το πρίσμα μιας ιστορικής περιόδου η οποία την αναπαρήγαγε, δίνοντας προτεραιότητα στο παρόν και τις ανάγκες του. Η σχέση των αρχαίων θεών με τους ανθρώπους, την οποία οι κλασικοί χρόνοι προσδιόρισαν στα όρια μιας πνευματικότητας που διατηρεί τη συνείδηση του ατόμου,³⁸⁵ επαναπροσδιορίστηκε στο πέρασμα των αιώνων με νέους όρους, εκπροσωπώντας τις εκάστοτε τάσεις. Για παράδειγμα, η Αναγέννηση αναβίωσε την αρχαιότητα, αλλά το αντικείμενο της τέχνης μετατέθηκε από τον εσωτερικό στον εξωτερικό κόσμο και, όπως παρατηρεί ο Erwin Panofsky: *Η απόσταση που*

³⁸⁴ Κατάλογος *HELLAS* 2006, , σ.79

³⁸⁵ Χρ. Καρούζος, *Περικαλές άγαλμα εξεποίησ' ουκ αδαής – Αισθήματα και ιδέες των αρχαϊκών Ελλήνων για την τέχνη*, Ερμής, Αθήνα 2000, σ.65.

παρεμβάλλεται ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο ...όχι μόνο αντικειμενοποιεί το θέμα, αλλά εξατομικεύει και το υποκείμενο.³⁸⁶ Από την Αναγέννηση έως την νεοκλασική προσέγγιση του ορισμού του Βίνκελμαν³⁸⁷ για την αρχαιοελληνική γλυπτική και από τη ρητορική της θεματολογίας έως την αλληγορική εκδοχή της, η ελληνική αρχαιότητα πήρε διαφορετικές όψεις, κωδικοποιώντας την εποχή και την τέχνη που εκπροσωπούσε.

Στις εικόνες που ακολουθούν παρουσιάζονται ενδεικτικά ορισμένα έργα της δυτικής τέχνης από τον 15^ο έως τον 19^ο αιώνα και καταγράφονται οι διακυμάνσεις στην εικονογράφηση του Ερμή: *Parnassus* του αρχαιολάτρη Andrea Mantegna (1497) εικ.1, *Ερμής και Άργος* του Paul Rubens (1635) εικ.2, *ο Ερμής κλέβει το ιερό κοπάδι του Απόλλωνα* του Claude Lorraine (1645) εικ.3 και *ο Ερμής μεταφέρει την Πανδώρα* του Jean Alaux (18^{ος} ή 19^{ος} αιώνας) εικ.4.



³⁸⁶ Erwin Panofsky, *Idea A concept in art theory*, University of South Carolina Press, Columbia, 1968, σ.51.

³⁸⁷ M. Kitson, «Ο νεοκλασικισμός», *Παγκόσμιος Ιστορία της Τέχνης*, τομ. 9, Χρυσός Τύπος Α.Ε., Αθήνα 1977, σσ.161-163.

Στο πορτραίτο της σειράς των *δεμάτων* διακρίνεται η πρόθεση της *εικασίας των ορωμένων*³⁸⁸ υπό τους όρους μιας νεοκλασικής αντίληψης. Η μίμηση του μαρμάρου ή του μετάλλου, των υλικών κατασκευής των αρχαίων ελληνικών γλυπτών ή νομισμάτων έχει απομακρυνθεί, έχοντας διατηρήσει, ωστόσο, τον συμβολισμό του πέταστος της κλασικής περιόδου και συνυπάρχοντας με ένα φόντο που, για πρώτη φορά, σχηματίζεται από *art nouveau* διακοσμητικά στοιχεία.



Στη *χαλκογραφική* του 1911 συμπεριλήφθηκαν τρεις κλάσεις με θέμα τον Ερμή. Πρόκειται για τον Ερμή πετασοφόρο με το κηρύκειο του 1λ., τον Ερμή που δένει τα πτεροφόρα σανδάλια των 5λ. και

τον Ερμή που υποβαστάζει τον ήρωα Αρκάδα νήπιο της 1 δρχ. Τα γραμματόσημα της σειράς ανατυπώθηκαν μέχρι το 1930, γεγονός που εξηγεί την ποικιλομορφία των χαρτιών που χρησιμοποιήθηκαν και των αποχρώσεων. Η θεματολογία επανατοποθετήθηκε στις κλασικές καταβολές των πρώτων εκδόσεων και, πιο συγκεκριμένα, στην νομισματοκοπεία των κλασικών χρόνων.



Αρκαδία, Στατήρας,
Ερμής με Αρκά
350 π.Χ.



Κρήτη, Σύβριτος,
ο Ερμής δένει τα σανδάλια του
320 π.Χ.



Θεσσαλία,
Ερμής 369 -357 π.Χ.

³⁸⁸ Μ. Λαμπράκη –Πλάκα, *ό.π.*



Δοκίμια δύο γραμματοσήμων της Χαλκογραφικής, 1911

Από την έναρξη των εκδόσεων έως τη χαλκογραφική του 1911, εκδόθηκαν εικοσιτέσσερις σειρές γραμματοσήμων. Οι δεκαοκτώ από αυτές ήταν αφιερωμένες στον *Ερμή*.

Δύο επιπλέον γραμματόσημα με θέμα τον *Ερμή* είχαν τεθεί σε κυκλοφορία από την Κρητική Πολιτεία. Το πρώτο αναπαριστούσε τον Ερμή αρχαίου νομίσματος της κρητικής πόλης Συβρίτου, όπως και η κλάση των 5λ. της Χαλκογραφικής του 1911, και το δεύτερο, με την επισήμανση *ΕΛΛΑΣ*, τον *Ερμή* του Πραξιτέλη.³⁸⁹ Η απεικόνιση του Ερμή του Πραξιτέλη είχε προταθεί, για να αντικαταστήσει της Μικρές Κεφαλές του *Ερμή*, όπως αναφέρεται σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Ακρόπολις*, στις 20 Ιουλίου του 1890, ωστόσο, δεν υλοποιήθηκε.



Ο *Ερμής* εμφανίζεται εκ νέου, το 1933, στο φόντο της κλάσης των 20 δρχ. της σειράς *Αεροεσπρέσσο* και, το 1935, στην κλάση των 10 δρχ. της *Μυθολογικής*, η οποία σχεδιάστηκε από τον Δ. Μπισκίνη. Ο *Ερμής*, και στις δύο περιπτώσεις, υπονοεί τη νέα αεροπορική ταχυδρομική υπηρεσία, αλλά με τους

³⁸⁹ Το γραμματόσημο χωρίς επισήμανση δεν τέθηκε ποτέ σε κυκλοφορία.

πλαστικούς κανόνες δύο διαφορετικών ρευμάτων. Στο πρώτο γραμματόσημο, έχουν συναιρεθεί στοιχεία ακαδημαϊκής τέχνης με τα γεωμετρικά της *art deco*, ενώ στο δεύτερο, της ακαδημαϊκής τέχνης και του συμβολισμού. Την ίδια εποχή, ο Ερμής απεικονίστηκε σε ξένα γραμματόσημα με ανάλογο ύφος και μέσα σε ένα ευρύτερο κλίμα *art deco*.



Η εμφάνιση του *Ερμή* στα ελληνικά γραμματόσημα ακολούθησε φθίνουσα πορεία. Το 1961, το Ελληνικό Ταχυδρομείο εξέδωσε αναμνηστική σειρά, με αφορμή την εκατονταετηρίδα από την έκδοση του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου. Η απεικόνιση των Μεγάλων Κεφαλών σε επτά νέες αξίες ολοκλήρωσε την παρουσία του *Ερμή* στην εξεταζόμενη περίοδο. Το εγχείρημα της επανασχεδίασης του πρώτου γραμματοσήμου επαναλήφθηκε το 2011, στην επέτειο των 150 χρόνων από την έκδοση του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου και, μάλιστα, πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά με βαθυτυπική χάραξη από Έλληνα χαράκτη. Η κατασκευή των εκτυπωτικών πλακών έγινε στην Αυστρία και η σειρά εκτυπώθηκε σε ελληνική μονάδα παραγωγής.

Μετά το 1961, γραμματόσημα του *Ερμή* συναντούμε αποσπασματικά σε τέσσερις διαφορετικές εκδόσεις. Πρόκειται για την κλάση των 10 δρχ. με θέμα *Ερμής κήρυξ* της αναμνηστικής έκδοσης *Ελληνική Μυθολογία* (μέρος γ') και για την κλάση των 4,50 δρχ. με θέμα *Ερμής που μεταφέρει μήνυμα* της αναμνηστικής έκδοσης για την εκατονταετηρίδα της Παγκοσμίου Ταχυδρομικής Ένωσης (U.P.U.) που τέθηκαν σε κυκλοφορία το 1974, καθώς και για την κλάση των 18 δρχ. της κοινής έκδοσης για τους θεούς του Ολύμπου του 1986 και, τέλος, για την κλάση των 40 δρχ. με θέμα ο *ξυλοκόπος και ο Ερμής* της αναμνηστικής έκδοσης για τους μύθους του Αισώπου του 1987. Μετά από αυτές τις εκδόσεις, ο *Ερμής* σταμάτησε να απεικονίζεται στα ελληνικά γραμματόσημα, με εξαίρεση τις ειδικές περιπτώσεις αποτύπωσης του λογοτύπου των

Ελληνικών Ταχυδρομείων.³⁹⁰ Ιστορικά, η τελευταία σειρά που ήταν εξ ολοκλήρου αφιερωμένη στον Ερμή ήταν η *Αζίας Μεταλλικής*, το 1902.

Η επιλογή της απεικόνισης του Ερμή στο πρώτο ελληνικό γραμματόσημο αποδόθηκε από κάποιους φιλοτελικούς κύκλους στον βασιλιά Όθωνα, χωρίς, όμως, να έχει επιβεβαιωθεί η πληροφορία αυτή: *Η ιδέα της επί του γραμματοσήμου γραφής της κεφαλής του Ερμού ήτο του βασιλέως Όθωνος, όστις, ότε ενομοθετήθη η χρήσις του γραμματοσήμου εν Ελλάδι και εγένοντο τα πρώτα σχέδια φέροντα γεγραμμένην την κεφαλήν του, απέρριψεν αυτά και εδήλωσεν ότι επιθυμεί να φέρωσι την περρωτή κεφαλήν του Ερμού εις παράστασιν της ταχύτητος.... Ο συγγραφεύς της «Μελέτης του ελληνικού γραμματοσήμου» αγνοεί την πληροφορίαν ταύτην...*³⁹¹

Ωστόσο, για τον διεθνή φιλοτελισμό ο Ερμής υπήρξε δημοφιλές θέμα, το οποίο είχε τη δυνατότητα να διατυπώσει *εύγλωττα* την έννοια του επικοινωνιακού ρόλου του γραμματοσήμου και, σε αρκετές περιπτώσεις, να του προσφέρει μια σχεδιαστική διέξοδο σε ό,τι αφορά την απόδοση μιας αφηρημένης έννοιας.

Ο Ερμής, όπως, άλλωστε, η Ελληνική Μυθολογία και Ιστορία, αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης των ταχυδρομικών εκδόσεων πολλών ξένων κρατών. Από το 1861 έως το 1961, τέθηκαν σε κυκλοφορία παγκοσμίως 341 σειρές γραμματοσήμων αρχαιοελληνικής θεματολογίας και οι 137 από αυτές αφιερώθηκαν στον Ερμή και τα σύμβολά του³⁹² (Παράρτημα Β'). Οι εκδόσεις της Μικρής και Μεγάλης Κεφαλής έγιναν διεθνώς δημοφιλείς. Είναι χαρακτηριστικό πως οι μεγαλύτερες ποσότητες γραμματοσήμων της Μικρής Κεφαλής διοχετεύτηκαν στη βελγική αγορά και εκείνες που προμηθεύτηκε η ελληνική κυβέρνηση αγοράστηκαν με σκοπό να διοχετευτούν κι αυτές στις ξένες αγορές γραμματοσήμων, ενώ το μονόλεπτο της έκδοσης της Μεγάλης Κεφαλής αποτέλεσε έμβλημα του γαλλικού οίκου γραμματοσήμων A. Maury για μισό αιώνα.³⁹³

³⁹⁰ Τα Ελληνικά Ταχυδρομεία από το 2003 κυκλοφορούν έναν ειδικό τύπο γραμματοσήμων, καλούμενο *προσωπικό* γραμματόσημο, το οποίο εκδίδεται σε φύλλα των 10 ή 15 γραμματοσήμων και κυκλοφορεί σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων.

³⁹¹ «Η Μεγάλη Κεφαλή του Ερμού και ο Όθων», *Φιλοτέλεια*, αρ. 200-201 / 1941, σ.55.

³⁹² Γ. Καλφόπουλος, *Ξένα γραμματόσημα με ελληνικό θέμα*, Εκδοτικός Οργανισμός Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1986, σσ.11-56.

³⁹³ Δ. Γιαννούδης, «Πλαστά.....», *Φιλοτελική Λέσβος*, αρ. 179/1998, σ.138.

Η σχεδιαστική μελέτη του πρώτου ρωσικού γραμματοσήμου³⁹⁴ του 1856 ενισχύει την άποψη ότι η απεικόνιση του Ερμή αποτελούσε την πιο ενδεδειγμένη



επιλογή συμβολισμού ενός καινοφανούς, για την εποχή, επικοινωνιακού μέσου. Στην περίπτωση της μελέτης του πρώτου ρωσικού γραμματοσήμου, ωστόσο, ο σχεδιασμός δεν βασίστηκε στα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Επιπλέον, το κυκλικό φόντο, ο διάκοσμος του οποίου μοιάζει περισσότερο με δάπεδο νομίσματος ή μετοχής, απέχει από τα διακοσμητικά σχέδια που, συνήθως, έφεραν τα γραμματόσημα της εποχής. Η

συγκεκριμένη πρόταση τελικά δεν επικράτησε.

Το 1876, κυκλοφόρησε ένα από τα ωραιότερα γαλλικά γραμματόσημα και, παράλληλα, από τα πρώτα με αλληγορική εικονογράφηση, στο οποίο αποδίδεται η εκθρόνιση τη *Cérès*. Από τη μία πλευρά η *Cérès* κυκλοφορούσε για 27 χρόνια και από



την άλλη η Γαλλική Δημοκρατία είχε ανάγκη από ένα ισχυρό σύμβολο στη δημόσια διοίκηση. Για τους λόγους αυτούς το Υπουργείο Οικονομικών διενήργησε διαγωνισμό, για τη δημιουργία ενός νέου τύπου γραμματοσήμου.³⁹⁵ Στους όρους του διαγωνισμού συμπεριλαμβάνονταν η εγγραφή των λέξεων *République française* και *Poste*, όπως και η ελεύθερη δημιουργία μίας ή περισσότερων μορφών ή εμβληματικών *Κεφαλών* που θα συμβόλιζαν τη Γαλλία, το εμπόριο, τη γεωργία,

τον νόμο, τις τέχνες, τη βιομηχανία, χωρίς, όμως, στο σχέδιο να αποδίδεται *πολιτικός χαρακτήρας*. Η επιτροπή την οποία αποτελούσαν ο διευθυντής του Ταχυδρομείου

³⁹⁴ Τα σχέδια της μελέτης του πρώτου ρωσικού γραμματοσήμου βρίσκονται στη συλλογή Ρορον που απόκειται στο Museum of Communications στη Μόσχα.

³⁹⁵ *Chronique du timbre-poste français*, ό.π., σ.60.

Albert le Libon και δύο διακεκριμένα μέλη της Ακαδημίας Καλών Τεχνών, ο Meissonnier και ο Paul Baudry, επέλεξε ανάμεσα σε 440 έργα καλλιτεχνών το σχέδιο του Jacques-Auguste Sage, ενός καλλιτέχνη που δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστός, αλλά που το αλληγορικό του σχέδιο δεν θα μπορούσε να εγείρει πολιτικές διαμάχες. Επρόκειτο για την απεικόνιση της *Ειρήνης* και του *Εμπορίου* που, βασταζόμενοι συμβολικά από το χέρι, είχαν ανάμεσά τους ολόκληρη την υδρόγειο. Τη χάραξη του γραμματοσήμου πραγματοποίησε ο Louis-Eugene Mouchon, ο οποίος μείωσε την έντονη σκιαγράφηση της μυολογίας της μακέτας του Sage, και την παραγωγή ανέλαβε η Τράπεζα της Γαλλίας. Κατά τη διάρκεια της χάραξης, ένα ατύχημα στην οξείδωση ανάγκασε τον Mouchon να κάνει μια πολύ λεπτή διόρθωση και να χαράξει, στη συνέχεια, μία προς μία τις διαφορετικές κλάσεις των γραμματοσήμων πάνω στις μήτρες.

Η πρωτοκαθεδρία του *Ερμή* επιχειρήθηκε να αμφισβητηθεί, όταν, τον Μάιο του 1864, τρία χρόνια μετά την κυκλοφορία του, παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο περιοδικό *The Stamp-Collector Magazine* οι ονομαζόμενες από τους φιλοτελικούς κύκλους βινιέτες του βασιλέως Γεωργίου Α'. Στη φιλοτελική ορολογία, οι βινιέτες αυτές αποκαλούνται ως *δοκίμια* ή *προσχέδια μη αποδεκτά* ή, ακόμη, *ανεπίσημη έκδοση*, επειδή δεν έχουν χρησιμοποιηθεί ποτέ σε ταχυδρομικά τέλη ή σε αλληλογραφία. Ιστορικά, η χρονολόγηση των βινιετών γίνεται με βάση την εμφάνισή τους στον φιλοτελικό τύπο και όχι με βάση κάποιο επίσημο έγγραφο, το οποίο σχετίζεται με την έκδοσή τους.

Ο L. Fanchini περιγράφει τρεις τύπους βινιετών, με βάση τις μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί για το ίδιο θέμα από τους P.Pemberton, N. Νικολαΐδη και R. Truman³⁹⁶ (Πίνακας 1). Εκτός των βασικών τύπων, έχουν εντοπιστεί και απομιμήσεις, οι οποίες γίνονται εύκολα διακριτές από τις αυθεντικές βινιέτες. (Παράρτημα Α, εικ. 93-104).

Σύμφωνα με τον Ν. Νικολαΐδη,³⁹⁷ τα πρώτα *δοκίμια* πρέπει να αποτελούσαν έργο ενός Γάλλου χαρακτή και είναι γνωστά σε δώδεκα κύρια χρώματα: μαύρο, ροζ, πράσινο, κίτρινο, κίτρινο χρωμίου, κίτρινο-καφέ, κίτρινο-πορτοκαλί, γκρι, καφέ, βιολέ-καφέ, μπλε Prusse σκούρο και μπλε. Εύλογα θα μπορούσε να υποτεθεί ότι η ελληνική

³⁹⁶ L. Fanchini, «Οι βινιέτες της προτομής του Βασιλιά των Ελλήνων Γεωργίου Α'», *Ο Φάρος του Φιλοτελιστή*, αρ.10/2010, σ.27 κ. επ.

³⁹⁷ N.S. Nicolaidis, *Histoire de la création du timbre grec*, Paris 1923, σ.10.

κυβέρνηση επέλεξε μεταξύ των διαμορφώσεων ενός αρχικού σχεδίου εκείνη που θα προοριζόταν για το τελικό γραμματόσημο το οποίο θα αντικαθιστούσε τον Ερμή του Albert Barre . Παρ' όλα αυτά, κανένα επίσημο έγγραφο μέχρι σήμερα δεν νομιμοποιεί την προέλευση αυτών των βινιετών ούτε προσδιορίζει το ενδεχόμενο αίτημα της ελληνικής κυβέρνησης να αντικαταστήσει, από το 1863 έως το 1864, το πρώτο ελληνικό γραμματόσημο. Είναι, επομένως, πιο πιθανό αυτά τα δοκίμια να δημιουργήθηκαν *προς τέρψιν* των φιλοτελιστών του 19^{ου} αιώνα. Εντούτοις, αυτή η υποτιθέμενη *μη αποδεκτή έκδοση* απασχόλησε πολλές από τις εκδόσεις που αναφέρονται στο πρώτο ελληνικό γραμματόσημο.

Πίνακας 1.

	Περιγραφή δοκιμίων	Κατηγορία	Σπανιότητα
Τύπος 1	<i>δοκίμιο</i> χαραγμένο βαθυτυπικά	1	500
Τύπος 2	<i>δοκίμιο</i> χωρίς εγγραφές και αξία	2α	μοναδικό τεμάχιο
	<i>δοκίμιο</i> λιθογραφημένο σε χαρτί χαρτονοειδές	2β	5.000
	<i>δοκίμιο</i> λιθογραφημένο	2γ	100
	λιθογραφημένη επανεκτύπωση δοκιμίου	2δ	1
Τύπος 3	εκτύπωση τελειοποιημένη σε τρίπτυχο	3α	2.500
	εκτύπωση χονδροειδής σε τρίπτυχο	3β	750

Τα γραμματόσημα τύπου 1 είναι βαθυτυπικά και τα τύπου 2, μετά τη χάραξη με τη μέθοδο transfer, εκτυπώθηκαν λιθογραφικά.



Γελοιογραφία του Θ. Άνινου
εφ. Αι Αθήναι του Πρωτ.

Το ενδιαφέρον για τον *Ερμή* και την εν γένει χρήση του στα γραμματόσημα παρέμεινε αμείωτο για δεκαετίες μετά την πρώτη εμφάνισή του. Χρησιμοποιήθηκε ακόμη και ως γελοιογραφία, για να επικρίνει τη διαπλοκή της εποχής με την εξής λεζάντα: Κι ένας τύπος γραμματοσήμου δια τον Τύπον³⁹⁸. Δάνεια σε ημέτερους, Ανδρέας Καβαφάκης.

Η ευαισθησία σχετικά με τη χρήση των αρχαίων προτύπων είχε επεκταθεί και εκτός συνόρων. Ο *Ερμής* της ολλανδικής έκδοσης *Nederland 19th Wereld Jamboree* του 1937, στην οποία απεικονίζεται το αντίγραφο του *Ερμή* του Πραξιτέλη που βρίσκεται στο Μουσείο της Δρέσδης, χαρακτηρίστηκε από το περιοδικό *De Philatelist* ως *έμβλημα βοήθειας*. Αντίθετα, ένα άλλο ολλανδικό περιοδικό, το *Nederlandsch Mannndblad voor Philatelie*, χαρακτήρισε την αναπαράσταση *ατυχή ...διότι παρουσιάζει τον Ερμή με κοιμισμένην έκφρασιν, ενώ αν θέλη τις να θαυμάσει το κάλλος και την έκφραση αυτού δεν έχει παρά να παρατηρήση τούτον εις το δίδραχμον γραμματόσημον των Ελληνικών Ολυμπιακών Αγώνων του 1896 όπου ευρίσκεται ολόσωμος και εις το 10λεπτον των Κρητικών του 1908*. Την ίδια άποψη εξέφρασε και ο συντάκτης ανάλογου ελληνικού φιλοτελικού περιοδικού.³⁹⁹

Η απεικόνιση του Ερμή δεν περιορίστηκε μόνο στα γραμματόσημα. Τα ελληνικά χαρτονομίσματα, τα οποία διέπονται από το ίδιο εκδοτικό καθεστώς, εμπλούτισαν την εικονογράφησή τους με αναπαραστάσεις του Ερμή, από τη δεύτερη έκδοση της Εθνικής Τράπεζας του 1849.⁴⁰⁰ Στην πρώτη έκδοση του 1841 και σε αντίθεση με την πρώτη έκδοση γραμματοσήμων, η παράσταση της πρόσθιας όψης απεικονίζει τετράπλευρο κόσμημα στο κέντρο του οποίου βρίσκεται ο θυρεός του βασιλιά Όθωνα, ενώ η πίσω πλευρά παρέμεινε λευκή. Στη συνέχεια, οι εκδόσεις των ελληνικών χαρτονομισμάτων περιελάμβαναν ποικιλία αλληγορικών παραστάσεων της ελληνικής αρχαιότητας και μυθολογίας. Επιπλέον, αλληγορικές αναπαραστάσεις του Ερμή χρησιμοποιήθηκαν σε πλήθος τραπεζικών μετοχών ξένων κρατών.

³⁹⁸ Δ. Σαπρανίδης, *Ιστορία της ελληνικής γελοιογραφίας*, Ποταμός, Αθήνα 2001, σ.241.

³⁹⁹ «Ο Ερμής του Πραξιτέλους ... εις Ολλανδία», *Φιλοτέλεια*, αρ. 148/1937, σ.50.

⁴⁰⁰ Γ. Νοταράς, *ό, π.*, σσ.50, 111, 119

3. Η ΑΝΑΜΝΗΣΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΩΝ Α΄ ΔΙΕΘΝΩΝ ΟΛΥΜΠΙΑΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ του 1896 ΚΑΙ ΤΩΝ Β' ΔΙΕΘΝΩΝ ΟΛΥΜΠΙΑΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ του 1906

Μετά από την έκδοση των δύο εμβληματικών σειρών της Μικρής και Μεγάλης Κεφαλής του *Ερμή*, η ελληνική γραμματοσημική ιστορία καταγράφει μία ακόμα σημαντική έκδοση. Πρόκειται για την πρώτη αναμνηστική σειρά της Ελλάδας, η οποία αφορά τους *Α΄ Διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας* του 1896.

Το ιστορικό των σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων ξεκίνησε με τη δημοσίευση του ποιήματος του Α. Σούτσου στην εφημερίδα *Ήλιος*, το 1833, το οποίο αναφερόταν στην αναγκαιότητα της αναβίωσής τους: *...Άφετε τα μικρά πάθη, τας ματαίους έριδάς σας, Άθλιοι συλλογισθήτε τ' ήταν πάλαι η Ελλάς σας. Δεν με λέγετε πού είναι οι αρχαίοι σας αιώνες; Οι ωραίοι σας πού είναι Ολυμπιακοί Αγώνες; Πού τα Παναθήναιά σας;*⁴⁰¹ Επηρεασμένος από τις ιδέες αυτού του ποιήματος, ο Ευάγγελος Ζάππας πρότεινε στον βασιλιά Όθωνα να αναλάβει αυτό το εγχείρημα. Η πρόταση του Ε. Ζάππα υλοποιήθηκε με κάποιες τροποποιήσεις, ωστόσο, έφερε, σύμφωνα με την επιθυμία του, το όνομα *Ολύμπια*. Τα *Ολύμπια* τελέστηκαν το 1859, το 1870, το 1875 και το 1888 και λειτούργησαν ως *εισαγωγή* των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896.

Η προσπάθεια της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων ολοκληρώθηκε μετά την απόφαση του Διεθνούς Αθλητικού Συνεδρίου στο Παρίσι το 1894 και κατόπιν πρότασης του Έλληνα αντιπροσώπου και πρώτου Προέδρου της Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής, Δημητρίου Βικέλα, ορίζοντας την Αθήνα ως την πόλη τέλεσης των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων. Ημέρα έναρξης των Αγώνων ορίστηκε η 25^η Μαρτίου, ημέρα εορτασμού του Πάσχα των Ορθοδόξων, που εκείνη τη χρονιά συνέπιπτε με το Πάσχα των Καθολικών.

Η μεγαλόπνοη ιδέα της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων ήταν έμπνευση του Βαρόνου Pierre de Coubertin του οποίου η σκέψη, παρά την αριστοκρατική του καταγωγή, επηρεάστηκε έντονα από τους *Δημοκρατικούς* της Γαλλίας και τις διακηρύξεις της εποχής για τα ανθρώπινα δικαιώματα. Το 1892, σε μια διάλεξή του με αφορμή την εορταστική εκδήλωση για τα πέντε χρόνια από την ίδρυση της *Union des Sociétés Françaises de Sports Athétiques*, ο P. de Coubertin αναφέρθηκε δημόσια στην

⁴⁰¹ Γ. Δολιανίτης, *Δημήτριος Βικέλας. Η Προσφορά του στην αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων*, Αθήνα 1994, σ.5.

ιδέα της αναβίωσης των Αγώνων, όμως, η ιδέα αυτή, αποκρυσταλλωμένη πλήρως, παρουσιάστηκε δύο χρόνια αργότερα στο Αθλητικό Συνέδριο της Σορβόνης, το οποίο διοργάνωσε ο ίδιος. Ο P. de Coubertin, υπέρμαχος της ανάληψης των Αγώνων από την Αθήνα, έλεγε: *...είμαι άνθρωπος της εποχής μου και εις την ανασύστασιν των Ολυμπιακών Αγώνων επιζητώ σκοπόν ειρηνευτικόν και ανθρωπιστικόν... Αι Αθήναι είναι φλογερά εστία ζωής και δραστηριότητος. Μετά εξήντα ετών μόλις βίον αποτελεί μία από τας θελκτικωτέρας νέας πρωτεύουσας.*⁴⁰²

Ο Γ. Παπαστεφάνου, εκπρόσωπος της Διεθνούς Ομοσπονδίας Μορφωτικού και Θεματικού Φιλοτελισμού *FIPCO* στην Ελλάδα, σε συνέδριο με θέμα τους Ολυμπιακούς Αγώνες και τον φιλοτελισμό, που πραγματοποιήθηκε από την Διεθνή Ολυμπιακή Ακαδημία στην Αρχαία Ολυμπία το 1962, αναφέρει: *... Δεν είναι άγνωστοι εις υμάς αι υπεράνθρωποι προσπάθειαι και δραστηριότης του αειμνήστου Κουμπερτέν, ο οποίος κατελθών εις την Ελλάδα περί τα τέλη του 1894 δι' υπομνημάτων και άλλων ενεργειών επεχείρησε να πείση την Ελληνικήν Κυβέρνησιν Χαριλάου Τρικούπη όπως συντελέση ενεργώς εις την οργάνωσιν και αναβίωσιν των Ολυμπιακών Αγώνων διά της υποστηρίξεως της μελετωμένης τότε οργανώσεως της πρώτης Ολυμπιάδος εν Αθήναις. Στην ίδια ομιλία, ο Γ. Παπαστεφάνου εξιστορεί την προσπάθεια του P. de Coubertin, παρά τις κυβερνητικές αντιδράσεις, για τη διοργάνωση των Αγώνων: *Είναι γεγονός αναμφισβήτητον ότι ουδαμού έτυχεν κατανοήσεως εις την αναληφθείσαν λαμπράν προσπάθειαν, αρνηθείσης οιασδήποτε συνδρομής προς τούτο και αυτής ταύτης της Επιτροπής Ολυμπίων Κληροδοτημάτων.**

Εις μόνον ανήρ ο τότε Διάδοχος Κωνσταντίνος μετά θέρμης και πείσματος ενεργού κατόρθωσε να προσφέρη αποτελεσματικήν συνδρομή εις την προσπάθειαν αυτήν, επιτευχθέντος ούτω μετά πολλούς αγώνας του αντικειμενικού σκοπού τη συνδρομή βεβαίως του Τύπου εξασφαλίσαντος διά καταλλήλων άρθρων την συμπαράστασιν ωφελίμων στοιχείων και απάσης της Κοινής Γνώμης.

Εν τούτοις υπήρξεν ένα σοβαρότατον κίνητρον όπερ τα μέγιστα συνετέλεσεν εις την υπό του Διαδόχου ανάληψιν της σχετικής πρωτοβουλίας δραστηριότητος και εν γένει πάσης της ευθύνης του έργου, ώστε να διαλύση την υφιστάμενην Επιτροπήν και να

⁴⁰² Β. Τζαχρήστα, *Χρυσό λεύκωμα ολυμπιακών γραμματοσήμων*, ΕΛ.ΤΑ., Αθήνα 2004, σ.34.

οργανώση ετέρα υπό την Προεδρίαν του δωδεκαμελή τοιαύτην, διευρυνθείσαν πολλών μελών της αντιπολιτεύσεως.

Το μυστικόν τούτο κίνητρον ερχόμεθα να αποκαλύψωμεν εις Υμάς Κύριοι σήμερον.

Οι λόγοι διά τους οποίους οι επίσημοι και υπεύθυνοι παράγοντες αντέδρων εις την Οργάνωσιν των Ολυμπιακών Αγώνων ήσαν προ πάντων οικονομικοί. Η τότε κυβέρνησις αντιμετωπίζουσα πλείστας όσας δυσχερείας οικονομικάς είχε μορφώσει την αντίληψιν ότι η ανάληψις της ευθύνης της οργανώσεως τοιούτων Αγώνων θα επεβάρυνε σημαντικώς τον χωλαίνοντα Κρατικό προϋπολογισμόν με κίνδυνον χρεωκοπίας.

Αλλά ο Διάδοχος Κωνσταντίνος, είχεν εις τα θυλάκιά του ένα σημαντικό Υπόμνημα ενός ενθέρμου Φιλοτελιστού και Φιλάθλου του Δημητρίου Σακόρραφου όστις υποβάλλων τούτο υπό την ιδιότητά του ως Προέδρου της εν Αθήναις υφισταμένης τότε Φιλοτελικής Οργανώσεως απεδείκνυν δι' αδιασειστών επιχειρημάτων και μετά πειστικότητος, ποία ηθικά και υλικά οφέλη θα απέδιδε η έκδοσις μιας σειράς γραμματοσήμων αναμνηστικών με παραστάσεις Αρχαίων Ολυμπιακών θεμάτων.

Ο Διάδοχος συνέλαβε το θέμα και εξ' αυτού αναμφιβόλως ήντλησεν τον ενθουσιασμόν του και την δύναμιν της αναλήψεως της ευθύνης της οργανώσεως των Αγώνων του 1896 πιστεύων ακραδάντως ότι διά του συνδυασμού της εκδόσεως των Ολυμπιακών γραμματοσήμων όχι μόνον δεν θα εξημιούτο ο Κρατικός προϋπολογισμός αλλά και οφέλη οικονομικά θα απεκομίζοντο....⁴⁰³

Στο πνεύμα της αρχαιοπρέπειας κινήθηκαν τόσο οι προσπάθειες επίτευξης της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων όσο και της διοργάνωσής τους. Ο Δ. Βικέλας, εκπροσωπώντας τον Πανελλήνιο Γυμναστικό Σύλλογο στο Διεθνές Συνέδριο της Σορβόνης το 1894, παρουσίασε τη διεξαγωγή των Πρώτων Διεθνών Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί από τη συνεργασία του με τον βαρόνο P. de Coubertin, και τόνισε τις κοινές καταβολές όλων ανεξαιρέτως των συμμετεχόντων σε αυτό: Όπως δε λίαν ορθώς είπεν εν προπόσει αυτού ο Έλλην αντιπρόσωπος, δεν υπήρχον εκεί ξένοι, αλλά πάντες ήσαν απόγονοι των αρχαίων

⁴⁰³ Πρακτικά Συνεδρίου Ολυμπιακοί Αγώνες και φιλοτελισμός, Δ.Ο.Α 1961.

*Ελλήνων, συγγενείς συνηθροισμένοι όπως τελέσωσι συγκινητικά μνημόσυνα κοινής προμάμμης.*⁴⁰⁴

Στον υποστηρικτικό του λόγο ο Δ. Βικέλας ανέφερε ακόμη: *Δεν έχομεν τα μέσα να οργανώσωμεν εορτάς μεγαλοπρεπείς αλλ' η εγκαρδιότητα της υποδοχής θ' αναπληρώσει τας πολλές ελλείψεις μας. Δεν θα δώσωμεν στους ξένους μας διασκεδάσεις αντάξιες των περιστάσεων, έχομεν όμως να δείξομεν τα μνημεία και τα ερείπια της αρχαιότητας, θα τους οδηγήσωμεν εκεί όπου οι αρχαίοι ετελούσαν τους ένδοξους αγώνας των, στα Ολύμπια, στα Ισθμια, στους Δελφούς, στην Επίδαυρον.*⁴⁰⁵

Το Ελληνικό Ταχυδρομείο ολοκλήρωσε το εκδοτικό πρόγραμμα του 19^{ου} αιώνα με την έκδοση της πρώτης του αναμνηστικής σειράς, τιμώντας το αθλητικό γεγονός και συνδράμοντας τη διοργάνωση με το εντυπωσιακό για την εποχή ποσό των 400.000 δραχ.⁴⁰⁶ Η πρόταση της έκδοσης, έτσι όπως καταγράφηκε στα πρακτικά της συνεδρίασης του Συλλόγου Γραμματοσημοφύλων Αθηνών της 12^{ης} Φεβρουαρίου 1895, έχει ως εξής: *...Ακολούθως ο κύριος Πρόεδρος (Δημήτριος Σακόρραφος) προτείνει όπως ο Σύλλογος απευθύνει μία αίτηση στην Αυτού Βασιλική Υψηλότητα τον Διάδοχο της Ελλάδος, Πρόεδρο της Επιτροπής Ολυμπιακών Αγώνων, να προβεί σε διαβήματα προς την Ελληνική Κυβέρνηση, ώστε αυτή να πραγματοποιήσει μία αναμνηστική έκδοση γραμματοσήμων επ' ευκαιρία αυτών των εορτών. Ο Σύλλογος αποδέχεται αυτή την πρόταση ομοφώνως και επιφορτίζει τον κύριο Πρόεδρο να απευθύνει αυτή την ευχή στην Αυτού Υψηλότητα.*⁴⁰⁷ Στις 15 Ιουλίου 1895, ο βουλευτής Κων. Παπαμιχαλόπουλος εισηγήθηκε στη Βουλή το σχετικό νομοσχέδιο, το οποίο, μετά την ψήφισή του, δημοσιεύθηκε στην Εφημερίδα της Κυβέρνησης, στις 22 Αυγούστου 1895.

Σήμερα, σώζονται φωτογραφικά δοκίμια των προτάσεων για την έκδοση των Α' Ολυμπιακών Αγώνων του 1896, τα οποία τελικά απορρίφθηκαν (παράρτημα Α, εικ. 105). Τα δοκίμια αυτά μοιάζουν στην περιγραφή με τη νέα παραγγελία γραμματοσήμων, η οποία θα κάλυπτε το κενό μετά το τέλος της κυκλοφορίας των γραμματοσήμων των Ολυμπιακών Αγώνων και η οποία δημοσιεύτηκε στο φύλλο της

⁴⁰⁴ Εφ. *Εφημερίς των Συζητήσεων* 4 Αυγούστου 1894, σ.1.

⁴⁰⁵ Σ. Σπεράντζας, «Ο Βικέλας για τον Ολυμπισμό», *Ελληνική Δημιουργία* αρ. 140/1953, σ.σ.675-677.

⁴⁰⁶ Γ. Δολιανίτης, «Η πρώτη έκδοση των ολυμπιακών γραμματοσήμων του 1896», Παγκόσμια Έκθεση Γραμματοσήμων και Τεκμηρίων, Δελτίο 1, Αθήνα 1996, σ. 48.

⁴⁰⁷ Γ. Σπάρης, *Η αναμνηστική έκδοση των Α' Ολυμπιακών Αγώνων*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε., αρ. 55, Αθήνα 2008, σσ.2 -3.

εφημερίδας *Εμπρός* της 16^{ης} Δεκεμβρίου του 1896⁴⁰⁸:...*Η παραγγελία εγένετο διά της εν Παρισίοις Ελληνικής Πρεσβείας, ανέλαβε δε τη σχεδίασιν αυτών το κατάστημα του Γάλλου καλλιτέχνου κ. Μισσόν. Εις το Υπουργείον Οικονομικών απεστάλησαν προχθές τα φωτογραφήματα των γραμματοσήμων τούτων των 5 λεπτών, των 2 λεπτών, της 1 δραχμής και των 2 δραχμών. Πάντα εισί δύο μόνο ειδών και τα μεν της ελάσσονος τιμής παριστώσι τον Ερμήν, οίος είναι επί των αρχαίων και Ελληνικών γραμματοσήμων μετά κόρυθος, έχων δε δεξιά και αριστερά δύο στήλας, τα δε μέχρι των δύο δραχμών αξίας παριστώσι τον Ερμήν υποδυόμενον εν μέσω δύο στηλών. Αλλ' επειδή τα φωτογραφήματα δεν είναι πλήρους επιτυχίας το Υπουργείον ζητεί, ίνα παρ' άλλων καλλιτεχνών αποσταλώσι σχέδια ομοίων γραμματοσήμων...*

Η φωτογράφιση των υποβληθέντων δειγμάτων γραμματοσήμων για τους Α' Ολυμπιακούς Αγώνες αποστάλθηκε στο υπουργείο Εσωτερικών και περιελάμβανε οκτώ σχέδια δύο διαφορετικών μεγεθών: ... Το πρώτον είναι επιμήκες και παριστά την Ακρόπολιν ως είχε το πάλαι. Άνω φέρει επιγραφήν «Ολυμπιακοί αγώνες» (το Αγώνες έχει γραφεί με α μικρόν σε όλα τα δείγματα) και το έτος 1896, εις τας εκατέρωθεν δε πλευράς φέρει δύο Καρυάτιδας. Εις την κάτω πλευράν φέρει το όνομα «Ελλάς» εις δε τας γωνίας γράφει την αξία ήτοι 25 λεπτά. Το δεύτερον παριστά τον Παναθηναϊκόν αμφορέα όστις εδίδετο ως δώρον εις τους νικητάς κατά τα Παναθήναια, φέρει δε ο αμφορεύς την Αθηνάν και εκατέρωθεν αυτής δύο αλέκτορας. Το τρίτον παριστά άρμα υπό τεσσάρων ίππων συρόμενον με αρματηλάτην κρατούντα στερρώς τα ηνία και φέροντα πτέρυγα. Την επιγραφήν «Ολυμπιακοί Αγώνες» βαστάζουν εκατέρωθεν δύο Ηρακλείς, εις δε τας ανω γωνίας φέρονται στέφανοι. Τα λοιπά πέντε είναι μικρότερα το σχήμα και τιμής 20, 10 και 5 λεπτών. Το εν εξ αυτών παριστά δυσκοβόλον, το έτερον δύο παλαιστάς, το τρίτον Ερμήν με κηρύκειον εις τας δύο άνω γωνίας, το τέταρτον παριστά πάλιν Ερμήν κατά τον γνωστόν στίχον του Ομήρου έλκοντα μίαντα και δένοντα το πέδιλον του αριστερού ποδός και το πέμπτον παριστά την Νίκην καθημένην και κρατούσαν εις την χείραν περιστεράν. Εκ των δειγμάτων τούτων θα εκλεχθούν τα καταλληλότερα και, διορθούμενα, θα αποσταλώσι προς κατασκευήν.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Θ. Π(απαηλιού), «Η απεικόνιση του Ερμή στα ελληνικά γραμματόσημα», *Φιλοτέλεια*, αρ. 652/2008, σ. 288.

⁴⁰⁹ Εφ. *Εστία*, 3/15 Οκτωβρίου 1895.

Η σειρά η οποία, τελικά, τέθηκε σε κυκλοφορία, απαρτίζεται από δώδεκα κλάσεις. Σε αυτές απεικονίζονται: α) Σύμπλεγμα παλαιστών και κίονες κορινθιακού ρυθμού, 1λ. και 2λ. , β) Ο δισκοβόλος του Μύρωνος, 5λ. και 10λ. , γ) Παναθηναϊκός αμφορέας των *ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ* με πάνοπλο την πολιούχο Αθηνά, 20λ. και 40λ. , δ) Τέθριππο άρμα ηνιοχούμενο από την πτερόεσσα Νίκη, 26λ. και 60λ. , ε) Παναθηναϊκό Στάδιο και Ακρόπολη, 1δρχ. , στ) Ο Ερμής του Πραξιτέλη, 2δρχ. , ζ) Η Νίκη του Παιωνίου, 5 δρχ. και η) Αναπαράσταση των Αθηνών κατά την περίοδο του Περικλέους, 10 δρχ. Τα σχέδια φιλοτέχνησε ο Ελβετός A. Guilleron και τις μήτρες χάραξε ο Γάλλος χαράκτης E. Mouchon. Η εκτύπωση έγινε από το γαλλικό Εθνικό Τυπογραφείο με τη μέθοδο της γαλβανοπλαστικής. Η σειρά αποτελεί την πρώτη αναμνηστική έκδοση ελληνικών γραμματοσήμων, δεύτερη κατά σειρά παγκοσμίως, μετά από εκείνη της Πορτογαλίας, το 1894.⁴¹⁰

Η έκδοση πέρασε αρκετές δοκιμασίες έως ότου κατοχυρωθεί.⁴¹¹ Τον Ιούλιο του 1895, ο Δ. Σακόρραφος απηύθυνε επιστολή προς τον οίκο Scott της Νέας Υόρκης, προτείνοντας την προμήθεια Ολυμπιακών γραμματοσήμων σε τιμές κατώτερες της ονομαστικής τους αξίας. Η απάντηση είχε ως εξής: *Είναι λίαν πιθανόν ότι οι συλλέκται όλης της Ευρώπης και όλης της Αμερικής θα αρνηθούν απολύτως να αγοράσουν αυτά τα γραμματόσημα εις οιαδήποτε τιμήν και αν προσφερθούν και επί του παρόντος νομίζομεν ότι και ημείς δεν θα αγοράσομεν παρά μόνον μίαν σειράν δια να κρατήσωμεν ως αξιοπερίεργον. Από φιλοτελικής απόψεως αυτή η έκδοσις γραμματοσήμων δια τον εορτασμόν των Ολυμπιακών Αγώνων είναι πολύ γελοία...*

Η θέση αυτή προκάλεσε απογοήτευση, δεδομένου ότι τον Ιούλιο του 1895, την ίδια χρονική περίοδο δηλαδή, είχε σταλεί επιστολή από τον γενικό διευθυντή των Ταχυδρομείων και Τηλεγραφείων Δημοσθένη Αραβαντιν, προς τον πρωθυπουργό Θ. Δηλιγιάννη, στην οποία υποστηρίζεται ότι τα έσοδα της αναμνηστικής σειράς θα είναι πολύ περισσότερα από τα συνηθισμένα. Συγκεκριμένα, αναφερόταν ότι *...Είναι βέβαιον ότι οι γραμματοσημόφιλοι όλων των Κρατών ανέρχονται εις 300 χιλιάδας, εάν υποτεθή δε ότι 30 μόνο χιλιάδες θα αγοράσωσι σειράς των εκδοθησομένων γραμματοσήμων, έκαστη των οποίων η αξία θέλει είσθαι 20 - 30 δραχμών θα εισπραχθώσιν εκτός των*

⁴¹⁰ E. Hobsbawm, T. Ranger, ό. π., σ.281.

⁴¹¹ Γ. Σπάρης, ό.π., σσ.21-22.

κανονικών τελών 600 χιλ. δρχ. Το απόγευμα της ίδιας μέρας, πραγματοποιήθηκε η συζήτηση για το νομοσχέδιο, σχετικά με την έκδοση της σειράς.⁴¹²

Στις 6 Μαΐου του 1895, ιδρύθηκε στο Λονδίνο η Εταιρεία Καταστολής Κερδοσκοπικών Γραμματοσήμων, S.S.S.S. (Society for the Suppression of Speculative Stamps), με σκοπό να εμποδίζει την κυκλοφορία γραμματοσήμων που δεν εξυπηρετούσαν αυστηρά ταχυδρομικές ανάγκες. Στα λίγα χρόνια λειτουργίας της, η εταιρεία κατηγορήθηκε για τη μεροληπτική της στάση έναντι των αποικιακών αγγλικών εκδόσεων. Η S.S.S.S. έθεσε υπό απαγόρευση την κυκλοφορία της σειράς των Α' Ολυμπιακών της Αθήνας, χαρακτηρίζοντάς την κερδοσκοπική. Η απόφαση αυτή ανακλήθηκε, όταν η σειρά έγινε τακτική. Ανάλογη ήταν και η στάση της Γερμανικής Ταχυδρομικής Διεύθυνσης, η οποία, στο Παγκόσμιο Ταχυδρομικό Συνέδριο του 1897 στην Ουάσιγκτον, υπέβαλε την πρόταση οι αναμνηστικές σειρές να έχουν ισχύ εντός των συνόρων της χώρας που τις εκδίδει, δείχνοντας, ωστόσο, ανοχή για τα ελληνικά Ολυμπιακά γραμματόσημα.

Και ενώ η Γερμανική Ταχυδρομική Διεύθυνση επέδειξε ανοχή ως προς την κυκλοφορία της σειράς, την ίδια χρονιά, που ο αγώνας της Κρήτης για την ένωσή της με την Ελλάδα είχε κατορθώσει να βρει συμπαράσταση από ένα μεγάλο μέρος της ευρωπαϊκής κοινής γνώμης, η γερμανική *Εθνική Εφημερίς* έγραφε εναντίον του ζητήματος, χρησιμοποιώντας μεταξύ άλλων ταπεινωτικούς χαρακτηρισμούς για τους Α' Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας: *Συστηματικάί γίνονται από τινός απόπειραι εξεγέρσεως της κοινής γνώμης εν Ευρώπη υπέρ φυλής, η οποία αξιοί ότι κατάγεται από τους μαχητάς της Σαλαμίνας και του Μαραθώνος. Οι αποπειρώμενοι την εξέγερσιν ταύτην νομίζουν ότι δικαιούνται προς τούτο επί τω λόγω ότι η Ελλάς εσχάτως ετέλεσε παιδαριώδεις γυμνασιακάς ασκήσεις τας οποίας κατήλθον και ηγωνίσθησαν και τινές των ημετέρων. Οι εξωθούντες όμως ούτω την κοινήν γνώμην πράττουν αφροσύνην μέγιστην. Δεν έπρεπεν ούτοι να λησμονήσωσιν ότι της νεωτέρας Ελλάδος έχομεν λάβει ήδη πικράν*

⁴¹² Α. Βιρβίλης, «Άγνωστα στοιχεία από την έκδοση της ολυμπιακής σειράς του 1896», *Φιλοτέλεια* αρ. 618/2003, σσ. 46, 49 και Γ. Παπαστεφάνου, «Δύο επιστολές του Οίκου Σκωττ στον Δημήτριο Σακόρραφο κατά το 1896», *Φιλοτελική Ηχώ*, αρ. 20-21/1966, σσ. 144-147.

πείραν και ότι εις την γερμανικήν καρδίαν δεν υπάρχει πλέον τόση συμπάθεια υπέρ λαού κακοπίστου.⁴¹³

Ωστόσο, η ελληνική άποψη, η οποία σκιαγραφεί τη σημασία της αναβίωσης και τον σκοπό των Αγώνων, καταγράφηκε στο λεύκωμα των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896 ως εξής: *Τας μεθοδικάς σωματικές ασκήσεις οι νεώτεροι λαοί, άλλως εκ παίδων ανατρεφόμενοι και θρησκείαν έχοντες, ήτις εξηυτέλιζε το σώμα ίνα σώσει τη ψυχήν, παρημέλησαν επί μακρόν χρόνον. Αλλά και ανταύθα επέπρωτο η αρχαία Ελλάς να φωτίση και – επιτρέπεται ίσως να είπωμεν – σώση τον πεπολιτισμένον κόσμον συντελέσαν εις το να εννοηθή ο εκ της ολιγωρίας του σώματος κίνδυνος και edίδαξε τον τρόπον της αποτροπής αυτού, παρέσχε την γυμναστικήν. Και σήμερον πάντες οι πεπολιτισμένοι λαοί ενεκολώθησαν αυτήν ως άγκυραν σωτηρίας κατά τον εκφυλισμόν, ως σύμμαχον πολίτιμον του τε σώματος και του πνεύματος. Οι αγώνες, ους ημείς προ ολίγου ετελέσαμεν, είναι η πανηγυρική αναγνώρισις της σπουδαιότητας της γυμναστικής, διότι και ημείς δεν πρέπει να θεωρώμεν τους αγώνας, ως άλλο τι ως κορωνίδα των γυμναστικών ασκήσεων...*⁴¹⁴

Σύμφωνα με τον Furman, η σειρά πιθανόν να ενόχλησε τους φιλοτελικούς κύκλους, γιατί δεν αναφερόταν σε ένα γεγονός του παρελθόντος, αλλά σε κάτι που άρχιζε εκείνη τη χρονική στιγμή. Ένα άλλο σημείο στη νομοθεσία που προκάλεσε ενοχλήσεις υπήρξε η καταβολή μέρους των εισπράξεων στο ταμείο των Ολυμπιακών Αγώνων και η περιορισμένη χρονική διάρκεια στην κυκλοφορία της σειράς,⁴¹⁵ πριν αποφασιστεί μετατροπή που προέβλεπε την επιμήκυνση του χρόνου κυκλοφορίας.

Η αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων το 1896 σηματοδότησε τη γέννηση μιας νέας κοινωνικής δύναμης στον 20^ο αιώνα. Είναι δε από τα λίγα πολιτιστικά φαινόμενα στον πλανήτη που προσελκύουν πλέον το ενδιαφέρον δισεκατομμυρίων ανθρώπων. Η Ελένη Γλύκατζη Αρβελέρ παρατηρεί: *οι 5 χαλκάδες, το σήμα σύμβολο του Ολυμπισμού, είναι αυτό που αναγνωρίζουν όλοι στην υφήλιο περισσότερο και είναι πιο γνωστό από τον σταυρό και την ημισέληνο.*⁴¹⁶

⁴¹³ Γ. Κ. Κορδάτος, *Μεγάλη ιστορία της Ελλάδος 1860-1900*, τ. 4, 20ός αιώνας, Αθήνα 1956 - 1959, σ.556.

⁴¹⁴ «Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνας 1896» στο: *Λεύκωμα Ακροπόλεως*, 1896, σ.13.

⁴¹⁵ Γ. Σπάρης, *ό.π.*, σ.25.

⁴¹⁶ Β. Τζαχρήστα, *Χρυσή ολυμπιακή συλλογή*, ΕΛ.ΤΑ., Αθήνα 2004, σ.47.



Η σχεδίαση της σειράς κινείται στα πλαίσια του ακαδημαϊκού ύφους της εποχής. Οριζόντιοι και κάθετοι άξονες ορίζουν, με γεωμετρική ευκρίνεια, το χώρο του γραμματοσήμου. Η σειρά, σήμερα, συγκαταλέγεται στις ωραιότερες κλασικές σειρές του 19^{ου} αιώνα, παρέχοντας ταυτόχρονα το αποκλειστικό προνόμιο στην Ελλάδα να αποτελεί την πρώτη χώρα στον κόσμο που εξέδωσε σειρές γραμματοσήμων, αφιερωμένες στους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες.

Μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας, οι ελλιπείς διοργανώσεις της 2ης Ολυμπιάδας στο Παρίσι το 1900 αλλά και της 3ης στο Σεντ Λιούις το 1904 όχι μόνο δεν τόνωσαν τον διεθνή χαρακτήρα τους, αλλά έβλαψαν την προσπάθεια να γίνουν αποδεκτοί ως η σημαντικότερη αθλητική διοργάνωση. Για την Ελλάδα, ωστόσο, ο συμβολισμός της αναβίωσης και η ιδέα του πνεύματος που όφειλε να διέπει τους Ολυμπιακούς Αγώνες, ισχυροποιώντας την άμεση σύνδεσή τους με την ελληνική αρχαιότητα, παρέμεναν σταθερά και αμετάβλητα. Στην πολιτισμική αυτή συγκυρία, η Ελλάδα δεν έκρυψε ποτέ την φιλοδοξία της για τη μόνιμη τέλεση των Ολυμπιακών Αγώνων στο έδαφός της, αφού θεωρούσε ότι μόνο έτσι θα διασφαλιζόταν η διατήρηση του γνήσιου πνεύματος των Αγώνων. Η φιλοσοφία της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων για την Ελλάδα δεν ήταν εκ προοιμίου συμπίπτουσα με τις προσλαμβάνουσες των συμμετεχόντων ή των παρατηρητών τους. Ο Charles Maurras, παρακολουθώντας τους Αγώνες, το πνεύμα των οποίων είχε εξ αρχής απορρίψει, προβληματίστηκε για τον *χαρακτήρα και το πεπρωμένο των ευρωπαϊκών φυλών, τους ανταγωνισμούς και το*

μέλλον τους.⁴¹⁷ Η Ελλάδα άδραξε την ευκαιρία να αποδείξει την πάγια θέση της για το πνεύμα των σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων, με την τέλεση της Μεσολυμπιάδας το 1906. Το πνεύμα αυτό δεν έπαψε να διέπει την ελληνική θέση και, το 1912, όταν ο Κωστής Τσικλητήρας αναχωρούσε για τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Στοκχόλμης, ο ποιητής Σπ. Ματσούκας τού παρέδωσε τη σημαία του Πανελλήνιου Γυμναστικού Συλλόγου, λέγοντας: *Αυτή η σημαία που σου παραδίδω θα υψωθεί εις τον κοντόν των πρώτων ολυμπιονικών και θ' αποδείξη εις το άνθος της νεολαίας όλου του κόσμου ότι η κοιτίς του Ολυμπισμού εξακολουθεί να υφίσταται.*⁴¹⁸

Το Ελληνικό Ταχυδρομείο εξέδωσε αναμνηστική σειρά για τους *Β' Διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες* της Αθήνας. Και αυτή η ολυμπιακή σειρά ακολουθεί το σχεδιαστικό ύφος της πρώτης, συνδράμοντας επικουρικά το μήνυμά της. Η θεματολογία της βασίστηκε, επίσης, στην ελληνική αρχαιότητα. Η εκτύπωσή της έγινε βαθυτυπικά από την *Perkins, Bacon & Co. Ltd.*



Οι συντελεστές της έκδοσης δεν ήταν γνωστοί για εκατό περίπου χρόνια μετά την κυκλοφορία της σειράς της Ολυμπιάδας του 1906. Το 2007, νέα στοιχεία⁴¹⁹

⁴¹⁷ Ζ. Ρενάκ, Σ. Μωράς, Ζ. Μορέας, *Ανταποκρίσεις από την Ελλάδα 1879-1897 Εθνικές Διεκδικήσεις – Ολυμπιακοί Αγώνες – Καταστροφή του '97*, Ολκός, 1993, σσ.18-19.

⁴¹⁸ *Η ιστορική Πύλος και ο ολυμπιονίκης Κωστής Τσικλητήρας*, Εκπολιτιστικός Σύλλογος Πύλου «Το Ναυαρίνον», Αθήνα 1960, σ.12.

⁴¹⁹ Μ. Τσιρώνης, *Η ολυμπιακή έκδοση 1906*, Τσιρώνης, Αθήνα 2007, σσ.92 -97.

αποκαλύπτουν πως η σχεδίαση της σειράς ανήκει στον Ελβετό Emile Gilleron. Ο δισέγγονος του Gilleron, Αιμίλιος, έχει στην κατοχή του τα προσχέδια της σειράς, τα οποία ταυτίζονται με τα σχέδια των γραμματοσήμων. Η συνεργασία που οδήγησε στην έκδοση αυτής της σειράς γραμματοσήμων υπήρξε παρόμοια με εκείνη της έκδοσης των Α' Ολυμπιακών Αγώνων του 1896. Η θεματολογία βασίστηκε στην πρόταση του καθηγητή και διευθυντή του Νομισματικού Μουσείου Αθηνών, Ι. Σβορώνου, ενώ η σχεδίαση πραγματοποιήθηκε από τον Emile Gilleron και η χάραξη από τον Γάλλο χαράκτη E. Mouchon.

Στα αρχεία της *Perkins Bacon & Co Ltd* -τα οποία, μετά την παύση της λειτουργίας της εταιρείας το 1935, περιήλθαν στους Charles Nissen, Harry Nissen και Thomas Allen (σημερινή Stanley Gibbons Ltd) κι εκείνοι τα προσέφεραν στη Βασιλική Φιλοτελική Εταιρεία του Λονδίνου- αναφέρονται αναλυτικά οι ποσότητες γραμματοσήμων της έκδοσης του 1906,⁴²⁰ που ανέρχονται συνολικά σε 38.000.000 τεμάχια γραμματοσήμων.

Η Μεσολυμπιάδα του 1906 όπως και οι πολιτιστικές εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν στο περιθώριό της με την ονομασία *Αγώνες Πολιτισμού* έγιναν δεκτές με ιδιαίτερη θερμή από τους Έλληνες και δέχτηκαν τις επιδοκιμασίες των συμμετεχόντων. Παρότι οι διοργανώσεις της 2ης και της 3ης Ολυμπιάδας δεν συνέβαλαν στην ενίσχυση των Ολυμπιακών Αγώνων ως θεσμού, η διοργάνωση της Μεσολυμπιάδας υπήρξε επιτυχής, αλλά δεν στάθηκε αρκετή να πείσει για την επίσημη αναγνώρισή της την Διεθνή Ολυμπιακή Επιτροπή, γιατί παρεμβλήθηκε μεταξύ δύο κανονικών Ολυμπιάδων. Αντίθετα, η σειρά γραμματοσήμων της Μεσολυμπιάδας αποτελεί, πλέον, μία από τις σημαντικότερες σειρές για τον παγκόσμιο φιλοτελισμό.

⁴²⁰ F. Kiddle, *Perkins Bacon & Co Ltd Εκτύπωση και ιστορικό των ολυμπιακών γραμματοσήμων του 1906*» Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε., αρ. 59, Αθήνα 2008, σσ.2-4.

4. ΟΙ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ - ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟΥ ΣΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ

Το Ελληνικό Ταχυδρομείο ολοκλήρωσε τις εκδόσεις του 19^{ου} αιώνα με την έκδοση των *Α' Ολυμπιακών Αγώνων* του 1896. Η αυστηρά αρχαιοπρεπής θεματολογία διατηρήθηκε στις επόμενες πέντε εκδόσεις του αιώνα που ακολούθησε. Οι εκδόσεις του *Ιπτάμενου Ερμή* το 1901, της *Μεσολυμπιάδας* το 1906, της *Αζίας Μεταλλικής* το 1902, της *Χαλκογραφικής* το 1911 και *Λιθογραφικής* το 1913, άντλησαν τη θεματολογία τους από τον Ερμή και την ελληνική μυθολογία. Στη δεύτερη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα, η δημιουργία γραμματοσήμων, στην Ελλάδα, είχε κάνει σημαντικά βήματα προόδου και, έτσι, το 1911, τυπώθηκε για πρώτη φορά από την εταιρεία γραφικών τεχνών Ασπιώτη η *Χαλκογραφική* έκδοση, με τυπογραφικές πλάκες τις οποίες χάραξε και κατασκεύασε στο Λονδίνο ο Thomas Mac Donald, βασιζόμενος στην πρόταση του Ι. Σβορώνου και με την καλλιτεχνική επίβλεψη του Γ. Ιακωβίδη.

Στις 16 Απριλίου του 1913, λίγο πριν το τέλος του Β' Βαλκανικού Πολέμου, το Ελληνικό Ταχυδρομείο έθεσε σε κυκλοφορία τη σειρά γραμματοσήμων με θέμα την *Εκστρατεία του '12*, η οποία αναφερόταν, για πρώτη φορά μετά τους Α' Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896, σε γεγονότα σύγχρονα με την εποχή τους.

Η στροφή στη θεματολογία των ελληνικών γραμματοσήμων υπήρξε συνεπακόλουθι της κυρίαρχης ιδεολογίας της εποχής, η διαμόρφωση της οποίας δεν παρουσίαζε θεμελιακές διαφορές από εκείνα που είχε κληροδοτήσει η πρώτη πεντηκονταετία του ελληνικού κράτους, εντούτοις, διέφερε στο επίπεδο της εκμετάλλευσης ακέραιης της κληρονομιάς της κατεστημένης ιδεολογίας και της μετάβασης από την ιδέα και τη θεωρία στην πράξη, η οποία κορυφώθηκε με τον Μακεδονικό Αγώνα και τους Βαλκανικούς Πολέμους.⁴²¹

Η Ελλάδα είχε εισέλθει στον 20^ό αιώνα με ανεκπλήρωτο το όραμα της εθνικής ολοκλήρωσης και με το βάρος των συνεπειών του Πολέμου του 1897, οι οποίες είχαν πλήξει από όλες τις πλευρές τον εθνικό βίο. Η οικονομία είχε χάσει την ευκαιρία μιας ραγδαίας ανάπτυξης -από την εισροή ξένων κεφαλαίων, λόγω της παρατεταμένης

⁴²¹ Κ.Θ. Δημαράς, «Η διακόσμηση της ελληνικής ιδεολογίας», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, σσ.398-409.

διεθνούς οικονομικής κρίσης του ύστερου 19^{ου} αιώνα⁴²²- εξαιτίας των στρατιωτικών δαπανών κι έχοντας επιπλέον δεχτεί τα πλήγματα της πτώχευσης του 1893 και των αποζημιώσεων του Ελληνοτουρκικού Πολέμου. Οι προσπάθειες για εκσυγχρονισμό με διαρθρωτικές αλλαγές στην οικονομία⁴²³ που είχαν γίνει από το 1873 έως το 1896 απέτυχαν και, τελικά, ο διεθνής οικονομικός έλεγχος που επιβλήθηκε στην Ελλάδα προκάλεσε την αμφισβήτηση της εθνικής ανεξαρτησίας.

Το αντιηρωικό κλίμα -συνέπεια της ήττας- τροφοδοτήθηκε από τον Τύπο, ο οποίος είχε ενισχύσει τον ελληνικό μεγαλοϊδεατισμό.⁴²⁴ Το περιοδικό *Τέχνη* του Κ. Χατζόπουλου (1898), για παράδειγμα, κάτω από τον τίτλο του έγραφε τη φράση: *Το Έθνος πρέπει να μάθει να θεωρεί εθνικόν ότι είναι αληθές*.⁴²⁵

Το 1897 υπήρξε η απαρχή των διαδικασιών οι οποίες συνέβαλαν στην αλλαγή της πνευματικής συνείδησης, δημιουργώντας μια καινούρια εποχή για το στοχασμό και τις τέχνες. Η επανατροφοδότηση, ωστόσο, της ιδεολογίας και οι όροι της ανανέωσής της εκπληρώθηκαν υπό την επίδραση δυναμικών πεδίων, η επενέργεια των οποίων έγινε αισθητή με το ξεκίνημα του 20ού αιώνα. Ο τομέας της οικονομίας ανέκαμψε -ο κρατικός προϋπολογισμός υπήρξε πλεονασματικός από το 1899⁴²⁶- και γνώρισε άνθηση στις αρχές του νέου αιώνα. Το γεγονός αποδόθηκε στα έργα του Χ. Τρικούπη, στη δραστηριοποίηση των ελληνικών επιχειρήσεων του εξωτερικού στην Ελλάδα, στο μεταναστευτικό συνάλλαγμα, στη λειτουργία της Δ.Ο.Ε. και, γενικότερα, στο ευνοϊκό διεθνές κλίμα που συνέβαλε θετικά στη συμφωνία μεταξύ κράτους και Ε.Τ.Ε. για την έκδοση τραπεζογραμματίων, με σκοπό την αγορά συναλλάγματος και χρυσού στην ελεύθερη αγορά. Παράλληλα, η πρόβλεψη πώλησης χρυσού και συναλλάγματος, που

⁴²² Λ. Τσουλφίδης, *Οικονομική ιστορία της Ελλάδας*, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2009, σ.190.

⁴²³ Λ. Τσουλφίδης, ό. π, σελ.179, Πολλοί ιστορικοί διερωτήθηκαν αν πράγματι υπήρξε κρίση δεδομένου ότι η παγκόσμια παραγωγή αυξανόταν συνεχώς, π.χ. η παραγωγή σιδήρου στην εικοσαετία 1870-1890 υπερδιπλασιάστηκε, ενώ η παραγωγή χάλυβα εικοσαπλασιάστηκε.

⁴²⁴ Λ. Λουβή, *«Περιέλωτος Βασίλειον- οι Σατυρικές Εφημερίδες και το Εθνικό Ζήτημα (1875-1886)»*, Εστία, Αθήνα 2002, σ. 68 «...ο Σοφοκλής Καρύδης μέσα από της στήλες του «Φωτός» καλλιέργησε – από τα πρώτα φύλλα της εφημερίδας – μαζί με έναν έντονο αντιοθωνισμό και έναν έξαλλο μεγαλοϊδεατισμό» και σελ. 99-100 «ο εκδότης του *Ασμοδαίου* διαφωνεί με όσους υποστήριζαν την ανάγκη εσωτερικής ανάπτυξης πριν υλοποιηθούν τα αλυστρωτικά προγράμματα του βασιλείου: ...Εις τας συμβουλάς του Φίνλεϊ και των ομοφρόνων του περί γεωργίας, συγκοινωνίας, οικονομίας και καλής διοικήσεως απεκρινόμεθα υπερηφάνως και στερεοτύπως «Θέλωμεν να μεγαλώσωμεν».

⁴²⁵ Ε. Γεωργιάδου-Κουντουρά, «Ο συμβολισμός και άλλες τάσεις στην ελληνική ζωγραφική», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, αρ.57/1995, σ.21.

⁴²⁶ «Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα 1900-1910», *Καθημερινή*, 17 Οκτωβρίου 1999, σ.3.

είχε αποκτηθεί κατ' αυτό τον τρόπο στην τιμή κτήσης, συνέβαλε στο να διατηρηθεί σταθερή η ισοτιμία της δραχμής -αυτών που κυκλοφόρησαν από το 1910 και έπειτα- και η σταθερότητά της να διαρκέσει έως την εμπλοκή της Ελλάδας στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.⁴²⁷

Το ζητούμενο της εθνικής ολοκλήρωσης, αν και στο πρόσφατο παρελθόν είχε συρρικνωθεί, αφήνοντας ένα πικρό συναίσθημα, επενέργησε άμεσα, μετατρέποντας στο ξεκίνημα του νέου αιώνα το Κρητικό και το Μακεδονικό ζήτημα- δύο μεγάλες εθνικές εκκρεμότητες- σε καταλύτες των εσωτερικών εξελίξεων. Το όραμα μιας καινούριας Ελλάδας, το στοιχείο του πατριωτισμού, ο κοινωνικός μετασχηματισμός, η μετακίνηση πληθυσμών από την ύπαιθρο στην πόλη, η αναζήτηση του εθνικού στίγματος στην καλλιτεχνική μορφή, η εισαγωγή φιλοσοφικών, κοινωνικοπολιτικών αντιλήψεων και καλλιτεχνικών ρευμάτων από την Ευρώπη επηρέασαν τη διαμόρφωση των κοινωνικών, πολιτιστικών και πνευματικών αναζητήσεων της εποχής.

Μετά την αποχώρηση του Χ. Τρικούπη από την πολιτική, εσωτερικά και διεθνή δεδομένα έπληξαν τις εύθραυστες κοινοβουλευτικές ισορροπίες, ευνόησαν ευκαιριακές πολιτικές συμμαχίες και δημιούργησαν κραδασμούς στο ασταθές πολιτικό γίγνεσθαι, το οποίο διατηρούσε ως κεντρικό του άξονα την εκπλήρωση της Μεγάλης Ιδέας. Ακόμα και μετά τη θετική έκβαση των Βαλκανικών Πολέμων του 1912-13, η περαιτέρω ενοποίηση των ελληνικών πληθυσμών καταγράφεται στην εθνική συνείδηση.

Η ελληνική τέχνη από την άλλη πλευρά, στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, ως έκφραση της κοινωνικής και ιδεολογικής ελληνικής πραγματικότητας, είχε κάνει περιορισμένες απόπειρες ευθυγράμμισης με τα εκτός των συνόρων καλλιτεχνικά ρεύματα. Στην Ευρώπη, τα δεδομένα στην τέχνη είχαν αλλάξει, διανύοντας μια ανατρεπτική πορεία που χάραζε το εμβληματικό γεγονός του πρώτου Salon des Refusés, το 1863, στο Παρίσι. Ορόσημο των ανατροπών του 19^{ου} αιώνα αποτελεί η διατύπωση του Courbet, το 1848, ότι ο άνθρωπος πρέπει να κυβερνά τον εαυτό του ανάλογα με τις ανάγκες του, τοποθετώντας τον στο κέντρο της νέας αισθητικής, υποστηρίζοντας ταυτόχρονα την πεποίθησή του στον αγώνα εναντίον μορφών αυταρχικής διακυβέρνησης. Από τα επαναστατικά κινήματα του 1848, από τα οποία επήλθε η διάσπαση των ιστορικής, πολιτικής και πολιτιστικής ενότητας αστικών–

⁴²⁷ Λ. Τσουλφίδης, *ό.π.*, σ.224.

λαϊκών δυνάμεων, προέκυψε η πρωτοποριακή τέχνη και μεγάλο μέρος της σύγχρονης σκέψης.⁴²⁸

Η Belle Époque έκλεισε με τον πιο αισιόδοξο τρόπο τον 19^ο αιώνα. Το *Μοντέρνο Στυλ* με το πλούσιο διακοσμητικό περιεχόμενο, το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στην Αγγλία το 1870 έως το 1880 ως *Modern Style* και στις Βρυξέλλες το 1892 έως το 1893 ως *Art Nouveau*, από το 1896 είχε διαδοθεί ευρέως στις γερμανόφωνες περιοχές με την ονομασία *Jugendstil*. Ο ρυθμός έφτασε στο απόγειό του με την Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, γι' αυτό χαρακτηρίστηκε ως *στυλ* του 1900. Στις αρχές του 20ού αιώνα, μετά τους εμπρεσιονιστές και τους μετεμπρεσιονιστές, καλλιτεχνικά κινήματα όπως οι ναμπί, οι συμβολιστές, το κίνημα του φωβισμού, ο εξπρεσιονισμός στη Γερμανία, ο σουπρεματισμός του Malevich και ο κονστρουκτιβισμός του Τάτλιν συνέθεσαν την πρωτοπορία του αιώνα. Σε αυτά πρέπει να προστεθεί η εμβληματική *αφηρημένη* ακουαρέλα⁴²⁹ του Kandinsky, το 1910, η οποία κατά πολλούς εγκαινιάζει τις τάσεις της μη παραστατικής (ή αφηρημένης) ζωγραφικής. Ο καλλιτεχνικός οργασμός των αρχών του νέου αιώνα προώθησε την πάλη του Mayakovsky να *φτιάξει τη ζωή*.⁴³⁰

Η συστηματική προσπάθεια ενάντια στη χρήση συμβατικών μέσων έκφρασης με τη συνακόλουθη ανακοπή της παράδοσης του 19^{ου} αιώνα άρχισε το 1916, με τον ντανταϊσμό, μια διαμαρτυρία εναντίον του πολιτισμού που είχε οδηγήσει στον πόλεμο και, επομένως, σε μια μορφή ηττοπάθειας.⁴³¹

Στην Ελλάδα, οι ανατροπές στην τέχνη έφτασαν καθυστερημένα με τον ιμπρεσιονισμό, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος προκάλεσε το κατεστημένο και επιχείρησε να σπάσει τα δεσμά του ακαδημαϊσμού.

Στο πεδίο των δημόσιων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, ο 19^{ος} αιώνας είχε δώσει φτωχά αποτελέσματα. Αν εξαιρεθεί η έκθεση του Π. Ζωγράφου που πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του Ι. Μακρυγιάννη, η οποία δεν είχε καλλιτεχνικό έρεισμα, η πρώτη δημόσια έκθεση έλαβε χώρα στο μουσείο του Πολυτεχνείου, το 1846. Αμέσως μετά, η Ελλάδα συμμετείχε στην Α' Παγκόσμια Έκθεση του Λονδίνου, το 1851, και σε μια αμιγώς καλλιτεχνική εκδήλωση, στα πλαίσια της Παγκόσμιας Έκθεσης του Παρισιού, το 1855.

⁴²⁸ Μ. Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα*, Οδυσσέας χ.χ., σσ.17-19.

⁴²⁹ H. Roether, *Kandinsky*, Hudson Hills Press, N. York 1979, σ.104.

⁴³⁰ Κατάλογος Έκθεσης Β, Μαγιακόφσκυ *20 Χρόνια Δουλειάς*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1983.

⁴³¹ A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ.4, Κάλβος, Αθήνα 1984, σ.298.

Το πραγματικό ξεκίνημα για τις καλλιτεχνικές εκθέσεις στην Ελλάδα τοποθετείται γύρω στο 1859, με τα εγκαίνια της Γεωργικής και Βιοτεχνικής Έκθεσης στο Πολυτεχνείο, με τον τίτλο *Ολύμπια*,⁴³² η οποία επρόκειτο να πραγματοποιείται κάθε τέσσερα χρόνια. Χρειάστηκαν, ωστόσο, 36 χρόνια, για να πραγματοποιηθεί η δεύτερη έκθεση τον Απρίλιο του 1885, στον Παρνασσό, με έργα Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών.⁴³³ Το 1878, πραγματοποιήθηκε η δεύτερη συμμετοχή της Ελλάδας στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, με είκοσι συμμετοχές.

Από το 1896, είχε εγκαινιαστεί ο θεσμός των εκθέσεων με πανελλήνιο χαρακτήρα, μια προσπάθεια των Θ. Βελλιανίτη και Βικ. Δούσμανη, το 1889, με στόχο την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας αλλά και την καλλιέργεια του καλλιτεχνικού αισθητηρίου της κοινωνίας. Το φιλότεχνο ενδιαφέρον της αθηναϊκής κοινωνίας είχε, ήδη, εκδηλωθεί, με την ίδρυση της Εταιρείας των Ωραίων Τεχνών το 1844. Πρόεδρος της υπήρξε ο Ι. Κωλλέτης και μέλη πολλοί από τους απόμαχους της Ελληνικής Επανάστασης, όπως ο Κ. Θ. Κολοκοτρώνης, ο Κ. Κανάρης, ο Π. Πλαπούτας, ο Γ. Κουντουριώτης κ.ά., γεγονός που δείχνει το έντονο ενδιαφέρον προς τις τέχνες ανθρώπων που απασχολήθηκαν εξ ολοκλήρου με πολιτικά ζητήματα.⁴³⁴ Το 1917, δημιουργήθηκε, κυρίως, από ζωγράφους της τελευταίας γενιάς του 19ου αιώνα η Ομάδα Τέχνης, ανάλογη με αντίστοιχες ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές κινήσεις και με στόχο την αποδέσμευση της τέχνης από τους καθιερωμένους τύπους και τα ακαδημαϊκά χαρακτηριστικά. Διαλύθηκε δύο χρόνια αργότερα, αλλά είναι ενδεικτική της μεταβατικής περιόδου της ελληνικής ζωγραφικής.

Οι μεταφράσεις ξένων δοκιμίων, τεχνοκριτικά κείμενα του Π. Νιρβάνα και, αργότερα, του Κ. Παλαμά, του Ι. Πολέμη και του Ζ. Παπαντωνίου, διευθυντή της Πινακοθήκης από το 1918, συνέβαλαν στην πληροφόρηση και στη βελτίωση του αισθητικού επιπέδου στη χώρα.⁴³⁵ Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, είχαν σημειωθεί

⁴³² Τα *Ολύμπια* είναι η εφαρμογή της αντιπρότασης του υπουργού Εξωτερικών Α. Ραγκαβή στην πρόταση του Ε. Ζάππα στον Όθωνα να αναλάβει την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων. Ο Ραγκαβής είχε την άποψη πως αντιπροσωπεύουν καλύτερα τον πολιτισμό ενός έθνους *αγώνες* της επιστημονικής και κοινωνικής ανάπτυξης και όχι της πάλης και της πυγμαχίας. Φ. Οικονόμου, *Τα Ολύμπια*, εφ. Καθημερινή 31/3/1996.

⁴³³ Οι οποίες συνεχίστηκαν στον Παρνασσό έως το 1904.

⁴³⁴ Τ. Σπητέρης, *3 αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης, 1660-1967* τ. Α', Πάπυρος, Αθήνα 1979, σ.245

⁴³⁵ Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, Σμίλη, Αθήνα 1990, σ.67.

προσπάθειες για την ανάπτυξη του τομέα των τεχνών. Η καλλιτεχνική κίνηση στην Ελλάδα, από το 1901 και μετά, πήρε μεγαλύτερες διαστάσεις. Η Εταιρεία Φιλοτέχνων και η Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία διοργάνωσαν εκθέσεις στο Μέγαρο Κούπα και στο Ζάππειο. Το 1900, ιδρύθηκε το πρώτο καλλιτεχνικό σωματείο, ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών, ενώ, το ίδιο έτος, ιδρύθηκε η Εθνική Πινακοθήκη. Εντούτοις, το καλλιτεχνικό αισθητήριο της πλειοψηφίας των πολιτών παρέμενε χαμηλό.

Ο Θ. Βελλιανίτης έγραψε χαρακτηριστικά στην εφημερίδα *Ακρόπολις*: *Ο κόσμος δεν ησθάνετο ακόμη την ανάγκην των καλλιτεχνικών εκθέσεων. Ελάχιστοι ήσαν οι αγοράζοντες εικόνες. Οι πλούσιοι της εποχής εστόλιζαν τας αίθουσάς των με ελαιοτυπίας και χαλκογραφίας του χειροτέρου είδους. Οι άλλοι πλούσιοι που είχαν την αίσθηση του καλού, προμηθεύοντο εικόνες ξένων ζωγράφων. Το πολύ πλήθος όμως ουδεμίαν ιδιαιτέραν στοργήν έτρεφε προς τας τέχνας.*⁴³⁶

Το ζήτημα μιας ευρύτερης αισθητικής παιδείας είχε απασχολήσει επίσημα την Ευρώπη πολύ νωρίτερα. Οι *Times* του Λονδίνου έγραψαν για την Παγκόσμια Έκθεση του 1851 πως ήταν *ένα αμάρτημα της καλαισθησίας*.⁴³⁷ Στην Έκθεση, είχαν παρουσιαστεί κακόγουστα βιομηχανικά προϊόντα και πολλές αποτυχημένες προσπάθειες των εφαρμοσμένων τεχνών. Ο θαυμασμός για τα πρότυπα του παρελθόντος, σε μια εποχή καινοφανών εξελίξεων, είχε οδηγήσει πολλές φορές σε άστοχες ενοποιήσεις, όπως για παράδειγμα στην επένδυση μιας μηχανής με στοιχεία αρχαιοελληνικού ναού. Από την άλλη πλευρά, το κοινό στο οποίο απευθύνονταν δεν ήταν αισθητικά εκπαιδευμένο. Το γεγονός δημιούργησε την εύλογη απορία: *Πώς ήταν δυνατόν να γίνεται τόση πρόοδος σε τόσους τομείς της επιστήμης και της τεχνολογίας και όλες οι θαυμαστές βελτιώσεις της ζωής να μη συμβάλλουν στη βελτίωση της τέχνης;* Οι μηχανές αποδείχτηκαν καταστροφικές για την καλαισθησία. Με την ανάπτυξη της βιομηχανίας, η ανερχόμενη αστική τάξη είχε σταδιακά αποδυναμώσει το μεσαιωνικό κοινωνικό σύστημα και, μαζί με την τάξη των καλλιεργημένων πατρώνων, την τάξη των εκπαιδευμένων από τις συντεχνίες τεχνιτών. Η αντίδραση του *Arts and Crafts* διαμορφώθηκε μετά τη μεγάλη Έκθεση του Λονδίνου, ως αίτημα μιας αναγκαίας

⁴³⁶ Τ. Σπητέρης. *ό.π.*, σσ.242-250.

⁴³⁷ Μ. Φραγκόπουλος, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του graphic design- μια ανθολογία*, Futura, Αθήνα 2005, σ.22.

παρέμβασης στην υπάρχουσα καλλιτεχνική κατάσταση, στο πεδίο των εφαρμοσμένων τεχνών.⁴³⁸

Η δημόσια τέχνη των αρχών του 20^{ού} αιώνα δεν είχε απεμπλακεί από τις κλασικιστικές αφετηρίες της, αντίθετα, εξακολουθώντας να τις χρησιμοποιεί, στήριξε τις εθνικές προσδοκίες οι οποίες είχαν μείνει μετέωρες. Έως το τέλος της πρώτης εικοσαετίας, στη γλυπτική και, ειδικότερα, στη δημόσια γλυπτική, η τυποποιημένη θεματολογία εξακολουθούσε να επιβιώνει. Παρά το γεγονός ότι οι επίσημες παραγγελίες δεν είχαν εκλείψει, ιδιαίτερα μετά την Μικρασιατική Καταστροφή και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά, εντάθηκε η παραγωγή ηρώων και έτεινε να επικρατήσει στις ελεύθερες συνθέσεις ο συνδυασμός των προτύπων της αρχαίας ελληνικής τέχνης, ιδιαίτερα της αρχαϊκής και αυτής του αυστηρού ρυθμού, με τα πρωτοποριακά ευρωπαϊκά ρεύματα.

Στην αρχιτεκτονική, ο νεοκλασικισμός κατά το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα, γνώρισε μια ένδοξη αναβίωση χάρη στον E. Ziller, ο οποίος είχε έρθει από τη Γερμανία ως βοηθός του Th. Hansen και διατηρήθηκε στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα ως μείζων συνιστώσα του αναπτυσσόμενου εκλεκτικισμού.

Η πορεία των ελληνικών γραμματοσήμων, κατά τη διάρκεια της ανατρεπτικής περιόδου του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των πρώτων δεκαετιών του 20^{ού}, δεν παρακολούθησε τις αλλαγές των αισθητικών διατυπώσεων της τέχνης. Η υιοθέτηση του κλασικισμού υπήρξε απόλυτη εκ μέρους του επίσημου κράτους, με ορισμένες εξαιρέσεις, ο οποίος, ανταποκρινόμενος περισσότερο στο αρχαίο ελληνικό παρελθόν, κολάκευε τις πολιτικές σκοπιμότητες και τον μεγαλοϊδεατισμό της μοναρχίας και ήταν συρμός στην Ευρώπη. Παράλληλα, η διάδοσή του μέσω του κρατικού μηχανισμού συνέβαλε, έστω και επιφανειακά, στον καθορισμό της *εθνικής φυσιογνωμίας*.⁴³⁹ Εκτός από τις εκδόσεις γραμματοσήμων και τα άλλα ταχυδρομικά αντικείμενα διατήρησαν την ίδια θεματολογία, όπως π.χ. τα εικονογραφημένα δελτάρια της Διεύθυνσης των Ταχυδρομείων *...Η Ελλάδα με τα μνημεία της, με τον Ερμήν της, με τις Αθήνας της, με το Διακοφτόν [...] είναι δε πράγματι κοινότατα λιθογραφία από αυτά που βλέπομεν εδώ και πενήντα χρόνια. Δηλαδή το Θησεϊόν, το Ερεχθείον, τα αρχαιολογικά μουσεία, κάτι απόψεις των Αθηνών, Θεσσαλίας και τίποτε περισσότερο...* φροντίζοντας να

⁴³⁸ Μ. Φραγκόπουλος, *ό.π.*, σσ.19-21.

⁴³⁹ Μ. Στεφανίδης, *ό.π.*, σ.58

προστατεύουν τα χρηστά ήθη⁴⁴⁰. Επιπλέον, η σχεδίαση και η χάραξή τους εξακολουθούσε να αποτελεί ευθύνη των ξένων εκδοτικών οίκων, περιορίζοντας τις αρμοδιότητες για τους ιθύνοντες των εκδόσεων στην επιλογή της θεματολογίας.

5. ΟΙ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ - Η ΕΘΝΙΚΗ ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ - ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Στο ευρύ διεθνώς γραμματοσημικό φάσμα καταγράφονται γραμματόσημα τα οποία, για ποικίλους λόγους, επισημάνθηκαν με νέες ενδείξεις. Επισημάνσεις χρησιμοποιήθηκαν για να γίνουν αλλαγές στις λεκτικές σημάνσεις των γραμματοσήμων, ώστε να προσαρμοστούν, χωρίς να απαιτούνται καινούριες εκδόσεις ή εκτυπώσεις για την κάλυψη των αναγκών της Ταχυδρομικής Υπηρεσίας, όπως αυτές διαμορφώνονταν κατά περιόδους. Το 1900, για παράδειγμα, έγιναν επισημάνσεις επί των Μικρών Κεφαλών του *Ερμή* με την ένδειξη *Α.Μ.* (Αξία Μεταλλική), λόγω των συνεχών υποτιμήσεων της δραχμής, γεγονός που επέβαλε την καταβολή των τελών του εξωτερικού σε αξία συναλλάγματος (χρυσές δραχμές). Επιπλέον, έγιναν επισημάνσεις οι οποίες αντικαθιστούσαν τις ονομαστικές αξίες των γραμματοσήμων με νέες.

Με την απελευθέρωση περιοχών της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών κατά τον Α΄ Βαλκανικό Πόλεμο, έγιναν επισημάνσεις, ώστε να χρησιμοποιηθούν ορισμένες από τις υπάρχουσες εκδόσεις στις νέες περιοχές που προσαρτήθηκαν στην Ελλάδα. Τα γραμματόσημα των νέων περιοχών επισημάνθηκαν αρχικά με την ένδειξη *ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΙΟΙΚΗΣΙΣ*. Για τις συγκεκριμένες επισημάνσεις, σημειώνεται ότι, ενώ η οικονομική διαχείριση των απελευθερούμενων περιοχών πέρασε στα χέρια της ελληνικής στρατιωτικής διοίκησης, λόγω των διεθνών συνθηκών, ήταν επιβεβλημένο να τηρείται λεπτομερής λογιστική καταγραφή αυτής της διαχείρισης, μέχρι την οριστική διευθέτηση των συνόρων. Για τον λόγο αυτό, ήταν υποχρεωτική η χρήση γραμματοσήμων και κάθε είδους χαρτοσήμων που διέφεραν από τα μητροπολιτικά.⁴⁴¹ Οι πρώτες επισημάνσεις έγιναν επί των εκδόσεων της *Χαλκογραφικής*, της *Λιθογραφικής* και του *Ιπτάμενου Ερμή*. Οι δύο πρώτες από αυτές επισημάνθηκαν,

⁴⁴⁰ Θ. Παπαηλιού, «Η ταχυδρομική ιστορία των Αθηνών 1882-1912» ό.π., σ. 23, σημ. 231

⁴⁴¹ Κατάλογος *ΕΛΛΑΣ* 2006, ό.π., σ.29.

επίσης, και με την ένδειξη *ΛΗΜΝΟΣ*, απόφαση που λήφθηκε με ειδικό διάταγμα, γεγονός που μαρτυρά τη στρατηγική σημασία της Λήμνου για την Ελλάδα.

Οι επισημάνσεις που έγιναν για τα νέα εδάφη που προσαρτήθηκαν στην Ελλάδα αποτελούσαν μια νόμιμη ταχυδρομική αναγκαιότητα και ήταν σύμφωνες με το Διεθνές Ταχυδρομικό Δίκαιο. Από την άλλη πλευρά, η εγκαίνιαση εκατοντάδων νέων ταχυδρομικών καταστημάτων στις απελευθερωμένες περιοχές, πριν την οριστικοποίηση των συνόρων και χωρίς να υπάρχει ουσιαστική ανάγκη ύπαρξης μεγάλου μέρους αυτών, προβάλλει τον ιδεολογικό προσανατολισμό της Ελλάδας για τις νεοπροσαρτημένες περιοχές. Κατά τη λειτουργία δε των ταχυδρομικών καταστημάτων, τέθηκαν σε κυκλοφορία ταχυδρομικές σφραγίδες με τις τουρκικές ονομασίες των περιοχών που προσαρτήθηκαν, πριν δηλαδή δοθούν ελληνικά ονόματα.⁴⁴² Ωστόσο, σε περιοχές εντός της επικράτειας και εφόσον τα σύνορα δεν μπορούσαν, πλέον, να αμφισβητηθούν, εξακολουθούσε σε ορισμένες περιοχές η χρήση σφραγίδων με τουρκικές ονομασίες.



Στις εκδόσεις που εξυπηρετούσαν τις ταχυδρομικές ανάγκες των νέων περιοχών ανήκει και η αναμνηστική σειρά της *Σούδας*, η οποία τέθηκε σε κυκλοφορία από τη Γενική Διοίκηση της Κρήτης, με τη συγκατάθεση των Αθηνών, σε ανάμνηση των γεγονότων της Ανοίξης του 1913. Στη σειρά, απεικονίζεται η ανύψωση της ελληνικής σημαίας, μετά την απομάκρυνση του τελευταίου συμβόλου της επικυριαρχίας του Σουλτάνου, η οποία...περιοριζέτο σε

⁴⁴² Στ. Κασιμάτης, *Τα νέα ταχυδρομικά γραφεία μετά το 1900. Η σφραγίδα 5ου τύπου*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε., αρ.40, Αθήνα 1980.

μια *τενεκεδένια σημαία*, όπως χαρακτηρίστηκε από τον φιλοτελικό τύπο ⁴⁴³.

Οι εκδόσεις αυτές ονομάστηκαν *μεταβατικές εκδόσεις* και η χρήση τους είχε υποχρεωτικό χαρακτήρα για τις απελευθερωμένες περιοχές, μέχρι την επικύρωση των διεθνών συνθηκών που επέτρεπαν τη χρήση ελληνικών γραμματοσήμων στις λεγόμενες Νέες Χώρες.

Το μεταβατικό στάδιο στη λειτουργία της Ταχυδρομικής Υπηρεσίας της Κρητικής Πολιτείας (1896–1913) - πριν δηλαδή την ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα - χαρακτηρίζεται ως περίοδος αντιπαράθεσεων μεταξύ Κρήτης και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Τα αντικείμενα που αποστέλλονταν ταχυδρομικά προς την οθωμανική αυτοκρατορία έφεραν τέλη εξωτερικού, ενώ εκείνα που κατευθύνονταν προς την Κρήτη έφεραν τέλη εσωτερικού. Η Οθωμανική Αυτοκρατορία δεν ήταν διατεθειμένη να συνεργήσει με ταχυδρομικές πράξεις, όπως επικόλληση γραμματοσήμων τέλους εξωτερικού, στην *de facto* αποδοχή της απώλειας της Κρήτης και η Κρήτη δεν ήταν διατεθειμένη, από τη πλευρά της, να συνεργήσει με ταχυδρομικές παραλείψεις, όπως η μη καταβολή πρόσθετων τελών σε αντικείμενα από το εξωτερικό, στην *de facto* αποποίηση της αυτονομίας που, μόλις, είχε εξασφαλίσει. Ένας συστημένος φάκελος με ημερομηνία αποστολής την 20ή Φεβρουαρίου 1914 πιστοποιεί ότι η ταχυδρομική αντιπαράθεση ήταν ακόμα σε ισχύ. Οι περιπλοκές αυτές έληξαν το 1914, πιθανόν από τα τέλη Ιουλίου και μετά.⁴⁴⁴ Ανάλογο δείγμα αντιπαράθεσεων μεταξύ της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και του ελληνικού κράτους αποτελεί η διακοπή λειτουργίας του ελληνικού ταχυδρομικού γραφείου στη Θεσσαλονίκη και των υπόλοιπων ταχυδρομικών γραφείων, που επέβαλαν οι Οθωμανοί ως αντίδραση στην ενέργεια του Α. Κουμουνδούρου να κλείσει το οθωμανικό ταχυδρομείο της Λάρισας, μετά την προσάρτηση της Θεσσαλίας στο ελληνικό κράτος.⁴⁴⁵

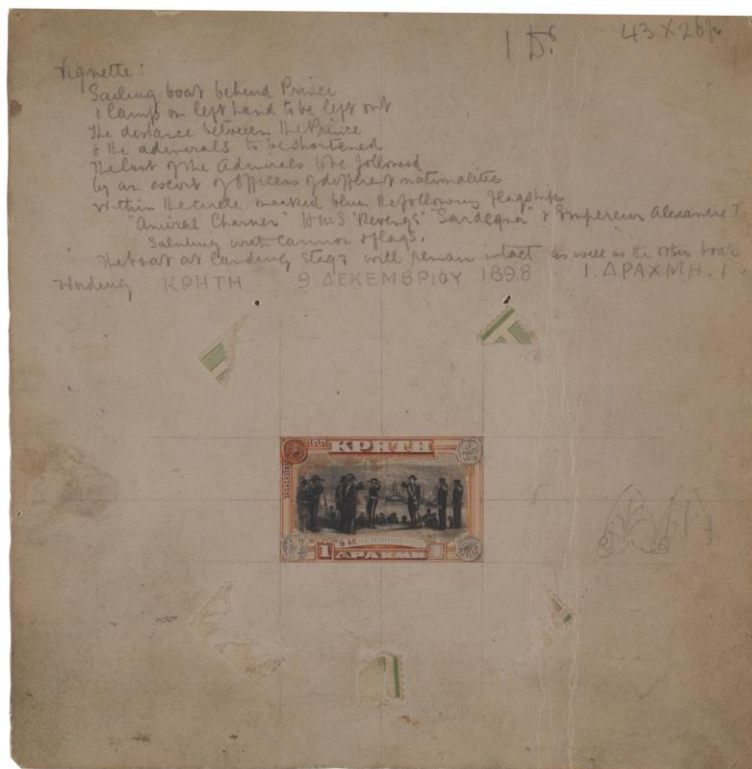
Η ανεξαρτησία της Κρήτης από τους Οθωμανούς αποτυπώθηκε στην τρίτη έκδοση γραμματοσήμων της Κρητικής Πολιτείας, το 1907. Η πρώτη έκδοση του 1900 περιελάμβανε, κυρίως, παραστάσεις αρχαίων νομισματικών τύπων ενώ στη δεύτερη, την εκλογή των τύπων απασχόλησαν, μεταξύ άλλων, οι ηρωικές θυσίες του κρητικού

⁴⁴³ Αθ.. Ζερβόπουλος, Εμμ. Καούνης, «Τα ρωσικά γραμματόσημα της Ρεθύμνης», *Φιλοτέλεια* τ.49/1929, σ.89.

⁴⁴⁴ Μ. Μυλωνάκης, «Ο πόλεμος των γραμματοσήμων» *Φιλοτέλεια* αρ. 642/2007, σσ. 6-14.

⁴⁴⁵ Σ. Μεντεσίδης, «Τα μακεδονόσημα ή ειδικά ένσημα της Μακεδονίας», *Φιλοτελικά Νέα* αρ.55/2002, σσ.126-127.

λαού. Ο Ι. Σβορώνος έγραψε για το θέμα: ...Στην εκλογή των τύπων της δεύτερης σειράς δεν επρυτά-νευσεν, ως προκει-μένου περί των τύπων, της πρώτης σειράς, η έφεσις προς συμβολισμόν της τα-χυδρομικής κυρίως υπηρεσίας, αλλά μάλ-λον πρώτον μεν η επιθυμία της αναβιώ-σεως περίφημων μυ-θολογικών τύπων της νήσου, δεύτερον η διαφήμισις των αληθώς καταπληκτικών ανακαλύψεων των ανασκαφών της Μινωικής Κρήτης δι' ων αιώνες όλοι προσετέθησαν εις την ιστορίαν της Ελλάδος και τέλος τρίτον, η ανάμνησις των ενδόξων ολοκαυτώσεων και ηρωικών θυσιών των γενναίων Κρητών, δι' ων ανεκτήθη η αυτονομία της νήσου.⁴⁴⁶ Στην τρίτη έκδοση και πιο συγκεκριμένα στην κλάση της μίας δραχμής απεικονίζεται η υποδοχή του πρίγκιπα Γεωργίου στη Σούδα και οι τέσσερις Ναύαρχοι των Μεγάλων Δυνάμεων.⁴⁴⁷ Στη μακέτα του γραμμα-τοσήμου, η οποία φυλάσ-σεται στο Ταχυδρομικό και Φιλοτελικό Μουσείο, έχει σημειωθεί η παρατήρηση να σμικρυνθεί το ύψος των παρακειμένων στον πρίγκιπα προσώπων, ώστε να φαί-νεται εντονότερα το κεν-τρικό πρόσωπο στην εικόνα και υψηλότερο έναντι των άλλων.



Η ταχυδρομική ιστορία της Κρητικής Πολιτείας καταγράφει ένα μοναδικό περιστατικό με φιλοτελικά παρεπόμενα. Το 1905, το κίνημα του Θερίσου υπό τον Ελευθέριο Βενιζέλο, το οποίο διακήρυττε την πολιτικήν ένωσιν της Κρήτης μετά της Ελλάδος εις εν μόνον ελεύθερον συνταγματικόν κράτος, εξέδωσε γραμματόσημα, προκειμένου να εξυπηρετούν τη διακινούμενη από ειδικό δίκτυο αλληλογραφία. Οι γνώμες των μελετητών που ασχολήθηκαν με την εγκυρότητα αυτής της έκδοσης δεν

⁴⁴⁶ Ι. Σβορώνος, «Τα γραμματόσημα της νήσου Κρήτης και οι αρχαίοι νομισματικοί τύποι», *Φιλοτέλεια* αρ. 81/1931, σ.168 κ.επ.

⁴⁴⁷ Α. Παπαϊωάννου, *Τα γραμματόσημα της Κρήτης*, Βλαστός, 1996-1998, σ.44.

συμπίπτουν. Εντούτοις, η έκδοση σήμερα αλλά και από τις αρχές, ήδη, του αιώνα, θεωρείται έγκυρη φιλοτελικά, αν λάβουμε υπόψη την ύπαρξη σχετικού φιλοτελικού άρθρου που προειδοποιεί τους συλλέκτες για τη διακίνηση πλαστών γραμματοσήμων του Θερίσου από πλειοδοτικό οίκο της Λουκέρνης.⁴⁴⁸



Στην Ελλάδα, η έκδοση της *Εκστρατείας του '12*, η οποία άλλαξε τα μέχρι εκείνη την περίοδο εικονογραφικά δεδομένα των ελληνικών εκδόσεων τέθηκε σε κυκλοφορία για να αντικαταστήσει τις επισημάνσεις των *Νέων Χωρών*, αλλά

χρησιμοποιήθηκε, τελικά, σε όλη την επικράτεια.⁴⁴⁹

Η έκδοση περιλαμβάνει δεκαέξι κλάσεις με δύο μόνο θέματα. Το διάταγμα της 5^{ης} Δεκεμβρίου 1912 περιγράφει το πρώτο θέμα. Απεικονίζεται ο Σταυρός του



οράματος του Μ. Κωνσταντίνου με την ένδειξη *ΕΝ ΤΩΤΩ ΝΙΚΑ*, η οποία καταλαμβάνει το άνω τμήμα του γραμματοσήμου, ενώ στο κάτω μέρος απεικονίζεται ο Παρθενώνας. Για το δεύτερο γραμματόσημο επιλέχθηκε η απεικόνιση ενός αετού που φέρει στο ράμφος του ένα ερπετό

(φίδι). Η απεικόνιση της δεύτερης κλάσης έχει σύμφωνα με τους μελετητές της σειράς δύο εκδοχές. Είτε πρόκειται για τον αετό της Νίκης, λεπτομέρεια του ψηφιδωτού δαπέδου του Ιερού Παλατιού της Κωνσταντινούπολης (μέσα του 6^{ου} αιώνα περίπου) είτε προέρχεται από αλληγορική παράσταση της Νίκης αρχαίου νομίσματος της Ήλιδος.⁴⁵⁰

Με την έκδοση της *Εκστρατείας του '12*, καταγράφεται η πρώτη αναφορά των ελληνικών γραμματοσήμων στο Βυζάντιο. Το ελληνοχριστιανικό ιδανικό, συνυφασμένο με τη μνήμη του Βυζαντίου, βρέθηκε στο επίκεντρο της ελληνικής

⁴⁴⁸ «Πλαστά ελληνικά γραμματόσημα» *Φιλοτέλεια* αρ. 64/1930, σ.128.

⁴⁴⁹ Α. Ζέη, «Τα γραμματόσημα της σειράς της *Εκστρατείας* και οι επ' αυτών επισημάνσεις», *Φιλοτελική Γλυφάδα*, περίοδος Β' αρ. 1/2001, σσ.4-5.

⁴⁵⁰ Κατάλογος *ΕΡΜΗΣ*, σ.119.

ιδεολογίας, κάνοντας αισθητό τον συγκερασμό, μία δεκαετία πριν τους Βαλκανικούς Πολέμους. Ο Κ. Παλαμάς είχε αναφέρει: ...Όπως κι αν σταθούμε, και με την αρχαιολατρεία και με τη συμπάθεια μιας ζωντανής ζωής τριγύρω μας, είμαστε κληρονόμοι των Βυζαντινών»⁴⁵¹ και ο Γεώργιος Μιστριώτης: «Η νεωτέρα Ελλάς οφείλει με την διάνοιαν να αναπτύξη κατά τα διδάγματα των ημετέρων προγόνων, την δε καρδίαν κατά τας εντολάς του Ευαγγελίου. Παράλληλα, είχε δημιουργηθεί μια άλλη ιδεολογική σύζευξη, αυτή της μνήμης της χριστιανικής αυτοκρατορίας με την παράλληλη αποστροφή του πανσλαβισμού.⁴⁵²

Η ένταξη της βυζαντινής περιόδου στην εικονογραφία καταγράφεται την ίδια χρονιά και στο επίσημο αναμνηστικό νομισματοόσημο του Ελληνοβουλγαρικού Πολέμου, του οποίου η πρόσθια όψη έχει χαραγμένη τη μορφή του Βασίλειου Βουλγαροκτόνου και εισάγει στην ελληνική νομισματική τα γράμματα της βυζαντινής αλφαβήτου.⁴⁵³ Ωστόσο, στα ελληνικά γραμματόσημα, για τα επόμενα δεκατέσσερα χρόνια, δεν υπάρχει άλλη παρόμοια έκδοση. Η χρήση βυζαντινών συμβολισμών τη συγκεκριμένη περίοδο ταυτίζεται περισσότερο με την ενίσχυση της ιδεολογίας για περαιτέρω ενσωμάτωση των ελληνικών πληθυσμών, μεταφέροντας μηνύματα τα οποία μπορούν συγκινήσουν και να ενεργοποιήσουν μια ομαδική συνείδηση. Η βυζαντινή σήμανση στην έκδοση της *Εκστρατείας του '12* φαίνεται να πρέσβευε και να δημιουργούσε την προσδοκία της πνευματικής εγρήγορσης των θεατών της, με έναν τρόπο ανάλογο εκείνου που η Ε. Αρβελέρ έχει διατυπώσει: *Δεν ξέρω ούτε νομίζω πως υπάρχει αέναο πρότυπο μιας αρχέτυπης Ελλάδας, όπως το θέλει πεισματικά ο Σικελιανός. Το μόνο που ξέρω είναι ότι η συνέχεια μένει πάντα θέμα κορυφής, αφορά δηλαδή τα υψηλά και τα μεγάλα, που είτε σαν υπόγειο ρεύμα μιας άρρηκτης αλληλεγγύης των γενεών, είτε σαν υστεροπλασμένη ιστορία μεγαλείου και δόξας, διατρέχει από άκρου εις άκρον την ομαδική μνήμη, αυτή που ρίγησε με την κραυγή «Ελευθερία ή Θάνατος», συνέχεια του αισχύλειου «Ίτε παῖδες Ελλήνων», αυτήν που ζει με το «Σταυρός νικά»*

⁴⁵¹ Κ. Σαρδέλης, «Κωστής Παλαμάς: Ο ποιητής της Μεγάλης Ιδέας», *Νέα Εστία*, αρ. 1595/1993, σ. 89

⁴⁵² Κ. Δημαράς, «Ο τελέσφορος συγκερασμός», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΕ', Εκδοτική Αθηνών ΑΕ, Αθήνα 1978, σ.484.

⁴⁵³ Κ. Δημαράς, *ό.π.*, σ.484.

αυτήν που δονείται κάθε χαιρετιστήρια Παρασκευή, μέσα σε εκκλησίες και ξωκλήσια, με το «Τη υπερμάχω Στρατηγώ τα νικητήρια».⁴⁵⁴

Η αποκατάσταση του καταρρακωμένου εθνικού φρονήματος, η ανόρθωση του έθνους και η καλλιέργεια της Μεγάλης Ιδέας, την περίοδο των Βαλκανικών Πολέμων, δεν άφησε αμέτοχη τη λαϊκή εικονογραφία, η οποία άκμασε τη συγκεκριμένη περίοδο. Εικαστικά πολεμικά ανακοινωθέντα, ενισχυόμενα, συχνά, με επεξηγηματικά κείμενα, τα οποία στην πλειοψηφία τους προέρχονταν από τον εκδοτικό οίκο του Δράκου Παπαδημητρίου που συνεργαζόταν με το *Λιθογραφείον της Βασιλικής Αυλής Γ. Στάγγελ και Σιας* και έφεραν τον βασιλικό θυρεό, αποτελούν ένδειξη του βαθμού σχέσης τους με την κρατική προπαγάνδα. Η συχνότατη παρουσία του διαδόχου και των πριγκίπων και η σύνδεσή τους με την αίγλη των πολεμικών θριάμβων προωθούσε τα φιλοδυναστικά αισθήματα, ειδικά, μετά την αμφισβήτηση που υπέστησαν οι πρίγκιπες για την ήττα του '97, θεωρούμενοι από τους πρωταίτιους της παρακμής.⁴⁵⁵

Τη σειρά της *Εκστρατείας* σχεδίασε ο Στρατής Γαβαλάς, το έργο του οποίου διακρίθηκε για τις προσωπογραφίες και για τις νεκρές φύσεις. Αργότερα, η σειρά αυτή επισημάνθηκε με τις ενδείξεις *Ι. Κοινότης Αγ. Όρους, Β. Ηπειρος, Επανάστασις 1922 και Κ.Π. (Κοινωνικής Πρόνοιας)*.⁴⁵⁶

Στα ταραγμένα χρόνια που ακολούθησαν τους Βαλκανικούς Πολέμους έως την τραγωδία της Μικρασιατικής Καταστροφής, η θεματολογία των γραμματοσήμων αποτύπωσε αποσπασματικά τις πολιτικές παλινωδίες και αντιπαραθέσεις του καθεστώτος. Με την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η διαφορά αντιλήψεων μεταξύ του Ε. Βενιζέλου και του βασιλιά Κωνσταντίνου οδήγησε στον εσωτερικό διχασμό, στο κίνημα της Εθνικής Άμυνας στη Θεσσαλονίκη και στον σχηματισμό προσωρινής κυβέρνησης. Η ελληνική επικράτεια είχε διαιρεθεί σε δύο μέρη, γεγονός που είχε επιπτώσεις στη λειτουργία του κρατικού μηχανισμού και, κατά συνέπεια, στις ταχυδρομικές λειτουργίες.

Η κυβέρνηση της Αθήνας, για να αποτρέψει τη χρήση γραμματοσήμων από την κυβέρνηση Ε. Βενιζέλου, προχώρησε στην επισήμανση της *Χαλκογραφικής* και

⁴⁵⁴ Ε. Γλύκατζη-Αρβελέρ, *Πολιτισμός και Ελληνισμός-Προσεγγίσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007, σ.89

⁴⁵⁵ *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912 -1913, Ελληνική εικονογραφία, Ελληνοτουρκικός Πόλεμος*», τ. Α, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 2008.

⁴⁵⁶ Κατάλογος ΕΛΛΑΣ, том Γ΄, ό.π., σ.118.

Λιθογραφικής σειράς με το σύμπλεγμα των αρχικών *E.T.* (Ελληνικά Ταχυδρομεία) και την παράσταση του στέμματος και την έθεσε σε κυκλοφορία το 1916. Η αντίδραση της κυβέρνησης της Θεσσαλονίκης ήρθε με την παραγγελία σειράς στον αγγλικό οίκο *Perkins, Bacon*, η οποία τέθηκε σε κυκλοφορία το 1917, με τίτλο *Προσωρινή Κυβερνήσις*. Τα δύο επόμενα χρόνια, ανατυπώθηκε με νέες αξίες η *Χαλκογραφική* και επανεκδόθηκε η *Λιθογραφική* από την κυβέρνηση της Αθήνας.



Έως το 1922 δεν υπήρξε άλλη έκδοση γραμματοσήμων. Ένα χρόνο αργότερα, η έκδοση με τις επισημάνσεις επί των γραμματοσήμων της Κρητικής Πολιτείας και της προσωρινής κυβέρνησης Ε. Βενιζέλου, με την ένδειξη *ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΙΣ 1922*, η οποία τέθηκε σε κυκλοφορία δύο μήνες νωρίτερα από την υπογραφή της Συνθήκης της Λωζάννης, έκλεισε τον κύκλο των εκδόσεων της Μικρασιατικής Εκστρατείας.

Η Μικρασιατική Καταστροφή αποτελεί και το τέλος του ελληνικού μεγαλοϊδεατισμού και, κατά μια άλλη άποψη, του ελληνικού αλυτρωτισμού.⁴⁵⁷ Η Μεγάλη Ιδέα ακολούθησε χωρίς σταθερότητα την τύχη του ελληνικού κράτους, με απώθηση μετά την ήττα του 1897, με έπαρση και ευφορία μετά τις νίκες κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους, για να καταλήξει σε οδύνη και ταπείνωση, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Άλλωστε, για την εκπλήρωσή της ούτε οι εσωτερικοί ούτε οι εξωτερικοί όροι στάθηκαν πρόσφοροι.

Η συνθήκη της Λωζάνης, που υπογράφηκε μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, υπήρξε επωφελής για την Ελλάδα από πολλές απόψεις. Προσγείωσε τους Έλληνες και τους έδωσε τις διαστάσεις εντός των οποίων μπορούσαν επωφελώς να κινηθούν. Συγκέντρωσε τον Ελληνισμό και το ελληνικό κράτος απέκτησε ομοιογένεια. Διέγραψε από το πρόγραμμα δράσης των Ελλήνων την τάση για περιπέτειες. Η συνθήκη της Λωζάνης ήταν η μόνη συνθήκη που είχε ουσιαστικό περιεχόμενο για την Ελλάδα. Απέδιδε την πραγματικότητα.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Γ.Θ. Μαυροκορδάτος «Οι εθνικές μειονότητες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα, 1922–1940, Ο Μεσοπόλεμος*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ.19.

⁴⁵⁸ Γρ. Δαφνής, *Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων 1923–1940*, τ. Α', Κάκτος, Αθήνα 1997, σ.63.

Ο νέος προσανατολισμός της Ελλάδας διαγράφεται, ήδη, στο τηλεγράφημα του Ε. Βενιζέλου προς τον πρωθυπουργό Σ. Γονατά και τον αρχηγό της Επανάστασης Ν. Πλαστήρα, με την επίτευξη της υπογραφής της συνθήκης της Λωζάνης, στις 24 Ιουλίου 1923: *Ευχαρίστως αγγέλλω υμίν ότι σήμερον μεταμεσημβρίαν, εις την μεγάλην αίθουσαν του Πανεπιστημίου Λωζάννης υπεγράφη η συνθήκη της ειρήνης μετά πασών των σχετικών συμβάσεων, δηλώσεων και πρωτοκόλλων. Η συνθήκη αυτή, συναφθείσα μετά την Μικρασιατικήν καταστροφήν, δεν σημαίνει ατυχώς ελληνικόν θρίαμβον. Αλλά η Επανάστασις δύναται να είναι υπερήφανος ότι αναδιοργάνωσασα εθνικόν στρατόν έδωκε τα μέσα εις την αντιπροσωπείαν της να επιτύχη την συνομολόγησιν εντίμου ειρήνης, ήτις επιτρέπει εις την Ελλάδα να επιστρέψη εις τα έργα της ειρήνης και να αφοσιωθή εις το έργον της εσωτερικής περισυλλογής...*⁴⁵⁹



Η Μικρασιατική Καταστροφή δεν μνημονεύθηκε ποτέ από τα ελληνικά γραμματόσημα αλλά και κανένα άλλο θέμα που θα μπορούσε, επίσης, να παραπέμπει σε αυτή, ως να υπήρξε η βούληση να αποφευχθούν τα οικεία κακά της Μιλήτου Αλώσεως. Αντιπαραβάλλοντας το παράδειγμα των μεταγενέστερων εκδόσεων γραμματοσήμων υπέρ των προσφύγων της Κύπρου τα έτη 1974, 1977, 1984 και από το 1988 και

ύστερα αδιαλείπτως,⁴⁶⁰ με παραστάσεις οι οποίες αποτυπώνουν εύγλωττα την τραγική θέση τους, διαπιστώνουμε ότι το ανοικτό θέμα της Κύπρου τονίζεται και υποστηρίζεται από τις εκδόσεις των κυπριακών γραμματοσήμων. Επίσης, σε γραμματόσημα έχει απεικονιστεί και το Ολοκαύτωμα του Β΄ Παγκο-



σμίου Πολέμου από πολλά κράτη, συμπεριλαμβανομένης και της Γερμανίας. Αντίθετα, η Μικρασιατική Καταστροφή έκλεισε ως θέμα για την Ελλάδα οριστικά το 1922.

⁴⁵⁹ Γρ. Δαφνής, ό. π., σ.57.

⁴⁶⁰ Κατάλογος ΕΡΜΗΣ 1999, σσ.575, 580, 597,607.



Στο επίπεδο του συλλεκτισμού, η έκδοση *ΕΠΙΛΑΝΑΣΤΑΣΙΣ 1922* προκάλεσε φιλοτελικά παρεπόμενα, λόγω της σπανιότητας ορισμένων κλάσεων της. Την ανάγκη συμπλήρωσης της αναμνηστικής σειράς με όλες τις κλάσεις από τους συλλέκτες περιέγραψε γλαφυρά ο Τύπος της εποχής.⁴⁶¹



Από την πλευρά της Τουρκίας, η έκδοση του 1926 με τίτλο *London Printing Postage Stamps*, που περιελάμβανε στα θέματά της *Σιδηρουργό* με *Γκρίζο Λύκο*, *Το πέρασμα στον Σαγγάριο* και τον *Μουσταφά Κεμάλ* με φόντο την Άγκυρα,⁴⁶² προκάλεσε όψιμα την αντίδραση του ελληνικού Τύπου (βλ. κεφ. Α, σ. 52).

Τα κατάλοιπα της Μικρασιατικής Καταστροφής και οι επιπτώσεις τους προκάλεσαν τη σφοδρή εναντίωση στη μοίρα μιας ήττας και στον περιορισμό, αρχικά εδαφικό κι έπειτα οικονομικό και κοινωνικό, που είχε επιβληθεί. Η πληθυσμιακή αύξηση που προκλήθηκε με τον ερχομό των προσφύγων και οι κοινωνικές της συνέπειες συμπίεσαν ασφυκτικά τον χώρο, κυρίως, για τη μέση αστική τάξη. Συγχρόνως, παραμερίστηκαν οριστικά οι γαιοκτήμονες, καθώς στην ανώτερη τάξη είχαν αρχίσει να τους διαδέχονται οι μεγαλοεπιχειρηματίες που ευνοήθηκαν ακόμα περισσότερο από τις περιστάσεις. Προς τα τρία αυτά βασικά σημεία αναφέρονται οι τάσεις που επικράτησαν τη δεκαετία μεταξύ 1920 και 1930: κοσμοπολιτισμός, πεσιμισμός νεορομαντικής φύσης και στροφή προς το Βυζάντιο. Η έμφαση σε αυτή την

⁴⁶¹ Ν. Π. Ευστρ. «Μίαν ωραίαν γυναίκα προτιμάτε ή μίαν σειράν...γραμματοσήμων;» εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Ιουνίου 1923.

⁴⁶² ISFILA, *Turkish stamps & postal stationeries catalogue, 1863 – 2005*, Istanbul 2005, σσ.153-154.

τελευταία τάση, καθώς έφτασε στα όρια της μισαλλοδοξίας, εξέφρασε το θυμό των Ελλήνων για τις ευθύνες της Ευρώπης στη συμφορά της Μ. Ασίας.⁴⁶³

Η περίοδος μεγάλης πολιτικής αστάθειας που ακολούθησε συνέπεσε χρονικά με τη συμπλήρωση της εκατονταετηρίδας της Ελληνικής Επανάστασης, η οποία αποτέλεσε, μεταξύ άλλων, το επίκεντρο των εκδόσεων γραμματοσήμων έως το 1930. Πρόκειται για τη δεύτερη σημαντική ενότητα της περιόδου 1913-1939, της οποίας έναρξη αποτελεί η αναμνηστική σειρά της *εκατονταετηρίδας από τον θάνατο του Λόρδου Βύρωνα*, το 1924, και κορύφωσή της η έκδοση της *Ανεξαρτησίας*, το 1930.

Το θέμα του μεγαλοπρεπούς εορτασμού της εκατονταετηρίδας της Ελληνικής Επανάστασης είχε ήδη τεθεί για πρώτη φορά το 1899 από τον Σπυρίδωνα Λάμπρου, αλλά συζητήθηκε περισσότερο κατά την περίοδο των Βαλκανικών Πολέμων. Το 1916, όταν ο Σ. Λάμπρου ήταν Υπουργός Παιδείας, συστάθηκε επιτροπή, για να προετοιμάσει τον εορτασμό του 1921, όμως, οι περιστάσεις δεν επέτρεψαν τη λειτουργία της. Το 1918, υποβλήθηκε στην Βουλή των Αντιπροσώπων *σχέδιον νόμου περί συστάσεως της επιτροπής προς πανηγυρισμόν της Εκατονταετηρίδας της Εθνικής Παλιγγενεσίας*, το οποίο ψηφίστηκε ομόφωνα και έγινε νόμος του κράτους. Πρόεδρος της Επιτροπής ορίστηκε ο τότε πρόεδρος της Βουλής Θ. Σοφούλης. Το ίδιο έτος, με βασιλικό διάταγμα αποφασίστηκε η δυνατότητα σύστασης από την Κεντρική Επιτροπή άλλων ειδικών επιτροπών, προκειμένου να εκπληρώσει το έργο που της είχε ανατεθεί. Η Κεντρική Επιτροπή Εκατονταετηρίδας (Κ.Ε.Ε.) καταργήθηκε ως συνέπεια, προφανώς, της ήττας του Ε. Βενιζέλου στις εκλογές του 1920 και ορίστηκε νέα υπό την προεδρία του πρίγκηπα Νικόλαου.⁴⁶⁴

Η Μικρασιατική Εκστρατεία, που βρισκόταν σε εξέλιξη, δεν επέτρεψε την πραγματοποίηση του εορτασμού. Για τούτο, το 1921, μετά από πρόταση της Κ.Ε.Ε., εκδόθηκε βασιλικό διάταγμα που ικανοποιούσε το αίτημα διορισμού Εκτελεστικής Επιτροπής. Η επιτροπή απαρτιζόταν από τον πρόεδρο, τον γενικό γραμματέα και πέντε μέλη. Η Κ.Ε.Ε. συζήτησε τις προτάσεις της και δέχτηκε ως έτος εορτασμού το 1930. Η

⁴⁶³ Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα – Ο μύθος της ελληνικότητας*, τ. Γ', Κέδρος, Αθήνα 1983, σ.15.

⁴⁶⁴ Δ. Φ. Μαρκάτου, *Τα κατάλοιπα του Ιωάννη Δαμβέργη (1887-1937)*, Βιβλιοθήκη Γενικών Αρχείων του Κράτους, Αθήνα 1996, σσ.27-31.

Εκτελεστική Επιτροπή ανέθεσε, τελικά, εν λευκώ στον Ιωάννη Δαμβέργη *πάσαν επί τη βάσει του προγράμματος περαιτέρω ενέργειαν*.⁴⁶⁵

Μετά το 1922, το κλίμα στην ελληνική κοινωνία ήταν ανάλογο του 1897, αποζητώντας αφενός την ψυχική ανασύνταξη και αφετέρου την κάλυψη της διαρκούς ανάγκης για επιβεβαίωση της πολιτισμικής συνέχειας. Η εικονογραφία, η οποία υπό το πρίσμα της εθνικής ιδεολογίας είχε από τον προηγούμενο αιώνα βασιστεί στο κίνημα του φιλελληνισμού και στην εντόπια ζωγραφική, είχε εξωραΐσει την Ελληνική Επανάσταση, αναδεικνύοντας τους αγωνιστές ως αναπόσπαστο τμήμα των αρχαίων μνημείων και τις αρετές του γένους των Ελλήνων ως αξιομίμητο πρότυπο ανδρείας. Η εικονογραφία αυτή τροφοδότησε τη θεματολογία των γραμματοσήμων της *Εκατονταετηρίδας της Εθνικής Παλιγγενεσίας*, η οποία αποτελεί έναν κύκλο εκδόσεων, από το 1924 έως το 1930.



Η αρχή έγινε με την αναμνη-στική έκδοση του *Λόρδου Βύρωνα*, την οποία πρότεινε ο καθηγητής Δημόσιας Οικονομίας και Στατιστικής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αν. Ανδρεάδης⁴⁶⁶ και η οποία υιοθετήθηκε από την ελληνική κυβέρνηση. Στη σειρά αυτή των δύο κλάσεων, απεικονίζεται στη μεν πρώτη η *υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι*, έργο του Θ. Π. Βρυζάκη,⁴⁶⁷ και στη δεύτερη, η

προσωπογραφία του Λόρδου Βύρωνα σε εκτέλεση του Ν. Λύτρα, αλλά βασισμένη στο έργο του Άγγλου ζωγράφου Th. Phillips. Επτά χρόνια αργότερα, στις 16 Ιουλίου 1931, στον πανηγυρικό λόγο του Ε. Βενιζέλου κατά την επίδοση πράξεως Δωρεάς, με την οποία μεταβιβαζόταν η οικία του Λ. Βύρωνα στην πόλη του Nottigham,⁴⁶⁸ έγινε σαφής αναφορά στη σημασία της προσωπικότητας του Λ. Βύρωνα και στη συμβολή

⁴⁶⁵ Δ. Φ. Μαρκάτου, *ό.π.*, σσ. 33-34 και σ.2.

⁴⁶⁶ «Τα γραμματόσημα του Βύρωνος», *Φιλοτέλεια* αρ. 3-4/1924, σ.27.

⁴⁶⁷ Το έργο, την περίοδο της έκδοσης της σειράς, ανήκε στην ιδιωτική πινακοθήκη του υπουργείου Οικονομικών, *Φιλοτέλεια* αρ. 3-4/1924, *ό.π.*

⁴⁶⁸ «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος για τον Λόρδο Βύρωνα», *Νέα Εστία* αρ. 1127/1974, σ.816.

του θανάτου του για το Μεσολόγγι και την εξέλιξή του. Ο Ε. Βενιζέλος ανέφερε μεταξύ άλλων: *...Ο Βύρων αγωνίστηκε για την Ελλάδα αλλά πέθανε για την Ευρώπη...* και σε άλλο σημείο: *...Η ζωή του ανθρώπου αξίζει τότε μόνον όταν έχει για στόχο τα μεγάλα ιδανικά, κι οι ποιητές είναι εκείνοι που ανοίγουν προς αυτά το δρόμο. Θα ήταν, ίσως φρόνιμο να δυσπιστεί κανείς στη δημοκρατία όταν αυτή άγεται από ποιητές, αλλά, κατά τη γνώμη μου δημοκρατία δίχως ποιητές είναι κάτι το αποτρόπαιο...*

Με το διάταγμα της 30^{ης} Δεκεμβρίου 1925, ακολούθησε η έκδοση για τον εορτασμό της Εκατονταετηρίδας από την έξοδο του Μεσολογγίου. Στο άρθρο 6 του



διατάγματος, περιγράφονται οι παραστάσεις των τριών κλάσεων της σειράς. Το γραμματόσημο των 25λ. επρόκειτο να απεικονίζει το επί του μνημείου του Μάρκου Μπότσαρη, στον Κήπο των Ηρώων, μαρμάρινο άγαλμα ελληνίδος κόρης, του David d' Angers. Ο Γάλλος γλύπτης αναφέρει για τον Μ. Μπότσαρη:

*Μόλις έμαθα τον θάνατό του, αμέσως σκέφτηκα να του στήσω μνημείο.*⁴⁶⁹

Σχετικά με τις υπόλοιπες κλάσεις, εκείνη της 1 δρχ. επρόκειτο να απεικονίζει τον Χ. Καψάλη που ετοιμάζεται να βάλει φωτιά στην μπαρουταποθήκη, από τον πίνακα του Θ. Π. Βρυζάκη, και εκείνη των

2,5 δρχ., την αναπαράσταση της Εξόδου της Φρουράς του Μεσολογγίου, επίσης από πίνακα του Θ. Π. Βρυζάκη. Παρότι ετοιμάστηκαν και οι τρεις κλάσεις, τέθηκε σε κυκλοφορία εκείνη των 25 λ., αφού οι υπόλοιπες απορρίφθηκαν ως ακαλαίσθητες από την Επιτροπή του Εορτασμού της Εκατονταετηρίδας και τον Κ. Νίδερ, ο οποίος υπήρξε

⁴⁶⁹ Τ. Σπητέρης, *ό.π.*, σ.198.

και μέλος του υπουργικού συμβουλίου.⁴⁷⁰ Ωστόσο, ακόμα και το γραμματόσημο των 25 λ. έτυχε δυσμενούς κριτικής, λόγω του κακού σχεδιασμού και του υπερβολικά μικρού του μεγέθους.



Το 1927, τέθηκαν σε κυκλοφορία δύο αναμνηστικές σειρές, του *Φαβιέρου*, σε σχεδίαση του Δ. Μπισκίνη, και του *Ναυαρίνου*. Η έκδοση της αναμνηστικής σειράς του *Φαβιέρου* ήταν απόφαση δεκαμελούς επιτροπής, με πρόεδρο τον Δήμαρχο Αθηναίων Σπ. Πάτση, την οποία είχε

συστήσει το υπουργείο των Εξωτερικών για την εκπόνηση του προγράμματος των εορτασμών της επετείου. Η παράσταση των γραμματοσήμων, σύμφωνα με την



απόφαση της Επιτροπής, θα έφερε την προτομή του φιλέλληνα Γάλλου στρατηγού Κ. Φαβιέρου, με φόντο την Ακρόπολη. Η παραγγελία παραγωγής δόθηκε στον οίκο



Bradbury Wilkinson & Co από το υπουργείο Εξωτερικών και όχι από τα αρμόδια υπουργεία Οικονομικών και Συγκοινωνίας. Η αναμνηστική

σειρά του *Φαβιέρου* τέθηκε σε κυκλοφορία την 1^η Αυγούστου 1927 και, έως την 6^η Μαΐου, η Διεύθυνση των Τ.Τ.Τ. του υπουργείου Συγκοινωνίας αγνοούσε τις ενέργειες της έκδοσης της σειράς.⁴⁷¹ Απόδειξη πως το υπουργείο Συγκοινωνίας τελούσε εν αγνοία σχετικά με την πρωτοβουλία και την παραγγελία της σειράς, αποτελεί το πρωτόκολλο παραλαβής των γραμματοσήμων από την *Bradbury Wilkinson & Co* την 4^η Ιουλίου 1927,⁴⁷² ενώ το σχετικό διάταγμα, το οποίο θα έπρεπε να προηγείται, εκδόθηκε στις 19 Ιουλίου 1927.⁴⁷³

⁴⁷⁰ «Η αναμνηστική έκδοσις του Μεσολογγίου», *Φιλοτέλεια* αρ. 25/1926, σσ.8-9.

⁴⁷¹ «Τα αναμνηστικά γραμματόσημα του Φαβιέρου», *Φιλοτέλεια* αρ. 32/1927, σ.29.

⁴⁷² *Φιλοτέλεια*, ό.π., σ.30.

Για την επιλογή της θεματολογίας της σειράς του *Ναυαρίνου*, η Ελληνική Φιλοτελική Εταιρία (Ε.Φ.Ε.), κρίνοντας απαραίτητη την παρουσία ενός φιλοτελιστή στην επιτροπή που συστάθηκε για τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας από την Ελληνική Επανάσταση και, κατόπιν των επανειλημμένων υπομνημάτων της προς το υπουργείο Συγκοινωνίας και προς την ίδια την επιτροπή, αποφάσισε τη συμμετοχή του προέδρου της Όθωνα Ρέντζου.⁴⁷⁴ Στις 8 Μαΐου, συνήλθε στο υπουργείο Συγκοινωνίας η επιτροπή υπό τον διευθυντή των Τ.Τ.Τ. Θ. Πενθερουδάκη, στην οποία συμμετείχαν ανώτεροι υπάλληλοι του υπουργείου και καλλιτέχνες. Η απόφαση προέβλεπε να εκδοθεί σε τρεις διαφορετικούς τύπους, στους οποίους θα αναπαρίστανται ξεχωριστά οι ναύαρχοι Sir Edward Codrington, De Rigny και Van der Heyden, της τιμώμενης επετείου.⁴⁷⁵

Η κλάση στην οποία απεικονίζεται ο ναύαρχος Sir Edward Codrington επανεκδόθηκε, κατόπιν νέου διατάγματος, με σκοπό το όνομα του ναύαρχου να αναγράφεται ολόκληρο, δηλαδή Sir Edward Codrington και όχι Sir Codrington, όπως είχε συμβεί στην πρώτη έκδοση. Το γεγονός προκάλεσε την αντίδραση των φιλοτελικών κύκλων, καθώς η απόσυρση των πρώτων γραμματοσήμων, πριν την επίσημη λήξη της κυκλοφορίας τους, δημιουργούσε φιλοτελική σπανιότητα. Μετά την παρέμβαση της Ε.Φ.Ε., το υπουργείο Συγκοινωνίας αποφάσισε να προχωρήσει σε νέα εκτύπωση της κλάσεως με διορθωμένο το όνομά του, αλλά διατηρώντας ταυτόχρονα σε κυκλοφορία και τις δύο εκτυπώσεις.⁴⁷⁶

Αν και, αρχικά, προβλεπόταν η εκτύπωση με τη χαλκογραφική μέθοδο από τον αγγλικό οίκο Bradbury, το υπουργείο Οικονομικών αποφάσισε να δεχτεί και άλλες οικονομικές προσφορές για την κατασκευή της σειράς. Τελικά, προκρίθηκε η πρόταση του οίκου Ασπιώτη και η σειρά τυπώθηκε με τη λιθογραφική μέθοδο⁴⁷⁷. Το χρηματικό ποσό που θα εξοικονομούσε το ελληνικό δημόσιο με την επιλογή της λιθογραφικής εκτύπωσης δαπανήθηκε, στην πράξη, από την προμήθεια τεράστιων ποσοτήτων

⁴⁷³ ΔΕΛΤΙΟΝ Τ.Τ.Τ. 1927-28, κεφ. ΙΙΙ, Διατάγματα, σ.167.

⁴⁷⁴ «Τα αναμνηστικά γραμματόσημα του Ναυαρίνου», *Φιλοτέλεια* αρ. 31/1927, σ.17.

⁴⁷⁵ ΔΕΛΤΙΟΝ Τ.Τ.Τ. 1927-28, κεφ. ΙΙΙ, Διατάγματα, σ.165.

⁴⁷⁶ «Οι δύο τύποι του πενταδράχμου με την προτομήν του Ναυάρχου Κόδρινγκτον», *Φιλοτέλεια* αρ. 36/1928, σ.114.

⁴⁷⁷ Εφημερίδα της Κυβερνήσεως Α', αρ. 12/7/1927.

γραμματοσήμων, δυσανάλογων προς την έκδοση της αναμνηστικής σειράς.⁴⁷⁸ Τελικά, τα γραμματόσημα τέθηκαν σε κυκλοφορία πέντε μήνες μετά τους εορτασμούς της επετείου.

Από την πλευρά της σχεδίασης, αξιοσημείωτη είναι η επιλογή των κίωνων δωρικού ρυθμού, οι οποίοι διακοσμούν το φόντο της κλάσης 1,50 δρχ., και του βυζαντινού σταυρού, ο οποίος επιλέχτηκε για τη διακόσμηση του φόντου της κλάσης των 4 δρχ. Οι συμβολισμοί της ελληνικής αρχαιότητας και του Βυζαντίου συνυπάρχουν παράλληλα με τα γεγονότα της Ελληνικής Επανάστασης στην ίδια σειρά γραμματοσήμων για πρώτη φορά.

Κορύφωση των εκδόσεων για την Ελληνική Επανάσταση αποτελεί η αναμνηστική σειρά της *Ανεξαρτησίας*. Η απόφαση της έκδοσης έτυχε θερμής αποδοχής από τον φιλοτελικό κόσμο, διότι η κυκλοφορία της στο εξωτερικό, όπως τονίστηκε ...*θα διασαλπίσει εις όλας της γης τας εσχατίας όλον το μεγαλείον και τη δόξαν της πατρίδος μας*.⁴⁷⁹

Στις 15 Νοεμβρίου του 1928, συνήλθε, στο υπουργείο Συγκοινωνίας, η ειδική επιτροπή επί των αναμνηστικών γραμματοσήμων της εκατονταετηρίδας της Εθνικής Ανεξαρτησίας, υπό την προεδρία του υπουργού Α. Χρηστομάνου. Τα μέλη της επιτροπής αποτελούσαν εκπρόσωποι των υπουργείων Συγκοινωνίας και Οικονομικών, της Ε.Φ.Ε, καθώς και οι καλλιτέχνες Ε. Θωμόπουλος, Γ. Ιακωβίδης, Δ. Μπισκίνης, Π. Μαθιόπουλος και οι λογοτέχνες Ι. Δαμβέργης, Ζ. Παπαντωνίου και Κ. Ράδος.

Η επιτροπή αποφάσισε την έκδοση σειράς γραμματοσήμων 15 κλάσεων που θα επρόκειτο να απεικονίζουν τον Α. Κοραή, τον Ρ. Φεραίο, τον Ι. Καποδίστρια, τον Πατριάρχη Γρηγόριο Ε΄, τον Γ. Καραϊσκάκη, τον Θ. Κολοκοτρώνη, τον Κ. Κανάρη και τον Α. Μιαούλη ως τις σημαντικότερες μορφές της Εθνικής Ανεξαρτησίας. Επιπλέον, στη σειρά θα συμπεριλαμβάνονταν παραστάσεις με τα σημαντικότερα γεγονότα του Αγώνα, από αντίστοιχα έργα της Πινακοθήκης του Μονάχου, του Εθνολογικού Μουσείου και καταξιωμένων εγχώριων καλλιτεχνών.⁴⁸⁰ Μετά τη συνεδρίαση, στις 18 Νοεμβρίου 1928, κοινοποιήθηκε η απόφαση του υπουργείου Συγκοινωνίας να αναλάβει

⁴⁷⁸ Α. Βιρβίλης, «Η κατασκευή της σειράς του Ναυαρίνου», *Φιλοτέλεια* αρ. 620/2003, σελ.152-153.

⁴⁷⁹ Βλ. Δύο επιστολές (28/7/1929 και 12/10/1929) του Γ. Δ. Ζαφειρόπουλου από την Κωνσταντινούπολη προς τον υπουργό της Συγκοινωνίας Γονατά, ΓΑΚ, *ό.π.*

⁴⁸⁰ «Τα αναμνηστικά γραμματόσημα της Εθνικής Ανεξαρτησίας», *Φιλοτέλεια* αρ. 47/1928, σ.173.

ο Ι. Δαμβέργης τη σύσταση επιτροπής, έργο της οποίας θα ήταν η επιλογή των παραστάσεων των γραμματοσήμων.⁴⁸¹

Στην πρώτη συνεδρίαση της *Επιτροπής Εικονογραφιών, Μεταλλίων, Γραμματοσήμων και Κινηματογράφου*,⁴⁸² στις 8 Φεβρουαρίου 1929, υπό την προεδρία του Γ. Ιακωβίδη, λόγω απουσίας του Ι. Δαμβέργη, τα μέλη κλήθηκαν να αποφασίσουν περί της εκδόσεως εικονογραφιών με γεγονότα ή πρόσωπα της επαναστάσεως, καταλλήλων διά σχολεία, της χαράξεως μεταλλίων αναμνηστικών διά τας εορτάς της εκατονταετηρίδος, τιμητικών διά τους απογόνους των αγωνιστών, εικόνων διά τους νικητάς των Πανελληνίων Αγώνων και εικόνων διά την βράβευση των καλύτερων εκθετών της Πανελληνίου εκθέσεως και των σωματείων ή οργανισμών των συντελεσάντων εις την ανάδειξιν της εθνικής ζωής. Επιπλέον, καλούνταν να αποφασίσουν και για την εκτύπωση αναμνηστικών γραμματοσήμων των πρωτεργατών του Αγώνος. Για τα σχέδια των γραμματοσήμων, ο πρόεδρος της επιτροπής εξέφρασε τη γνώμη ότι πρέπει να εκτελεσθούν υπό Έλληνας αλλά η εκτύπωσίς των να ανατεθεί εις ευρωπαϊκόν εργοστάσιον και ακολούθως, πρότεινε την έκδοση σειράς που περιελάμβανε τους τρεις Φιλικούς, Ν. Σκουφά, Α. Τσακάλωφ και Π. Αναγνωστόπουλο, τον Ι. Καποδίστρια, τον Δ. Σολωμό, τον Γ. Καραϊσκάκη, τον Θ. Κολοκοτρώνη, τον Α. Μιαούλη, τον Κ. Κανάρη, τον Α. Κουντουριώτη, τον Π. Μαυρομιχάλη και τον Αλ. Υψηλάντη. Στην πρόταση αυτή, ισχυρίζεται ότι *δύναται ίσως, να προστεθεί και ο Παλαιών Πατρών Γερμανός, αλλά δεν δύναται να συμπεριληφθεί κανείς άλλος, άνευ κινδύνου παρεξηγήσεων ως παραπάνω.*

Στην ίδια συνεδρίαση, προτείνεται, ακόμη, να συμπεριληφθούν ο Μ. Μπότσαρης και η Λ. Μπουμπουλίνα, καθώς και οι περιοχές Γραμβούσα ως εκπροσωπούσης τους αγώνας της Κρήτης, Μεσολόγγι, Αρκάδι και Σούλι. Συζητείται, ακόμη, η συμβολή της Επτανήσου στον Αγώνα, ενώ αποκλείεται το ενδεχόμενο συζήτησης περί της σκοπιμότητας εκδόσεως ή μη γραμματοσήμων που αναπαριστούν φιλέλληνες. Η επιτροπή καλείται, ακόμη, να θέσει προτάσεις *περί του καλύτερου τρόπου της κινηματογραφήσεως των εορτών και των τοπίων της Ελλάδος, τόσον δια την διαφήμισιν*

⁴⁸¹ Γ.Α.Κ., Αρχείο «Κ.Ε.Ε. προς εορτασμόν της 100ετηρίδος της Εθνικής Παλιγγενεσίας» (1918-1937), φακ.57/ υποφ.1.

⁴⁸² Γ.Α.Κ., Αρχείο «Κ.Ε.Ε. προς εορτασμόν της 100ετηρίδος της Εθνικής Παλιγγενεσίας» (1918-1937), Πρακτικά Επιτροπής Εικονογραφιών, Μεταλλίων, Γραμματοσήμων και Κινηματογράφου, Α' Συνεδρίασις, φακ.70.

εις το εσωτερικόν και το εξωτερικόν της χώρας όσον και δια ταμειευτικούς λόγους. Τέλος, αποφασίστηκε να μην πραγματοποιηθεί διαγωνισμός για τον σχεδιασμό των γραμματοσήμων και των μεταλλίων, αλλά να ανατεθεί στους καλλιτέχνες που η ίδια η επιτροπή θα υποδείκνυε.

Στη δεύτερη συνεδρίαση της επιτροπής⁴⁸³ για τα θέματα των γραμματοσήμων, αποφασίστηκε η συμπερίληψη της παράστασης της Κρήτης ως 15^ο γραμματόσημο και διευθετήθηκε το ζήτημα της σειράς απεικόνισης: 1) Πατριάρχης Γρηγόριος Ε΄, 2) Ν. Σκουφάς- Α.Τσακάλωφ- Π. Αναγνωστόπουλος, 3) Ρήγας Φεραίος, 4) Γ. Καραϊσκάκης, 5) Α. Μιαούλης, 6) Θ. Κολοκοτρώνης, 7) Κ. Κανάρης, 8) Π. Μαυρομιχάλης, 9) Παλαιών Πατρών Γερμανός, 10) Α. Κοραΐς, 11) Λ. Κουντουριώτης, 12) Ι. Καποδίστριας, 13) Αλ. Υψηλάντης, 14) Δ. Σολωμός και 15) Κρήτη. Αποφασίστηκε, ακόμη, με πρόταση του Θ. Πενθερουδάκη, να γίνουν και δελτία, *επεξηγούντα τας διαφόρους παραστάσεις των γραμματοσήμων, ιδίως δια το εξωτερικόν*. Επιπλέον, οι μορφές των ηρώων ή οι παραστάσεις να ληφθούν εκ των ήδη υπάρχουσών τοιούτων, προτιμωμένης της αντιγραφής τοιούτων εκ πινάκων αξίας να περιληφθώσιν και παραστάσεις ιστορικών γεγονότων και τοπίων και να κληθεί ο ζωγράφος Δ. Μπισκίνης να σχεδιάσει πλαίσια διά την εντός αυτών τοποθέτηση της μορφής των ηρώων ή των παραστάσεων.

Οι τελικές παραστάσεις των γραμματοσήμων έχουν ως εξής: Ρ. Φεραίος 0,10λ., Πατριάρχης Γρηγόριος ο Ε΄ 0,20λ., Αλ. Υψηλάντης 0,40λ., Αθ. Διάκος 0,50λ., Λ. Μπουμπουλίνα 0,50λ., Κ. Κανάρης 1 δρχ., Θ. Κολοκοτρώνης 1 δρχ., Γ. Καραϊσκάκης 1,50 δρχ., Μ. Μπότσαρης 1,50 δρχ., Α. Μιαούλης 2 δρχ., Λ. Κουντουριώτης 3 δρχ., Χάρτης της Ελλάδας 4 δρχ., Ι. Καποδίστριας 5 δρχ., Π. Μαυρομιχάλης 10 δρχ., Δ. Σολωμός 15 δρχ., Α. Κοραΐς 20 δρχ., Αγία Λαύρα 25 δρχ. και Έξοδος Μεσολογγίου 50 δρχ. . Οι κλάσεις των 50 λ., 1 δρχ. και 1,50 δρχ. τυπώθηκαν σε δύο διαφορετικούς τύπους. Ως γραμματόσημα διατήρησαν την ίδια αξία, φέροντας διαφορετική παράσταση, και περιορίστηκαν ως προς την ποσότητα της αρχικής πρόβλεψης, έτσι ώστε οι κλάσεις να μην υπερβαίνουν τις δεκαπέντε σε αριθμό. Αυτό αποτέλεσε τη συμβιβαστική λύση που δόθηκε στη διαφωνία μεταξύ του υπουργείου Συγκοινωνίας και του γραμματέα της επιτροπής για τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας Ι. Δαμβέργη,

⁴⁸³ Γ.Α.Κ., Αρχείο «Κ.Ε.Ε. προς εορτασμόν της 100ετηρίδος της Εθνικής Παλιγγενεσίας» (1918-1937), Πρακτικά Επιτροπής Εικονογραφίων, Μεταλλίων, Γραμματοσήμων και Κινηματογράφου, Β΄ Συνεδρίασις, φак.70.

προκειμένου να συμπεριληφθούν περισσότερα πρόσωπα της Επανάστασης στη σειρά, αποφεύγοντας το ενδεχόμενο να απεικονιστούν συνδυαστικά στο ίδιο γραμματόσημο.⁴⁸⁴



Σε έγγραφό του ο υπουργός Οικονομικών Β. Καραπαναγιώτης (αρ. πρωτ. Σ12587 της 2ας Οκτωβρίου 1929) προς την Υπηρεσία Κρατικών Προμηθειών (Υ.Κ.Π.) συστήνει να έρθει σε συνεννόηση με τον πρόεδρο της *Επιτροπής των Εορτασμών της Εκατονταετηρίδας* Ι. Δαμβέργη, τονίζοντας ότι ...Αποδίδομεν εξαιρετικήν σημασίαν εις

⁴⁸⁴ «Η αναμνηστική σειρά της Εκατονταετηρίδος», *Φιλοτέλεια* αρ. 59/1929, σ.269.

την καλλιτεχνικήν εκτέλεσιν του γραμματοσήμου, συμφωνούμεν δε απολύτως προς τας απόψεις του υπουργείου Συγκοινωνίας τας διατυπωμένας εις το υπ. αρ. 208174 έγγραφο.



Στο εν λόγω έγγραφο του υπουργείου Συγκοινωνίας, τονίζεται η σημαντικότητα της καλλιτεχνικής απόδοσης της σειράς και για τον λόγο αυτό προτείνεται η χαλκογραφική μέθοδος εκτύπωσης, επισημαίνοντας παράλληλα ότι δεν πρέπει να ληφθεί υπόψη το μειοδικό μέρος, εφόσον σκοπός είναι ένα καλύτερο αισθητικά αποτέλεσμα⁴⁸⁵.

Ζωγραφικό δοκίμιο της Bradbury Wilkinson & Co Ltd.
Αρχείο Ταχυδρομικού και Φιλοτελικού Μουσείου.

Την κατασκευή των γραμματοσήμων διεκδίκησαν με την κατάθεση οικονομικών προσφορών επτά ξένοι κατασκευαστικοί οίκοι.⁴⁸⁶ Η παραγγελία ανατέθηκε εξ ημισείας στους αγγλικούς οίκους *Bradbury Wilkinson & Co* και *Perkins, Bacon & Co*, με συμβάσεις που υπογράφηκαν στις 18 Νοεμβρίου 1929 από τους εκπροσώπους των εκδοτικών οίκων Λ. Απέργη και Ν. Μπούμη αντίστοιχα.⁴⁸⁷

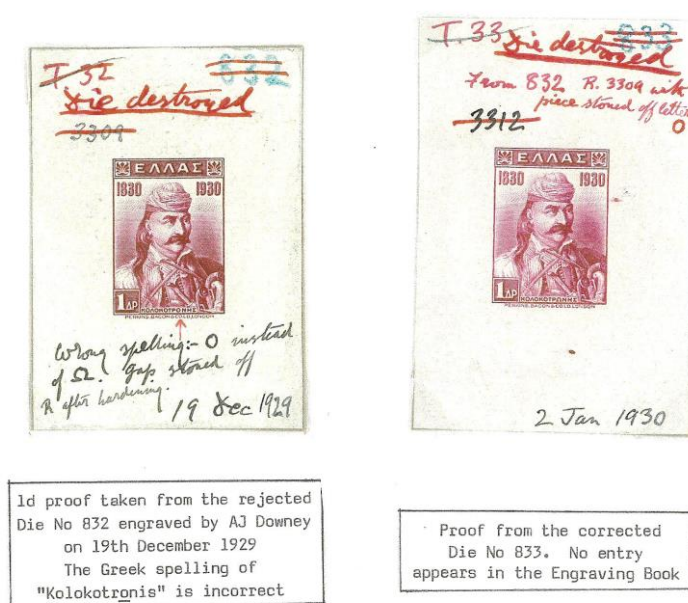
Η εποπτεία της παραγωγής ανατέθηκε στον Πρεσβευτή της Ελλάδας στο Λονδίνο. Στις 5 Δεκεμβρίου 1929, ο Πρεσβευτής, με έγγραφο (αρ. πρωτ. 2931/Η/29) προς την Διεύθυνση των Τ.Τ.Τ., εκφράζει τη συμφωνία του, εγκρίνοντας τα σχέδια που του παρουσιάστηκαν, διαφωνεί, ωστόσο, με την καλλιτεχνική απόδοση του Θ. Κολο-

⁴⁸⁵ Γ.Α.Κ., Αρχείο «Κ.Ε.Ε..προς εορτασμόν της 100ετηρίδος της Εθνικής Παλιγγενεσίας» (1918-1937), Φακ. 57/ υποφ.1.

⁴⁸⁶ Γ.Α.Κ., ό.π., φακ. 57/ υποφ.12.

⁴⁸⁷ Γ.Α.Κ., ό.π.

κοτρώνη, ο οποίος, θα ήταν προτιμότερο να φέρει επί της κεφαλής, αντί ενός απλού καλύμματος, την *στραταρχικήν του περικεφαλαία*⁴⁸⁸. Το σχέδιο του Θ. Κολοκοτρώνη, τελικά, δεν τροποποιήθηκε.



Η έκδοση της αναμνηστικής σειράς της εκατονταετηρίδας της *Ανεξαρτησίας*, ως η σημαντικότερη από τον κύκλο των εκδόσεων με τις οποίες τιμήθηκε το ίδιο θέμα, κρίθηκε απαραίτητο να αποσταλεί προς ... *την Α.Μ. τον βασιλέα της Αιγύπτου Φουάτ και την βασιλική οικογένεια της Μ. Βρετανίας*. Η ίδια απόφαση λήφθηκε και για τα αναμνηστικά μετάλλια. Ο πρόεδρος της επιτροπής Ι. Δαμβέργης, με έγγραφό του προς το υπουργείο Εξωτερικών, αναφέρει τα εξής: *Έχομεν την τιμήν να γνωρίσωμεν υμίν ότι συμφώνως προς την δια του υπ. αριθ. 2260 υμετέρου εγγράφου πρότασιν υμών περί απονομής αναμνηστικών μεταλλίων της Εκατονταετηρίδος εις τους 48 Κυβερνήτες των Ηνωμένων Πολιτειών της Βορείου Αμερικής, αποστέλλαμεν τω κ. Πρεσβευτή της Ελλάδος εν Ουάσιγκτον τα μετάλλια ταύτα, παρακαλούμεν δι' υμάς όπως ευαρεστούμενοι συνεννοηθείτε μετ' αυτόν δια την απονομήν των*.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Βλ. Αλληλογραφία (1929) του πρεσβευτή στο Λονδίνο Δ. Κακλαμάνου με τη Δ/ση των Ταχυδρομείων, Τηλεγράφων και Τηλεφώνων και με το Υπουργείο Οικονομικών, Γ.Α.Κ., ό.π.

⁴⁸⁹ Βλ. Παραχώρηση συλλογής γραμματοσήμων στη βασιλική οικογένεια της Βρετανίας και στο βασιλιά Φουάτ, Γ.Α.Κ., ό.π., υποφ.2.

Η συμπεριφορά του Ι. Δαμβέργη κατά τη λήψη αποφάσεων σχετικά με τα γραμματόσημα προκάλεσε αντιδράσεις. Συγκεκριμένα, η Ε.Φ.Ε. εξέφρασε τη δυσaráσκειά της για την εμμονή του⁴⁹⁰ στις δικές του απόψεις περί των γραμματοσήμων και τη *δικτατορική* άσκηση των δικαιωμάτων του, τα οποία έλκονται από την προσωπική εκτίμηση που έτρεφε στο πρόσωπό του ο Πρωθυπουργός.

Η επιλογή προτύπων αλλά και η ιστορική ακρίβεια της σειράς δέχτηκαν κριτική, πριν την κυκλοφορία της. Ο Π. Καρολίδης, με επιστολή του,⁴⁹¹ σχολιάζει τα γραμματόσημα της Λ. Μπουμπουλίνας και του Αθ. Διάκου, των οποίων η καλλιτεχνική



απόδοση, σύμφωνα με την άποψή του, παρουσίαζε αποκλίσεις από την πραγματική φυσιογνωμία τους. Εντούτοις, τα πρότυπα σχεδίασης της σειράς προέρχονται, κυρίως, από την ιδεαλιστική ζωγραφική των λιθογραφιών του Karl Krazeisen⁴⁹² και των ελαιογραφιών του Διον. Τσόκου. Είναι χαρακτηριστικό ότι η αναπαράσταση των προσώπων υπήρξε, σε κάποιες περιπτώσεις, δύσκολη. Για παράδειγμα, ο Α. Κοραής δεν επιθυμούσε τη φιλοτέχνηση του πορτραίτου του, η οποία τελικά υλοποιήθηκε με την *υποκλοπή*⁴⁹³ του Πολωνού καλλιτέχνη Σμόλνι. Με βάση αυτή, δημιουργήθηκαν αργότερα λιθογραφικές αναπαραγωγές καθώς και η γνωστή ελαιογραφία του Δ. Τσόκου.

Επιπλέον, εκτός της απεικόνισης των προσώπων, η έκδοση δέχτηκε κριτική και ως προς την επιλογή η οποία συνέθεσε τη σειρά. Στο αναδημοσιευμένο άρθρο της *Révue Postal*,⁴⁹⁴ οργάνου της Union Philatélique de Bruxelles, σημειώθηκε ότι: *...Αι φυσιογνωμίες των πρωταγωνιστών τούτων της Ελληνικής Ανεξαρτησίας, φέρουν την*

⁴⁹⁰ «Η έκδοσις των αναμνηστικών γραμματοσήμων της Εκατονταετηρίδος», *Φιλοτέλεια* αρ. 57/1929, σ.22.

⁴⁹¹ εφ. *Καθημερινή*, 24 Ιανουαρίου 1930.

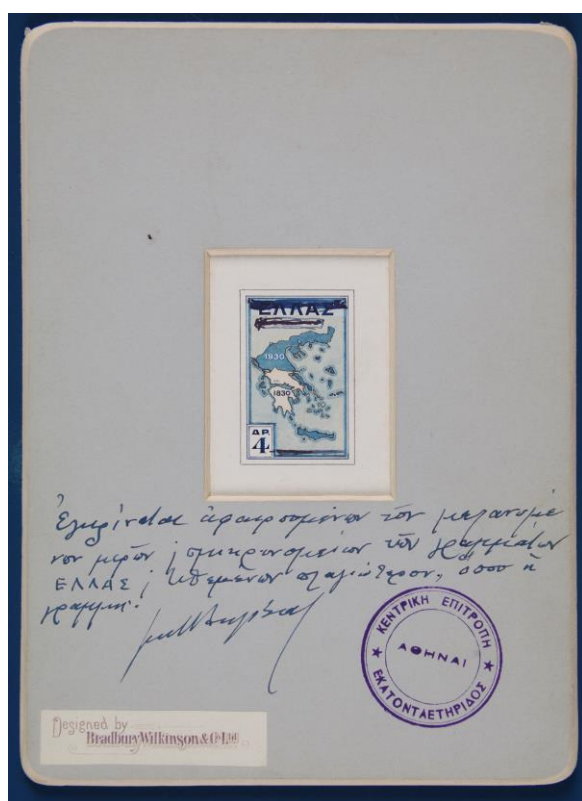
⁴⁹² Βλ. Karl Krazeisen, *Προσωπογραφίες Ελλήνων και Φιλελλήνων Αγωνιστών*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1980.

⁴⁹³ Τρ. Ε. Σκλαβενίτης, Οι προσωπογραφίες του Κοραή – Μια «κλεμμένη» προσωπογραφία και οι ποικίλες αναπαραστάσεις της μορφής του, εφ. *Καθημερινή* 20/Νοεμβρίου 1998.

⁴⁹⁴ «Εν ενθουσιώδες φιλοτελικόν άρθρον», *Φιλοτέλεια* τ.64/1930, σ.106.

σφραγίδα του ρομαντικού γούστου του 1830 όλαι έχουν κάτι τι το εμπνευσμένον, το μοιρολατρικόν, το παθητικόν το ολίγον φρενήρες. Φαίνονται ωσάν να προβάλλουν μέσα από τους στίχους των Ανατολικών του Βίκτωρος Ουγκώ, των Μεσσηνιακών του Καζιμίρ Delavigne και των Τραγουδιών του Μπερανζέ.....Με μια εξεζητημένη εκλεκτικότητα το επόμενον γραμματόσημον των 10 δρχ. αφιερώθη εις τον Μαυρομιχάλην, τον αρχηγόν της οικογένειας των πολιτικών αντιπάλων του Καποδίστρια. Ωρραίον φέσι, και ακόμα ωραιότεροι μύστακες, αλλά και δύο πολύ ευκίνητοι οφθαλμοί οι οποίοι έπρεπε να είχαν κάμει προσεκτικότερον τον Καποδίστριαν!...

Η έκδοση δημιούργησε ένα ακόμα σημείο προστριβής, σχετικά με την ιστορική ακρίβεια του χάρτη της Ελλάδας κατά την περίοδο 1830 - 1930, που απεικονίζεται στην κλάση των 4 δρχ. . Στο εγκεκριμένο δοκίμιο της μακέτας του γραμματοσήμου, η μόνη υπόδειξη σχετίζεται με τη θέση και το μέγεθος της ένδειξης ΕΛΛΑΣ.



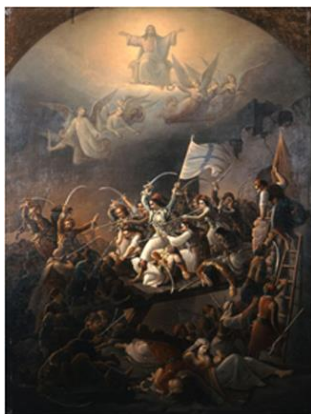
Ο Φ. Δραγούμης, με σχετική επιστολή για το θέμα,⁴⁹⁵ τονίζει ότι η Εύβοια και οι βόρειες Σποράδες απεικονίζονται εκτός της ελληνικής επικράτειας το 1830, ενώ, βάσει του πρωτοκόλλου του Λονδίνου της 3^{ης} Φεβρουαρίου 1830, οι περιοχές αυτές ανήκουν στην Ελλάδα. Στην επιστολή έσπευσε να απαντήσει ο πρόεδρος της επιτροπής για την εκατονταετηρίδα Ι. Δαμβέργης, λέγοντας πως, παρά το πρωτόκολλο του Λονδίνου και παρά το Σουλτανικό Φιρμάνι της 13^{ης} Ιουνίου 1830, το οποίο αναγνώριζε την προσάρτηση της Εύβοιας στην Ελλάδα, ο Ομέρ εξηκολούθει παραμένων κυρίαρχος αυτής μέχρι του 1833, οπότε άκων την

παρέδωκεν εις τον απεσταλμένον του Όθωνος Ρίζον Νερουλόν, τότε δε και μόνον συμπεριελήφθη εις το Ελληνικόν Βασίλειον. Όστε ο χάρτης του γραμματοσήμου με τα

⁴⁹⁵ εφ. Εστία 22 Ιανουαρίου 1930.

χρονολογίας 1830 -1930 δεν θα παρουσιάση καμμίαν απολύτως ανακρίβειαν, ούτε διά τους ξένους, ούτε διά τους ιδικούς μας.⁴⁹⁶

Ο Φ. Δραγούμης επανήλθε με απαντητική επιστολή,⁴⁹⁷ επικρίνοντας τον Ι. Δαμβέργη, διερρωτώμενος γιατί ο Ι. Δαμβέργης, έχοντας αυτή την άποψη, δεν αποτύπωσε στο εν λόγω γραμματόσημο την Αττική και μέρος της Βοιωτίας ως τουρκικά εδάφη, αφού οι Τούρκοι αποχώρησαν από εκεί, επίσης, το 1833. Στην απάντησή του πρόσθετε τα εξής: ...Αντιθέτως εάν γράφων όσα έγγραφα προχτές προς την «Εστία» ελάμβανον μόνον τας εδαφικάς διατάξεις του πρωτοκόλλου του 1830 υπ' όψιν, θα είχαν προσθέσει ότι θα έπρεπε να σημειωθεί εις το γραμματόσημον όχι μόνον η Εύβοια και λοιπαί νήσοι ως ελληνικαί, αλλά και ότι τα προς βορράν σύνορα της Ελλάδος είχαν ορισθή υπό του ιδίου πρωτοκόλλου, όχι από του Αμβρακικού εις τον Μαλιακόν κόλπον - όπως σημαίνεται εις το γραμματόσημον – αλλ' από των εκβολών του Αχελώου εις τα του Σπερχειού. Δεν το έπραξα δε διότι φρονώ, αντιθέτως προς τον κ. γραμματέα της επιτροπής, όστις διοργανώνει τας εορτάς της εκατονταετηρίδος και παρήγγειλε τα γραμματόσημα δια το 1930, ότι το έτος 1830 προετιμήθη άλλων ετών (π.χ. του 1827 όποτε απεβιβάσθη εις Ναύπλιον ο πρώτος αναγνωρισθείς διεθνώς κυβερνήτης της Ελλάδος Καποδίστριας, ή του 1832, όποτε απεβιβάσθη ο πρώτος βασιλεύς Όθων) ακριβώς ένεκα του πρωτοκόλλου της 3^{ης} Φεβρουαρίου του 1830...⁴⁹⁸



Μεταξύ των κλάσεων της έκδοσης περιλαμβάνεται εκείνη των 25 δρχ., στην οποία αναπαρίσταται η λιθογραφία του Ιταλού φιλέλληνα ζωγράφου L. Lipparini με θέμα την ύψωση της σημαίας της Ανεξαρτησίας από τον Π. Π. Γερμανό, καθώς και η κλάση των 50 δρχ., στην οποία αναπαρι-



στάται η μνημειακή ελαιογραφία της Εξόδου του Μεσολογγίου, του Θ. Βρυζάκη.

⁴⁹⁶ «Η έκδοσις των αναμνηστικών γραμματοσήμων της Εκατονταετηρίδος», *Φιλοτέλεια* αρ. 57/1929, σ. 221.

⁴⁹⁷ εφ. *Πρωία* 24 Ιανουαρίου 1930.

⁴⁹⁸ «Τα αναμνηστικά γραμματόσημα της Εκατονταετηρίδος», *Φιλοτέλεια* αρ. 61/1930, σ.26.

Η αναμνηστική σειρά της εκατονταετηρίδας της *Ανεξαρτησίας* κυκλοφόρησε την 1^η Απριλίου του 1930 και, στις 8 Νοεμβρίου του ίδιου έτους, κυκλοφόρησε η αναμνηστική έκδοση του *Αρκαδίου*, για να τιμήσει το ιστορικό γεγονός του



Ολοκαυτώματος της Μονής Αρκαδίου και τον Κρητικό Αγώνα. Με απόφαση του Ι. Δαμβέργη, το γραμματόσημο τέθηκε σε κυκλοφορία ως συμπληρωματικό της σειράς της *Ανεξαρτησίας*. Σε έγγραφό του προς το υπουργείο Οικονομικών αναφέρει: Έχομεν την τιμήν να

γνωρίσωμεν υμίν ότι ο Πρόεδρος της Κυβερνήσεως εξέφρασεν ημίν την επιθυμίαν όπως επί τη προσεχή τελέσει των εορτών της Εκατονταετηρίδος εν τη Ιερά Μονή Αρκαδίου ήτις θα επιτελέση παγκρήτιον εορτασμόν, προστεθή εις τα εκδοθέντα ήδη Γραμματόσημα της Εκατονταετηρίδος και εν τοιούτον ειδικόν διά το Αρκάδιον. Την επιθυμίαν ταύτην του κ. Προέδρου της Κυβερνήσεως συμμερίζεται και η καθ' ημάς Επιτροπή καθ' όσον εν τοις εκδοθείσαις δεν περιελήφθη γραμματόσημον εξεικονίζον αγώνα τινά της Κρήτης τούτω δε λόγω του περιορισθέντος αριθμού αυτών. Κατόπιν τούτου έχομεν την τιμήν να παρακαλέσωμεν υμάς όπως ευαρεστούμενοι μεριμνήσετε διά την έκδοσιν του απαιτουμένου διατάγματος και διά την ενέργειαν των δεόντων...⁴⁹⁹ Η απόφαση προκάλεσε τις αντιδράσεις των φιλοτελικών κύκλων, καθώς θεωρούσαν ότι ήδη η σειρά απαρτιζόταν από μεγάλο αριθμό κλάσεων. Σε σχετικό άρθρο,⁵⁰⁰ εκφραζόταν ο φόβος ότι στις δεκαεννέα πλέον κλάσεις επρόκειτο να προστεθούν πιθανόν δύο ακόμη, προκειμένου η σειρά να απαρτίζεται από τον συμβολικό αριθμό των 21 κλάσεων, έτσι όπως, σύμφωνα με την γνώμη του συντάκτη, επιθυμούσε ο Ι. Δαμβέργης. Στην έκδοση, απεικονίζεται η Μονή Αρκαδίου και, σε οβάλ ένθεση, το πορτραίτο του ηγούμενου της Μονής Γαβριήλ.

Την ίδια περίοδο, μεταξύ 1924-1930, παρεμβλήθηκαν δύο εκδόσεις διαφορετικού περιεχομένου. Η πρώτη ήταν η *Αεροεσπρέσσο* το 1926, με αφορμή τα εγκαίνια της αεροπορικής ταχυδρομικής σύνδεσης μεταξύ Ιταλίας, Ελλάδας και Τουρκίας. Η σειρά *Αεροεσπρέσσο* χαρακτηρίστηκε ως κερδοσκοπική, με την αιτιολογία πως ανήκε κατά κυριότητα στην *Societa Anonima Aero Espresso Italiana*, με την οποία

⁴⁹⁹ Γ.Α.Κ., ό.π., φακ. 57/ υποφ.5.

⁵⁰⁰ «Η αναμνηστική σειρά της Εκατονταετηρίδος», *Φιλοτέλεια* αρ. 68/1930, σ.167.

είχε συμβληθεί το ελληνικό Δημόσιο, και πως δεν είχε καμιά ταχυδρομική ισχύ στο παγκόσμιο ταχυδρομικό δίκτυο. Χρησίμευε αποκλειστικά ως εισιτήριο για τα υδροπλάνα της ίδιας εταιρείας,⁵⁰¹ ωστόσο, ο παγκόσμιος φιλοτελισμός την συγκαταλέγει στις εκδόσεις γραμματοσήμων. Επιπλέον, οι σχεδιαστικές της λύσεις κρίθηκαν ατυχείς⁵⁰² και τούτο, λόγω της καινοφανούς για τα ελληνικά δεδομένα εικαστικής αντίληψης. Εντούτοις, η στυλιζαρισμένη φόρμα, σε κάποια σημεία υπεραπλουστευμένη, κατάφερε να καταστήσει ευανάγνωστη τη σύνθεση των γραμματοσήμων,



παρακάμπτοντας τη δυσκολία του μικρού μεγέθους. Η λιθογραφική εκτύπωση είναι για πρώτη φορά πολύχρωμη στα ελληνικά γραμματόσημα. Η δεύτερη έκδοση που παρεμβλήθηκε σε εκείνες τις εκατονταετηρίδας ήταν η τακτική έκδοση των *Τοπίων Α'*. Στην πρώτη σχεδιαστική προσέγγιση, όπως αυτή είχε σταλεί

από την *Bradbury Wilkinson*, παρουσιάστηκαν δέκα κλάσεις. Η σειρά γραμματοσήμων, η οποία τελικά τέθηκε σε κυκλοφορία, αποτελείται από δεκαπέντε κλάσεις και περιλαμβάνει εννέα θέματα, επτά από τα οποία επανεκδόθηκαν στην έκδοση Β', το 1931. Παρότι ο σχεδιασμός της προέβλεπε ως έτος έκδοσης το 1924, η σειρά τέθηκε σε κυκλοφορία το 1927. Στις 5 Σεπτεμβρίου 1923, δημοσιεύτηκε η διακήρυξη *προς κατασκευήν των νέων γραμματοσήμων* και, στις 12 Οκτωβρίου του ίδιου έτους, το βασιλικό διάταγμα με το οποίο καθορίζονταν ο αριθμός και τα θέματα της έκδοσης.⁵⁰³

Το γεγονός ότι η έκδοση των *Τοπίων Α'* μελετήθηκε ένα έτος μετά την Μικρασιατική Καταστροφή δικαιολογεί πιθανόν ότι μεταξύ των θεμάτων το αρχικό δοκίμιο περιελάμβανε: τον Λευκό Πύργο, την Μονή Σίμωνος Πέτρου, τον Ισθμό της Κορίνθου, το Θησείο, την Ακρόπολη των Αθηνών και την Ακαδημία Αθηνών, ενώ

⁵⁰¹ Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τομ. Ι (ΕΛΛΑΣ) 1934, σ.192.

⁵⁰² εφ. *Εμπρός* 27 Οκτωβρίου 1926 και «Τα νέα γραμματόσημα της Αεροπορικής Ταχυδρομικής Υπηρεσίας», *Φιλοτέλεια* τ.28/1926, σ.69.

⁵⁰³ «Τα νέα ελληνικά γραμματόσημα», *Φιλοτέλεια* αρ.11-12/1924, σ.123.

εκείνα που απεικονίζουν τις παραδοσιακές φορεσιές αντικαταστάθηκαν. Συγκεκριμένα, στο αρχικό δοκίμιο εμφανίζονται οι παραδοσιακές ενδυμασίες της Αστυπάλαιας, της Αλεξάνδρειας Γιδά και των Μεγάρων (Παράρτημα Α, εικ. 106), αλλά στη σειρά η οποία εκδόθηκε, δύο κλάσεις απεικονίζουν παραδοσιακές ενδυμασίες της Μακεδονίας και των Δωδεκανήσων αντίστοιχα.

Αξιοσημείωτη είναι η αντικατάσταση του ενός από τα θέματα των παραδοσιακών ενδυμασιών με την *Δωδεκανησιακή*, δεδομένου ότι, τη συγκεκριμένη περίοδο, τα Δωδεκάνησα δεν αποτελούσαν τμήμα της ελληνικής επικράτειας. Η επιλογή αυτή, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, θα μπορούσε πιθανόν να έχει υπαινικτικό χαρακτήρα, σηματοδοτώντας έμμεσα τις προσδοκίες του ελληνικού κράτους, αν λάβουμε υπόψη την καταγγελία της συνθήκης των Σεβρών από τον Mussolini το 1922 και, στη συνέχεια, τη συνθήκη της Λωζάνης που αναγνώριζε την κυριαρχία της Ιταλίας στα Δωδεκάνησα, ανατρέποντας την αρχική Ελληνοϊταλική Συμφωνία του 1919, με την οποία παραχωρούνταν στην Ελλάδα, με εξαίρεση τη Ρόδο.⁵⁰⁴

Η παρουσία, επίσης, του Θωρηκτού *Αβέρωφ* στην ίδια έκδοση ενισχύει την συγκεκριμένη υπόθεση, δεδομένου ότι η αρχική μελέτη της θεματολογίας, όπως δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Σκριπτ*, λίγο πριν την οριστική αναχαίτιση του



⁵⁰⁴ Μ. Λογοθέτης, *Ελληνική Ιστορία Α΄ και Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος – Εμφύλιος Πόλεμος*, τ.. 7-*Τα Ιταλοκρατούμενα Δωδεκάνησα (1912–1945)*, Εκδοτική Αθηνών 2007, σ.104.

ελληνικού στρατού από τις κεμαλικές δυνάμεις,⁵⁰⁵ προέβλεπε θέματα τα οποία είχαν σχέση με την προσάρτηση νέων εδαφών κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους αλλά και την ανεξαρτητοποίηση της Ελλάδας από τους Οθωμανούς.



Συμπληρωματική έκδοση των *Τοπίων* ήταν η έκδοση του *Σταδίου* το 1934 και η *Παντάνασσα του Μυστρά* το 1935, η οποία μαζί με την αναμνηστική *Άγιος Δημήτριος – Έκθεση Θεσσαλονίκης* ενδυναμώνει την παρουσία της μεσαιωνικής ιστορίας της Ελλάδας στις εκδόσεις γραμματοσήμων. Στον διαγωνισμό που προκηρύχθηκε για την έκδοση του *Σταδίου* συμπεριλήφθηκε για πρώτη φορά ειδικός κανονισμός κατασκευής γραμματοσήμων που είχε συντάξει ο πρόεδρος της Γνωμοδοτικής Επιτροπής Ι. Καρράς.⁵⁰⁶ Την κατασκευή της σειράς ανέλαβε το πολωνικό εργοστάσιο PWPW (Panstwowa Wytownia Papierow Wartosciowych), το οποίο μειοδότησε και έτσι, για πρώτη φορά, έσπασε το

αγγλικό μονοπώλιο.⁵⁰⁷

Από το 1933 και μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα ελληνικά γραμματόσημα εισάγουν νέες θεματολογίες και νέο σχεδιαστικό ύφος. Στο σύνολο αυτών των εκδόσεων, θα μπορούσαμε να ξεχωρίσουμε μία ομάδα αεροπορικών αναμνηστικών σειρών. Σε αυτή, περιλαμβάνονται οι δύο σειρές γραμματοσήμων με τις οποίες ολοκληρώθηκε η συνεργασία με την *Societa Anonima Aero Espresso Italiana, Zέππελιν*

⁵⁰⁵ ...Τα γραμματόσημα αυτά θα έχουν σχέση με τα εξής εθνικά γεγονότα: 1^{ον} με την 25^{ην} Μαρτίου “Εθνική Παλιγγενεσία”, 2^{ον} με την 22^{αν} Φεβρουαρίου 1912 “Άλωσις Ιωαννίνων”, 3^{ον} με την 26^{ην} Οκτωβρίου 1912 “Άλωσις Θεσσαλονίκης”, 4^{ον} με την 5^{ην} με την 21^{ην} Ιουνίου 1913 “Μάχη Κιλκίς”, 5^{ον} με την 6^{ην} Ιουλίου 1921 “Άλωσις Εσκή Σεχέρ”, 7^{ον} με την 10^{ην} Απριλίου “Εξοδος Μεσολογγίου” και στη συνέχεια τα γραμματόσημα καθημερινής χρήσεως. Τα υπάρχοντα ήδη εν χρήσει θέλουσι αντικατασταθῇ δια νέων τοιούτων παριστάμενων τον βασιλέα διαφοροτρόπως, π.χ. ολόκληρον, ήμισυ ή απλώς κεφαλὴν, και άλλα θέματα της εκλογής του καλλιτέχνου. βλ. Φιλοτέλεια, αρ. 682/2013, σσ.291-294.

⁵⁰⁶ Φ.Ε.Κ., παράρτημα 435, 30/12/1931.

⁵⁰⁷ Α. Βιρβίλης, *Οι πολωνικές εκδόσεις του 1934*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε, αρ. 47, Αθήνα 2008, σ.4.

και *Αεροεσπρέσσο* το 1933, η *κρατική αεροπορική* το ίδιο έτος και η *τακτική αεροπορική*, γνωστή ως *Μυθολογική*, το 1935.

Στις τρεις πρώτες αεροπορικές εκδόσεις το κεντρικό θέμα της σύνθεσης είναι το αεροπλάνο ως νέο μέσο της Ταχυδρομικής Υπηρεσίας. Η πρώτη κυκλοφόρησε χάρη



στην πρώτη πτήση του αερόπλοιου Graf Zeppelin LZ-127 από το Friedrichshafen της Γερμανίας στη Ρώμη, με σκοπό τη συλλογή της αλληλογραφίας που προοριζόταν για τη Ν. Αμερική. Θέμα της είναι η πτήση του

αερόπλοιου πάνω από τον Παρθενώνα. Εντούτοις, είχαν εισαχθεί για πρώτη φορά η αλληγορική μορφή της εικόνας και νέα μορφοπλαστικά στοιχεία. Στα γραμματόσημα της σειράς, παραστάσεις της ελληνικής μυθολογίας αποτυπώνονται με ακαδημαϊκή τεχνική, σε συνδυασμό με στοιχεία art deco. Η έκδοση παραμένει μία από τις σημαντικότερες σε ό,τι αφορά τη σχεδιαστική της ποιότητα και την εκτυπωτική της εφαρμογή.

Στην ίδια ομάδα, η *Μυθολογική*, έργο του καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών Δ. Μπισκίνη, αποτελεί ορόσημο στην ιστορία των ελληνικών εκδόσεων, διότι πρόκειται για την πρώτη σειρά, η οποία σχεδιάστηκε εξ ολοκλήρου από Έλληνα καλλιτέχνη. Η εικονοποίηση της ελληνικής μυθολογίας, σε αυτή την περίπτωση, δεν στηρίχτηκε στα αρχαιολογικά ευρήματα, αλλά στους πλαστικούς κώδικες του καλλιτέχνη. Η συνθετική αρτιότητα των σχεδίων του βρήκε αντάξια χαρακτηριστική *μεταγλώττιση* στην αγγλική Thomas de la Rue. Η *Μυθολογική* απέσπασε το Α΄ Βραβείο στο Φιλοτελικό Συνέδριο Buenos Aires το 1951, τέσσερα χρόνια μετά τον πρώιμο θάνατο του Δ. Μπισκίνη.⁵⁰⁸

Κατά την ίδια περίοδο, εκδόθηκαν τρεις ακόμη σημαντικές σειρές γραμμα-
τοσήμων. Η πρώτη, το 1933, των *Μεγάλων Αξιών*, η οποία τελικά επικράτησε με τον

⁵⁰⁸ Δ. Καλλονάς, «Δ. Μπισκίνης ο ζωγράφος οραματιστής», εφ. *Βραδυνή* 27 Μαρτίου 1957.

τίτλο *Δημοκρατία*. Η έκδοση της *Δημοκρατίας* κλήθηκε να συμπληρώσει την έκδοση της τακτικής σειράς των *Τοπίων*, με αξίες των 50, 75 και 100 δραχμών. Στην πρώτη



συνεδρίαση για την επιλογή της θεματολογίας, που πραγματοποιήθηκε στις 2 Μαΐου 1928,⁵⁰⁹ αποφασίστηκε η απεικόνιση του προέδρου της Δημοκρατίας Π. Κουντουριώτη με φόντο το *Θωρηκτό Αβέρωφ*, καθώς και του ορειχάλκινου αγάλματος του Έφηβου του Μαραθώνα, το οποίο είχε ανακαλυφθεί το προηγούμενο

έτος, και μίας γυναικείας μορφής που παριστούσε τη Δημοκρατία. Τα σχέδια του Προέδρου της Δημοκρατίας και του Έφηβου του Μαραθώνα τροποποιήθηκαν πριν την έκδοση της σειράς.⁵¹⁰



Κατά τη διαδοχή των σχεδίων, φαίνεται πως αφαιρέθηκαν από την τροποποιημένη μακέτα οι χρονικές ενδείξεις 1912-1913. Πιθανόν η επιλογή αυτή να σχετίζεται με τη νέα φάση στην οποία είχαν εισέλθει οι ελληνοτουρκικές σχέσεις. Η αναπαράσταση της Δημοκρατίας είναι έργο του ζωγράφου Δ. Μπισκίνη, ο οποίος, μαζί με τους Γ. Ιακωβίδη και Ε. Θωμόπουλο, συμμετείχε στη Γνωμοδοτική Επιτροπή των Γραμματοσήμων.

Δεύτερη σημαντική έκδοση αποτελεί η *Ιστορική*, το 1937. Η θεματολογία των ελληνικών εκδόσεων εστίαζε έως τότε στην κλασική αρχαιότητα. Στην *Ιστορική* συμπεριλήφθηκαν οι σημαντικότερες περίοδοι του ελληνικού πολιτισμού, από την

⁵⁰⁹ «Τα γραμματόσημα των Μεγάλων Αξιών», *Φιλοτέλεια*, αρ. 40/1928, σ.19.

⁵¹⁰ «Τα νέα γραμματόσημα των Μεγάλων Αξιών» *Φιλοτέλεια* αρ. 50/ 1929, σ.53.

μινωική εποχή έως τον 19^ο αιώνα και την Ελληνική Επανάσταση. Η έκδοση κρίθηκε σημαντική, διότι, όπως τονίζεται στη σχετική εγκύκλιο ...αι παραστάσεις των οποίων απεικονίζουν κατά χρονολογική σειράν την εξέλιξη του Ελληνικού πολιτισμού και την συμβολήν τούτου επί την παγκόσμιον Ιστορίαν.⁵¹¹

Οι κλάσεις περιλαμβάνουν τα εξής θέματα: Ταυροκαθάψια 5λ., Αυλική Κυρία της Τιρόνθου 10λ., Δωδωναίος Ζευς 20λ., Δόξα των Ψαρών 25λ., Νόμισμα Αμφικτυονίων 40λ., Διαγόρας Ολυμπιονίκης 50λ., Αφροδίτη της Μήλου 80λ., Ναυμαχία της Σαλαμίνας 2 δρχ., Πομπή Παναθηναίων 5 δρχ., Μέγας Αλέξανδρος 6 δρχ., Απόστολος Παύλος επί του Αρείου Πάγου 7 δρχ., Εσωτερικό περιστύλιο Ναού Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης 10 δρχ., Λέων ο Ίσαυρος – καταστροφή των Αράβων 15 δρχ. .



Στο πρώτο δοκίμιο που είχε σταλεί προς έγκριση από τον εκδοτικό οίκο Thomas De La Rue, παρατηρούμε ότι στην κλάση των 5 δρχ. η ένδειξη *Μετόπη Παρθενώνας* είναι λανθασμένη -διορθώθηκε στην κανονική έκδοση- και η κλάση των 10 δρχ. με θέμα την Πλατυτέρα της Αγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης αντικαθίσταται με το εσωτερικό περιστύλιο του Ναού Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης.

⁵¹¹ Δελτίο Τ.Τ.Τ., ό.π., σ.767.

Το ίδιο έτος, κυκλοφόρησε και η αναμνηστική έκδοση για την εκατονταετηρίδα του Πανεπιστημίου Αθηνών, μίας μόνο κλάσης. Κεντρικό θέμα του γραμματοσήμου είναι η αρχαΐζουσα μορφή της θεάς Αθηνάς, σχέδιο βασισμένο στο έργο του Ν. Γύζη που κόσμησε το λάβαρο του Πανεπιστημίου Αθηνών το 1887, κατόπιν παραγγελίας. Πρόκειται για το μοναδικό έργο του Ν. Γύζη, με πρόβλεψη να εφαρμοστεί μεταξοκέντητο και χρυσοκέντητο σε βελούδο.⁵¹² Η σχεδίαση του γραμματοσήμου συνέδεσε το πρότυπο της ελληνικής αρχαιότητας με τη νεότερη ιστορία της παιδείας, της οποίας η συμβολή στην ανεξαρτησία του νέου ελληνικού κράτους αποτυπώθηκε στην πρόσκληση που απηύθυνε το Πανεπιστήμιο Αθηνών προς τα ξένα πανεπιστήμια, προκειμένου να συμμετάσχουν στον εορτασμό *...Της δ' εκατονταετηρίδος νυν συντελουμένης ουκ έστιν ότις φήσει ημάς ευκαιρότατα χαίρειν και τοις ευεργέτας τοις ημετέρας χάριτας άγειν εφ'οις το τε Πανεπιστήμιον και την Παιδείαν την Ελληνικήν μεγίστοις ειργασμένοι εισίν αγαθοίς. Ου μην αλλ' αυδέ δόξωμεν αγνωμόνως έχειν προς τους πατέρας τους ημετέρους οίπερ αγώνας χαλεπωτάτους υπομείναντες και την θειοτάτην ελευθερίαν τη Πατρίδι ανακαινισάμενοι ουκ ωλιγόρησαν της του γένους του Ελληνικού παιδεύσεως...*⁵¹³



Στη μακέτα της Bradbury Wilkinson, η οποία είχε αναλάβει τη χάραξη και την εκτύπωση της σειράς, το Πανεπιστήμιο Αθηνών εικονίζεται στη δεξιά πλευρά. Το τελικό εκτυπωτικό δοκίμιο του εγκρίθηκε από τον υπουργό της Συγκοινωνίας με μικρές αλλαγές, οι οποίες περιορίστηκαν στη

θέση των ενδείξεων και στην οριζόντια περιστροφή της θέσης του Πανεπιστημίου, διατηρώντας, ωστόσο, την αλληγορία της εκ των όπισθεν λάμψης.

⁵¹² Μουσείο Ιστορίας Πανεπιστημίου Αθηνών.

⁵¹³ «Ο εορτασμός της Εκατονταετηρίδος του Πανεπιστημίου Αθηνών», *Φιλοτελικός Τύπος* αρ.43/1937, σ.18.



Από το 1935, έτος παλινόρθωσης της βασιλείας, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μία ακόμη ενότητα αλληπάλληλων εκδόσεων, με θέμα τη βασιλεία στην Ελλάδα. Πρώτη έκδοση αποτελούν οι επισημάνσεις επί εναρίθμων γραμματοσήμων με στέμμα και με την ημερομηνία του δημοψηφίσματος για το πολιτειακό 3/11/1935 επί των γραμματοσήμων της Δημοκρατίας, με τον βασιλικό θυρεό και τη νέα αξία των γραμματοσήμων. Οι υπόλοιπες εκδόσεις

απεικονίζουν τα πορτραίτα των βασιλέων της Ελλάδας, με πρώτη την *Πένθυμη του Βασιλέως Κωνσταντίνου*, το 1936. Η αναμνηστική έκδοση τέθηκε σε κυκλοφορία στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της μετακομιδής των οστών των βασιλέων Κωνσταντίνου και Όλγας



στο Τατόι. Το 1937, εκδόθηκε η αναμνηστική σειρά του *Γεωργίου Β΄* ως προοίμιο της



Ιστορικής,⁵¹⁴ η οποία ακολούθησε λίγους μήνες αργότερα. Η σειρά είχε προγραμματιστεί από τους πρώτους μήνες της δικτατορίας του Ι. Μεταξά, σε μια προσπάθεια ομαλής συνύπαρξης του



καθεστώτος με το Παλάτι.⁵¹⁵ Το 1938, εκδόθηκε η αναμνηστική των *Γάμων*, με σκοπό να τιμηθούν οι γάμοι του διαδόχου Παύλου με τη πριγκίπισσα Φρειδερίκη – Λουΐζα. Η σφράγιση των γραμματοσήμων της σειράς έγινε, κατόπιν



εντολής προς όλα τα ταχυδρομικά καταστήματα, με κόκκινη μελάνη.⁵¹⁶ Το ίδιο έτος, εκδόθηκε και η σειρά του *Έφιππου Κωνσταντίνου*, με



αφορμή τα αποκαλυπτήρια του ανδριάντα του Κωνσταντίνου Α΄, στο Πεδίο του Άρεως. Το 1939, ακολούθησαν η έκδοση της *Κοινωνικής Πρόνοιας* με τις *Βασίλισσες* και η

⁵¹⁴ Δελτίο Τ.Τ.Τ., Β΄Ταχ. Εκμεταλλεύσεως, Τμήμα ΙΙ, Περί της κυκλοφορίας γραμματοσήμων της νέας σειράς, σ.768.

⁵¹⁵ Κατάλογος ΕΛΛΑΣ, ό. π., σσ.156-157.

⁵¹⁶ Α. Βιρβίλης, *Κατάλογος - Μελέτη ειδικών αναμνηστικών σφραγίδων της Ελλάδος*, Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε., αρ. 29, Αθήναι 1974.

Ιονική, σε ανάμνηση των 75 ετών από την ενσωμάτωση των Ιονίων Νήσων στην Ελλάδα. Στη μία από τις τρεις κλάσεις που απαρτίζουν τη σειρά, απεικονίζονται τα πορträίτα του Γεωργίου Α΄ της Ελλάδας και της Βικτωρίας της Αγγλίας.

Η περίοδος μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ολοκληρώθηκε με την αναμνηστική σειρά για τη *Βαλκανική Συνεννόηση* το 1938, έχοντας ως κοινό έμβλημα τους θυρεούς



των κρατών της Ελλάδας, της Ρουμανίας, της Γιουγκοσλαβίας και της Τουρκίας. Ακολούθησε η Β΄ έκδοση, το 1940, με την ευκαιρία της *Βαλκανικής Οικονομικής Συνδιάσκεψης του Βελιγραδίου*⁵¹⁷ και, το 1939, η έκδοση για τους *Αγώνες της 10ης Βαλκανιάδος στην Αθήνα*, των οποίων η θεματολογία αντλήθηκε από τις

αναπαραστάσεις ολυμπιακών αθλημάτων (δρομέας, ακοντιστής, δισκοβόλος και άλτης) αρχαιοελληνικών αγγείων.



⁵¹⁷ ό.π., σ. 161 και σ.163.

6. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ ΚΑΙ Ο ΕΜΠΛΟΥΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ - ΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΣΤΗ ΧΑΡΑΞΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ *ΕΡΜΗ* ΤΟΥ ΒΑΡΡΕ ΕΩΣ ΤΗΝ ΑΝΑΜΝΗΣΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ *ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΝΑΥΤΙΛΙΑ* ΤΟΥ Α. ΤΑΣΣΟΥ

Η τελευταία ενότητα της εξεταζομένης περιόδου των ελληνικών γραμμα-τοσήμων ξεκινά, όταν πλέον ο αντίκτυπος της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής κρίσης του Μεσοπολέμου έχει, ήδη, επιφέρει τη βίαιη σκλήρυνση στον πολιτικό βίο.

Στην Ευρώπη, είχαν επιβληθεί απολυταρχικά καθεστώτα, τα οποία αναπτύχθηκαν κυρίως σε νεοσύστατα κράτη,⁵¹⁸ παίρνοντας διάφορες μορφές, ανάλογες των συνθηκών που επικρατούσαν.

Στην Ελλάδα, η κατάργηση του κοινοβουλευτισμού και η αναστολή πολλών άρθρων του Συντάγματος το 1936 είχε οδηγήσει στη δικτατορία του Ι. Μεταξά⁵¹⁹. Η κοσμοθεωρία του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου προέβλεπε την αφετηρία του νέου ελληνικού πολιτισμού, με βελτιωμένη έκδοση της σύνθεσης του αρχαίου και του μεσαιωνικού χριστιανικού πολιτισμού. Με προσφώνησή του προς τη νεολαία των Ιωαννίνων, το 1937, ο Ι. Μεταξάς έκανε λόγο για τον *τρίτο πολιτισμό*, ο οποίος ήταν μια αφηρημένη έννοια αναβίωσης του σπαρτιατικού τρόπου ζωής, αλλά δεν μπορούσε να εμπνεύσει τον λαό. Η κυριότερη προσπάθεια να αποκτήσει λαϊκό έρεισμα η θεωρία αυτή εκδηλώθηκε με την ίδρυση της Εθνικής Οργάνωσης Νεολαίας, την οποία ήλεγχε ο ίδιος ο Ι. Μεταξάς, σε μια προσπάθεια διαμόρφωσης των νέων σε υποστηρικτές του καθεστώτος.⁵²⁰

Η έκδοση γραμματοσήμων αφιερωμένων στην Ε.Ο.Ν, στις 3 Αυγούστου 1940, πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της τέταρτης επετείου του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου και συμπληρώθηκε με την αντίστοιχη αεροπορική έκδοση. Τα είκοσι, συνολικά, γραμματόσημα είχαν ταχυδρομική ισχύ αρχικά για ένα μήνα, αλλά, λόγω των

⁵¹⁸ Σ. Πέιν, *Η ιστορία του Φασισμού 1914- 1945*, Φιλίστωρ, Αθήνα 2000, σ.674.

⁵¹⁹ Γρ. Δαφνής, *ό.π.*, σ.420.

⁵²⁰ Γρ. Δαφνής, *ό.π.*, σσ.453-455.

περιορισμένων πωλήσεων, αποφασίστηκε η παράταση της κυκλοφορίας τους, έως τις 3 Φεβρουαρίου 1941⁵²¹.



Στα πρότυπα σχεδίασης των γραμματοσήμων,⁵²² τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την εικονογράφιση των ταχυδρομικών δελταρίων της σειράς, διακρίνονται ομοιότητες με εκείνα προγενεστέρων γραμματοσήμων της χιτλερικής προπαγάνδας. Οι γερμανικές εκδόσεις του 1939 για την άθληση της νεολαίας και τα στρατόπεδα της νέας γενιάς,

⁵²¹ Κατάλογος ΕΡΜΗΣ 1999, σ.158.

⁵²² Βλ. Μητρώο Γραμματοσήμων ΕΛ.ΤΑ., τ. 1940 -1945.

αντίστοιχα, συγγενεύουν συνθετικά με τις σκηνές που ενέπνευσαν τη φωτογράφιση της σειράς της *E.O.N.* .



Η απόλυτη, σχεδόν, ομοιότητα στην προοπτική και τη συνθετική αντίληψη μεταξύ του γερμανικού γραμματοσήμου σε ανάμνηση του πραξικοπήματος της Μπυραρίας του Μονάχου το 1923 και της φωτογραφίας του φαλαγγίτη της *E.O.N.* γίνεται φανερή στις παρακάτω εικόνες.



Θα πρέπει να επισημανθεί, στο σημείο αυτό, το αντιφατικό εκ πρώτης όψεως γεγονός ότι, σε ανώμαλες πολιτικά περιόδους στην Ελλάδα (καθεστώς 4^{ης} Αυγούστου και πραξικόπημα 21^{ης} Απριλίου), ενώ η εκδοτική πολιτική προπαγάνδας από την πλευρά

της εξουσίας περιορίστηκε στην έκδοση μίας μόνο σειράς (σειρά *E.O.N.* 1940 και σειρά 21^{ης} Απριλίου 1967), η καθ' υπερβολήν χρήση της ατέρμονης σφραγίδας θεωρήθηκε ιδανικό μέσο για τη διάδοση των ιδεών της.

Οι ατέρμονες σφραγίδες εισάχθηκαν στην υπηρεσία του Ελληνικού Ταχυδρομείου το 1911 και, από το 1920, αποτέλεσαν σταδιακά πρόσφορο εργαλείο μαζικής διάδοσης κρατικής και εθνικής ιδεολογίας, εφόσον κάθε επιστολή είτε κατά την αποστολή της είτε κατά την παραλαβή της, περνούσε από το μηχάνημα διαλογής και σφράγισης.

Παρακολουθώντας την πορεία των ατέρμονων σφραγίδων, διαπιστώνουμε ότι τα *συνθήματα*, στον περιορισμένο τους χώρο, εξυπηρετούν στην αρχή εθνικές ανάγκες, όπως η γνωστοποίηση της απογραφής πληθυσμού και βιομηχανίας του 1920 και του 1928 και της γεωργικής απογραφής του 1929, η προβολή των Ταχυδρομικών Ταμειυτηρίων (1920), η προβολή της ετήσιας Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης (1926-36) και οι Δελφικές Εορτές του 1930 (για πρώτη φορά με ξενόγλωσσο κείμενο). Το 1924, για πρώτη και μοναδική φορά, εμφανίζεται ιδιωτική διαφήμιση των τσιγάρων ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ. Το 1934, επίσης για πρώτη και μοναδική φορά, εκχωρείται για ένα έτος το δικαίωμα χρήσης του ελεύθερου χώρου του σφραγιστικού δακτυλίου στην Προνομιούχο Εταιρεία Τ.Τ.Τ. Διαφημίσεων (Π.Ε.Δ.) η οποία καταχωρεί διαφημίσεις - κάποιες για πρώτη φορά εικονογραφημένες- των φορτηγών Chevrolet, των ηλεκτρικών λαμπτήρων ΩΜΕΓΑ, του καφέ ΛΟΥΜΙΔΗ, των τσιγάρων ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ κ.λπ. . Αυτό αποτελούσε πρωτοποριακό άνοιγμα για τα ελληνικά δεδομένα, ακολουθώντας τα πρότυπα ξένων Ταχυδρομικών Διευθύνσεων.

Το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου χρησιμοποιεί πλέον εντατικά το μέσο ως εργαλείο προπαγάνδας, με την παρουσίαση διαφόρων τσιτάτων του Ι. Μεταξά, μέχρι το 1940. Την ίδια τακτική, σε υπερβολικό βαθμό, ακολούθησε και το καθεστώς της 21^{ης} Απριλίου. Το 1940, για πρώτη φορά δύο ατέρμονες σφραγίδες προπαγανδίζουν τον φιλοτελισμό και την αγορά των γραμματοσήμων της σειράς *E.O.N.* . Κατά την περίοδο της Κατοχής, επίσης, χρησιμοποιήθηκε μία ατέρμονη σφραγίδα, για να προπαγανδίζει τα έντοκα γραμμάτια των τραπεζών και την ενίσχυση της δραχμής. Πρόκειται για την εποχή του πληθωρισμού. Το 1949, άρχισε και πάλι η χρήση του μέσου για την επισήμανση διαφόρων εθνικών γεγονότων με αύξουσα ροή, μέχρι σήμερα. Το 1952, για

πρώτη φορά, χρησιμοποιείται ο σφραγιστικός δακτύλιος, με σκοπό να μεταδώσει ταχυδρομικές οδηγίες, όπως τη σημείωση της ακριβούς διεύθυνσης του παραλήπτη.

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί, γενικότερα, ότι η χρήση του μέσου των ατέρμωνων σφραγίδων δεν διέφερε, στην ουσία, από εκείνη της εκδοτικής πολιτικής των γραμματοσήμων. Η ατέρμονη σφραγίδα χρησιμοποιήθηκε με μια ελευθεριότητα για την προπαγάνδα, την επισήμανση ή τον εορτασμό γεγονότων που δεν δικαιολογούσαν έκδοση γραμματοσήμων και λειτουργούσε, συνήθως, παραπληρωματικά, όπως και η ειδική αναμνηστική σφραγίδα.

Κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής και έως την απελευθέρωση από τις Δυνάμεις του Άξονα, εκτός από τις επισημάνσεις επί παλαιότερων εκδόσεων, τέθηκαν σε κυκλοφορία, το 1942, η αεροπορική σειρά των *Ανέμων*, τα *Ελληνικά Τοπία* και, το 1943, η έκδοση για την *Παιδική Περίθαλψη*. Η πρώτη από τις εκδόσεις αυτές χρησιμοποιήθηκε για το αεροπορικό ταχυδρομείο εσωτερικού και για προορισμούς του εξωτερικού, μεταξύ των οποίων η Γερμανία, η Ιταλία -μέσω της οποίας εξυπηρετούνταν και τα νησιά του Ιονίου-, χώρες που είχαν καταληφθεί από τις Δυνάμεις του Άξονα αλλά και ουδέτερες χώρες. Η σχεδίαση των γραμματοσήμων έγινε από τον Ο. Περβολαράκη, με παραστάσεις από το *Ωρολόγιο του Κυρρήστου*. Η τακτική έκδοση των *Τοπίων* της Κατοχής τέθηκε σε κυκλοφορία με πέντε διαφορετικές εκδόσεις έως το 1944, λόγω της ραγδαίας ανόδου του πληθωρισμού.

Το ίδιο έτος, τέθηκαν σε κυκλοφορία, με την επισήμανση *BOMBΑΡΑΙΣΜΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ 11-1-1944 ΔΡΧ. 100.000*, κατοχικά γραμματόσημα από τις σειρές *Τοπίων* και *Ανέμων*, τα οποία, λόγω του εντεινόμενου πληθωρισμού, δεν είχαν πλέον καμία ταχυδρομική χρήση. Για τον βομβαρδισμό, ο πρόεδρος της κατοχικής κυβέρνησης Ιωάννης Ράλλης δήλωσε στην εφημερίδα «Ελεύθερον Βήμα» στις 12 Ιανουαρίου πως ...δεν πρόκειται περί πολεμικής επιχειρήσεως αλλά περί τρομοκρατικής επιθέσεως εναντίον του λαού του Πειραιώς, πεσόντος θύματος της βαρβάρου αυτής ενεργείας. Χαρακτήριζε την πράξη έζαλλον και κατέληγε ...Ρηγνύω κραυγήν διαμαρτυρίας ενώπιον της ανθρωπότητος διά το επιτελεσθέν πρωτάκουστον ανοσιούργημα, το οποίον δεν είναι δυνατόν ν'αφεθεί αστιγμάτιστον όταν σημάνει η ώρα της δικαιοσύνης.

Στο πλαίσιο της παντοδύναμης γερμανικής προπαγάνδας, η οποία επέβαλε αυτές τις δηλώσεις, αλλά και ενός ευρύτερου σχεδίου κερδοσκοπίας μίας κλίκας Γερμανών φιλοτελιστών, η οποία δρούσε σε όλη την κατεχόμενη Ευρώπη, άλλοτε οργανωμένα και

άλλοτε ευκαιριακά, οι γερμανικές Αρχές θεώρησαν σκόπιμο να εκμεταλλευτούν τη συγκυρία. Ενεργώντας νομιμοφανώς, φρόντισαν για τη διαδικασία με την οποία η Ταχυδρομική Υπηρεσία θα προέβαινε στην έκδοση γραμματοσήμων για τον *Βομβαρδισμό*. Η επιθυμία-διαταγή των Γερμανών προέβλεπε την επισήμανση γραμματοσήμων με το επισήμασμα *Τρομοκρατικός Βομβαρδισμός Πειραιώς 11.1.1944*. Από την ημέρα, όμως, του βομβαρδισμού μέχρι τα μέσα περίπου του Απριλίου, όταν και άρχισαν οι πιέσεις προς τον υπουργό Συγκοινωνίας, είχε παρέλθει διάστημα περίπου τριών μηνών, ικανό όχι μόνο για την κατασκευή μιας επισήμανσης και τη θέση αυτής σε κυκλοφορία αλλά και για τη δημιουργία μίας κανονικής έκδοσης, με σχέδια και μακέτες γραμματοσήμων που θα αφορούσαν αποκλειστικά το γεγονός. Από τη στιγμή που οι επίσημες γερμανικές Αρχές δεν είχαν συνυπολογίσει στα σχέδιά τους την έκδοση γραμματοσήμων ως μέσο της προπαγάνδας τους, προκύπτει πως ουσιαστικά θα έπρεπε να έχει ικανοποιηθεί το αίτημα των Γερμανών φιλοτελιστών, οι οποίοι, παρασυρμένοι και αυτοί από το κλίμα ασύστολης κερδοσκοπίας που επικρατούσε, πίστευαν ότι θα μπορούσαν να επωφεληθούν, ικανοποιώντας ταυτόχρονα και τους σκοπούς της γερμανικής προπαγάνδας.

Με την απελευθέρωση της Ελλάδας από τη γερμανική κατοχή, η έκδοση της σειράς αποτέλεσε μέρος του κατηγορητηρίου εναντίον όλων όσοι συνεργάστηκαν με τους Γερμανούς, χαρακτηρίζοντάς την ως *...συνειδητόν όργανον του εχθρού προς διάδοσιν της προπαγάνδας του νοείται ο εν επιγνώσει της προσπαθείας του εχθρού, όπως δι' ορισμένων διαδόσεων καταπαύση τον λαόν περί του δήθεν ηθικού της επιθέσεώς του και επωφελούς δι' όλα τα Ευρωπαϊκά Κράτη του διεξαγομένου παρ' αυτού αγώνος, του ασφαλούς της τελικής νίκης του και του δήθεν αντιλαϊκού του αγώνος των συμμάχων Κρατών, διαδίδων καθ' οιονδήποτε τρόπον τας αυτάς εξυπηρετούσας την εχθρικήν προπαγάνδαν αντιλήψεις*.⁵²³

Εκδόσεις γραμματοσήμων εκτός της κρατικής Ταχυδρομικής Υπηρεσίας πραγματοποιήθηκαν από τις κατά τόπους πολιτικές επιτροπές του Ε.Δ.Ε.Σ. και του Ε.Α.Μ., από την περίοδο της Κατοχής έως τη σταδιακή εγκατάσταση εκπροσώπων της κεντρικής κυβέρνησης. Στα κίνητρα που οδήγησαν στις εκδόσεις αυτές, φαίνεται να

⁵²³ Α. Βιρβίλης, «Το ιστορικό της σειράς γραμματοσήμων με επισήμανση BOMBΑΡΔΙΣΜΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ 11.1.1944», *Πειραικά*, αρ. 1.2003, σσ.45-55.

συνυπάρχουν η πολιτική σκοπιμότητα, η αναζήτηση οικονομικών πόρων, ταχυδρομικές ανάγκες αλλά και η εξυπηρέτηση συλλεκτών.⁵²⁴ Η ταχυδρομική χρήση των γραμματοσήμων αυτών δεν έχει αμφισβητηθεί ακόμη και από εκείνους που θεωρούν μη νόμιμη την έκδοσή τους και ιδιαίτερα για την περίπτωση των Ιωαννίνων.⁵²⁵



Η απελευθέρωση της Ελλάδας τιμήθηκε με την έκδοση της *Δόξας* το 1945, από το έργο του Ν. Γύζη, το οποίο είχε συμπεριληφθεί στην κλάση των 25 δρχ. της *Ιστορικής* του 1937 και του *Όχι* της 28^{ης} Οκτωβρίου, με ελεύθερη σύνθεση του Ο. Περβολαράκη, στην οποία απεικονίζεται δωρικός κίονας και η ελληνική σημαία. Το ίδιο έτος, εκδόθηκε η αναμνηστική σειρά *Φραγκλίνος Ρούζβελτ*, σε μαύρο πένθιμο πλαίσιο, προς τιμή του Προέδρου των Η.Π.Α. Η σειρά είχε αρχικά προγραμματιστεί να εκτυπωθεί στην Ν. Υόρκη και κατόπιν στο Κάιρο, αλλά εκτυπώθηκε τελικά στην Ελλάδα από την

⁵²⁴ Κ. Χαζάπης, *Τα αντάρτικα γραμματόσημα*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε., αρ. 58, Αθήνα 2008.

⁵²⁵ Κ. Χαζάπης, *ό.π.*, σ.16.

Ασπιώτη.⁵²⁶ Πρόκειται για την πρώτη ελληνική έκδοση η οποία τιμά πολιτικό πρόσωπο ξένης χώρας. Ακολούθησαν επισημάνσεις επί παλαιότερων εκδόσεων, λόγω της ανάγκης αναπροσαρμογής των ταχυδρομικών τελών, με την έκδοση *Αλυσίδες*. Στο ίδιο κλίμα, με τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, εκδόθηκε την 1^η Μαΐου 1947 η αναμνηστική σειρά της *Νίκης*, η οποία τιμούσε τη συμμετοχή της Ελλάδας στον πόλεμο. Στην αναμνηστική σειρά της *Νίκης*, η οποία χαρακτηρίστηκε ως η *ενδοξότερη*, απεικονίζονται σημαντικά γεγονότα του πολέμου, όπως ο *τορπιλισμός του καταδρομικού Έλλη*, οι *Ελληνίδες στη Πίνδο*, ο *ελληνικός στρατός στην Αλβανία*, η *νίκη στο Ρίμνι*, η *Μάχη της Κρήτης* και το *Ηρώο του Ελ Αλαμέιν*. Συμπληρωματική έκδοση της σειράς αποτελεί η έκδοση της *Μάχης της Κρήτης*, το 1950.

Το 1946, εκτός από τις αναμνηστικές εκδόσεις γραμματοσήμων για τη δεκαετία από τον θάνατο του Ε. Βενιζέλου και του Π. Τσαλδάρη, όπως ήδη έχει προαναφερθεί (Κεφ. Γ, σελ.117), εκδόθηκε, με λιθογραφική επισήμανση επί των γραμματοσήμων του Γεωργίου του 1937, η *Παλινόρθωση της Μοναρχίας*, έχοντας ως αφορμή το δημοψήφισμα της 1^{ης} Σεπτεμβρίου 1946, υπέρ ή κατά της επανόδου του βασιλιά. Η έκδοση, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αποτελεί την εναρκτήρια του δεύτερου κύκλου εκδόσεων που ήταν αφιερωμένες στους βασιλείς της Ελλάδας. Ο κύκλος κλείνει με την έκδοση των *Γενεθλίων της διαδόχου Αλεξίας*, στις 19 Δεκεμβρίου 1966. Στις εκδόσεις αυτές συμπεριλαμβάνονται: α) η *Πένθιμη Γεωργίου Β'* με επισήμανση νέας αξίας και μαύρου πλαισίου, 1947, β) η *Μάχη της Κρήτης*, με ένθεση της προτομής του Γεωργίου Β΄, 1950, γ) η έκδοση *Κοινωνικής Πρόνοιας* με επισήμανση νέας αξίας επί των γραμματοσήμων του 1937 *Γεώργιος Β'*, 1950, δ) τα *Γενέθλια Παύλου* -η πρώτη σειρά γραμματοσήμων σε σχεδίαση του Δ. Γαλάνη-, 1952, ε) η τακτική έκδοση *Βασιλέων της Ελλάδας Α΄*, σε σχεδίαση Α. Τάσσου, 1956 (είναι η πρώτη από τις δύο συνολικά εκδόσεις με τα πορτραίτα της δυναστείας των βασιλέων της Ελλάδας), στ) η τακτική έκδοση *Βασιλέων της Ελλάδας Β΄*, 1957 (για τη σχεδίαση της σειράς χρησιμοποιήθηκαν λιθογραφίες του Όθωνα και της Αμαλίας που φυλάσσονται στο Μουσείο Μπενάκη, ενώ το υπόλοιπο φωτογραφικό υλικό παρείχε ο μέγας αυλάρχης, Δ.

⁵²⁶ βλ. Κατάλογο *Ερμής*, ό.π., σ.172.

Λεβίδης⁵²⁷), ζ) η κλάση των 2,50 δρχ. των 50 χρόνων του Σώματος Ελλήνων Προσκόπων που απεικονίζει τον διάδοχο Κωνσταντίνο με στολή προσκόπου, 1960 και θ) η σειρά μίας κλάσης προς τιμήν του Ολυμπιονίκη διαδόχου Κωνσταντίνου, 1961.

Το 1947, με αφορμή το γεγονός της ενσωμάτωσης της Δωδεκανήσου στην Ελλάδα, εκδόθηκε η μεγαλύτερη σε αριθμό γραμματοσήμων ενιαία σειρά, απαρτιζόμενη από είκοσι τρεις κλάσεις. Η διεκδίκηση των Δωδεκανήσων στη Συνδιάσκεψη των Παρισίων, το 1946, ενδιέφερε ιδιαίτερα την Ελλάδα για τον τρόπο διατύπωσης του άρθρου, το οποίο θα καθόριζε το ζήτημα της αποστρατιωτικοποίησης και των θαλασσίων συνόρων του νησιωτικού συμπλέγματος.⁵²⁸ Η σειρά εκδόθηκε στις 20 Νοεμβρίου 1947, κατά την μεταβατική περίοδο της ελληνικής Στρατιωτικής Διοίκησης της Δωδεκανήσου, λίγους μήνες νωρίτερα από την δημοσίευση του νόμου 518/1948 *Περί ενσωματώσεως της Δωδεκανήσου στην Ελλάδα*. Η επιλογή των θεμάτων της σειράς προσπαθεί να καλύψει ευρύτερα την ελληνική ιστορία -από την αρχαιότητα έως την Ελληνική Επανάσταση - συμπεριλαμβάνοντας: Το κάστρο της Μεγίστης Καστελόριζου, την Μονή Αγ. Ιωάννου της Πάτμου, τον χάρτη της Κάσου, την Κεφαλή του Απόλλωνα -αντίγραφο ροδιακού νομίσματος-, τον Κολοσσό της Ρόδου, -άγαλμα του Ιπποκράτη-, Δωδεκανησιακό αγγείο, Δωδεκανησιακή φορεσιά και τον Φιλικό Εμ. Ξάνθο από την Πάτμο.

Το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου και η μετεμφυλιακή εποχή αποτυπώθηκαν με τρεις εκδόσεις γραμματοσήμων. Πρόκειται για την αναμνηστική έκδοση *Διαμαρτυρίας της κυβέρνησης για το παιδομάζωμα το 1949*, για την οποία προκηρύχθηκε καλλιτεχνικός διαγωνισμός.⁵²⁹ Με την έκδοση, καταγράφεται ιστορικά η μία από τις δύο εκ διαμέτρου αντίθετες πολιτικές απόψεις του ίδιου θέματος. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το ζήτημα αυτό είχε γίνει αντικείμενο σκληρής προπαγάνδας των Χριστιανοδημοκρατών στις πρώτες κοινοβουλευτικές εκλογές της Ιταλίας, το 1948.⁵³⁰ Εικονογραφημένα φυλλάδια, με τίτλο *Bambini greci rapidi dai briganti comunisti*

⁵²⁷ Φιλοτέλεια αρ.558/1993, σ.18.

⁵²⁸ «Στόχος η Β. Ήπειρος, τα Δωδεκάνησα και συνοριακές διαρρυθμίσεις», εφ. *Καθημερινή*, 16 Οκτωβρίου 2011.

⁵²⁹ Συνέντευξη Μ. Κωνσταντίνη, 29/1/2013.

⁵³⁰ εφ. *Ελευθερία*, 15 Απριλίου 1948.

(Ελληνόπουλα απαχθέντα από αντάρτες κομμουνιστές), διανεμήθηκαν από αεροπλάνα, μεταξύ 7^{ης} και 13^{ης} Απριλίου 1948.⁵³¹

Τα γραμματόσημα του *Παιδομαζώματος* τέθηκαν σε κυκλοφορία δύο χρόνια αργότερα από τη θέσπιση του *Εράνου Προνοίας Βορείων Επαρχιών Ελλάδος* το 1947. Το γεγονός σηματοδότησε την έναρξη της δραστηριότητας των Ανακτόρων στον τομέα της κοινωνικής πρόνοιας, εστιάζοντας ιδιαίτερα στις περιοχές των *Βορείων Επαρχιών*, όπου επικεντρώθηκε ο ανταγωνισμός και η αδήριτη ανάγκη παρέμβασης υπέρ κάποιας κοινωνικής ομάδας που θεωρήθηκε *ειδικά αδικημένη*, κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου. Η δραστηριότητα αυτή επεκτάθηκε χρονικά έως το 1973.⁵³²

Η επόμενη έκδοση, της 29^{ης} Αυγούστου 1952, αναφέρεται στην τελευταία πράξη του Εμφυλίου Πολέμου με τις μάχες στον *Γράμμο και στο Βίτσι* και τη νίκη του τακτικού στρατού κατά των ανταρτών. Η τελευταία έκδοση είναι της *Νίκης*, το 1959, δέκα χρόνια μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου. Μνημονεύει εκ νέου τη νίκη του τακτικού στρατού στον Γράμμο και στο Βίτσι. Επισημαίνεται ότι η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε ένα περίπου χρόνο μετά τις εκλογές του 1958, στις οποίες η Ε.Δ.Α. κατέλαβε τη δεύτερη θέση και, για πρώτη φορά στην ελληνική κοινοβουλευτική ιστορία, η Αριστερά έγινε Αξιωματική Αντιπολίτευση. Η μοναδική κλάση της σειράς φέρει τη Νίκη πυρφόρο, πάνω από αντιπροσωπευτικούς τύπους οπλιτών τεσσάρων εποχών: της αρχαίας Ελλάδας, της βυζαντινής, της Επανάστασης του '21 και της σύγχρονης. Στην απεικόνιση των οπλιτών με χρονική ακολουθία, οι νικητές των μαχών του Γράμμου και του Βιτσίου εμφανίζονται ως φυσικοί διάδοχοι των προηγούμενων. Στο σύνολο των εκδόσεων που απηχούσαν τα κατάλοιπα του Εμφυλίου Πολέμου, θα μπορούσε να προστεθεί και η αναμνηστική έκδοση για τον Ι. Νάγκυ, το 1959.

Από το 1950, προστίθενται στη θεματολογία των εκδόσεων γραμματοσήμων διεθνή γεγονότα, αρχής γενομένης με την έκδοση της συμπλήρωσης των 75 χρόνων λειτουργίας της *Παγκόσμιας Ταχυδρομικής Ένωσης* U.P.U. Πρόκειται για την πρώτη σειρά γραμματοσήμων που σχεδιάστηκε από τον Γ. Κεφαλληνό. Ακολούθησε, σε

⁵³¹ εφ. *Ελευθερία* 15 Απριλίου 1948 και *Εμπρός* 9 Απριλίου 1948.

⁵³² Α. Ανδρέου, Σ. Ηλιάδου -Τάχου, Γ. Μπέτσας, Από το «παιδομάζωμα» στο βασιλικό «παιδοφύλαγμα»: Μεταπολεμικές όψεις κοινωνικής δικαιοσύνης στις Βόρειες Επαρχίες της χώρας, Πρακτικά 5ου Επιστημονικού Συνεδρίου Ιστορίας Εκπαίδευσης με θέμα: «Εκπαίδευση και Κοινωνική Δικαιοσύνη», 3-5/10/2008 Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών.

σχεδίαση του ιδίου, η αναμνηστική έκδοση του 1951 για τα 1.900 χρόνια της άφιξης του *Αποστόλου Παύλου* και, το ίδιο έτος, η έκδοση της *Ανασυγκροτήσεως*, αφιερωμένη στο σχέδιο Μάρσαλ, στο πλαίσιο της αμερικανικής βοήθειας για την ανασυγκρότηση της Ευρώπης. Όλες οι εκδόσεις των ευρωπαϊκών χωρών που αναφέρονται στο ίδιο θέμα φέρουν στο κάτω μέρος, υπό μορφή μονογράμματος, τα αρχικά *E.R.P.*, όπως και στα εικονιζόμενα ελληνικά. Ο Γ. Κεφαλληνός σχεδίασε ακόμα την αναμνηστική σειρά *Εθνικά Προϊόντα*, το 1953 – εκτός της κλάσης των 700 δρχ., η σχεδίαση της οποίας ανήκει στον Α. Κορογιαννάκη – και της *Αρχαίας Τέχνης*, το 1954, η οποία ανατυπώθηκε σε νέους χρωματισμούς και νέες αξίες το 1955 και το 1958, για την κάλυψη των ταχυδρομικών αναγκών.

Το 1952, εκδόθηκε η *Αεροπορική* για την 5^η επέτειο ίδρυσης του *N.A.T.O.*, η οποία αποτελεί τη πρώτη σειρά που σχεδιάστηκε από τον Α. Τάσσο, για λογαριασμό των Ελληνικών Ταχυδρομείων.

Το 1954, η έκδοση *Ένωση Κύπρου* πραγματοποιήθηκε, για να συμπέσει η κυκλοφορία της με την ημέρα κατάθεσης προσφυγής της Ελλάδας στα Ηνωμένα Έθνη για το Κυπριακό Ζήτημα. Η μεγάλη μαύρη κηλίδα στο κέντρο του γραμματοσήμου τέθηκε σε ένδειξη διαμαρτυρίας και αποδοκιμασίας. Η εκτύπωση έγινε από το Ίδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμματίων και Αξιών της Τράπεζας της Ελλάδος και αξίζει να σημειωθεί ότι η εκτύπωση ενός κειμένου 708 λέξεων, μικροφωτογραφημένο σε αυτή τη διάσταση, αποτελεί τυπογραφικό επίτευγμα για την εποχή.

Το 1955, κυκλοφόρησε η αναμνηστική έκδοση *Πυθαγόρας*, με αφορμή το Διεθνές Συνέδριο των Πυθαγορείων, για τα 2.500 χρόνια από την ίδρυση της Φιλοσοφικής Σχολής του Πυθαγόρα. Το 1956, ακολούθησε η αναμνηστική έκδοση για τα 50 χρόνια του διεθνούς *Ρόταρυ*, το 1959, η έκδοση του *Ερυθρού Σταυρού* και, το 1960, η έκδοση για το *Παγκόσμιο έτος Προσφύγων* και για τους *Ολυμπιακούς Αγώνες της Ρώμης*.

Το 1957, εκδόθηκε σειρά γραμματοσήμων, αφιερωμένη στην *Εκατονταετηρίδα από τον θάνατο του Δ. Σολωμού*, και, το 1960, η συναφής έκδοση για τα *100 χρόνια από τη γέννηση του Κ. Παλαμά*. Οι δύο εκδόσεις είναι οι μοναδικές που αναφέρονται σε προσωπικότητες των γραμμάτων και των τεχνών από την έκδοση του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου. Το 1958, η θεματολογία των ελληνικών γραμματοσήμων εμπλουτίζεται με την έκδοση της *Εμπορικής Ναυτιλίας*, των *Λιμένων* και την τελευταία αεροπορική σειρά *Προστασία της φύσεως*, με την ευκαιρία του διεθνούς συνεδρίου για

την προστασία της φύσης που διοργανώθηκε στην Αθήνα. Για την έκδοση της *Εμπορικής Ναυτιλίας*, χαρακτηριστική είναι η αναφορά της *New York Herald Tribune*, στο φύλλο της, στις 9/2/1958, η οποία μεταξύ άλλων έγραφε: ...*Τα έξη γραμματόσημα που εκδόθηκαν από την Ελλάδα για να τιμήσουν την Εμπορική Ναυτιλία της χώρας, είναι αναμφισβήτητα τα ελκυστικότερα γραμματόσημα της χώρας αυτής. Όχι μόνο το καθένα χωριστά δημιουργεί εξαιρετική εντύπωση αλλά και σαν πλήρης σειρά καλύπτουν την ιστορία των θαλάσσιων μεταφορών από τον 5ο π.Χ. αιώνα μέχρι σήμερα.* Ήταν τόσο μεγάλη η καλλιτεχνική επιτυχία της σειράς, ώστε η κλάση των 5 δρχ. συμπεριλήφθηκε στα δέκα ωραιότερα γραμματόσημα του κόσμου, τα οποία είχαν εκδοθεί κατά το έτος 1958. Το 1959, ακολουθεί στο ίδιο σχεδιαστικό ύφος η έκδοση *Αρχαία Νομίσματα*, με παραστάσεις των δύο όψεων αρχαϊκών νομισμάτων, και του *Αρχαίου θεάτρου*, με την ευκαιρία των παραστάσεων του Φεστιβάλ Επιδαύρου, το οποίο είχε από το 1955 διεθνή απήχηση.⁵³³

Το 1960, η Ελλάδα συμμετείχε και για πρώτη φορά εξέδωσε την κοινή με άλλες ευρωπαϊκές χώρες έκδοση *Europa 1960*, για την ιδέα της ένωσης της Ευρώπης. Το σχέδιο του γραμματοσήμου ανήκει (ύστερα από πανευρωπαϊκό διαγωνισμό) στον P. Rahikainen, ενώ το αντίστοιχο του 1961 στον Th. Kurpershoek. Η ιδέα της κοινής έκδοσης γραμματοσήμων μεταξύ των ευρωπαϊκών χωρών προήλθε, όταν, το 1956, εκδόθηκε γραμματόσημο από τις έξι χώρες που συμμετείχαν στην Ένωση Χάλυβα και Άνθρακα (Βέλγιο, Λουξεμβούργο, Ολλανδία, Γαλλία, Δυτική Γερμανία και Ιταλία), με κοινό θέμα τα γράμματα E U R O P A σε μορφή πύργου. Στη διάρκεια της Συνόδου των 23 Ευρωπαϊκών Ταχυδρομικών Υπηρεσιών, αποφασίστηκε η δημιουργία της C.E.P.T. (Ευρωπαϊκή Συνδιάσκεψη Ταχυδρομείων Τηλεπικοινωνιών). Η ιδέα υιοθετήθηκε και από άλλα κράτη, τα οποία εισχώρησαν στον οργανισμό C.E.P.T., ενώ σταδιακά άρχισε να δίνεται έμφαση σε κοινό θέμα, για το οποίο κάθε χώρα καλούνταν να παρουσιάσει τις δικές της παραστάσεις. Οι σειρές με θέμα την Ευρώπη αποτελούν σήμερα ένα από τα πιο δημοφιλή αντικείμενα θεματικής συλλογής παγκοσμίως.

Το 1961, οι ελληνικές εκδόσεις ολοκληρώνονται με την κυκλοφορία της *Τουριστικής*, αφιερωμένη σε αρχαιολογικούς τόπους και τοπία που διαφίμζαν τον

⁵³³ P. Monelli, «Απήχσεις από το φεστιβάλ. Ενθουσιώδεις κρίσεις των ξένων δια την παράστασιν της Εκάβης», εφ. *Καθημερινή*, 8 Ιουλίου 1955 και H. Aoun, «Rendez-vous à Épidaure. Hécube», εφ. *Le Messager d'Athènes*, 20 Ιουλίου 1955.

ελληνικό τουρισμό, της *Μινωικής Τέχνης* με παραστάσεις από την Κνωσσό και τη Φαιστό, τα εγκαίνια του Κέντρου Πυρηνικών Ερευνών *Δημόκριτος*, της αναμνηστικής έκδοσης *Νικηφόρος Φωκάς* για τα 1.000 χρόνια της απελευθέρωσης της Κρήτης από τους Σαρακηνούς και, τέλος, της επετειακής έκδοσης των *100 χρόνων από την έκδοση του πρώτου ελληνικού γραμματοσήμου*.

Σημειώνεται, επίσης, ότι, από την περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το Ελληνικό Ταχυδρομείο πραγματοποίησε εκδόσεις γραμματοσήμων με τον γενικό τίτλο *Κοινωνικής Προνοίας*. Με τον όρο *γραμματόσημα Προνοίας* ή απλώς *Πρόνοιες* καλούνται όλα εκείνα τα ειδικά γραμματόσημα τα οποία, κατά καιρούς, εξυπηρετούσαν την είσπραξη πρόσθετου τέλους για κάποιο κοινωφελή, συνήθως, σκοπό. Γραμματόσημα υπέρ κοινωνικής πρόνοιας, όμως, με την κυριολεξία του όρου, εκδόθηκαν για πρώτη φορά το 1917 και, στη συνέχεια, μόνο κατά την περίοδο 1937-1941.⁵³⁴ Στις αρχές του 1937, αποφασίστηκε η επιβολή πρόσθετου τέλους υπέρ Κοινωνικής Προνοίας σε αλληλογραφία και τηλεγραφήματα, για την είσπραξη του οποίου προβλεπόταν η έκδοση ειδικών γραμματοσήμων. Το Μάρτιο του 1940, έγινε προσπάθεια για την ενοποίηση του τέλους *Κ.Π.* με το βασικό τέλος. Ο σχετικός νόμος 32 το αποκαλεί *ενιαίο ταχυδρομικό τέλος επιστολής εσωτερικού 3,50 δρχ. για βάρος μέχρι 20 γρ.* . Ο ίδιος νόμος καθόριζε, επίσης, στα 19.000.000 δρχ. το ποσό που θα αναλογούσε ετησίως στην Κοινωνική Πρόνοια. Ο συγκεκριμένος νόμος, τελικά, δεν εφαρμόστηκε. Στα τέλη Δεκεμβρίου του 1941, εν όψει της επικείμενης αύξησης των τελών από την 1^η Ιανουαρίου 1942, αποφασίστηκε και πάλι η ενσωμάτωση του τέλους *Κ.Π.* στο βασικό τέλος.⁵³⁵ Αυτή τη φορά, το *Ν.Δ.* τηρήθηκε και τα τελευταία γραμματόσημα *Κοινωνικής Προνοίας*, μαζί και το ειδικό , καταργήθηκαν οριστικά στις 31.12.1941.⁵³⁶

⁵³⁴ Κ. Χαζάπης, «Τα γραμματόσημα Κοινωνικής Προνοίας 1937-41», *Φιλοτέλεια* αρ. 648/2008, σ.56.

⁵³⁵ *Ν.Δ.* 901 της 17.12.1941 (ΦΕΚ 459Α/31.12.1941).

⁵³⁶ Κ. Χαζάπης, *ό. π.*, σ.106.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

1. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΠΙΛΟΓΩΝ

Η επιλογή της θεματολογίας ενός γραμματοσήμου -πρώτο βήμα της δημιουργίας του- εκφράζει τη βούληση των παραγόντων της έκδοσής του σχετικά με το μεταδιδόμενο μήνυμα, καθορίζοντας το εύρος της συνειρμικής απήχυσής του και κατ' επέκταση τον τρόπο επικοινωνιακής δράσης στο αισθητικό επίπεδο των αποδεκτών του.

Η επικοινωνία, θεωρούμενη ως διδασκαλία και εκμάθηση υπό την ευρύτερη έννοια των όρων, στην περίπτωση του γραμματοσήμου, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον σύνθετο από εικόνες και λόγο κώδικά του. Ωστόσο, η επικοινωνία η οποία επιχειρείται μέσω ενός κώδικα μπορεί να εκπληρώσει το σκοπό της, με την προϋπόθεση ότι ο κώδικας είναι κοινός, δηλαδή κατανοητός εκατέρωθεν: μεταξύ εκείνου που εκπέμπει και εκείνου που λαμβάνει. Κατά συνέπεια, ένα γραμματόσημο δεν μπορεί να μεταδώσει τις πληροφορίες του, ιδεολογικές και αισθητικές, παρά μόνο με αναφορά σε ένα κοινό σημασιολογικό σύστημα και για τις δύο πλευρές στην επικοινωνία.

Διερευνώντας την πρόθεση του μηνύματος ενός γραμματοσήμου, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη κατά πόσο το μήνυμα θα μπορούσε να καταστεί κοινό και αντιληπτό για όλους τους αποδέκτες του. Η εικονογράφησή του, όμως, δεν εξασφαλίζει ότι οι ιδεολογικές και μορφολογικές του αξίες θα μπορούσαν να εντοπιστούν στον ίδιο βαθμό από κάθε αποδέκτη. Επομένως, ο τρόπος με τον οποίο η εικόνα του γραμματοσήμου προσελκύει την προσοχή ενός θεατή και επιδρά σε αυτή, διαφέρει.

Εφόσον η αποκωδικοποίηση του σύνθετου μηνύματος ενός γραμματοσήμου μπορεί να μεταβάλλεται ανάλογα με τον εκάστοτε θεατή του, δημιουργείται το ερώτημα εάν στο γραμματόσημο -αλλά και, εν γένει, στα επικοινωνιακά μέσα- εμφανίζονται κάποια στοιχεία, τα οποία θα μπορούσαν να καταστήσουν την αποκωδικοποίηση κοινή για όλους τους αποδέκτες. Σε μια τέτοια διερεύνηση,

σημαντικό στοιχείο αποτελεί η αντικειμενικότητα της δομής του.⁵³⁷ Στο επίπεδο του γραμματοσήμου ως έργου τέχνης, δημιουργείται, επίσης, το ερώτημα αν και σε ποιο βαθμό η αποκωδικοποίηση του μηνύματος θα μπορούσε να ολοκληρωθεί μέσα από την ίδια την αισθητική του.

Ο ρόλος της θεματολογίας στη διαμόρφωση μιας εικόνας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όταν μάλιστα επιχειρείται η οπτικοποίηση εκείνου το οποίο δεν είναι εύκολα προσβάσιμο. Ο E. Panofsky, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα ενός ευγενικού χαιρετισμού μεταξύ δύο ανθρώπων, εντοπίζει και επισημαίνει τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στη μορφή και στο θέμα ή τη σημασία μιας εικόνας. Η άμεση και αυτόματη κατανόηση της εικόνας μιας ανθρώπινης φιγούρας η οποία χαιρετά, ανασηκώνοντας το καπέλο, αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου οπτικού κόσμου από χρώματα, γραμμές και όγκους. Αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα με τη φιγούρα ως αντικείμενο (γνωστό πρόσωπο) και την αλλαγή στις λεπτομέρειες ως περιστατικό (χαιρετισμός), υπερβαίνουμε τα όρια μιας καθαρά μορφικής αντίληψης και περνάμε στον χώρο του θέματος ή της σημασίας. Το μήνυμα που λαμβάνεται είναι στοιχειώδες και ευκολονόητο και αποτελεί την καταρχήν σημασία, ωστόσο, οι ψυχολογικές αποχρώσεις, οι οποίες μπορούν να αποδίδονται με συγκεκριμένες κινήσεις ενός χαιρετισμού, αποτελούν την εκφραστική του σημασία. Η διαφορά της εκφραστικής σημασίας από την καταρχήν σημασία έγκειται στο ότι η πρώτη γίνεται αντιληπτή, όχι μόνο μέσω της απλής *ανάγνωσης* αλλά και μέσω της απαραίτητης *εμπάθειας* και της εξοικείωσης με τα αντικείμενα και τα γεγονότα. Με αυτό τον τρόπο η καταρχήν σημασία όσο και η εκφραστική μπορούν να υπαχθούν στην ευρύτερη έννοια ή κατηγορία των πρωτοβάθμιων ή φυσικών σημασιών.⁵³⁸ Εντούτοις, από το περιστατικό ενός απλού χαιρετισμού δεν θα μπορούσαμε να αποφανθούμε για την προσωπικότητα κάποιου, χωρίς να συνδυάσουμε περισσότερες ομοειδείς παρατηρήσεις. Η σημασία που προκύπτει από τον συλλογισμό αυτό μπορεί να ονομαστεί *εγγενής* σημασία ή περιεχόμενο και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όταν οι δύο πρώτοι αναβαθμοί της, η φυσική ή πρωτοβάθμια (γραμμές, χρώματα, όγκοι και οι μεταξύ τους σχέσεις από τις οποίες διακρίνονται εκφραστικές ιδιότητες) και η συμβατική ή δευτεροβάθμια (εικόνες και συνδυασμοί τους, ιστορίες και αλληγορίες) είναι περιορισμένης αξίας. Η *εγγενής* σημασία είναι η *ενοποιητική*

⁵³⁷ U. Eco, *Κήνσορες και θεράποντες*, Γνώση, Αθήνα 1989, σσ.213-217.

⁵³⁸ E. Panofsky, *Μελέτες εικονολογίας* (μετ. Ανδρέας Παππάς), Νεφέλη, Αθήνα 1991, σσ.23-24.

σημασία που διαπερνά και ερμηνεύει τόσο το ορατό γεγονός όσο και τη νοητική του πρόσληψη, καθορίζοντας τελικά ακόμη και τη μορφή που θα πάρει το συγκεκριμένο γεγονός. Πρόκειται για το περιεχόμενο, το οποίο εντοπίζεται στις εσωτερικές αρχές που αποκαλύπτουν τις τάσεις ενός έθνους, μιας περιόδου, μιας τάξης, μιας θρησκευτικής ή φιλοσοφικής θεωρίας – ασύνειδα προσδιοριζόμενες από ένα άτομο ή συμπυκνωμένες σε ένα του έργο. Οι αρχές αυτές συνδέονται τόσο με τις μεθόδους σύνθεσης όσο και με την εικονογραφική σημασία.⁵³⁹

Την περίοδο της πρώτης ελληνικής έκδοσης γραμματοσήμων, η άμεση σύνδεση με το αρχαιοελληνικό παρελθόν θεωρείται δεδομένη ως προτεραιότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ιδιαίτερης βαρύτητας που δινόταν στο αρχαιοελληνικό παρελθόν και τη δημιουργία του νέου ελληνικού κράτους αποτελεί η τοποθέτηση του Κ. Παπαρηγόπουλου, στο πλαίσιο του μαθήματος *Στοιχεία Γενικής Ιστορίας: ...Έχομεν Σχολεία, Γυμνάσια και Πανεπιστημείον, εις τα οποία η νεολαία μας σπουδάζει όλας τας επιστήμας του κόσμου, εκτός μόνον του μεγίστου, του περιεργωτάτου και του διδακτικωτάτου μέρους της πατρίου Ιστορίας, Εν ω Άγγλοι, Γάλλοι και Γερμανοί ασχολούνται πρό τινων ενιαυτών, μετά μεγίστου ζήλου, εις την ιστορίαν του Ελληνικού Μεσαίωνος, ημείς οι Έλληνες, των οποίων η Ιστορία αύτη είναι κτήμα, όχι μόνον δεν συναμιλλώμεθα προς αυτούς εις τας πολυτίμους αυτάς έρευνας, αλλ' ουδ' όσα αυτοί έγραψαν φροντίζομεν να μάθωμεν, και μετά θάρρους εξοβελίζοντες δυο χιλιάδας ετών από την βίβλον της υπάρξεώς μας, περιοριζόμεθα εις την σπουδήν της Ιστορίας των αρχαίων Ελλήνων*⁵⁴⁰.

Σε αυτό το πνεύμα, η *Μεγάλη Κεφαλή* του *Ερμή* επιχείρησε να οπτικοποιήσει μία θεματολογία, η οποία, για αιώνες, απομακρυσμένη από την αρχετυπική της υπόσταση και μέσα σε ένα μεταβαλλόμενο ιστορικά και κοινωνικά καλλιτεχνικό γίνεσθαι, είχε τοποθετηθεί σε νέους κοσμικούς χώρους μιας νέας μυθολογικής αναδημιουργίας⁵⁴¹. Για παράδειγμα, στον Μεσαίωνα, ο Ηρακλής που σκοτώνει τον Ερυμάνθιο Κάπρο και άλλοι παρόμοιοι μύθοι, στο βαθμό που αντιπροσώπευαν την κλασική θεματολογία (ή

⁵³⁹ E. Panofsky, *ό.π.*, σσ.25-28.

⁵⁴⁰ Β. Δ. Καραμανωλάκης, *Η συγκρότηση της ιστορικής επιστήμης και η διδασκαλία της ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1932)*, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 2001, σ.93.

⁵⁴¹ R. Barthes, *Mythologies*, The Noon Day Press, 1991, σ.134.
και σχόλια Μ. Γυπαράκη, «Περί μύθου», Michel de Marolles, *Ο ναός των Μουσών*, Μίλητος, Αθήνα 2004, σ.7.

τουλάχιστον ψευδο-κλασική), δεν θα μπορούσαν να βρουν μιμητές, χωρίς την αλλαγή του μυθολογικού θέματος. Έτσι, το δέρμα του λέοντος αντικαταστάθηκε από χιτώνα, το αγριογούρουνο από ελάφι κι ο τρομοκρατημένος Ευρυσθέας από τον ηττημένο δράκο. Καθώς η ανθρώπινη ψυχή, συχνά, συμβολιζόταν με ένα ελάφι, οι αλλαγές αυτές είχαν ως αποτέλεσμα ο κλασικός ήρωας να μετατραπεί σε σωτήρα που κατατροπώνει το Κακό. Πρόκειται για ένα ενδεικτικό παράδειγμα της μεσαιωνικής δυτικής τέχνης, η οποία δεν θέλησε να διατηρήσει ένα κλασικό πρότυπο, χωρίς να αλλοιώσει είτε την αρχική του μορφή είτε την αρχική της σημασία αυτής.⁵⁴²

Η ελληνική μυθολογία, αποκομμένη από τον κοσμογονικό χώρο και εγκατεστημένη αιώνες αργότερα σε νέα πολιτισμικά περιβάλλοντα, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την οικειοποίηση και απορρόφηση των νέων κωδικοποιημένων μηνυμάτων της. Πρόκειται για ένα σύστημα μυθολογικής αναδημιουργίας, για την οποία, ο Roland Barthes, εξηγώντας σημειολογικά τις διεργασίες που δέχεται, υποστηρίζει ότι ο μύθος επαναμυθοποιείται: *...στην πραγματικότητα, το καλύτερο όπλο να αντιμετωπίσει κανείς τον μύθο είναι ίσως να τον μυθοποιήσει, να κάνει έναν πλαστό μύθο, και ο μύθος αυτός, αφού αντικατασταθεί, θα γίνει μια πραγματική μυθολογία.*⁵⁴³

Μέσα σε εντελώς διαφορετικές κοινωνικές περιστάσεις και δεδομένα, η πρώτη ελληνική έκδοση βασίστηκε στη μυθολογία και υιοθέτησε την αρχαιοελληνική εικόνα, η οποία είχε κατασταλάξει με σημασιολογικές μεταπτώσεις, αλλά με τεράστια αναμορφωτική ικανότητα, λόγω της σταθερότητας του θεμελιακού μηχανισμού της και του οικουμενικού χαρακτήρα της.

Η εικόνα του Ερμή είχε επιβιώσει, αποσπασμένη από τις ιδιότητες και τους συμβολισμούς που έφερε κατά την αρχαιότητα: του αγγελιοφόρου των Θεών, του ψυχοπομπού, του προστάτη των οδοιπόρων, του *χρυσόραππη*, του *αργεϊφόνη*, του *υπέρλαμπρου*, του *φάλη*, του *αγοραίου* και *εμπολαίου*, του *άρχου φιλητάων*, του *αγωνίου*, του *λόγιου* και *τρισμεγίστου* της αρχαίας αγγειογραφίας και νομισματοκοπίας και της κορυφαίας γλυπτικής του Πραξιτέλη, του *γενειοφόρου*, του *αγένειου*, του *νέου*

⁵⁴² E. Panofsky and Fr. Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, The Metropolitan Museum of Art, τ.4, αρ.2, 1933, σ.σ. 228-280, σ.231.

⁵⁴³ R. Barthes, *Mythologies*, ό.π., σ.134.

και εφήβου εξαιρετικού κάλλους.⁵⁴⁴ Τον αρχαίο Ερμή διαδέχτηκαν ο *Mercurius* των Ρωμαίων και αργότερα ο *Καλός Ποιμήν* των Χριστιανών, με πλήθος απεικονίσεων.

Στον Μεσαίωνα, ο κλασικός χαρακτήρας επέζησε *μεταμφορισμένος*,⁵⁴⁵ συχνά, με μεταγλωττισμένα κλασικά θέματα και νέες, χριστιανικές ή αλληγορικές παραστάσεις. Την περίοδο της Αναγέννησης αντίθετα, ο κλασικός κόσμος δεν συνιστούσε πλέον ιδεοληψία και απειλή, αλλά υπήρξε αντικείμενο βαθιάς νοσταλγίας. Η αρχαία ελληνική μυθολογία αποτέλεσε το οπλοστάσιο της καλλιτεχνικής της παραγωγής, με την αλληγορική εκκοσμίκευση των θεών. Η τάση αυτή εκφράστηκε με την επαναφορά της κλασικής ιδεατής *Αρκαδίας*,⁵⁴⁶ ως *γοητευτικού οράματος*. Η Αναγέννηση συνειδητοποίησε ότι ο Παν ήταν νεκρός, ότι ο κόσμος της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης είχε απολεσθεί οριστικά, και μόνο πνευματικά μπορούσε να ανακτηθεί⁵⁴⁷. Η εικαστική και συναισθηματική σύνθεση του παγανιστικού παρελθόντος με το χριστιανικό παρόν, με την επανερμηνεία των κλασσικών εικόνων μέσα από αλληγορικές παραστάσεις, υπήρξε η διαρκής αναζήτησή της.

Η αιώνια ομορφιά των ελληνορωμαϊκών προτύπων του νεοκλασικισμού, ο οποίος θεμελιώθηκε θεωρητικά, από τον Ι. Ι. Βίνκελμαν, διατυπώθηκε με τον όρο της *κλασικής τέχνης* που είχε, ωστόσο, χάσει την έννοια της αξίας ή της απαξίας, όπως και όλοι οι ανάλογοι όροι της ιστορίας της τέχνης. Ενώ ήταν αξιολογικός, μετατράπηκε σε ιστορικό, καλύπτοντας μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο με ορισμένα γνωρίσματα και χαρακτήρα.⁵⁴⁸ Οι αρχαίοι θεοί αναβίωσαν, χωρίς την θεϊκή τους ιδιότητα, κρατώντας τα εξωτερικά στοιχεία της κλασικής τέχνης και δικαιώνοντας την άποψη ότι: *ένα φάντασμα της κλασικής τέχνης αγαπάει ο κλασικισμός*⁵⁴⁹.

Η Δύση έστρεψε το ενδιαφέρον της στην ελληνική αρχαιότητα. Οι ανθρωπιστές αφομοίωσαν τα κλασσικά ιδανικά του ελληνικού πολιτισμού, προσαρμόζοντάς τα στους θεσμούς της εποχής τους και, ιδιαίτερα στον χριστιανισμό.⁵⁵⁰ Ο οικουμενικός

⁵⁴⁴ βλ. λήμμα Ερμής, *Νέα Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Χ. Πάτη*, τομ. 12, σ.702.

⁵⁴⁵ E. Panofsky, ό.π., σελ 121-122, βλ. επίσης Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, The Metropolitan Museum of Art, ό.π.

⁵⁴⁶ Ο όρος Αρκαδία χρησιμοποιείται για να αναφέρεται σε ένα φανταστικό και παραδεισένιο τοπίο.

⁵⁴⁷ E. Panofsky, “*Renaissance and Renascences in Western Art*” 1965, σημ. 1, σ.113.

⁵⁴⁸ βλ. Χρήστος Καρούζος, *Αρχαία Τέχνη*, Ομιλίες, Μελέτες, Ερμής, Αθήνα 2000.

⁵⁴⁹ βλ. Χρήστος Καρούζος, ό.π.

⁵⁵⁰ Χ. Ν. Μελετιάδης, *Αναγεννησιακές τάσεις στην Νεοελληνική Λογιοσύνη* Νικόλαος Σοφινός, Βάνιας, 2006, σ.228.

άνθρωπος του ουμανισμού, ωστόσο, ο οποίος σφράγισε τα πεπρωμένα της και διαμόρφωσε την ίδια την εικόνα της αρχαίας Ελλάδας ...υπήρξε και δεν υπήρξε όμοιος με τον αρχαιοελληνικό άνθρωπο⁵⁵¹. Ξεκινώντας από τον Κυριακό της Αγκώνας,⁵⁵² ο οποίος έκανε την πρώτη συστηματική εικαστική καταγραφή των αρχαιοτήτων της Αθήνας στα μέσα του 15^{ου} αιώνα, η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας διαφοροποιούνταν, εξελισσόμενη ιστορικά ανάλογα με τις κοινωνίες, πολύ πριν αυτές συναντηθούν με την πραγματική Ελλάδα⁵⁵³.

Το θέμα της πρώτης και εμβληματικής έκδοσης, η Μεγάλη Κεφαλή του Ερμή, καθορίστηκε μέσα στο πλαίσιο της συμβολικής σηματοδότησης μιας νέας Ταχυδρομικής Υπηρεσίας αφενός και αφετέρου με την προσδοκία η Ελλάδα να παρακολουθήσει τη διεθνή πραγματικότητα και τους σύγχρονους προσανατολισμούς σκέψης και δράσης. Σε ό,τι αφορά την πρώτη συνιστώσα, η απεικόνιση του Ερμή θα μπορούσε, ενδεχομένως, να χαρακτηριστεί ως η ευγενέστερη και επιτυχέστερη εκδοχή της αλληγορίας των μεταφορών, η οποία πληροφορούσε για τη λειτουργία ενός νέου μέσου. Σημειώνεται ότι, στα διεθνή ταχυδρομικά δρώμενα, πολύ νωρίτερα από την πρώτη ελληνική έκδοση, η εικόνα του Ερμή, εμπνεόμενη κυρίως από τις αναπαραστάσεις του 17ου και 18ου αιώνα, χρησιμοποιήθηκε ως σήμανση της επίσημης ταχυδρομικής και εμπορικής διακίνησης αγαθών. Παράδειγμα αποτελεί η χρήση της αμερικανικής ταχυδρομικής σφραγίδας του 1782 που απεικόνιζε τον Ερμή, η οποία προηγείται του αμερικανικού Συντάγματος, και η παραγγελία του ξυλόγλυπτου αγάλματος του Ερμή, το οποίο τοποθετήθηκε στην είσοδο του ταχυδρομείου της Βοστώνης, το 1792.⁵⁵⁴ Επιπλέον, πλήθος ταχυδρομικών ενσήμων με την εικόνα του Ερμή χρησιμοποιήθηκαν στη διακίνηση εφημερίδων από την Αμερική το 1735, τη Δανία το 1852 και την Αυστρία το 1851.

Η αλληγορική συσχέτιση του Ερμή με το εμπόριο και τις μεταφορές υπήρξε ευρέως διαδεδομένη στη Δύση, χάρη στο πλήθος εγγράφων αξιών και εντύπων

⁵⁵¹ Γ. Ανδρεάδης, *Για τον Κώστα Αζελό. Το δώρο του περιπλανώμενου*, Πλέθρον, 1992, σ.13.

⁵⁵² βλ. Θ. Κουτσογιάννης, *Τα σχέδια του Κυριακού της Αγκώνας (1391 -; [1452]) και η επίδρασή τους στην Αρχαιοδιφία και την Τέχνη της Αναγέννησης*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ε.Κ.Π.Α.), Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2008

⁵⁵³ Γ. Σκαρπέλος, *ό.π.*, σσ.85-86.

⁵⁵⁴ D. DeBlois, R. D. Harris, S. Chr. Pedersen, «Hermes: Message and messenger», *The Winton M. Blount Postal History Symposia Select Papers 2010–2011*, Smithsonian Institute, Washington D.C. 2012, σ.12.

(μετοχές, νομίσματα, φιλολογικά έντυπα, εφημερίδες κ.ά.), τα οποία έφεραν την εικόνα του ή απλά το όνομά του. Στην Ελλάδα, το πρώτο ελληνικό φιλοτελικό περιοδικό, το οποίο έφερε τον τίτλο *Ερμής*, εκδόθηκε το 1891.⁵⁵⁵

Η μυθολογία και οι αλληγορικές αναπαραστάσεις χρησιμοποιήθηκαν, για να αναπαραστήσουν αφηρημένα νοήματα και να τα κάνουν κατανοητά. Το μήνυμά τους, όμως, υπάρχει, δυνάμει ενός προϋπάρχοντος νοήματος. Ένα μυθολογικό θέμα προσλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο στον 15^ο αιώνα, στον 16^ο ή στον 17^ο κ.λπ., τόσο από τον ίδιο τον καλλιτέχνη μιας μυθολογικής αναπαράστασης όσο και από τον θεατή της. Η αναγωγή σε γνώριμες μυθολογικές παραστάσεις έδωσε, σε κάποιες περιπτώσεις, έμφαση σε διαφορετικά στοιχεία, με τρόπο που θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι η *εξήγηση των αφηρημένων νοημάτων υποχωρεί μπροστά στον εξηγητικό σκοπό*⁵⁵⁶.

Το σύμπαν του πολιτισμού, ωστόσο, αποτελεί μια χωροχρονική δομή. Η χρήση της αρχαιότητας υπήρξε συχνή και, ενίοτε, ταυτόχρονη στην Ελλάδα και στον δυτικό κόσμο. Εντούτοις, όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο E. Panofsky, *δύο ταυτόχρονα ιστορικά φαινόμενα, που προσδιορίζονται με χρονική σχέση το ένα προς το άλλο, μπορεί να συσχετίζονται μόνο σε ένα πλαίσιο αναφοράς ελλείψει του οποίου η ίδια η έννοια του ταυτόχρονου θα είναι λιγότερο ιστορική έννοια από εκείνο που θα ίσχυε στη φυσική*⁵⁵⁷.

Στο πρώτο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, το κίνημα του Ρομαντισμού, με την αντίδρασή του στις θεωρίες του νεοκλασικισμού, είχε κατακτήσει τις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, δίνοντας δείγματα απομάκρυνσης από τις αυστηρές προδιαγραφές της κλασικής παράδοσης. Η αναφορά στο παρελθόν εξακολουθούσε να αποτελεί πηγή έμπνευσης, προσδιοριζόταν, όμως, από την αναζήτηση του τοπικού χρώματος και οδηγούσε τους καλλιτέχνες σε μια μορφή έκφρασης, η οποία προσαρμοζόταν στην προσωπική τους αισθητική, έτσι, όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Π. Ελύαρ: *οι Αφροδίτες με τα κομμένα χέρια χαϊδεύουν την κόμη των ποιητών*.⁵⁵⁸ Η αρχιτεκτονική

⁵⁵⁵ βλ. *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου 1784-1974* (επ. Λ. Δρούλια-Γ. Κουτσοπανάγου), Α. Βιρβίλη, *Ερμής/Hermes*, τ.2, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών-Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2008, σσ.244-245.

⁵⁵⁶ Φ. Μουμτζίδου, *Μύθος, αλληγορία και κοινωνία, η περίπτωση του Paolo Veronese*, Νεφέλη, 2007, σ.157.

⁵⁵⁷ E. Panofsky, *Meaning in the visual art - Papers in and on Art History*, Doubleday Anchor Books, New York, σ.7.

⁵⁵⁸ Π. Ελύαρ – Α. Μπρετόν, *Η Άμωμος Σύλληψις*, Ύψιλον, Αθήνα 1984, σ.11.

αποτελεί ένα πεδίο, στο οποίο θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε τους νέους εκφραστικούς ορίζοντες αυτής της περιόδου. Στα χαρακτηριστικά δείγματα της ποικιλίας των αρχιτεκτονικών διαλέκτων⁵⁵⁹ αποτυπώνονται είτε οι συνδυασμοί αρχιτεκτονικών στυλ του παρελθόντος είτε το προσωπικό όραμα του δημιουργού. Ενδεικτικά, αναφέρονται η *Βουλή* του Λονδίνου των Ch. Barry και A.W.N. Pugin, στην οποία συνενώθηκαν το κλασικό και το γοτθικό στυλ, το *Εθνικό Τσίρκο* στο Παρίσι του Jacques-Ignace Hittorff, το οποίο αντιστέκεται με την πολυχρωμία και την ποικιλία των διακοσμητικών του στο απόλυτο λευκό της αρχιτεκτονικής του νεοκλασικισμού, και η *Όπερα* του Παρισιού του Ch. Garnier, στην οποία ο δημιουργός, αν και στηρίζεται σε στοιχεία της ελληνικής κλασικής αρχιτεκτονικής, παραμένει απελευθερωμένος από τους αυστηρούς κανόνες της.

Στη νεοσύστατη Ελλάδα, αν και υπάρχουν κάποια δείγματα ενσωμάτωσης βυζαντινών στοιχείων (π.χ. Βίλα Ιλίσια, του Στ. Κλεάνθη, Οφθαλμιατρείο Αθηνών των Χρ. Χάνσεν και Λ. Καυταντζόγλου κ.ά.), εντούτοις, ως επίσημη τέχνη του κράτους επιλέχθηκε αρχικά η φιλελληνική -κλασικιστική ζωγραφική και γλυπτική, παραγόμενη από Ιταλούς και Γερμανούς δημιουργούς ή από Έλληνες μιμητές τους, όπως ο Βιτσέντσο Λάντσα, ο Ραφαέλο Τσέκολι, ο Πέτερ φον Ες, ο Θεόδωρος Βρυζάκης κ.ά., οι οποίοι υλοποίησαν τις πρώτες παραγγελίες δημόσιου χαρακτήρα. Έτσι, στον βαθμό που η δημιουργία και η εδραίωση ενός πολιτικού κέντρου εξουσίας προσέβλεπε αποκλειστικά στη δυτική Ευρώπη, οι φορείς της ευρωπαϊκής τέχνης διαμόρφωναν την καθ' ημάς πραγματικότητα. Ενδεικτικά, αναφέρονται οι ζωγραφικές διακοσμήσεις του Πανεπιστημίου και των Ανακτόρων, στις οποίες επαναλαμβάνονται παρόμοια θέματα με εκείνα των Ανακτόρων του Λουδοβίκου Α΄ της Βαυαρίας και τη νέας Πινακοθήκης του Μονάχου.

Στο ίδιο ύφος, η *Μεγάλη Κεφαλή* του *Ερμή*, αλλά και οι εκδόσεις που ακολούθησαν για δεκαετίες ως τις αρχές του 20ού αιώνα, προώθησαν το πρότυπο της κλασικής περιόδου με συνθέσεις επικαλούμενες τη μνήμη των διακεκριμένων έργων της εποχής.

Αριστουργήματα της τέχνης κόσμησαν παγκοσμίως γραμματόσημα, συχνά με επαναλήψεις, αποκλείοντας έργα που δημιουργήθηκαν κυρίως για πρακτικούς σκο-

⁵⁵⁹ N. Lynton, *Παγκόσμιος Ιστορία της Τέχνης* (μετ. Μ. Καραβία), τομ. 10, Χρυσός Τύπος, Αθήνα 1977, σ.40.

πούς,⁵⁶⁰ υποκείμενα στις εκάστοτε αναγκαιότητες που τα καθιστούσαν ληξιπρόθεσμα από πλευράς νοηματικού περιεχομένου.

Το γραμματόσημο, αν και ως είδος αποτελεί τέχνη πρακτικών κυρίως σκοπών και με συγκεκριμένο χρόνο κυκλοφορίας, εστιάζει συστηματικά σε κορυφαίες στιγμές της ιστορίας. Στις ελληνικές εκδόσεις, το δημοφιλέστερο θέμα έως και σήμερα υπήρξε ο Παρθενώνας και, εν γένει, ό,τι σχετίζεται με την πολιτισμική τελειότητα των κλασικών χρόνων (Ναός του Ηφαίστου, Ηνίοχος, Ποσειδώνας του Αρτεμισίου, Ερμής του Πραξιτέλη κ.λπ.).

Η προτίμηση στα διάσημα ελληνικά έργα τέχνης για τις απεικονίσεις γραμματοσήμων διαπιστώνεται εντονότερη, αναψηλαφώντας τις εκδόσεις έως σήμερα, δεδομένου ότι τα έργα αυτά έχουν απεικονιστεί παγκοσμίως πολλάκις και έχουν παραχωρήσει με δυσκολία τη θέση τους σε άλλα σημαντικά έργα. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ο Κούρος της αρχαϊκής εποχής, που πρωτοεμφανίζεται στα ελληνικά γραμματόσημα μόλις το 2006, με την ευκαιρία της έκδοσης *Ελληνικά Μουσεία*. Με τη διαπίστωση αυτή και τον προβληματισμό που εγείρεται, δεν επιχειρείται η μείωση της αξίας κάποιου έργου έναντι ενός άλλου, αντίθετα, επισημαίνεται ο κίνδυνος υποβάθμισής του από αριστούργημα σε *σήμα κατατεθέν*.

Το αριστούργημα, έργο αθάνατο, μοιάζει να μην οφείλει τίποτα στις περιστάσεις, στα βιογραφικά και στα ιστορικά ενδεχόμενα και *αντί να εξαρτάται από κάποιο χρόνο διασχίζει όλους τους χρόνους*. Η αθανασία του αριστουργήματος προκύπτει από το γεγονός ότι υπεισέρχεται στην καθαυτή συγκρότηση της μνήμης. *Το έργο είναι αντικείμενο της μνήμης, το αριστούργημα είναι ο μάρτυράς της*.⁵⁶¹

Η επίκληση ενός αριστουργήματος στη μνήμη μέσω του γραμματοσήμου επιχείρησε την καθιέρωση ενός διαλόγου ανάμεσα στους ζώντες και στις γενιές που έχουν χαθεί. Επιχείρησε, δηλαδή, να μεταστρέψει τον χρόνο σε χώρο,⁵⁶² μέσα στον οποίο οι εγγραφόμενοι θα ανακτήσουν την υπόστασή τους. Στην ενέργεια, ωστόσο, αυτή, η οποία σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από την παιδεία, ελλοχεύει ο κίνδυνος η

⁵⁶⁰ οι τοιχογραφίες των εκκλησιών αναλάμβαναν να καταστήσουν κατανοητά τα διδάγματα της Βίβλου. Τα πορτραίτα βασιλέων και αυλικών στέλλονταν συχνά σε μακρινές χώρες ώστε να συναφθούν προξενιά ή να τονίσουν την παρουσία τους σε εορταστικές εκδηλώσεις και να αποθεωθούν από το πλήθος, όταν δεν ήταν δυνατόν να παραστούν αυτοπροσώπως.

⁵⁶¹ Μ. Guérin, *Τι είναι Έργο;* (μετ. Β. Μπιτσιώρης), Εστία, Αθήνα 1994, σσ.107-108.

⁵⁶² Βλ. Α. Λυδάκη, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 179-180.

αλήθεια του αριστουργήματος να χαθεί, όταν υποβιβάζεται στην ιστορία και, ακόμη περισσότερο, υφιστάμενη τους μετασχηματισμούς ενός γραμματισμού.

Οι προβληματισμοί πάνω στο τρόπο της διαχείρισης της τέχνης του παρελθόντος υποχωρούν, όταν αποσκοπούν στην ιδεολογική του διαχείριση, με την όποια – συνειδητή ή ασυνείδητη, επαρκή ή ανεπαρκή – αναφορά σ' αυτό, για λόγους που έχουν να κάνουν με το παρόν – και μάλιστα με την πολιτική διάστασή του στην ευρύτατη έννοια του όρου.⁵⁶³ Η αποκατάσταση μιας αμεσότερης σχέσης με το παρελθόν αποτελεί –άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα– μια παραχάραξη της ιστορίας, αφού η μνήμη τους θεμελιώνεται στη λήθη όλων εκείνων των στιγμών του παρελθόντος που αντιφάσκουν προς την τυποποίηση, την οποία προτείνουν.⁵⁶⁴ Ο Umberto Eco, αναλύοντας τη σημειωτική των αρχαιολογικών θησαυρών ως πολιτιστικών κοιτασμάτων, τονίζει πως ακόμα περισσότερο θα είναι σημείο, και σημείο στη δευτέρα, το αντικείμενο που, όταν το παρήγαγαν προοριζόταν για την επικοινωνία, και τη στιγμή που έρχεται πάλι στο φως αναλαμβάνει διπλή επικοινωνιακή λειτουργία: από τη μια κοινοποιεί τις προθέσεις και το σημειωτικό σύμπαν του παραγωγού και από την άλλη μια ολόκληρη σειρά από περιεχόμενα που δεν έχουν σχέση με τις προθέσεις του παραγωγού.⁵⁶⁵

Ένα ανάλογο παράδειγμα πολιτιστικού κοιτάσματος, τοποθετημένο μέσα σε ένα ισχυρά διαφοροποιημένο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον, στο οποίο θα μπορούσαμε να αναφερθούμε, αποτελούν τα αρχαία κείμενα. Η ανα-δημιουργία της γνώσης των κειμένων, στο χώρο της εκπαίδευσης του 20ού αιώνα, συνιστά μια επικοινωνιακή διαδικασία που υπερβαίνει το ίδιο το αντικείμενο της μάθησης.⁵⁶⁶

Οι ελληνικές εκδόσεις του 19ου αιώνα και η αναγωγή τους στην κλασική αρχαιότητα απείχαν τόσο ιστορικά όσο και χρονικά από την εποχή που τις ενέπνευσε. Η ελληνική πρώτη έκδοση συνέβαλε στην επικράτηση της άμεσης σχέσης με το αρχαιοελληνικό παρελθόν, ενισχύοντας την εικόνα του νεοσύστατου κράτους, εντός και εκτός των συνόρων, με ένα υπερ-εθνικό σύμβολο παγκόσμιας ακτινοβολίας, το οποίο είχε τη δυνατότητα να θέσει οποιαδήποτε άλλη εκδοχή εκτός συναγωνισμού.

⁵⁶³ Γ. Ανδρεάδης, *Τα παιδιά της Ανταγόνης. Μνήμη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1983, σ.18.

⁵⁶⁴ Γ. Σκαρπέλος, *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα Κόμικς*, Κριτική, Αθήνα 2000, σ.101.

⁵⁶⁵ U. Eco, *Πολιτιστικά κοιτάσματα*, Παρατηρητής, 1992, σ.25.

⁵⁶⁶ Χ. Ν. Μελετιάδης, *ό.π.*, σ.19.

Η *Μεγάλη Κεφαλή* του *Ερμή*, συγκρινόμενη με τη θεματολογία των πρώτων εκδόσεων των άλλων κρατών, θα μπορούσε να αποτελέσει παράδειγμα αντιστροφής της σχέσης θέματος - γραμματόσημου: η ελληνική επιλογή οδήγησε την ιδεολογία του κράτους προς το γραμματόσημο και όχι το γραμματόσημο προς την εξουσία του κράτους. Τη θέση αυτή θα μπορούσε να υποστηρίξει ακόμη και η περίπτωση της αρχαιοελληνικής *Cérès*, η οποία, ως υπαινιγμός της *Marianne*, υποδήλωνε το πολιτειακό καθεστώς και όχι το ιδεολογικό. Άλλωστε, λίγα χρόνια αργότερα, τον Σεπτέμβριο του 1852, τέθηκαν σε κυκλοφορία τα γραμματόσημα τύπου *Présidence*, στα οποία απεικονίζεται το προφίλ του Ναπολέοντα ΙΙΙ. Η έκδοση αυτή - απάντηση της προπαγάνδας του Βοναπάρτη -, χρησιμοποίησε το γραμματόσημο, για να δηλώσει την εξουσία του και για να συνηθίσει το εκλογικό σώμα στο πρόσωπο του μέλλοντος αυτοκράτορά του.⁵⁶⁷

Με τη θεώρηση αυτή, η απεικόνιση της *Μεγάλης* και *Μικρής Κεφαλής* του *Ερμή* φαίνεται να συμμερίζεται περισσότερο τις εκδόσεις των ελληνικών νομισμάτων, πριν την ελληνιστική εποχή, στις οποίες ήταν αδύνατο να χαραχτεί η προσωπογραφία ενός ηγέτη, για λόγους πολιτικούς και θρησκευτικούς. Πολιτικά, θα σήμαινε ιδιοποίηση της εξουσίας και το γεγονός θα αποτελούσε έμμεση μαρτυρία για την παρακμή της πόλης-κράτους και του δημοκρατικού πολιτεύματος.⁵⁶⁸ Η ποιητική απεικόνιση του *Ερμή* ως συμβόλου των Μεταφορών, άλλωστε, αποκομμένη από το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής και θεωρούμενη ως προσπάθεια που αποσκοπούσε στην κατανόηση της νέας Ταχυδρομικής Υπηρεσίας από το εν δυνάμει κοινό της, μπορεί να χαρακτηριστεί ως επιτυχέστερη.

Ο κόσμος της αρχαιότητας προσέφερε ένα σημαντικό έρεισμα στον σύγχρονο κόσμο, για μακρά χρονική περίοδο, έτσι ώστε επίσημοι κρατικοί μηχανισμοί, οργανισμοί, φορείς, πλήθος εντύπων και, ιδιαίτερα, ο ευρύτερος τομέας της διαφήμισης να αντλήσουν ιδέες και να τις προσαρμόσουν στις δικές τους απαιτήσεις (Παράρτημα

⁵⁶⁷ Οι τροποποιήσεις που ζητήθηκαν από τον ίδιο τον Αυτοκράτορα, αναφέρονται στην επιστολή του Desiré- Albert Barre προς το εθνικό Τυπογραφείο το Νοέμβριο του 1861: « *Ο Αυτοκράτωρ Ναπολέον ΙΙΙ ηγήθηκε προσωπικά των νικηφόρων στρατιωτικών επιχειρήσεων που υποχρέωσαν τον Αυστριακό να υπογράψουν την συνθήκη ειρήνης της Villa-Franca στις 11 Ιουλίου του 1859. Αποφάσισε όπως, το ομοίωμα του Αυτοκράτορα, κοσμώντας νομίσματα και γραμματόσημα, είναι δαφνοστεφανωμένο σαν των νικητών Ρωμαίων στρατηγών...* » βλ. Le patrimoine du timbre-poste, Flohic, Paris 1998, σ.72

⁵⁶⁸ Σ. Ασημακόπουλος, «Αρχαία ελληνικά νομίσματα ΙΙΙ», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, αρ. 45/ 1992, σσ.105-106.

Γ, εικ. 1-60). Χαρακτηριστική, εντούτοις, διαπιστώνεται να είναι η διαφορά στον χώρο της διαφήμισης, ανάμεσα στις εγχώριες και ξένες αναφορές. Στις ξένες διαφημίσεις, η χρήση είναι, συνήθως, πρόσκαιρη, ενώ στα ελληνικά πράγματα, χωρίς να λείπουν ανάλογες περιπτώσεις *δραστηκής* διαφήμισης, υπερτερεί κατά πολύ η *στατική*, η χρήση δηλαδή αρχαίων θεμάτων, για μόνιμη σήμανση. Επιπλέον, υφίσταται διαφορά ποσοτικού και επιλογικού χαρακτήρα. Η ξένη διαφήμιση δανείστηκε κυρίως τη θεματολογία της από τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Η ελληνική διαφήμιση από την άλλη αντιπαρέθεσε ένα ευρύτατο αρχαιολογικό φάσμα.⁵⁶⁹ Η διαφήμιση, προσδοκώντας να προωθήσει και να καταστήσει αξιόπιστο ένα προϊόν, χρησιμοποίησε την εγκυρότητα και την αίγλη της *κλασσικής γλώσσας*, τις οποίες δεν θα μπορούσε να της παρέχει μια αυστηρά *σύγχρονη*. Στον ελληνικό χώρο, ωστόσο, η διάρκεια και το αρχαιολογικό εύρος στη θεματολογία των διαφημίσεων υποδηλώνουν το συνολικό κλίμα της ψευδαίσθησης μιας *ζώσας αρχαιότητας*.⁵⁷⁰

Σκιαγραφώντας τον τρόπο με τον οποίο αφομοιώθηκε το ελληνικό παρελθόν στη νεότερη Ελλάδα του 19ου αιώνα, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δύο βασικά σχήματα: το πρώτο είναι το αρχαιολογικό, το οποίο προϋποθέτει την υποτίμηση του μεσαιωνικού και την συνακόλουθη διάσταση παρελθόντος - παρόντος, ενώ το δεύτερο εκφράζεται από το πέρασμα της σχέσης παρελθόν - κλέος στη σχέση παρελθόν - χαμένη αυθεντικότητα. Το πρώτο σχήμα συνιστά αδιαμφισβήτητο πρότυπο, ενώ το δεύτερο μέσο οργανικής συνέχειας⁵⁷¹.

Στο πλαίσιο του δευτέρου σχήματος, μέσα στο οποίο η εθνική ιδεολογία ενίσχυε την *Μεγάλη Ιδέα*, αναζητώντας το παρελθόν μέσα στο παρόν,⁵⁷² εντάσσεται η πρώτη αναμνηστική σειρά γραμματοσήμων *Α' Διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες της Αθήνας*. Η πρώτη, σε παγκόσμιο επίπεδο, έκδοση ολυμπιακών γραμματοσήμων κυκλοφόρησε την 25^η Μαρτίου 1896, ημέρα έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων, υιοθετώντας την πρόταση του Ε. Ζάππα κατά την έναρξη των πρώτων Ολυμπίων του 1857, που είχε σκοπό να συνδέσει την αναγέννηση του ιστορικού θεσμού με την αναγέννηση της

⁵⁶⁹ Χ. Μπουλώτης, «Η αρχαιολογία στη διαφήμιση», *Αρχαιολογία*, αρ. 27/1988, σσ.23-24.

⁵⁷⁰ Χ. Μπουλώτης, *ό.π.*

⁵⁷¹ Δ. Τζιόβας, «Ελληνικότητα και Γενιά του '30», *cogito*, αρ.6/ 2007, σσ.6-8.

⁵⁷² Μ. Λαμπράκη - Πλάκα, «Τέχνη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα», *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια, ό.π.*, σ.41.

Ελλάδας.⁵⁷³ Την ίδια ακριβώς ημερομηνία, την 25^η Μαρτίου, κατά τρόπο σημαδιακό, τέθηκε σε κυκλοφορία και η μεταγενέστερη έκδοση της *Μεσολυμπιάδας*, το 1906. Η ίδια προσδοκία επιβεβαιώνεται τόσο από τις συνθέσεις του μεταλλίου και του διπλώματος των Αγώνων, που φιλοτεχνήθηκαν από τον Ν. Λύτρα (με χάραξη του Jules Clement Chaplain) και τον Ν. Γύζη αντίστοιχα, στα οποία διακρίνονται στοιχεία συμβολισμού και αλληγορίας, απορρέοντα από την προγονική κληρονομιά της αρχαίας Ελλάδας, όσο και από τις συνθέσεις των γραμματοσήμων.

Η συγκεκριμένη έκδοση θα μπορούσε, επίσης, όπως και εκείνη της Μεγάλης Κεφαλής, να αξιολογηθεί ως προς την θεματολογία της, εντός αλλά και εκτός του γενικότερου ιστορικού πλαισίου της εποχής της, με το *άλλοθι* της εικονογράφησης ενός θέματος που δεν είχε ιστορικό προηγούμενο στον σύγχρονο κόσμο. Με την παραδοχή δηλαδή ενός αδιεξόδου στο οποίο οδηγεί η σχεδίαση των γραμματοσήμων, εφόσον γίνεται πάντοτε πριν από το τιμώμενο γεγονός και, κατά συνέπεια, αποκλείει τα στιγμιότυπα του ίδιου του γεγονότος. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι εικονογραφήσεις εκδόσεων για μεταγενέστερες Ολυμπιάδες (π.χ. Ολυμπιακοί 1924 στο Παρίσι) δεν παρέλειψαν το αρχαιοελληνικό πρότυπο.

Η σύγχρονη, πλέον, αντίληψη για τη φύση του Ολυμπισμού⁵⁷⁴ συνδυάζει τρεις διαφορετικές έννοιες: του μύθου, της ουτοπίας και της ιδεολογίας.⁵⁷⁵ Οι έννοιες αυτές καταλαμβάνουν μια πολύ ιδιαίτερη θέση στη χρονική κλίμακα. Ο μύθος αναφέρεται στο παρελθόν, η ουτοπία στρέφεται, μάλλον, προς το μέλλον και η ιδεολογία εστιάζει στο παρόν. Και οι τρεις, ωστόσο, μπορούν να συνδυαστούν με διαφορετικούς τρόπους. Υπό αυτή την έννοια, οι Α' Ολυμπιακοί Αγώνες της Αθήνας, το 1896, ευθυγραμμισμένοι ιδεολογικά με την προσδοκία της αναγέννησης και της εθνικής ολοκλήρωσης της νεότερης Ελλάδας, έδωσαν ηχηρότερο μήνυμα μετά τη λήξη τους και όχι πριν την τέλεσή τους. Η επαναφορά του κρητικού ζητήματος στην επιφάνεια, οι βουλγαρικές βλέψεις στη Μακεδονία και η προϊούσα απομόνωση της Ελλάδας, οδήγησαν στην τόνωση του εθνικού αισθήματος. Σε αυτό το σημείο, ήταν αρκετές

⁵⁷³ Γ. Δολιανίτης, Πρώτη Ημέρα Κυκλοφορίας των Ολυμπιακών Γραμματοσήμων, «*Bulletin 1, Παγκόσμια Έκθεση Ολυμπιακών Γραμματοσήμων & Τεκμηρίων*», Αθήνα 1996, σσ.59-61.

⁵⁷⁴ Ε. Monnin, Ολυμπισμός και ουμανισμός: Πρακτικές και παραστάσεις στο σχολείο, «*Πρακτικά 48^{ης} Συνόδου για Νέους Μετέχοντες*», Δ.Ο.Ε., Αρχαία Ολυμπία, 11-25 Ιουνίου 2008, σ.3.

⁵⁷⁵ Ε. Monnin, *ό.π.*, σ.3, υποσημ.14.

μερικές νίκες στους Ολυμπιακούς Αγώνες, για να νομίσουν οι Έλληνες ότι μπορούσαν να διεκδικήσουν μόνοι την πραγματοποίηση των εθνικών ιδανικών.⁵⁷⁶

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, η θεματολογία εμπλουτίζεται, ωστόσο, η αρχαιότητα υπερτερεί οποιασδήποτε άλλης επιλογής. Στη στροφή του αιώνα, ο ιδανικός συμβολισμός του Ερμή τροποποιείται, με κάποιες στυλιστικές μετατοπίσεις. Ο *Ιπτάμενος Ερμής* το 1901, η *figura serpentinata* του γνωστού μανιεριστικού έργου του Giambologna, με την ασταθή και αβέβαιη στάση ως προς την κλασική ισορροπία,⁵⁷⁷ και η αναγεννησιακού ύφους, εμπλουτισμένη με στοιχεία art nouveau, *Αζία Μεταλλική*, δίνουν την εντύπωση της εισαγωγής νέων ρευμάτων της τέχνης. Παρότι η εποχή συνιστά μια μεταβατική περίοδο, η οποία οδηγούσε από την παράδοση προς τις νεωτερικές μορφές τέχνης, ο κυρίαρχος ακαδημαϊκός χαρακτήρας αποτελεί ένδειξη ότι η στυλιστική διαφοροποίηση των δύο πρώτων εκδόσεων του 20ού αιώνα είναι, μάλλον, συμπτωματική και συνακόλουθη του ύφους των ξένων εκδοτικών οίκων, οι οποίοι είχαν την ευθύνη όχι μόνο της παραγωγής αλλά και της σχεδίασης των ελληνικών γραμματοσήμων. Η έκδοση του *Ιπτάμενου Ερμή*, την εποχή που η Αθήνα είχε συντονιστεί με τους ρυθμούς της Belle Époque, θα μπορούσε να σκοπεύει στην τέρψη του μεγαλοαστικού κοινού γραμματοσήμων, ωστόσο, οι γενικότερες συνθήκες στην Ελλάδα δεν ευνοούσαν μια καλλιτεχνική ανατροπή, ο απόηχος της οποίας θα έφτανε, ενδεχομένως, στις εκδόσεις γραμματοσήμων.

Χωρίς να υπάρχουν καταγεγραμμένα πρακτικά ή τεκμήρια, σχετικά με τις συγκεκριμένες εκδόσεις, δεδομένου, όμως, ότι οι ριζικές τομές στην ελληνική τέχνη πραγματοποιήθηκαν ουσιαστικά στην ιστορική συγκυρία του Μεσοπολέμου, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι δεν υπήρξε πρόθεση ανανέωσης του ύφους και κατ' επέκταση του νοηματικού περιεχομένου των γραμματοσήμων. Ενισχυτικό στοιχείο αυτής της άποψης αποτελεί το γεγονός ότι οι επόμενες εκδόσεις δεν παρακολούθησαν την εισαγωγή στοιχείων του *Jugendstil*, το οποίο από τα τέλη του 19ου αιώνα είχε αλλάξει ριζικά την αντίληψη εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών, παρά μόνο 33 χρόνια αργότερα, όταν η τρίτη έκδοση της ξένης παραγωγής *Αεροεσπρέσσο* συμπεριέλαβε στοιχεία art deco. Η θεματολογία επέστρεψε στον αυστηρά κλασικό

⁵⁷⁶ Σπ. Β. Μαρκεζίνης, «Η εμφάνισις της Εθνικής Εταιρείας» στο: *Πολιτική Ιστορία της νεώτερης Ελλάδος 1828 -1964*, Πάπυρος, Αθήνα 1966, σ.279.

⁵⁷⁷ V. I. Stoichita, *Μανιερισμός και τρέλλα η περίπτωση Pontormo* (μετ. Δ. Δεληγιάννης), Νεφέλη, Αθήνα 1982, σσ.17-18.

πυρήνα της, έως ότου οι Βαλκανικοί Πόλεμοι και, αργότερα, η Μικρασιατική Καταστροφή και το τραγικό τέλος του ελληνικού μεγαλοϊδεατισμού να αλλάξουν άρδην την εικόνα για τα επόμενα είκοσι περίπου χρόνια.

Στον μεσοπόλεμο, το ελληνικό παρελθόν πήρε δύο νέα σχήματα: η παρουσία του παρελθόντος στο παρόν υφίσταται περισσότερο υπό την έννοια της αισθητικής συνέχειας παρά της ιστορικής, ενώ, στη συνέχεια, το παρελθόν δεν θεωρείται δεδομένο αλλά επιδέχεται συνεχείς θεωρήσεις και αμφισβητήσεις.⁵⁷⁸ Την ίδια εποχή, οι αντιθέσεις ανάμεσα στο παλιό και το νέο, το παραδοσιακό και το μοντέρνο, αναζωπύρωσαν την αντιπαράθεση μεταξύ ελληνοκεντρισμού και ευρωπαϊσμού.⁵⁷⁹ Η αρχαιοελληνική εικόνα αναδιαμορφώθηκε μέσα από ένα νέο οπτικό πρίσμα, οδηγώντας στα άκρα, σε κάποιες περιπτώσεις, τις καθιερωμένες αντιλήψεις. Παράδειγμα αποτελούν οι φωτογραφίες της Nelly, η οποία, την περίοδο 1925-27, παραβιάζει -αν και διαλεγόταν με την ήδη διαμορφωμένη μεγαλοαστική τάξη- το υπάρχον εικονογραφικό πρότυπο του εγχώριου κοινού της,⁵⁸⁰ και ο σουρεαλισμός του Ν. Εγγονόπουλου, ο οποίος δεν έγινε άμεσα αποδεκτός, παρόλη την αρχαιοελληνική θεματολογία του. Ο ίδιος, σχολιάζοντας τις αντιδράσεις σε αυτή την οπτική, είπε: *Η Ελλάδα μάς απαγορεύει να καταστήσουμε τα θέματά μας σύμβολα.*⁵⁸¹

Η πικρία για την Μικρασιατική Καταστροφή βρήκε πρόσφορο έδαφος να εκφραστεί στην τέχνη. Ο Κ. Παλαμάς έγραψε ... *Ό,τι δεν χωράει να ζήσει στη ζωή βρίσκει τόπο να απλωθή στην Τέχνη όσο να γίνει άξια η ζωή να το χωρέσει, ύστερ' από καιρούς κι από αιώνες...*⁵⁸² Με την καθοριστική, για την ελληνική πραγματικότητα, τομή του 1922, ανέκυψε το αίτημα για αναζήτηση καθαρών ελληνικών χαρακτηριστικών στην τέχνη.

Η βυζαντινή ιστορία, από καλλιτεχνικής και θρησκευτικής πλευράς, κάλυπτε μεγάλο μέρος του ελληνικού πληθυσμού, προσφέροντας τεκμήρια για *την αδιάσπαστον του ελληνικού βίου συνέχειαν και ενότητα.*⁵⁸³ Επιπλέον, αποτέλεσε μέσο έκφρασης της

⁵⁷⁸ Δ. Τζιόβας, «Ελληνικότητα και Γενιά του '30», ό.π.

⁵⁷⁹ Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 2006, σ.25.

⁵⁸⁰ Γ. Σκαρπέλος, ό.π., σ.71.

⁵⁸¹ Γ. Κεντρωτής, *Νίκος Εγγονόπουλος Οι Άγγελοι στον Παράδεισο μιλούν ελληνικά*, Ύψιλον, Αθήνα 1999, σ.53.

⁵⁸² Κ. Σαρδέλης, «Κωστής Παλαμάς: Ο ποιητής της Μεγάλης Ιδέας», *Νέα Εστία*, αρ. 1595/ 1993, σ.94.

⁵⁸³ Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών και Πολιτισμός*, τ. Α', Αθήνα 1947, σσ.7-8.

ανησυχίας, σε σχέση με την αντιπαράθεση παλιού-μοντέρνου, και προσέφερε φορτισμένους ιδεολογικά συμβολισμούς, σε μια περίοδο που ήταν αναγκαίοι.

Το ενδιαφέρον, ωστόσο, για τη βυζαντινή τέχνη είχε ξεκινήσει στη Δύση από τα τέλη του 19ου αιώνα και διατηρήθηκε, μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού. Ο Henry Matisse, με αφορμή την επίσκεψή του στη Μόσχα το 1911, μνημόνευσε τις πνευματικές και αισθητικές αξίες της βυζαντινής τέχνης ...*Πολύ αργότερα, μπροστά στις εικόνες της Μόσχας, συγκινήθηκα από αυτή τη τέχνη και κατάλαβα τη βυζαντινή ζωγραφική. Παραδίδεται κανείς τόσο καλύτερα, όταν βλέπει τις προσπάθειές του να επιβεβαιώνονται από μία αρχαία παράδοση. Σε βοηθά να διαβείς το χαντάκι...*⁵⁸⁴ Η αναγνώριση της επίδρασης της ελληνικής τέχνης στη ζωγραφική διαφαίνεται, άλλωστε, με τρόπο χαρακτηριστικό, στη συνομιλία του Α. Τάσσου με τον Δ. Γαλάνη, όταν ο δεύτερος τοποθετήθηκε στο ζήτημα περί *ελληνικότητας* της τέχνης, λέγοντας: ...*Αυτό ανακαλύφθηκε από σας εδώ και αφορά την περιοχή του κέντρου των Αθηνών. Πιο πέρα, πιο έξω τίποτα. Ήσαστε σχεδόν αστείοι, αν θέλετε να προβάλλετε διεθνώς κάτι τέτοιο. Άλλωστε και πάλι μέσω του Πικάσο στο σχέδιο και του Ματίς στο χρώμα, θα ανακαλύψετε αυτή τη δήθεν ελληνικότητα.*⁵⁸⁵

Αργότερα, οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, η Ρωσική Επανάσταση και η Μικρασιατική Εκστρατεία έφεραν στο προσκήνιο της διεθνούς επικαιρότητας σημαντικά κέντρα της Ορθοδοξίας. Έτσι, η διοργάνωση της Exposition Internationale d' Art Byzantin, η οποία πραγματοποιήθηκε στον Λούβρο το 1931, και πληθώρα άλλων ανάλογων διοργανώσεων σκόπευαν να εντείνουν τη μελέτη του Βυζαντίου και να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού της αστικής τάξης. Ανάλογο ενδιαφέρον υπήρξε και για το Άβατον του Αγίου Όρους. Το 1920, το γαλλικό περιοδικό *L' Illustration* συμπεριέλαβε αφιέρωμα για την περιοχή του Άθω, με εικονογραφημένα έργα Γάλλων ζωγράφων, οι οποίοι την είχαν επισκεφθεί.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ «Ο δρόμος του χρώματος», *Art Present*, τ. 2, 1947, δημοσιευμένο στο Jack D. Flam, *Matisse On Art*, Phaidon Press Ltd, 1973.

⁵⁸⁵ Α. Τάσος, κι ένας περίπατος μαζί του, το '47, περ. *Ζυγός*, αρ. 39/1980, σ.43.

⁵⁸⁶ Ε. Ρούπα, «Το κίνημα της αναβίωσης της Βυζαντινής (Λαϊκοβυζαντινής) παράδοσης στις αστικές εφαρμοσμένες τέχνες στην περίοδο του Μεσοπολέμου», στο «*Πρακτικά Β' Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*» (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 26-28 Νοεμβρίου 2010) Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Θεολογική Σχολή, Τμήμα Θεολογίας, Αθήνα 2012, σσ.318-319.

Στην Ελλάδα, η στροφή προς το Βυζάντιο, με την πρόθεση ανάδειξης της οργανικής συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού, υπήρξε έντονη σε πολλά επίπεδα από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα και μετά. Ενδεικτικά, αναφέρεται ότι, το 1917, τα μέλη της Επιτροπής Σχεδιασμού της πόλης της Θεσσαλονίκης επέλεξαν να τονίσουν τη βυζαντινή αρχιτεκτονική της πόλης και όχι τη μακεδονική και, το 1920, στους νέους τύπους τραπεζογραμμάτων της Τράπεζας της Ελλάδας, αποτυπώθηκε η Αγία Σοφία, όπως ακριβώς χτίστηκε. Ακόμη, το 1930, διοργανώθηκε στην Αθήνα το Γ' Διεθνές Βυζαντινολογικό Συνέδριο, το οποίο έδωσε μεγαλύτερη ώθηση στις Βυζαντινές Σπουδές στην Ελλάδα.⁵⁸⁷

Με την ενσωμάτωση της μεσαιωνικής ιστορίας, επιχειρήθηκε παράλληλα ο επαναπροσδιορισμός της εικόνας της Ελλάδας προς το εξωτερικό. Το 1919, ο Ε. Βενιζέλος προσκάλεσε στο Παρίσι τον Fred Boissonnas και τον Baud Bony και παρήγγειλε μια σειρά έργων για την Έκθεση πολιτιστικής προβολής της Ελλάδας που διοργάνωνε εκεί και, στη συνέχεια, στις Η.Π.Α. . Ο Fred Boissonnas φωτογράφησε τις εκκλησίες της Θεσσαλονίκης, το Άγιο Όρος, όλη τη Μακεδονία, τη Θράκη και τη Σμύρνη και, με τις εκθέσεις και τις διαλέξεις του στις σημαντικότερες πόλεις της Ευρώπης, έδρασε ως άτυπος πρεσβευτής.⁵⁸⁸

Η επιρροή της βυζαντινής παράδοσης και η αφομοίωση αισθητικών στοιχείων και αξιών από τη νέα ελληνική τέχνη, φανερώνονται στο έργο του Φ. Κόντογλου και του Σπ. Παπαλουκά. Ο τελευταίος, επιβεβαιώνοντας την επιρροή αυτή, είπε: *...μου παρέσχε αληθινές αποκαλύψεις απάνου σε χίλιες δυο απορίες μου και τεχνικές εκζητήσεις.*⁵⁸⁹

Παρότι η βυζαντινή τέχνη επηρέασε δυναμικά την νεότερη ελληνική, η επίδρασή της στις εκδόσεις γραμματοσήμων παρέμεινε συγκριτικά φτωχή. Η έκδοση *Εκστρατεία του '13*, με έμμεσες αναγωγές στην επανάληψη μιας ιστορίας που σχετίζεται με την Οθωμανική Αυτοκρατορία, δίνει έμφαση, με υπαινικτικούς συμβολισμούς και νοήματα, στη δυνατότητα της εθνικής ολοκλήρωσης, υποβαθμίζοντας τις αισθητικές ανάγκες αυτού του γραμματοσήμου.

⁵⁸⁷ Ε. Ρούπα, *ό.π.*, σ.325.

⁵⁸⁸ Γ. Κυρίτσης, *Ο Όλυμπος του Boissonnas*, Δήμος Λιτοχώρου, 2010, σσ.23-24 και υπ. xxiii.

⁵⁸⁹ Συνέντευξη στον Δ. Κεραμέα, εφ. *Εθνική Φωνή*, 27.12.1924.

Η σφοδρή αντίδραση της ελληνικής τέχνης απέναντι στο πλήγμα που προκάλεσε η Μικρασιατική Καταστροφή, η οποία ανέδειξε το ζήτημα της ταυτότητας της ελληνικής τέχνης ως αξιακού συστήματος και οδήγησε στη στροφή προς το Βυζάντιο, εκφράζοντας, όπως χαρακτηριστικά τονίζει η Ε. Βακαλό, *το θυμό του ρωμαίικου για την ευθύνη της Ευρώπης στη συμφορά της Μικράς Ασίας...φτάνοντας από τον Κόντογλου ως την μισαλλοδοξία*,⁵⁹⁰ δεν στάθηκε ικανή να επηρεάσει το θεματολογικό περιεχόμενο των εκδόσεων. Ο βυζαντινός χαρακτήρας υποχώρησε, έως την έκδοση των *Τοπίων Α'* του 1927, στην οποία συμπεριλαμβάνεται μία και μόνη κλάση για τη *Μονή Σίμωνος Πέτρας*.

Η προτεραιότητα στον εορτασμό της εκατονταετηρίδας από την Ελληνική Επανάσταση, τον οποίο, το 1921, είχε αναβάλει ο Ελληνοτουρκικός Πόλεμος, άνοιξε ένα νέο κύκλο εκδόσεων, από το 1924 έως το 1930. Στην πρώτη από αυτές, αφιερωμένη στα *100 χρόνια από τον θάνατο του Α. Βύρωνα*, η θεματολογία εγκαινιάζει τη νεότερη ελληνική τέχνη, με την *Υποδοχή του Α. Βύρωνα στο Μεσολόγγι*, του Θ. Βρυζάκη. Πρόκειται, επίσης, για την πρώτη έκδοση, με την οποία τιμάται ο φιλελληνισμός. Η ιστορική συγκυρία της έκδοσης έδινε ιδιαίτερο βάρος στη δράση των φιλελλήνων. Σημειώνεται ότι, τέσσερα χρόνια νωρίτερα, το λογοτεχνικό έργο των φιλελλήνων και η υποδοχή αυτού από το ελληνικό κοινό υπήρξαν αντικείμενο μελέτης του Κ. Παλαμά.⁵⁹¹ Η έξαρση του ενδιαφέροντος για τον φιλελληνισμό, το οποίο είχε εκδηλωθεί από το 1829, με την απόφαση της Δ' Εθνοσυνέλευσης για την ανέγερση μνημείου των *πεσόντων στη μάχη φιλελλήνων και όσων συνετέλεσαν καθ' οιονδήποτε τρόπον εις την αναγέννησιν της Ελλάδος...*,⁵⁹² είχε εξασθενήσει στη διάρκεια του 19ου αιώνα. Ο φιλελληνισμός της Ευρώπης απομυθοποιήθηκε, λόγω των καθοριστικών γεγονότων της υπόθεσης Πατσίφικο και του Κριμαϊκού Πολέμου, τα οποία δημιούργησαν ρήγματα στις σχέσεις με την Αγγλία και, γενικότερα, με την Ευρώπη. Η αντίδραση της Αγγλίας στη συνθήκη του Αγ. Στεφάνου αναθέρμανε τις σχέσεις και το ενδιαφέρον για τον φιλελληνισμό, ενώ ο ιδεολογικός προσανατολισμός της Μ. Ιδέας, ο οποίος προέβαλε το αίτημα της εθνικής ενότητας, συνέτειναν στην επαναφορά της

⁵⁹⁰ Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα - Ο Μύθος της ελληνικότητας*, τ.ΙΙΙ, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ.15.

⁵⁹¹ Κωστή Παλαμά, *Πεζοί δρόμοι β', τρεις ελληνολάτρες: Ο Ανατόλ Φρανς και η κλασική παράδοση, Βυρωνολατρεία, ο Β. Ουγκώ και η Ελλάς*, Ζηκάκη, Αθήνα 1929.

⁵⁹² Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος, αρ. 5, εν Ναυπλίου 29 Ιανουαρίου 1834, αρθρ.4.

πρόσφατης ελληνικής ιστορίας στο προσκήνιο. Στην κατεύθυνση αυτή, ο Φιλολογικός Σύλλογος *Βύρων* συγκρότησε ειδική επιτροπή για τη διατήρηση και μετάδοση των εθνικών αναμνήσεων. Σε σχετική ομιλία του, ο Α. Στούπης ανέφερε...να κοινωθώμεν προς το παρελθόν αν ουχί δια των παλμών και των παραδόσεων έστω δια των μαρμάρων.⁵⁹³ Στα τέλη του 19ου αιώνα, το ελληνικό κράτος προχώρησε στην παραγγελία ανέγερσης ανδριάντων προς τιμήν πολλών Ελλήνων και φιλελλήνων αγωνιστών. Μεταξύ αυτών, υπήρξαν ο ανδριάντας του Α. Βύρωνα στον *Κήπο των Ηρώων* στο Μεσολόγγι και το σύμπλεγμα η *Ελλάδα στεφανώνει τον Α. Βύρωνα* στο Ζάππειο, που αφιερώθηκαν στην προσφορά του. Ωστόσο, το σύμπλεγμα η *Ελλάδα στεφανώνει τον Α. Βύρωνα* σχολιάστηκε δυσμενώς για την ιδεολογική λειτουργία στην οποία αποσκοπούσε και η οποία υπερτερούσε του αισθητικού αποτελέσματος.⁵⁹⁴

Ένα ακόμη σημαντικό έργο του Θόδωρου Βρυζάκη, η ιδεαλιστική *Έξοδος του Μεσολογγίου*, παροχέτευσε το ιδεολογικό του περιεχόμενο στην έκδοση της *Εκατονταετηρίδας από την Ελληνική Επανάσταση*, το 1930, μαζί με εκείνο του φιλέλληνα Ludovico Lipparini, *Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός υψώνει τη σημαία της Ανεξαρτησίας*. Σημειώνεται ότι ο Θ. Βρυζάκης υπήρξε γιος θύματος του Αγώνα και θεμελιωτής της ιστορικής ζωγραφικής. Η *Έξοδος του Μεσολογγίου* απέβαλε το στοιχείο της βιαιότητας του πολέμου, εστιάζοντας στον ανθρώπινο πόνο, με εσωτερικότητα και ελπιδοφόρα προέκταση στις σταθερές αξίες. Ο Θ. Βρυζάκης διαδέχτηκε τους Ευρωπαίους ρομαντικούς στον δραματικό τόνο, γεγονός που τον διαχωρίζει ως προς την οπτική του γωνία για τα γεγονότα,⁵⁹⁵ και, με την ιδεαλιστική του σύλληψη, έδωσε βάρος στη διήγηση και καταγραφή των γεγονότων που έκαναν υπερήφανους τους Έλληνες. Το έργο του ανταποκρινόταν στο αίτημα της ελληνικής κοινωνίας να *διαβάξει* μεγάλες στιγμές του ελληνικού έθνους, αποφεύγοντας κάθε νύξη για καταστροφή και όλεθρο. Με αυτή την έννοια, η επιλογή του συγκεκριμένου έργου κάλυπτε απόλυτα το

⁵⁹³ βλ. Ε. Μαντρινιχάλη, «Εθνική ιδεολογία και Νεοελληνική Γλυπτική: Η περίπτωση των γλυπτικών απεικονίσεων των Φιλελλήνων», Ε. Close, G. Couvalis, G. Frazis, M. Palaktsoglou, and M. Tsianikas (eds.) *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies*, June 2007", Flinders University Department of Languages - Modern Greek: Adelaide 2009, σσ.549-564.

⁵⁹⁴ βλ. Ε. Μαντρινιχάλη, Εθνική ιδεολογία και Νεοελληνική Γλυπτική, ό.π.

⁵⁹⁵ Ν. Μισιρλή, «Τάσεις στην Νεοελληνική Ζωγραφική του 19ου αιώνα και κοινωνικές εξελίξεις», *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια - Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξ. Σούτζου, Αθήνα 2001, σ.65.

πνεύμα της έκδοσης, η οποία προβάλλει τους ήρωες της Επανάστασης ως προσωπικότητες και ως πρότυπα διδασκαλίας.

Το αίτημα της αποφυγής οποιασδήποτε αναπαράστασης που θα προκαλούσε οδυνηρές αναμνήσεις υποβλήθηκε και στις συνεδριάσεις της *Επιτροπής Εορτών και Αναπαραστάσεων*. Χαρακτηριστικές είναι οι τοποθετήσεις των μελών της επιτροπής, Ι. Βελλιανίτη και Γ. Ασπρέα, σχετικά με τις αναπαραστάσεις των μαχών, στην τελετή του Παναθηναϊκού Σταδίου. Ο πρώτος πίστευε ότι *...η εμφάνισης των Τούρκων θα εξάψη τον όχλον και δια τούτο προτιμά την μάχη της Τριπολιτσάς και ο δεύτερος ότι ...εάν αναπαρασταθή τι, πρέπει τούτο να είναι νίκη των Ελλήνων*.⁵⁹⁶

Στον χώρο του γραμματοσήμου, οι απόψεις αυτές παραμερίστηκαν. Άλλωστε, η συγκεκριμένη θεματολογία δεν επανήλθε στις ελληνικές εκδόσεις, πριν την πάροδο 41 ετών. Ο κύκλος των εκδόσεων της *Εκατονταετηρίδας*, συμπεριλαμβανομένων των εκδόσεων του *Ναυαρίνου* και *Φαβιέρου* το 1927, οι οποίες κάνουν μνεία στα καθοριστικά για την έκβαση του Αγώνα γεγονότα, θα μπορούσαν να αποτελούν ενδείξεις ότι οι απεικονίσεις συνεστάλησαν, περιοριζόμενες στην αναφορά μιας επετείου, η οποία αποτελούσε τη *ληξιαρχική πράξη* αναγεννήσεως του ελληνικού κράτους. Άλλωστε, η κορύφωση των εκδόσεων συμπύκνωσε το περιεχόμενό της στο ιδεαλιστικό πρότυπο του Θ. Βρυζάκη και του L. Lipparini, αποφεύγοντας οποιαδήποτε αναφορά στη δραστηριότητα των εμπλεκόμενων προσώπων.

Το έργο του Θ. Βρυζάκη, με σαφή χρονική και ιδεολογική απόσταση από την μεταστροφή της τέχνης του 20ού αιώνα, μεταλλαγμένο στον σημειολογικό κώδικα του γραμματοσήμου, ικανοποιούσε με την ιδιότητα ενός φορτισμένου συμβόλου παρατεταμένης -στα πλαίσια της τέχνης- ισχύος το λαϊκό αίσθημα της μετά την Μικρασιατική Καταστροφή εποχής. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η αναπαράσταση της *Εξόδου του Μεσολογγίου*, ως θεματολογία, αποτελούσε αντικείμενο συζήτησης και πριν από την ταπεινωτική υποχώρηση του ελληνικού στρατού από την Μικρά Ασία.⁵⁹⁷ Κατά συνέπεια, ενδέχεται, στην έκδοση του 1930, η σύνταξη του σημασιολογικού περιεχομένου να συμπεριλαμβάνει ένα ακόμη μήνυμα. Δεδομένου ότι η έκδοση έπεται

⁵⁹⁶ Γ.Α.Κ., Αρχείο Κ.Κ.Ε. προς εορτασμόν της 100ετηρίδος της Εθνικής Παλιγγενεσίας (1918-1937), Πρακτικά Επιτροπής Εορτών και Αναπαραστάσεων, Α' Συνεδρίασις 14/2/1929, Φακ.70.

⁵⁹⁷ Β. Δ/γμα της 9/10/1923 [Φ.Ε.Κ. Α 287 της 12/10/1923], τη «Διακήρυξιν δημοπρασίας προς κατασκευήν των νέων γραμματοσήμων» της 23/9/1923, περιοδικό *Φιλοτέλεια*, τ. 11-12, Νοεμβ.- Δεκ., σ.123.

χρονικά της τουρκικής *London Printing Postage Stamps* του 1926 και, σε συνάρτηση τόσο με την απεικόνιση του *Θωρηκτού Αβέρωφ* στην έκδοση των *Τοπίων* όσο και με την οριστική λήξη του ελληνικού μεγαλοϊδεατισμού, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια μετριοπαθής διατύπωση δυσaréσκειας και αντίστασης σε περαιτέρω υποχωρήσεις.

Στο διεθνές επίπεδο, στα πλαίσια μιας ευρύτερης προσπάθειας ανανέωσης της εικόνας της Ελλάδας του 19ου αιώνα, η συγκεκριμένη απεικόνιση δεν θα μπορούσε να μεταδώσει στους *εικονολήπτες* - θεατές της εκτός των συνόρων την έννοια της μάχης, γιατί κάτι τέτοιο προϋποθέτει τη γνώση του συγκεκριμένου έργου και της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής. Την επιλογή της ηρωικής *Εξόδου* ενισχύει πιθανόν η πρόσφατη σχετικά με την έκδοση μνήμη των εορτασμών του 1926, οι οποίοι τελέστηκαν σε πανεθνικό επίπεδο και για τους οποίους η Κυβέρνηση Θ. Πάγκαλου - προσδίδοντας εξαιρετική επισημότητα- παρήγγειλε στον Κ. Παλαμά τη δημιουργία κατάλληλου για την περίπτωση ποιήματος.⁵⁹⁸

Με την ολοκλήρωση των εκδόσεων της *Εκατονταετηρίδας από την Ελληνική Επανάσταση*, η θεματολογία επέστρεψε ξανά στην αρχαιότητα, αλλά αυτή τη φορά μέσα σε ένα νέο αισθητικό πλαίσιο. Ο γνησιότερος εκπρόσωπος του συμβολισμού στην Ελλάδα, ο Δημήτρης Μπισκίνης, φιλοτέχνησε το 1933 την έκδοση της *Δημοκρατίας*, αλλάζοντας την έως τότε οπτική της αρχαιοελληνικής εικόνας. Ο συμβολισμός είχε κάνει την εμφάνισή του από τη δεκαετία του '20 και συνδέθηκε, ως ένα βαθμό, με τη μελέτη και την αντιπαραβολή των αρχών του προς τις αρχές της βυζαντινής τέχνης. Η βαθμιαία αποκατάσταση της τέχνης του Βυζαντίου είχε επηρεάσει τόσο τους διανοούμενους όσο και τους καλλιτέχνες, οι οποίοι ανακάλυψαν σ' αυτή αξιώματα της μοντέρνας ζωγραφικής.⁵⁹⁹

Η αλληγορική αναπαράσταση της ένθρονης Αθηνάς ως σύμβολο της δημοκρατίας αποκρυσταλλώθηκε, τελικά, σε ένα περιγραφικό πορτραίτο, πλαισιωμένο με σύμβολα και διακοσμητικά. Με τη σχεδιαστική του ικανότητα ολοφάνερη από το προσχέδιο του γραμματοσήμου και, χωρίς να αποποιείται τις καταβολές της

⁵⁹⁸ Α. Καραντώνης, «Ο Διονύσιος Σολωμός, ο Κωστής Παλαμάς και το εικοσιένα», *Νέα Εστία*, 1043/1970, σ.133.

⁵⁹⁹ Ο Μ. Denis έγραφε ότι μόνο ο βυζαντινός Χριστός είχε μεταφυσικό χαρακτήρα, όπως το φωτοστέφανο χρησιμοποιήθηκε από τους συμβολιστές. βλ. Ε. Γεωργιάδου – Κουντουρά, «Ο Συμβολισμός και άλλες τάσεις στη ζωγραφική (1880-1930) », *Αρχαιολογία και Τέχνες*, αρ. 57/1995.

ακαδημαϊκής τέχνης, ο Δ. Μπισκίνης συστήνει στο κοινό της γραμματοσημικής τέχνης μια νέα γλώσσα επικοινωνίας.

Η μεταρσίωση εννοιών και αξιών με αναγωγές στην αρχαιότητα εντοπίζεται σε αρκετές περιπτώσεις. Ο Θ. Θωμόπουλος, λάτρης της αρχαϊκής τέχνης, για την παραγγελία της ανέγερσης του μνημείου του Ακρωτηρίου -εις μνήμην του βομβαρδισμού της ελληνικής σημαίας από τους στόλους των Μ. Δυνάμεων το 1897-, συνέλαβε την ιδέα της κατασκευής ενός αγάλματος της Αθηνάς ύψους 27 μ., πάνω σε λόφο ύψους 160 μ. και σε βάση από κόκκινο μάρμαρο Μάνης, για να συμβολίζει το αίμα των πολεμιστών. Η σύλληψη της ιδέας του Θ. Θωμόπουλου ταυτίστηκε με το σύντομο τηλεγράφημα διαμαρτυρίας του προέδρου της Βουλής, Αλ. Ζαΐμη, στο οποίο αναφερόταν: *Η βομβαρδισθείσα υπό των ξένων στόλων ιδέα!*.⁶⁰⁰ Παρόμοιο σκεπτικό μαρτυρά και η έκδοση για την *Εκατονταετηρίδα του Πανεπιστημίου Αθηνών*, στην οποία το επιβλητικό άγαλμα της Αθηνάς αποτελεί το διαχρονικό και αξεπέραστο πρότυπο της *Σοφίας* και της *Γνώσης*.

Η δεύτερη και τελευταία συνεργασία του Δ. Μπισκίνη με το Ελληνικό Ταχυδρομείο αφορούσε την έκδοση της *Μυθολογικής*, το 1935. Με την έκδοση αυτή, το γραμματόσημο τείνει να διευρύνει το κοινό του, εξιστορώντας εύληπτα μυθολογικές σκηνές σε όσους δεν έχουν τη γνώση και την οπτική εξοικείωση με τα αυθεντικά πρότυπα. Η λαϊκή εικονογραφική αντίληψη της εποχής δείχνει ότι η εικόνα χρησιμοποιείται, για να συμπληρώσει και να επεξηγήσει τα κείμενα βιβλίων, περιοδικών κ.λπ. . Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εκδόσεις του Ι. Βερν, στις οποίες τα εμβόλιμα στο κείμενο σχέδια αναλαμβάνουν να συμπληρώσουν με σχεδιαστικές λεπτομέρειες την αφήγηση του κειμένου.

Από το 1937, η θεματολογία των γραμματοσήμων γεφυρώνει, για πρώτη φορά, τη χρονική απόσταση αρχαιότητας - παρόντος, προβάλλοντας επιγραμματικά αλλά με σαφήνεια, στην έκδοση της *Ιστορικής*, την άρρηκτη συνέχεια της ελληνικής ιστορίας. Ωστόσο, από τις δεκατρείς κλάσεις της έκδοσης της *Ιστορικής* σειράς, οι εννέα αφιερώθηκαν στον αρχαίο κόσμο. Παρόλο που η ελληνική αρχαιότητα απασχόλησε σχεδόν αδιάλειπτα τις εκδόσεις γραμματοσήμων έως την έκδοση της *Ιστορικής*, οι συχνές επαναλήψεις αναπαραστάσεων του Παρθενώνα τής προσδίδουν εμβληματικό

⁶⁰⁰ Ζ. Παπαντωνίου, «Ο Θωμόπουλος και το μνημείο», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Σεπτεμβρίου 1937.

χαρακτήρα. Στην έκδοση της *Ιστορικής*, γίνεται για πρώτη φορά μνεία στην αρχαία ελληνική τέχνη αλλά και στις μεταγενέστερες εποχές, έως τα νεότερα χρόνια. Στα μεταπολεμικά χρόνια, το άνοιγμα σε περισσότερες πλευρές της τέχνης έγινε πιο αισθητό.

Από την έκδοση της *Ανασυγκροτήσεως* (1951) του Γ. Κεφαλληνού έως τη *Μινωική Τέχνη* (1961) του Α. Τάσσου, οι ελληνικές εκδόσεις διεύρυναν όχι μόνο τη θεματολογία γύρω από την τέχνη αλλά και τις αντιλήψεις γύρω από αυτή. Η λεπτή τροποποίηση, εντούτοις, στα ερείσματα της αρχαιοελληνικής θεματικής γίνεται πρόδηλη από το γεγονός ότι περιστρέφεται γύρω από τους βασικούς πυλώνες της οικονομίας. Έτσι, η *Δήμητρα*, ο *Διόνυσος*, νέοι *τουριστικοί* προορισμοί και *αρχαιολογικοί* τόποι, η *Εμπορική Ναυτιλία* έγιναν οι πρωταγωνιστές των εκδόσεων αυτών.

Οι πλαστικές διατυπώσεις του Ι. Κεφαλληνού και του Α. Τάσσου, αναδιαμόρφωσαν πνευματικά τα ελληνικά γραμματόσημα. Ο πρώτος, εκπρόσωπος της λεγόμενης *Γενιάς του '30* και ο δεύτερος, μαθητής του και εκπρόσωπος της μεταπολεμικής γενιάς -η οποία, ωστόσο, αντλούσε τα ερείσματά της από τη *Γενιά του '30-*, έθεσαν το ζήτημα της εξομάλυνσης της ιστορικής και αισθητικής διάστασης του αρχετυπικού παρελθόντος, αναζητώντας τον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας της ελληνικής τέχνης. Στη δεκαετία του '30, το αίτημα της πνευματικής απελευθέρωσης από την *τυρρανία των συμβατικών αξιών και των προλήψεων, από τη νάρκη της ακρισίας και της ημιμάθειας, από τη θανατηφόρα άγνοια του επαρχιωτισμού έγινε επιτακτικό*.⁶⁰¹

Ο Γ. Θεοτοκάς, στο μυθιστόρημά του *Αργώ*, προσπάθησε να συντονίσει τον διάλογο μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, μέσω της αργοναυτικής μεταφοράς, της μυθικής αναζήτησης και του αέναου ταξιδιού του ελληνικού έθνους. Έθεσε ένα κεφαλαιώδες ζήτημα που αφορά σε ένα από τα επιτεύγματα της γενιάς του και που συνίσταται στον συμβιβασμό αξιών, που πρωτύτερα αλληλοαποκλείονταν.⁶⁰² Η *Αργώ* του Γ. Θεοτοκά, συμπτωματικά, είναι το ομότιτλο γραμματόσημο του Α. Τάσσου και βραβευμένο ως ένα από τα δέκα καλύτερα του κόσμου. Η νέα προσέγγιση του

⁶⁰¹ Π. Κιτρομηλίδης, «Η Γαλλία στην ελληνική πολιτική σκέψη και διανοητική παράδοση», *Παρίσι Αθήνα 1863 -1940*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου, Αθήνα 2007, σ.25.

⁶⁰² Μ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα*, Ερμής, Αθήνα 2006, σ.33.

παρελθόντος αποδεικνύει ότι, συχνά, το περιεχόμενο των συμβόλων αλλάζει, αλλά παραμένει η ενδιάθετη τάση του δημιουργού να εκφράζεται μέσα από τα σύμβολα.

Η ανάγκη δημιουργίας ενός νέου εθνικού πολιτισμού και οι συνθήκες υπό τις οποίες θα μπορούσε να συμβεί, εκπεφρασμένες με ενάργεια από τον Οδυσσέα Ελύτη, το 1938: *...Την ημέρα που μια παράταξη ανθρώπων με διεθνή πνευματικό εξοπλισμό, θα προσπαθήσει να κάνει μιαν εσωτερική και γόνιμη αυτοεκκαθάριση σκύβοντας μ' ασίγαστον έρωτα στην πατρική γη για ν' ανάψει από κει την καινούργια φλόγα της νόησης, την ημέρα που θα προσαρμόση το καθαρά ελληνικό υλικό στα εκφραστικά μέσα της σύγχρονης εποχής που πάνω από κάθε τι ζητάει θάρρος, ειλικρίνεια κι ελευθερία, θα λάμπουν από παντού οι ευτυχισμένες δυνατότητες της δημιουργίας καινούργιου εθνικού πολιτισμού...*⁶⁰³ αποκλείστηκαν στα χρόνια της παροπλισμένης ιδεολογίας⁶⁰⁴ που ακολούθησαν.

Πράγματι, στην ιστορική γραμμή που ορίζει τις εκδόσεις των αρχαιοελληνικών θεμάτων, από την έκδοση της *Μεγάλης Κεφαλής* του Ερμή έως την *Μινωική Τέχνη* του Α. Τάσσου, υπάρχει ένα σημείο, στο οποίο η αρχαιότητα αποκόπηκε από τη χρονική και χωρική ιστορικότητα του κλασικού ιδεώδους. Η μεταξική πρόσληψη του αρχαίου προτύπου στην έκδοση της *E.O.N.*, το 1940, αντικατοπτρίζει την υιοθέτηση ενός ιδανικού προτύπου σκέψης και σώματος, το οποίο οδηγεί στην κατάλυση της υποκειμενικής διαφοράς.

Η απολυταρχική θέση απέναντι σε οποιαδήποτε νεωτερικότητα στην τέχνη είχε εκδηλωθεί, άλλωστε, από το 1933, στη Γερμανία, με την κατάργηση της θεσμικής υπόστασης του Bauhaus από τους εθνικοσοσιαλιστές. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι, στην Ελλάδα, το καθεστώς περιορίστηκε στην έκδοση μίας και μόνο σειράς, σε αντίθεση με τις συνεχείς και προπαγανδιστικές εκδόσεις αντιστοίχων καθεστώτων των άλλων κρατών.⁶⁰⁵

Από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, τη θεματολογία των γραμματοσήμων είχαν παράλληλα απασχολήσει θέματα εσωτερικής πολιτικής. Τις αποσπασματικές εκδόσεις *E.T.* (1916) και *Προσωρινή Κυβέρνηση Βενιζέλου* (1917) και τη λεκτική - με

⁶⁰³ Ο. Ελύτης, «Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας», *Τα Νέα Γράμματα*, αρ. 4-5/1938, σ.428.

⁶⁰⁴ Μ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα – Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1977, σ.195.

⁶⁰⁵ Yv. M. Danan, *Le timbre et l'analyse quantitative en science politique*, Publications de la Faculté de Droit et des Sciences Politiques et Sociales d'Amiens, αρ.3/1972-1973, σσ.114-125.

επισημάνσεις επί παλαιότερων αξιών - αναφορά στην Επανάσταση του 1922, διαδέχτηκαν με αυξημένη ένταση, από το 1936 και μετά, επανειλημμένες εκδόσεις διαφορετικού θεματικού περιεχομένου. Η διαφορά από τις εκδόσεις της δεκαετίας του '20 έγκειται στο ότι η νέα προσωπογραφική αντίληψη καταγράφει μια τάση η οποία εξέλειπε ως εκείνη τη στιγμή από την εκδοτική πολιτική. Η *Πένθιμη* του Βασιλέως Κωνσταντίνου άνοιξε τον κύκλο μιας σειράς εκδόσεων με διάρκεια έως το 1966, προωθώντας πολιτικά το θεσμό της βασιλείας.

Η παρουσία του πολιτικού προσώπου στο ευρύτερο πεδίο της ζωγραφικής είχε, από τον 18ο αιώνα, αποποιηθεί τον αρχαιοπρεπή ιδεαλιστικό χαρακτήρα του,⁶⁰⁶ αναλαμβάνοντας τον ρόλο του απευθείας ρυθμιστή ιστορικού πεπρωμένου και, στον 19ο αιώνα, διατυπώσεις αυτής της κατεύθυνσης το προβάλλουν ως κεντρικό πρόσωπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί τα έργα του Hess, *Η υποδοχή του βασιλιά Όθωνα στο Ναύπλιο*, του 1835, και το μεταγενέστερο *Η υποδοχή του βασιλιά Όθωνα στην Αθήνα*, όπως και πλήθος λιθογραφιών ειδησεογραφικού χαρακτήρα. Στην Ελλάδα των αρχών του 20ού αιώνα, το έργο ορισμένων καλλιτεχνών, όπως π.χ. των Κ. Βολανάκη, Σ. Λασκαρίδου, Α. Προσαλέντη, Γ. Ροΐλου απασχόλησε η δράση της βασιλικής οικογένειας. Για τον τελευταίο, μάλιστα, προσωπογράφο της βασιλικής οικογένειας, ο Άγγελος Προκοπίου, με αφορμή το έργο του *η Μάχη των Φαρσάλων*, γράφει ότι προβάλλει την αποφασιστικής σημασίας παρουσία του ηγέτη του στρατεύματος, στην έκβαση του αγώνα.⁶⁰⁷ Η αποφασιστικής σημασίας παρουσία του ηγέτη προβλήθηκε επισταμένως και από τις λαϊκές εικονογραφήσεις, ειδικότερα, στη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων, διαχωρίζοντας τη φυσιογνωμία του από τη μάζα των στρατιωτών. Για αυτή την κατηγορία εικονογραφήσεων -κυρίως στην έντονη, προπαγανδιστικά, περίοδο των Βαλκανικών Πολέμων και σε σχέση με τη χαρακτηριστική και τις εφαρμογές της- ενισχύεται η αναφορά του V. Bérard⁶⁰⁸ που θέλει τις ταπεινές, σε καλλιτεχνικές απαιτήσεις, λαϊκές εικόνες ως καθοριστικό παράγοντα της ιστορικής

⁶⁰⁶ Ολυμπία Τσακνίδου, *Ο θάνατος του Στρατηγού Wolfe*, Benjamin West και *Οι κυρίαρχοι της Ευρώπης* (ανωνύμου), *Η απεικόνιση πολιτικών προσώπων σε ιστορικές σκηνές στη νεότερη ελληνική ζωγραφική (1832-1922)*, Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, σ.12 και σ.15.

⁶⁰⁷ Α. Προκοπίου, *Ιστορία της Τέχνης 1750-1950*, τ. 2, Αθήνα 1967-1969, σ.373.

⁶⁰⁸ Ε. Παπασπύρου – Καραδημητρίου, «Λαϊκές Εικόνες στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα», εφ. *Καθημερινή* 17/5/1998, σ. 9 και V. Bérard, *Τουρκία και Ελληνισμός*, Τροχαλία, Αθήνα 2^η 1987.

συνείδησης του λαού μας. Οι επιδράσεις της συγκεκριμένης οπτικής είναι περισσότερο εμφανείς στην αναμνηστική έκδοση του *Έφιππου*, το 1938. Οι υπόλοιπες εκδόσεις βασίστηκαν σε φωτογραφικά πρότυπα τα οποία δόθηκαν απευθείας από την Αυλή.⁶⁰⁹

Οι απεικονίσεις βασιλικής θεματολογίας στις ελληνικές εκδόσεις, άλλοτε μετωπικές και άλλοτε πλάγιας όψης, υποστηρικτικές της μεγαλοπρεπούς σταθερότητας της κύριας μορφής και με σημείο φυγής στο κέντρο, έτσι ώστε η συγκλίνουσα προοπτική να δίνει την αίσθηση μικρού βάθους, επιδιώκουν να αυξήσουν τη σοβαρότητα της σκηνής. Για τη δημιουργία, άλλωστε, μιας εικόνας, με έμφαση στη μεγαλοπρέπεια, ο Erwin Panofsky μάς παραπέμπει στον αρχιτέκτονα Palladio, που είπε ότι το σημείο φυγής θα πρέπει να τοποθετείται στο κέντρο, για να δίνει στην εικόνα *maestà e grandezza*.⁶¹⁰

Τέλος, το εκ διαμέτρου αντίθετο θεματολογικά περιεχόμενο δύο ομότιτλων εκδόσεων, της *Νίκης* του 1947 και της *Νίκης* του 1959, αποδεικνύει το βάρος της ιστορικής τομής του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της μετεμφυλιακής όξυνσης. Η πρώτη από αυτές αφιερώθηκε στη συμβολή της Ελλάδας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ η δεύτερη στη νίκη του τακτικού στρατού κατά των ανταρτών. Παράλληλα, το 1959, κυκλοφόρησε η έκδοση *Ίμρε Νάγκυ*, ως απάντηση στην σοβιετική έκδοση για τον *Μανώλη Γλέζο*, ενώ είχαν προηγηθεί οι εκδόσεις *Διαμαρτυρία για το Παιδομάζωμα* (1949) και *Γράμμος-Βίτσι* (1952). Από το σύνολο αυτών των εκδόσεων, γίνεται φανερό ότι η προώθηση της πολιτικής ιδεολογικής προπαγάνδας είχε σαφή προτεραιότητα, έναντι οποιασδήποτε αισθητικής αναζήτησης.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δύο βασικές κατευθύνσεις με τις οποίες προδιαγράφηκαν οι θεματολογικές επιλογές των ελληνικών εκδόσεων. Η πρώτη προσανατολίζεται στην αρχαιότητα και η δεύτερη στα πολιτικά ιδεολογήματα, με επικρατέστερο εκείνο της βασιλείας. Οποιαδήποτε άλλη θεματολογία φαίνεται αποσπασματική και αδύναμη να χαρακτηρίσει μια διαφορετική κατεύθυνση. Η

⁶⁰⁹ Το πρότυπο των *Γάμων* (1938) εδόθη από τον Αυλάρχη της βασίλισσας Φρειδερίκης, για την έκδοση *Βασίλισσες* του 1934 από φωτογραφίες της κ. Καρόλου τη υποδείξει επιμεληθείς των *Ανακτόρων*, των *Ιονίων* του 1939 από προσχέδιο του Αυλάρχου βάσει ιονίου εμβλήματος χαρτονομίσματος της Ιονικής Τράπεζας. Επίσης για τα πορτραίτα των βασιλέων Βικτώριας και Γεωργίου από ημερολόγιο της βιβλιοθήκης της Κέρκυρας και μεταλλίου της εποχής, αντιστοίχως. βλ. Μητρώο Γραμματοσήμων 1934-1944 σσ.300-311.

⁶¹⁰ R. Arnheim, *Τέχνη και Οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2005, σ.323.

δυνατότητα συμβολής του θέματος μιας εικόνας στην αισθητική παιδεία είναι αδιαμφισβήτητη, ωστόσο, δεν θα μπορούσε να ολοκληρώσει τη λειτουργία του, πριν να τελειωθεί με τη μέθεξή του στην ύλη.

2. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

Στο αδιαίρετο σύνολο παραγόντων που επηρεάζουν το αισθητικό αποτέλεσμα ενός γραμματοσήμου, ο ρόλος του καλλιτέχνη ως δημιουργού αποκτά ιδιαίτερη σημασία, γιατί, από τη θέση αυτή, ενεργεί διαμεσολαβητικά ως φυσικός αγωγός, μεταξύ *ιδέας* και *αισθητού*. Η διαδικασία αυτή επηρεάζει μοιραία το *δημιούργημα*, το οποίο εξαρτάται τελικά από την ικανότητα σύζευξης περιεχομένου και μορφής εκ μέρους του δημιουργού. Ο Πλάτων αξίωνε από τον ποιητή και τον καλλιτέχνη διακονία υπεύθυνη όχι μόνο της τέχνης αλλά και της κοινωνίας, *προς την διάπλασιν του ήθους των πολιτών – και για εμπέδωση της γνήσιας ευδαιμονίας τους και για δράση τους, κοινωνικά, εποικοδομητική*.⁶¹¹

Στην περίπτωση των γραμματοσήμων, η καλλιτεχνική συνέργεια τελείται μέσα από δύο διαφορετικές θέσεις. Μέχρι ενός βαθμού, πραγματοποιείται με τη συμμετοχή του καλλιτέχνη στις συμβουλευτικές επιτροπές των εκδόσεων γραμματοσήμων και έπειτα, από τη μαχητική θέση της σχεδίασης και της χάραξης. Κατά συνέπεια, στην αξιολόγηση του αισθητικού αποτελέσματος, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη όλοι εκείνοι οι παράγοντες οι οποίοι σχετίζονται με τις καλλιτεχνικές τάσεις και την καλλιτεχνική παιδεία και οι οποίοι αξιώνουν, εν τέλει, τη δημιουργία ενός αισθητικού κλίματος.

Από την αρχή των εκδόσεων έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, τη θεματολογία των γραμματοσήμων επέλεγαν πρόσωπα τα οποία σχετίζονταν με την εξουσία, ενώ τη σχεδίαση και τη χάραξη αναλάμβαναν χαράκτες των ξένων οίκων κατασκευής γραμματοσήμων. Η πρώτη συμμετοχή καλλιτεχνών ως μέλη ενός συμβουλίου εκδόσεως γραμματοσήμων καταγράφεται στις επανειλημμένες συνεδριάσεις⁶¹² για την έκδοση των *Τοπίων*, πριν ακόμη το ρόλο αυτό αλλά και το ίδιο το συμβούλιο θεσμοθετηθούν επίσημα. Στις συνεδριάσεις συμμετείχαν ο Παύλος

⁶¹¹ Κ.Ι. Δεσποτόπουλος, προλογικό σημείωμα, στο: Νεοκλής Σαρρής, *Ελληνική κοινωνία και τηλεόραση*, Γόρδιος, Αθήνα 1992, σ.9.

⁶¹² *Φιλοτέλεια*, αρ. 11-12/ 1924, σ.123.

Μαθιόπουλος και ο Αριστείδης Ζάχος. Ο Π. Μαθιόπουλος καθηγητής της Σχολής Καλών Τεχνών και ζωγράφος πορτραίτων της μεγαλοαστικής κοινωνίας και της Αυλής, προσέδωσε, ως φορέας στοιχείων του art nouveau, έναν ορισμένο τόνο στην τότε ανερχόμενη και φιλόδοξη κοινωνία της κοσμικής Αθήνας, διαμορφώνοντας το γούστο της. Ο Α. Ζάχος, πρόδρομος μιας λαϊκότερης με βυζαντινά στοιχεία αρχιτεκτονικής την περίοδο του Μεσοπολέμου, μετείχε στο πλαίσιο των ιδεολογικών διεργασιών, οι οποίες αφορούσαν στη δημιουργία μιας ελληνικής αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Εντονότερη παρουσία εκπροσώπων της τέχνης και των γραμμάτων σημειώνεται λίγο αργότερα, στις συνεδριάσεις οι οποίες αφορούσαν στην έκδοση της *Εκατονταετηρίδας της Ελληνικής Επανάστασης*. Για την έκδοση αυτή, συνεργάστηκαν ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, ο Γεώργιος Ιακωβίδης και ο Δημήτριος Μπισκίνης. Από το έργο των συγκεκριμένων καλλιτεχνών και καθηγητών της Σχολής Καλών Τεχνών, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε τον ακαδημαϊκό προσανατολισμό των επιτροπών.

Ο Γ. Ιακωβίδης, αγαπημένος προσωπογράφος της βασιλικής οικογένειας, προσωπικός φίλος του φιλότεχνου πρίγκιπα Νικολάου και γνωστός στους κύκλους της υψηλής αθηναϊκής κοινωνίας, είχε κατηγορηθεί το 1922 για συντηρητισμό από τους φοιτητές της Σχολής Καλών Τεχνών, με αποτέλεσμα να ζητηθεί η αποπομπή του.⁶¹³

Ο Ε. Θωμόπουλος επηρέασε τις προτιμήσεις της μεσοαστικής κοινωνίας, με τη διαφορά ότι, παρά τις κοσμικές και εμπορικές του επιτυχίες, χαρακτηρίστηκε ως ένας *κακός μιμητής και εφαρμοστής καθιερωμένων συνταγών*.⁶¹⁴ Οι Γ. Ιακωβίδης, Ε. Θωμόπουλος, Π. Μαθιόπουλος και, μαζί με αυτούς, ο Γ. Ροϊλός και ο Ουμβ. Αργυρός κατείχαν για πολλά χρόνια καίριες θέσεις τόσο στην Σχολή Καλών Τεχνών όσο και σε κριτικές επιτροπές, ενώ το έργο τους διαδραμάτισε κατασταλτικό ρόλο στις τυχόν εκδηλούμενες προοδευτικές αναζητήσεις. Με μια συγκριτική ματιά στη μακρόχρονη διδασκαλία των παραπάνω ζωγράφων, διαπιστώνουμε ότι η επιρροή τους παρατάθηκε από το 1895 έως το 1953, δηλαδή πάνω από μισό αιώνα και, επομένως, ήταν αναπόφευκτο να νιώσουν το βάρος της στην εξέλιξη του έργου τους δύο, τουλάχιστον, γενιές μαθητών.⁶¹⁵ Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειώσουμε ότι τα μέλη αντίστοιχων

⁶¹³ βλ. *Η Σχολή Καλών Τεχνών τον 20ό αιώνα 1901-1930*, <http://www.gallery.asfa.gr/>

⁶¹⁴ Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ. Β', εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1979, σσ.47-51.

⁶¹⁵ Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, ό.π., σσ.42-43.

επιτροπών για την επιλογή των έργων γλυπτικής που αποτελούσαν παραγγελίες του δημοσίου, στην περίοδο του Μεσοπολέμου, επιλέγονταν βάσει της κοινωνικής τους θέσης, χωρίς απαραίτητα να έχουν την αρμοδιότητα ή την παραμικρή γνώση να κρίνουν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.⁶¹⁶

Η περίοδος στην οποία τέτοιου είδους άτομα συμμετείχαν στις επιτροπές γνωμοδοτήσεων γραμματοσήμων συνιστά παράλληλα μια ανατρεπτική περίοδο στις εξελίξεις της Σχολής Καλών Τεχνών. Το άνοιγμα προς τον μοντερνισμό, στην αρχή του 20ού αιώνα, συνέπεσε με την έλευση του Ελευθέριου Βενιζέλου στην πολιτική σκηνή του τόπου. Ιστορικά, έχει καταγραφεί πως τόσο ο Ε. Βενιζέλος όσο και ο Α. Παπαναστασίου υποστήριζαν με πίστη και συνέπεια τα νεωτερικά ρεύματα. Τον Νοέμβριο του 1929, λίγους μήνες μετά τις συνεδριάσεις για την έκδοση της *Εκατονταετηρίδας της Ελληνικής Επανάστασης*, διορίστηκε Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών ο Κωνσταντίνος Παρθένης -ενώ είχε αποτύχει να εκλεγεί καθηγητής το 1923- με διάταγμα που δημοσιεύθηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως και όχι με εκλογικές διαδικασίες. Ο Κ. Παρθένης είχε την υποστήριξη του πρωθυπουργού, Αλέξανδρου Παπαναστασίου, καθώς και του Ζαχαρία Παπαντωνίου, ο οποίος δίδασκε Αισθητική και Ιστορία της Τέχνης εκείνη την εποχή. Ο Ζ. Παπαντωνίου, ο οποίος είχε αντικαταστήσει τον Γ. Ιακωβίδη στη Διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης, είχε ήδη από το 1920 εκφράσει την στήριξή του στον Κ. Παρθένη, όταν, κατόπιν εισηγήσεώς του, ο Ε. Βενιζέλος τού απένειμε το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών.

Οι *αιρετικοί* ζωγράφοι των ανανεωτικών τάσεων της προηγούμενης δεκαετίας έγιναν πρωταγωνιστές της καλλιτεχνικής ζωής και, μάλιστα, ίσως για πρώτη φορά με επίσημη στήριξη από τις προοδευτικές κυβερνήσεις. Ο Κ. Παρθένης συνεργάστηκε αρκετές φορές με τις κυβερνήσεις Βενιζέλου. Το 1923, σχεδίασε το έμβλημα της *Δημοκρατικής Ενώσεως της Ελλάδος*. Αδιάψευστο τεκμήριο της προοδευτικής καλαισθησίας των Βενιζελικών είναι τα έργα που κοσμούσαν τη Λέσχη των

⁶¹⁶ Δ. Παυλόπουλος, *Ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ε.Κ.Π.Α.), σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 1996, σσ.18-19.

Φιλελευθέρων, τα οποία είχαν ήδη αγοραστεί από την Α' Έκθεση της *Ομάδας Τέχνης* το 1917.⁶¹⁷

Η επάνοδος του Ε. Βενιζέλου το 1928 στην εξουσία έφερε την ουσιαστική παρέμβαση των φιλελευθέρων στις εικαστικές τέχνες. Η υπουργική απόφαση, σύμφωνα με την οποία ο Υπουργός είχε το δικαίωμα να διορίζει διευθυντή και καθηγητές στη Σχολή Καλών Τεχνών, ήταν μια φωτογραφική ρύθμιση για τον διορισμό του γλύπτη Κ. Δημητριάδη και του Κ. Παρθένη, σηματοδοτώντας περαιτέρω την ευρωπαϊκή εξάρτηση της Σχολής, εφόσον η διάκριση σε διεθνείς εκθέσεις και η παραμονή, τουλάχιστον, δέκα χρόνια σε καλλιτεχνικά κέντρα του εξωτερικού ήταν πλέον απαραίτητη.⁶¹⁸

Στην εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του Ελ. Βενιζέλου, το διάστημα 1917-1920, καλλιτέχνες των νεωτερικών ρευμάτων μερίμνησαν για την αισθητική αγωγή των παιδιών. Το Αλφαριθμητικό με τον «Ήλιο» εικονογραφήθηκε από τον Κ. Μαλέα, ο οποίος, μαζί με τον Κ. Παρθένη και τον Γ. Μπουζιάνη, θεωρούνται οι ανανεωτές των δυνατοτήτων της νέας ελληνικής ζωγραφικής. Με την εκλογική ήττα, ωστόσο, του Ε. Βενιζέλου, τα αναγνωστικά αυτά καταδικάστηκαν ως έργα *ψεύδους και κακοβούλου προθέσεως* και προτάθηκε να καούν. Μέχρι τη δικτατορία του Ι. Μεταξά, πολλοί ακόμη καλλιτέχνες ανέλαβαν την εικονογράφηση των αναγνωστικών, όπως ο Φωκίων Δημητριάδης (1924), ο Φώτης Κόντογλου (1932) και ο Γιάννης Κεφαλληνός.⁶¹⁹ Η σχεδίαση του Γ. Κεφαλληνού επηρέασε με την αισθητική της πρόταση τις μετέπειτα εκδόσεις.⁶²⁰

Σε αυτή τη θεώρηση των αντιθετικών θέσεων στην ελληνική τέχνη εκείνη την περίοδο, παραμένει το ερώτημα αν η αισθητική των εκδόσεων γραμματοσήμων θα μπορούσε να είναι διαφορετική και, ενδεχομένως, ανώτερη, στην περίπτωση που οι καλλιτέχνες των επιτροπών εκπροσωπούσαν τις *νεωτερικές* θέσεις. Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι, στις εκδόσεις γραμματοσήμων, οι αναπαραστάσεις, συνήθως,

⁶¹⁷ Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, «Μεσοπόλεμος από την αίσθηση στη νόηση», στο: *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια – Τέσσερις αιώνες ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου, Αθήνα 2001, σ.448.

⁶¹⁸ Ευγ. Δ. Ματθιόπουλος, «Η ελληνική συμμετοχή στην Μπιενάλε της Βενετίας κι οι κυβερνητικές παρεμβάσεις στην τέχνη την δεκαετία του τριάντα», *Κατάλογος Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, Εθν. Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου, Αθήνα 1992, σσ.404 - 412.

⁶¹⁹ Βλ. Σ. Πελοποννησίου - Βασιλάκου, Εκπαιδευτικό έντυπο Έκθεσης, *Καλλιτέχνες και Λογοτέχνες στα Αναγνωστικά 1860-1960*, 13 Ιανουαρίου–14 Μαρτίου 2010, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2010.

⁶²⁰ Ειρ. Οράτη, «Εικονογραφώντας τα Αναγνωστικά», εφ. *Καθημερινή*, 7/2/1999.

συγκεκριμένων προτύπων, για μεγάλα χρονικά διαστήματα, είχαν ως συνέπεια την ελαχιστοποίηση των δυνατοτήτων ανανέωσης της εικόνας. Το ζητούμενο σε αυτές τις περιπτώσεις δεν υπήρξε η επιδίωξη μιας νέας αισθητικής πρότασης, η οποία θα μπορούσε, ενδεχομένως, να ανατρέψει τις επικρατούσες αισθητικές αντιλήψεις, αλλά η πλησιέστερη απόδοση της ισχύουσας. Την αισθητική των εκδόσεων αυτών θα μπορούσε να υπηρετήσει με συνέπεια ή να απαξιώσει το αποτέλεσμα της σχεδιαστικής και χαρακτηριστικής τους μεταγλώττισης. Ο κίνδυνος της δεύτερης περίπτωσης είναι βέβαιο ότι θα μπορούσε να αξιολογηθεί και να αντιμετωπιστεί επαρκώς από οποιονδήποτε από τους μεγάλους δασκάλους της ελληνικής τέχνης.

Τα πρόσωπα τα οποία συμμετείχαν στις γνωμοδοτικές επιτροπές γραμματοσήμων έως το 1935 υπήρξαν αδιαμφισβήτητης καλλιτεχνικής επάρκειας, ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική τους ιδεολογία, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την αναφορά του Ζ. Παντωνίου για το έργο του Γ. Ιακωβίδη *...Διαφωνούμε βέβαια πολλοί σήμερα με τον αυστηρώς γλυπτικό χαρακτήρα του σχεδίου του. [...]πρέπει να ομολογήσωμεν ότι ο διδάσκαλος ήτο μια ζωγραφική όρασις, εξαιρετική στο είδος της ένα από τα σπάνια πλαστικά δώρα με τα οποία η φύσις ενεργεί χωρίς να απολογείται.*⁶²¹

Το ζήτημα, ωστόσο, το οποίο εξακολουθεί να υφίσταται στις αναπαραγωγές προτύπων είναι η ύπαρξη ή μη μιας αισθητικής αξίας, η οποία να υπερβαίνει το όριο της καλής εκτέλεσης. Η προστιθέμενη δηλαδή αξία, η οποία μπορεί να αποδοθεί στο γραμματόσημο χάρη στο εύρος των καλλιτεχνικών δυνατοτήτων του χαρακτή.

Το ζήτημα της αισθητικής ποιότητας των χαρακτηριστικών αναπαραγωγών αναφέρεται, για πρώτη φορά, από τον Giorgio Vasari, στο *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*, του πρώτου τόμου του *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, ο οποίος, εστιάζοντας στο επεισόδιο που αναφέρεται στον Ραφαήλ και στον Dürer στην *Torrentiniana*,⁶²² διηγείται ότι ο Marcantonio έπρεπε πρώτα να αποδείξει την ικανότητά του, πριν ο Raphael τού επιτρέψει να κάνει

⁶²¹ Ζ. Παπαντωνίου, «Ο Ιακωβίδης και το έργο του», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Δεκεμβρίου, έτος ΙΑ'.

⁶²² L. Bently & M. Kretschmer (eds), *Giorgio Vasari, Life of Marcantonio of Bologna and other engravers of prints, Florence (1568)*, British Library: 137.d.14-16, Part Three, Vol 1, σσ.294-299.

χαλκογραφίες από τα έργα του⁶²³. Ο G. Vasari, ορίζοντας το σχέδιο ως *σύνθεση πνευματικής έννοιας*,⁶²⁴ αμφισβητεί τις χαρακτηριστικές αναπαραγωγές έργων. Αντιλαμβάνεται τη χαρακτική υπό διαφορετικές διαστάσεις, δηλαδή σε σχέση με τον θεατή, με το μοντέλο αλλά και ως αυτόνομο καλλιτεχνικό αντικείμενο και θεωρεί ότι μπορούν να συμβούν τρία πράγματα. Είτε η χάραξη να ξεπεράσει το μοντέλο, είτε να είναι μικρότερης ποιότητας από αυτό ή, τέλος, να δώσει απλά τα χαρακτηριστικά και το ύφος του πρωτοτύπου. Διατηρεί, έτσι, μια συγκεχυμένη θέση, θεωρώντας εξίσου ότι ο καλύτερος χαράκτης δεν μπορεί να αντικαταστήσει ένα μεγάλο *maître* της ζωγραφικής και δεν μπορεί να φτάσει το πρωτότυπο αλλά και ότι μπορεί να διαψεύσει την πνευματική και καλλιτεχνική ποιότητά του, τονίζοντας π.χ. ότι ο Marcantonio έχει υπερβεί το μοντέλο του Bandinelli. Θεωρεί, ωστόσο, ότι εκτυπώσεις μεσαίας αξίας είναι, τουλάχιστον, χρήσιμες στην πολιτιστική εκπαίδευση, ενώ εκείνες που αποτελούν προϊόν μεγάλης δεξιοτεχνίας μπορούν να διδάξουν ακόμη και τον ζωγράφο.⁶²⁵

Η έννοια του σχεδίου στη ζωγραφική, για τον G. Vasari, εκχωρείται⁶²⁶ στη χαρακτική μόνο σε σχέση με τη χαρακτική μήτρα, ενώ η εκτύπωση εξυπηρετεί αυτό που φανερώνεται στον κόσμο. Έτσι, η χάραξη, διατηρώντας τα χαρακτηριστικά της πνευματικής και καλλιτεχνικής έκφρασης, αποκτά βαρύνουσα σημασία, όταν η χάραξη του σχεδίου γίνεται από τον ίδιο τον δημιουργό του κι όχι από κάποιον άλλο.

Οι αναπαραγωγές προτύπων, όμως, στην περίπτωση του γραμματοσήμου, διατηρούν από μια πλευρά το πλεονέκτημα που προσφέρει το ταπεινό μέγεθός του. Το βλέμμα ενός έμπειρου χαράκτη επικεντρώνεται σε κάθε λεπτομέρεια, σε αντίθεση με άλλα είδη τέχνης που το απομακρύνουν από ατέλειες και σχεδιαστικές υποχωρήσεις. Είναι γεγονός ότι, σε αρκετές περιπτώσεις χάραξης γραμματοσήμων, οι τονικές διαβαθμίσεις έχουν αποδοθεί με σχεδόν κοινές χαρακτηριστικές λύσεις, οδηγώντας ένα απαίδευτο μάτι σε διαπιστώσεις κοινών οπτικών μορφών. Εντούτοις, το βάθος μιας χάραξης και η ποιότητα της γραμμής που προκύπτει, η ευαισθησία και η υφή της, η χειρονομία μιας διαφορετικής *καλεμιάς* από τον ένα χαράκτη στον άλλο οριοθετούν

⁶²³ B. Stoltz, «Disegno versus disegno stampato: Printmaking theory in Vasari's Vite (1550-1568)», in the context of the theory of disegno and the Libro de' Disegni, *Journal of Art Historiography*, n. 7, December 2012, σ.6.

⁶²⁴ L. S. Macle hose , *Vasari on technique*, Dover Publications, New York 1970, σ.206.

⁶²⁵ B. Stoltz, «Disegno versus disegno stampato: Printmaking theory in Vasari's Vite (1550-1568) », *ό.π.*, σσ.14-15.

⁶²⁶ B. Stoltz, *ό.π.*, σ.17.

σαφείς διαφοροποιήσεις. Αυτό που θα δημιουργούσε ένας ζωγράφος με το πινέλο και ο γλύπτης με τη σμίλη δημιουργεί ο χαρακτήρας με το καλέμι. Η χάραξη είναι το μέσο έκφρασής του. Καθεμιά γραμμή που χαράσσει είναι τόσο μοναδική όσο και το δακτυλικό του αποτύπωμα. Αποτελεί άμεση ανταπόκριση σε μια εμπειρία. Κάθε καλλιτέχνης είναι υπεύθυνος της παραγωγής των έργων του, χωρίς να μοιράζεται την ευθύνη αυτή με άλλους. Πρόκειται για εκείνο το οποίο, γλαφυρά, περιγράφει ο Τζούλιο Καΐμη... *ποτέ δεν θα μοιάζει ένα έργο με το άλλο, όπως η φυσιγνωμία δεν θα μοιάζει ποτέ η μία στην άλλη. Κάθε ατομικό έργο περιέχει δικό του ρυθμό, γιατί ο ρυθμός είναι κρυμμένος μέσα στη ψυχή μας και δεν δηλώνεται στην επιφάνεια του εξωτερικού κόσμου.*⁶²⁷

Από την άλλη πλευρά, η σημαντική υποβάθμιση της κλίμακας ενός θέματος δεν εξασφαλίζει το άρτιο αισθητικό περιεχόμενο, αντίθετα, μπορεί να κρύβει παγίδες και δυσκολίες. Για τον λόγο αυτό, κρίνεται απαραίτητη η εκ των προτέρων διερεύνηση της καταλληλότητας ενός θέματος το οποίο προορίζεται να απεικονιστεί σε γραμματόσημο. Η κλάση με τον *Ερμή του Πραξιτέλη* από την έκδοση των *Α' Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας* και εκείνη της *Πομπής των Παναθηναίων* από την *Ιστορική* θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως παραδείγματα θεμάτων με μεγάλο βαθμό δυσκολίας στην αναπαραγωγή. Στο πρώτο από αυτά, η αβίαστη στάση του *Θεού*, η οποία δεν μειώνει σε τίποτα το μεγαλείο του, τα διδάγματα του Πραξιτέλη για τη λειτουργία του ανθρώπινου σώματος μέσα από τους σαφείς σχηματισμούς μυών και αρθρώσεων, η αίσθηση ενός ζωντανού σώματος με όλη τη χάρη που οδηγεί στη γνώση μέσα από την ομορφιά⁶²⁸ έχουν εξαφανιστεί στον σχεδιασμό του γραμματοσήμου, ο οποίος, σε ορισμένα σημεία, απέχει αισθητά από το πρωτότυπο. Στη δεύτερη περίπτωση, ο αυστηρός σχεδιασμός του ανάγλυφου αποδίδει με πιο συνεπή τρόπο ένα τμήμα από το γνωστό έργο του Φειδία. Εντούτοις, το γραμματόσημο δεν κατορθώνει να αποδώσει τον οργανωμένο *σάλο* των γλυπτών του Παρθενώνα, τη σκηνή των θείων αλόγων και των υπέων, με τον αιώνιο βηματισμό και τον αιώνιο καλπασμό, όπως μνημονεύει ο Αντούαν Μπουρντέλ⁶²⁹. Ωστόσο, η απώλεια στην απόδοση στη δεύτερη περίπτωση αποδεικνύεται μικρότερη από την πρώτη, εφόσον το γραμματόσημο έχει πετύχει έναν

⁶²⁷ Τζ. Καΐμη, *Γύρω στο αίσθημα του ωραίου*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2001, σ.54.

⁶²⁸ E. H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης* (μετ. Λίνα Κάσδαγλη), Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1998, σ.103.

⁶²⁹ «Ας αφήσουμε τον Παρθενώνα όπως είναι», *Βήμα*, 16/4/1989.

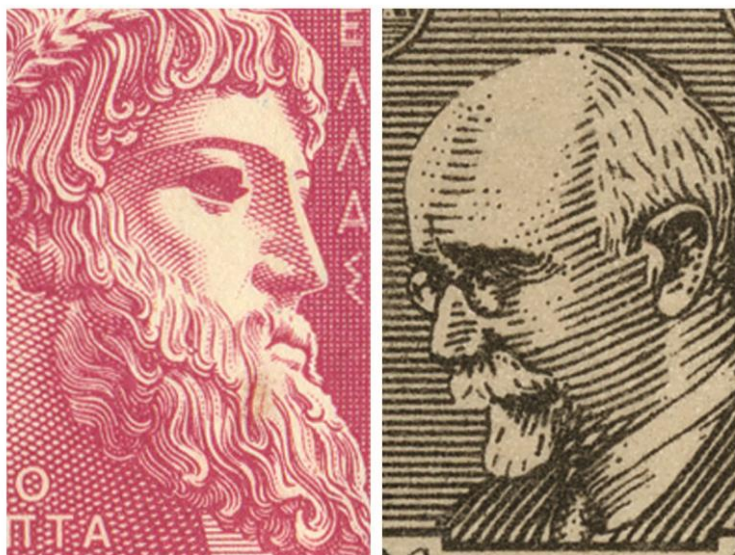
καλύτερο σχεδιασμό. Το γεγονός αυτό δεν σημαίνει ότι κορυφαία έργα της ελληνικής τέχνης πρέπει να αποκλείονται από τη θεματολογία των γραμματοσήμων, αλλά θέτει επί της ουσίας το κεφαλαιώδες ζήτημα της αισθητικής διαχείρισης των έργων γλυπτικής και ιδιαίτερα αυτής των μνημειακών διαστάσεων, όταν πρόκειται να αποδοθούν στο μέγεθος του γραμματοσήμου. Πολλά ανάλογα παραδείγματα εκδόσεων, όπου παρουσιάζεται το ίδιο πρόβλημα, εντοπίζονται, εξάλλου, και σε διεθνές επίπεδο.

Υπάρχουν, ωστόσο, και θέματα ανεκτικότερα στη σμίκρυνση που απαιτεί ένα γραμματόσημο. Ως παράδειγμα αναφέρονται οι περιπτώσεις αναπαράστασης της αρχαιοελληνικής αγγειογραφίας. Εδώ, το περιεχόμενο της εικόνας διευθετείται από δύο μετωπικά επίπεδα. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, το εικαστικό ανάγλυφο μπορεί να δώσει λιγότερη έμφαση στη μετωπικότητα και, κατά συνέπεια, να είναι λιγότερο ή περισσότερο βαθύ, ή ενδέχεται να λειτουργεί με λίγα ή περισσότερα μεγέθη αποστάσεων, με πολλά ή απότομα διαλείμματα μεταξύ πρώτου επιπέδου και φόντου. Επιπλέον, στις περιπτώσεις αυτές, ενώ ο χώρος του φόντου παραμένει σε δεύτερη μοίρα, διαθέτει επαρκή ποιότητα, ώστε να γίνεται αντιληπτός και να αποφεύγονται σχεδιαστικές ασάφειες. Στην αγγειογραφία, ο εικαστικός χώρος επιδιώκει να αναδείξει επίπεδα τα οποία βρίσκονται σε απόσταση, αλλά συνορεύουν σχεδιαστικά με ευκρινείς και μεγάλες χρωματικές φόρμες. Αυτού του είδους η σχεδίαση, συγγενική με την ξυλογραφική χάραξη πλάγιου ξύλου, όπου χρησιμοποιήθηκε, διευκόλυνε το αισθητικό μέρος των γραμματοσήμων με τη λιτότητα και τη σαφήνιά της. Το πλεονέκτημα πλησιέστερης απόδοσης ενός αρχαίου αγγείου έγκειται στην απουσία τονικών διαβαθμίσεων. Όπως έχει, ήδη, αναφερθεί, η λεπτομερής τονική μετάβαση από το φως στη σκιά, από το ένα χρώμα στο άλλο, αποτελεί καίριο ζήτημα στην κλίμακα του γραμματοσήμου. Οι *καθαρές*, όμως, χρωματικές φόρμες των αγγείων εξασφαλίζουν σε μεγάλο βαθμό τη σμίκρυνση, χωρίς σημαντικές απώλειες. Θα πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί, αναφορικά με τα πλεονεκτήματα της αγγειογραφίας στην περίπτωση του γραμματοσήμου, πως δεν είναι δυνατόν το αισθητικό αποτέλεσμα του πρωτοτύπου να διατηρηθεί αναλλοίωτο στο γραμματόσημο. Όχι μόνο η διαφορετική κλίμακα αλλά και η διαφορετική *ύλη* του έργου δεν θα επέτρεπαν ένα αισθητικό ισοδύναμο.

Η υφή, οι ζωγραφικές διαφάνειες της αγγειογραφίας, ακόμη και η φθορά του χρόνου, η οποία, ενσωματωμένη πλέον στο σχέδιο, συνεργεί στο ύφος του, δεν θα μπορούσαν να αποτελούν κοινά μορφοπλαστικά χαρακτηριστικά. Στην αρχαία

ελληνική αγγειογραφία, οι μορφές σχεδιάζονται με μια αιχμηρή γραφίδα πάνω σε ένα σχεδόν στεγνό επίχρισμα. Με τη μέθοδο αυτή, εμφανίζεται η αρχική επιφάνεια του αγγείου που απελευθερώνεται με το χάραγμα. Οι γραμμές αυτές, στην περίπτωση του γραμματοσήμου, εξαφανίζονται. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, ακόμα κι αν κάποια μέρη επιβάλεται να παραμείνουν, τότε τροποποιούνται ανάλογα με τις ανάγκες της σμίκρυνσης. Ως παράδειγμα αναφέρονται οι λεπτές γραφές που σχηματοποιούν τους όγκους ενός ανθρώπινου σώματος στις κλάσεις των 4,50 δρχ. και 6 δρχ. της έκδοσης του 1959 για το *Αρχαίο ελληνικό θέατρο*. Στις μακέτες των γραμματοσήμων, οι γραμμές έχουν διαπλατυνθεί τόσο, ώστε, όταν σμικρυνθούν, να παραμένουν ορατές. Στη μεταφορά τους στο γραμματόσημο είναι δυσανάλογα μεγαλύτερες και πιο αδρές από το αρχικό σχέδιο.

Το ζήτημα της σμίκρυνσης ενός θέματος και την σημασία της πλαστικής αντιμετώπισης της φόρμας ως βασικούς παράγοντες του αισθητικού αποτελέσματος του γραμματοσήμου μαρτυρούν οι διαφορές των ζωγραφικών και χαρακτηριστικών συντομεύσεων. Για παράδειγμα, η έκδοση *10η επέτειος από τον θάνατο του Ελ. Βενιζέλου* του 1946 σε σύγκριση με εκείνη της *Αρχαίας Τέχνης* του 1954 εμφανίζει αμηχανίες και ελλείμματα ως προς τη διαχείριση των όγκων, των τονικών διαβαθμίσεων και της ποιότητας της γραφής.



Γνωρίζοντας πως μία γραμμή στην περιοχή της σκιάς είναι πλατύτερη και εντονότερη, ενώ, στην περιοχή του φωτός, λεπτότερη και ισχνή, παρατηρούμε ότι, στην

περίπτωση του γραμματοσήμου του Ελ. Βενιζέλου, οι ισοπαχείς γραμμές δεν κατορθώνουν να αναδείξουν τις μεταβάσεις από την σκιά στο φως, με αποτέλεσμα η ποιότητα του αναγλύφου και των όγκων να μην αποδίδεται επαρκώς. Αντίθετα, ο *Ποσειδώνας της Αρχαίας Τέχνης* φαίνεται ότι έχει ξεπεράσει το πρόβλημα της σμίκρυνσης, με τη σιγουριά μιας ακριβούς και ευαίσθητης χάραξης. Η ποιότητα της γραμμής στο γραμματόσημο αυτό αποδίδει με ακρίβεια τη διάπλαση των όγκων και τις τονικές διαβαθμίσεις. Ο απόλυτος έλεγχος του σχεδίου φαίνεται καθαρά και στις περιοχές του φόντου. Το φόντο των γραμματοσήμων ήταν, συνήθως, ένας ισότονος χώρος που χρησίμευε, κυρίως, για να οριοθετεί τα βασικά σχήματα του κεντρικού θέματος και για να διαχωρίζει την περιοχή της οδόντωσης. Στο γραμματόσημο αυτό, όμως, όπως, άλλωστε, και στα υπόλοιπα της ίδιας έκδοσης, το φόντο *πάλλεται* από τις αυξομειώσεις της έντασης και των αποστάσεων των γραμμών. Στις περιοχές που συνορεύουν με το σχέδιο του κεφαλιού, το φόντο γίνεται εντονότερο ή πιο αδύνατο, προβάλλοντας το κυρίως θέμα σε πρώτο επίπεδο. Χαρακτηριστική είναι η περιοχή μεταξύ λαιμού και γενειάδας, στην οποία η τονική ένταση του φωτός ανεβαίνει απότομα, σχεδόν ανεξάρτητα από τον υπόλοιπο χώρο, ώστε να οριοθετηθούν με σαφήνεια οι φόρμες του σχεδίου. Ενδεικτικό της πλαστικότητας του φόντου αποτελεί και η λέξη *ΕΛΛΑΣ*, η οποία, τοποθετημένη στη σκοτεινότερη περιοχή, έχει δεχτεί μια λεπτή οριζόντια διαγράμμιση, για να ενσωματωθεί στον χώρο. Με τον τρόπο αυτό, η λέξη *ΕΛΛΑΣ* διαφοροποιείται τονικά από το απόλυτο φως των περιοχών του κεφαλιού, οι οποίες δεν έχουν δεχτεί ίχνος μελάνης. Η ενέργεια αυτή υποδηλώνει την πρόθεση του καλλιτέχνη να αναδείξει την μεγαλύτερη ένταση του φωτός στο κυρίως θέμα, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο στοιχείο της σύνθεσης. Ο καλλιτέχνης δεν αναπαράγει το μοντέλο του και τον φυσικό του χώρο, αλλά το αναδημιουργεί, επιτυγχάνοντας η *μορφή* να αναδείξει με τον καλύτερο τρόπο το *περιεχόμενο* του έργου. Η συγκεκριμένη έκδοση δεν αποτελεί, απλά, ένα παράδειγμα υψηλής τεχνικής, αλλά το σημείο εκείνο όπου το γραμματόσημο έχει υπερβεί το ζήτημα της τεχνικής και έχει γίνει τέχνη. Αξίζει, ακόμη, να σημειωθεί ότι η σειρά της *Αρχαίας Τέχνης* αποτελεί μια από τις σειρές γραμματοσήμων με τις μικρότερες διαστάσεις, η οποία σχεδιάστηκε και χαράχτηκε στη φυσική κλίμακα του γραμματοσήμου.

Ανάλογα δείγματα μάς επιτρέπουν τον συλλογισμό ότι το αισθητικό αποτέλεσμα ενός γραμματοσήμου μπορεί να είναι ανεξάρτητο από τον ιδεολογικό του

προσανατολισμό. Η αισθητική προσέγγιση ενός γραμματοσήμου προσδιορίζεται δηλαδή από εκείνο το οποίο απαιτεί το ίδιο το γραμματόσημο ως τέχνη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εκδόσεις της χιτλερικής προπαγάνδας, το ιδεολογικό περιεχόμενο των οποίων οδήγησε στην καταστροφή και τον όλεθρο, παρ' όλα αυτά η καλλιτεχνική τους αρτιότητα δεν μπορεί να αμφισβητηθεί.

Οι καλλιτεχνικές δυνατότητες ενός γραμματοσήμου βρήκαν, ωστόσο, μεγαλύτερο πεδίο έκφρασης, όταν κινήθηκαν σε ελεύθερες συνθέσεις και σχεδιάστηκαν εξ αρχής στις προδιαγραφές της κλίμακάς του. Στις ελληνικές εκδόσεις, ουσιαστική τομή προς την κατεύθυνση αυτή αποτελεί το προσωπικό ιδίωμα του Δ. Μπισκίνη και, αργότερα, εκείνο του Γ. Κεφαλληνού και του Α. Τάσσου.⁶³⁰

Η σύλληψη ενός έργου για τον καλλιτέχνη εγείρει αυτόματα το ζήτημα της απόδοσης και της πραγματοποίησης της μορφής του. Το ζήτημα αυτό δεν ανήκει στο τεχνικό μέρος της εκτέλεσης ούτε χρησιμεύει, για να διασαφηνίσει απλά το όραμά του ή την ιδέα που θέλησε να εκφράσει, αλλά καταλήγει να είναι σύμφυτο με την ιδέα, γιατί της δίνει εκείνο το οποίο τη διαφοροποιεί ως οντότητα. Η ουσία στην τέχνη υπάρχει όχι μόνο στο θέμα ή στο εκφραστικό περιεχόμενό της αλλά και σε κάθε τρόπο της. Κατά συνέπεια, η μορφή και η έκφραση είναι οι δύο όψεις του ίδιου προβλήματος της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁶³¹

Οι συνθέσεις του Γ. Κεφαλληνού στις εκδόσεις της *Ανασυγκροτήσεως* και των *Εθνικών Προϊόντων* πέτυχαν να αποδώσουν κάποιες από τις ιδιότητες των αντικειμένων τους, αποκλίνοντας σημαντικά από την φωτογραφική τους αποτύπωση. Θα μπορούσαμε ίσως να ισχυριστούμε πως στο ελληνικό γραμματόσημο, την περίοδο του Γ. Κεφαλληνού, ισχύει κατά αναλογία η διατύπωση του Π. Κλέε για τη μοντέρνα τέχνη πως *δεν αναπαριστά κάτι ορατό, καθιστά κάτι ορατό*.⁶³² Ο Γ. Κεφαλληνός, εγκαταλείποντας το αντικείμενο της αντίληψής του, το βίωσε αισθητικά,⁶³³ δίνοντας μέσα από τις αρχετυπικές καταβολές των γραμματοσήμων του προτεραιότητα στο παρόν. Ως καλλιτέχνης, δεν πίστευε σε εθνική τέχνη, αλλά στην τέχνη που ξεπερνά τα σύνορα του τόπου που τη γέννησε, με τον τρόπο που την εννοούσε ο Ρέμπραντ, ο

⁶³⁰ M. Vardopoulou, «The greek stamp as an art product», *Opus XIII*, Académie Européenne de Philatélie, 2013, σσ.260-265.

⁶³¹ Ε. Βακαλό, *Κριτική εικαστικών τεχνών*, τ. Β', Κέδρος, Αθήνα 1996, σ.89.

⁶³² P. Klee, *Creative Credo* 1920, βλ. Herschel B. Chipp, *Theories of modern art*, University of California press, 1968, σ.182.

⁶³³ E. Panofsky, *Meaning in the visual art - Papers in and on Art History*, ό.π., σ.7.

οποίος, απευθυνόμενος στον μαθητή του που αποφάσισε να επισκεφθεί την Ιταλία, τού είπε ...για να σου δώσει η Ιταλία, θα πρέπει πρώτα να έχεις αγαπήσει τον τόπο που γεννήθηκες.

Στα γραμματόσημα του Γ. Κεφαλληνού γίνεται φανερή η αποδέσμευση από μια καθετοποιημένη πρακτική χαρακτηριστικής παραγωγής. Δάσκαλος της τέχνης του *buirín* ο ίδιος, ικανοποίησε με σχεδιαστική άνεση τις συνθετικές απαιτήσεις των γραμματοσήμων του, καταθέτοντας στο κοινό του γραμματοσήμου μια νέα αισθητική πρόταση. Στην ιεραρχική ταξινόμηση των οπτικών του στοιχείων, έδωσε έμφαση στο θέμα, μεταθέτοντας, σε κάποιες περιπτώσεις, το σημείο φυγής αρκετά μακριά από το κέντρο της σύνθεσης. Στα γραμματόσημά του, η απόσταση του θεατή από το έργο μικραίνει, δίνοντας το έρεισμα μιας περισσότερο οικείας σχέσης.

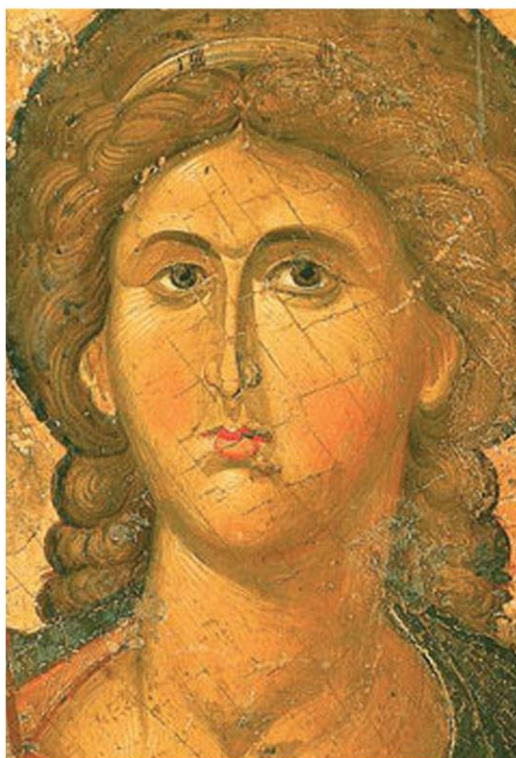
Η νέα προσέγγιση του Γ. Κεφαλληνού πέτυχε ακόμη να αποδείξει ότι δεν υπάρχουν ξεπερασμένες τεχνοτροπίες. Η ανανέωση του γραμματοσήμου μπορεί να γίνεται εκ των έσω και με οποιαδήποτε τεχνική, η οποία παραμένει ένα εξωτερικό σχήμα που ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι σε θέση να μεταλλάσσει ουσιαστικά. Η γνώση του γύρω από τα αρχέτυπα των πρώτων χρόνων της τυπογραφίας και η μελέτη σπαραγμάτων χειρογράφων, τα οποία είχε στη κατοχή του, πιστοποιούνται από την πλούσια βιβλιοθήκη του και από τη διδασκαλία του για την τέχνη του βιβλίου.⁶³⁴ Η σημασία των εφαρμογών της χαρακτηριστικής, για τον Γ. Κεφαλληνό, αποδεικνύεται από το πλήθος των μελετών του για καλλιτεχνικές εκδόσεις. Στις μελέτες αυτές, γίνεται φανερή η γνώση της τυπογραφικής παράδοσης αλλά, πάνω από όλα, η ανασύνθεση όλων αυτών των πληροφοριών μέσα από ένα προσωπικό έργο χάρης, ακρίβειας και κομπότητας, το οποίο υπακούει στη δική του αισθητική αντίληψη.

Η αφομοίωση των αναλλοίωτων αξιών μιας διευρυμένης ιστορικά ελληνικής τέχνης τροφοδότησε την περίοδο αυτή το έργο πολλών καλλιτεχνών. Το 1944 για παράδειγμα τυπώθηκε η *Ασκητική του Ν. Καζαντζάκη*, σχεδιασμένη από τον Γ. Κεφαλληνό, και ο *Μυστικός Δείπνος*,⁶³⁵ ένα από τα καλύτερα βιβλία του Φώτη Κόντογλου. Το δεύτερο, από αισθητικής πλευράς, βρίσκεται στον αντίποδα του πρώτου, εφόσον στηρίζεται στη μακραίωνη παράδοση της καθ' ημάς Ανατολής, ενώ το πρώτο στο απόσταγμα της δυτικής χαρακτηριστικής και του ελληνικού πνεύματος. Εκείνο το

⁶³⁴ Εμ. Κάσδαγλης, *Σκαλαθόρματα*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2004, σ.45.

⁶³⁵ Εμ. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σ.53.

οποίο εννοεί ο Φ. Κόντογλου ως την πεμπτουσία της βυζαντινής τέχνης ...η *Μυστική Πύλη*, η κατ' Ανατολάς, είναι και έσται κεκλεισμένη δι' όσους καταγίνονται με την *σαρκικήν γνώση*...⁶³⁶ θα ήταν, άλλωστε, εξαιρετικά δύσκολο να αποδοθεί σε ένα γραμματόσημο, δεδομένου ότι η αναγκαία συνοπτική απόδοση σχημάτων και τόνων θα αφαιρούσε *αυθαίρετα*, έως ένα βαθμό, χαρακτηριστικά στοιχεία της βυζαντινής τέχνης. Απόδειξη μιας τέτοιας περίπτωσης αποτελεί ο σχεδιασμός του *Αρχαγγέλου Μιχαήλ* από τον Α. Τάσσο για την αναμνηστική σειρά *Βυζαντινή Τέχνη*, το 1964. Η περίτεχνη αλληλουχία των τονικών διαβαθμίσεων και η αλληλεξάρτηση των σχημάτων της πρωτότυπης εικόνας του 14^{ου} αιώνα απλοποιήθηκαν στη μακέτα του γραμματοσήμου, μετατρέποντας τις πλαστικές διατυπώσεις της αγιογραφικής τέχνης σε αδρές χαρακτηριστικές φόρμες μιας ξυλογραφίας.



Αν και η αναγκαιότητα της σμίκρυνσης μιας εικόνας σε γραμματόσημο έχει ως αποτέλεσμα τη χρήση μιας άλλης τεχνικής, η οποία, μοιραία, οδηγεί σε ένα διαφορετικό έργο, εκείνο που προέχει στο έργο των μεγάλων δασκάλων του ελληνικού

⁶³⁶ Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, τ. Α' , Παπαδημητρίου, Αθήνα 2000, σ.ιη'.

γραμματοσήμου είναι ότι αναγνώρισαν και απέδωσαν με σεβασμό όλα τα στοιχεία των προτύπων που επεξεργάστηκαν. Είναι φανερό ότι, στον *Αρχάγγελο Μιχαήλ* του Α. Τάσσου, η διαστρωματική εναπόθεση των μεσαίων τόνων της αιογραφίας απλοποιήθηκε σε έναν τόνο και οι λεπτές ψιθυρίες μετατράπηκαν σε πλατιές λευκές γραμμές. Εντούτοις, αυτό δεν αποδεικνύει την αδυναμία απομίμησης του πρωτοτύπου, αλλά την ευφυή προσπάθεια προσομοίωσης και διατήρησης του νοήματός του, μετά τη σμίκρυνσή του σε γραμματόσημο. Της διατήρησης δηλαδή όλων εκείνων των στοιχείων, τα οποία οδηγούν στην κορύφωση ενός εσωτερικού φωτισμού.

Η πλαστική προσέγγιση του ελληνικού γραμματοσήμου από τον Α. Τάσσο τόσο στην περίπτωση της *Βυζαντινής Τέχνης* όσο και στις άλλες εκδόσεις, για τις οποίες εργάστηκε έως το 1966, είναι αποτέλεσμα των προεκτάσεων της χαρακτηριστικής στα μεταπολεμικά χρόνια. Οι τεχνικές κατακτήσεις τις χρωμολιθογραφίας προσέφεραν στο γραμματόσημο την ελκυστικότητα της έγχρωμης χαρακτηριστικής εικόνας και ο Α. Τάσος, εφαρμόζοντας τις εικαστικές κατακτήσεις των διδασμάτων της αρχαίας και βυζαντινής τέχνης μαζί με την άρτια τεχνική του κατάρτιση, ανέδειξε τα χαρακτηριστικά ενός γραμματοσήμου τα οποία αξιώνονται από το έργο τέχνης. Με τη βαθιά του χαρακτηριστική γνώση, σχεδίαζε τις μακέτες του, όπως τις μήτρες μιας έγχρωμης ξυλογραφίας, δίνοντας έτσι την αρμόζουσα τεχνική λύση μεταφοράς των αναλυτικών μακετών (κάθε χρώμα χωριστά) στον λιθογραφικό τσίγκο. Με τη λύση αυτή, βοήθησε τις ελληνικές εκδόσεις να ξεπεράσουν την εξάρτησή τους από τους ξένους εκδοτικούς οίκους και απέφυγε τον κίνδυνο της βιομηχανοποιημένης κουκίδας του ράστερ, προσφέροντας, τελικά, στο γραμματόσημο τη δυνατότητα να διατηρήσει τις πλαστικές αξίες της έγχρωμης ξυλογραφίας.

Η συνάρτηση του παιδαγωγικού χαρακτήρα ενός έργου τέχνης με την πνευματική και καλλιτεχνική διάσταση του δημιουργού του επισφραγίζεται στην Πραγματεία περί Ζωγραφικής του Αλμπέρτι και με την προειδοποίηση *ότι όποιος δεν εξουσιάζει με το πνεύμα όσα προαναφέρθηκαν δεν θα γίνει ποτέ καλός καλλιτέχνης*.⁶³⁷

Η προσφορά των καλλιτεχνικών θέσεων του Δ. Μπισκίνη, του Γ. Κεφαλληνού και του Α. Τάσσου υπήρξε τόσο σημαντική στην αισθητική των γραμματοσήμων, ώστε να επιβεβαιώνεται από το έργο τους η σκέψη του P. Picasso ότι *τίποτα από αυτό που*

⁶³⁷ Μ. Λαμπράκη - Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής- Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Βικελαιά Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1998, σ.67.

προορίζεται να γίνει κλασικό δεν θα μοιάζει στα κλασικά που προηγήθηκαν⁶³⁸ και, ταυτόχρονα, ότι η γνήσια πραγματικότητα του καλλιτέχνη εδρεύει στην αποκατάσταση του βάρους του ως ανθρώπινου όντος.⁶³⁹

Η βιομηχανοποίηση της τυπογραφίας από τον 19^ο αιώνα είχε επιτρέψει την εμπλοκή προσώπων ακατάλληλων να αντιμετωπίσουν την αισθητική διάσταση της χαρακτικής, στις ευρείες τυπογραφικές εφαρμογές της. Η αυτονόμηση της χαρακτικής, όμως, από τις αρχές του 20^{ού} αιώνα άλλαξε τα δεδομένα. Ο Γιάννης Κεφαλληνός παρατηρούσε χαρακτηριστικά ...κι αν είναι αλήθεια πως οι νεόπλουτοι του πολέμου, γνώστες της τελευταίας ώρας και του γλυκού νερού, από σνομπισμό ρίχτηκαν με τα μούτρα στην αγορά των βιβλίων *de luxe*, πράγμα που θα προκαλέσει πολλά παραστράτηματα ανάξια της γενναίας προσπάθειας, το αναμφισβήτητο γεγονός μένει ιστορικό πια, πως το κίνημα καρποφορεί. Και θαρρώ τίμιο να ομολογήσουμε πως τα τελευταία χρόνια και αυτοί ακόμα οι εκδότες ζυπνούν.⁶⁴⁰

Η σημασία της τέχνης στην αισθητική παιδεία, την ανάπτυξη και τον εκλεπτυσμό της ανθρώπινης ψυχής είναι δεδομένη. Όταν αποδυθεί η τέχνη αυτό το καθήκον, παραμένει τότε το χάσμα αναγκαστικά ανοιχτό, επειδή δεν υπάρχει καμιά άλλη δύναμη που να μπορεί να αντικαταστήσει την τέχνη.⁶⁴¹

Ο διαπαιδαγωγικός σκοπός της τέχνης συστηματοποιήθηκε από μια σειρά ιδεών στη διάρκεια του Διαφωτισμού. Ο David διακήρυττε ότι όσο πιο άμεσα και όσο πιο συχνά έρχεται ο λαός σε επαφή με την τέχνη, τόσο πιο ικανός θα γίνεται να εκτιμά τους καλλιτέχνες και ότι το Μουσείο θα πρέπει να γίνει ένα εντυπωσιακό σχολείο.⁶⁴²

Η προσπάθεια δημιουργίας καταλλήλων προϋποθέσεων για την ανύψωση του πολιτιστικού επιπέδου των Ελλήνων είχε, έως τη στροφή του 20^{ού} αιώνα, χαρακτηρίσει ιδιωτικής πρωτοβουλίας.⁶⁴³ Η διόγκωση της καλλιτεχνικής κίνησης μετά το 1901 προκαλούσε το ενδιαφέρον για τις Καλές Τέχνες, κυρίως, μιας μερίδας μεγαλοαστών

⁶³⁸ J. Aphemar, *La gravure originale au XXe siecle*, Aimery Somogy, Paris x.x, σ.7.

⁶³⁹ Διατύπωση του Alfred Manessier, βλ. Κάρλ Γιουνγκ, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, Αρσενίδης, Αθήνα χ.χ., σ.268.

⁶⁴⁰ Εμ. Κάσδαγλη, *Γιάννης Κεφαλληνός ο χαρακτήρας*, ό.π., σ.44.

⁶⁴¹ W. Kandinsky, *Για τον πνευματικό στην τέχνη*, Νεφέλη, 1981, σ.146.

⁶⁴² Ν. Χατζηνικολάου, *Νοήματα της εικόνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 2001, σσ. 235-236.

⁶⁴³ Α. Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα 1836 -1945*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2000, σσ.249-251.

και επιχειρηματιών, απέκλειε, όμως, τον πληθυσμό ο οποίος δεν κατοικούσε στα μεγάλα αστικά κέντρα.

Το γραμματόσημο, ωστόσο, έχοντας το μοναδικό χαρακτηριστικό να είναι λαϊκό, να γίνεται απόκτημα των απλών και αδύναμων οικονομικά ανθρώπων, έφερε σε επαφή με την τέχνη ένα ευρύτερο πληθυσμιακό κοινό, εξοικειώνοντάς το σταδιακά με αυτήν και εξασφαλίζοντας ότι η ποιότητα της τέχνης που προωθούσε δεν θα ζημίωνε την αισθητική του παιδεία.

Η συνεισφορά του γραμματοσήμου ως έκφραση τέχνης θα μπορούσε, ακόμη, να προσδιοριστεί, με μια φράση του Marcantonio Raimondi για τις εκτυπώσεις της χαρακτηριστικής: *...ικανοποιούν όχι μόνο τους μελετητές της τέχνης μας, αλλά και όλους εκείνους που απολαμβάνουν έργα αυτού του είδους.*⁶⁴⁴

⁶⁴⁴ Sh. Gregory, *Vasari and the Renaissance prints*, Ashgate, U.K. 2012, σ.45.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το γραμματόσημο είναι συγχρόνως ιστορικό τεκμήριο και έργο τέχνης και χρησιμοποιείται ως μέσο προσωπικής επικοινωνίας. Από τη μία πλευρά, επιλέγοντας το περιεχόμενό του μέσα από μια ευρύτατη θεματολογία, ορίζει την κοινωνική πραγματικότητα. Από την άλλη, η μορφή του, ο τρόπος απεικόνισης αυτής της πραγματικότητας, η τεχνοτροπία και το ύφος, η καλλιτεχνική δημιουργία, φανερώνει την αναλογική σχέση μεταξύ του αντικειμένου και της μίμησής του. Συνεπώς, τόσο το θέμα όσο και η μορφή του γραμματοσήμου παρουσιάζουν εικόνες του κόσμου στις διάφορες χρονικές περιόδους. Το πρώτο βασίζεται στην κυρίαρχη ιδεολογία, ενώ το δεύτερο πηγάζει από την ευαισθησία, την ιδιαίτερη προσωπική έκφραση, το ύφος και τη στάση του δημιουργού. Και οι δύο λειτουργίες της απεικόνισης μάς επιτρέπουν να θεωρήσουμε ότι μέσω του γραμματοσήμου ασκείται πολιτική, δημιουργούνται σύμβολα που διακινούνται σε όλο τον κόσμο και αποστέλλονται μηνύματα από την πολιτεία και τον καλλιτέχνη, τα οποία μπορούν να επηρεάσουν και να διαμορφώσουν πεποιθήσεις και στάσεις.

Σύμφωνα με τα όσα εκτέθηκαν, οι ελληνικές εκδόσεις της πρώτης εκατονταετίας διακρίνονται από ιδεολογικής πλευράς σε τρεις χρονικές περιόδους, οι οποίες διαμορφώνονται μέσα από τρία διαφορετικά σχήματα. Κοινό χαρακτηριστικό των σχημάτων αυτών αποτελεί η σύνδεση με το αρχαιοελληνικό παρελθόν.

Η πρώτη περίοδος διαρκεί από το 1861 έως το 1896 και περιλαμβάνει τις εκδόσεις του *Ερμή* και τις επανεκτυπώσεις τους, υποστηρίζοντας την απευθείας σύνδεση με το αδιαμφισβήτητο πρότυπο της κλασικής εποχής, παραβλέποντας, ωστόσο, τις ενδιάμεσες περιόδους της ελληνικής ιστορίας. Οι συμβολικοί μετασχηματισμοί του Ερμή συνδέθηκαν με τον γενικότερο ιδεολογικό προσανατολισμό του νέου ελληνικού κράτους και όχι με τον πολιτειακό. Η σχεδόν πάγια απεικόνισή του στα ελληνικά γραμματόσημα για εβδομήντα συναπτά έτη τον επιφόρτισε με τον ρόλο της υπενθύμισης μιας διττής καταβολής: εκείνης που συνδέεται με την εθνική κληρονομιά κι εκείνης που υποχρεούται να εκπληρώσει.

Ο Ερμής των ελληνικών γραμματοσήμων εγκαταστάθηκε στη σύγχρονη Ελλάδα με την αρχαιοελληνική του προσομοίωση, παραμένοντας το αξιομίμητο πρότυπο μιας

άλλης εποχής, αλλά με σαφείς αποστάσεις από την καινούρια. Στον αντίποδα, στέκεται η γαλλική *Marianne*, η οποία αναπαραστάθηκε ως πολιτική εγγυήτρια κάθε έκφανσης του σύγχρονου γαλλικού κράτους. Η *Marianne* του 19ου αιώνα επέλεξε το πρότυπό της από την ελληνική αρχαιότητα και τη θεά Δήμητρα, ωστόσο, στη στροφή του 20ού αιώνα, εγκαταλείποντάς το, *εξανθρωπίστηκε*, μεταμορφωμένη στη γυναικεία φιγούρα με τον φρυγικό σκούφο, σύμβολο ικανό να υποδηλώσει την ίδια ιδέα. Το σύμβολο της δημοκρατίας έγινε συνοδοιπόρος της εξελισσόμενης κοινωνίας, φτάνοντας να ταυτιστεί με διάσημες γυναικείες προσωπικότητες, προκειμένου να αποδώσει την εκάστοτε εποχή και τα ζητούμενά της. Η διαφορά, όμως, της σύγχρονης *Marianne* δεν εστιάζεται μόνο στην εναλλαγή προσώπων και ρόλων αλλά και στον ευρύ καλλιτεχνικό της τρόπο. Το σύμβολο της Γαλλικής Δημοκρατίας παγιώθηκε στα γαλλικά γραμματόσημα, δημιουργώντας ακόμα και συλλόγους συλλεκτών. Από την άλλη πλευρά, ο Ερμής, ο οποίος με βεβαιότητα υπήρξε, όχι μόνο για την Ελλάδα αλλά και παγκοσμίως, ένα από τα δημοφιλέστερα γραμματοσημικά θέματα και που κατάφερε σε πολλές περιπτώσεις με τις αλληγορικές του παραστάσεις να βγάλει από το αδιέξοδο την εικονογράφιση αφηρημένων εννοιών, αντικαταστάθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα με άλλες αρχαιοελληνικές εικόνες, ενώ στυλιστικά δεν ξεπέρασε τις προτάσεις της *art Deco*.

Στον αντίποδα του *Ερμή* στέκονται και όλες οι υπόλοιπες αντίστοιχες εκδόσεις των ξένων κρατών. Πορτραίτα βασιλέων και ηγεμόνων εξυπηρέτησαν ως πρόδρομοι εκείνο που απασχόλησε έντονα, πολύ αργότερα, τα προηγμένα τεχνολογικά μέσα επικοινωνίας του 20ού αιώνα, τη μυθοποίηση δηλαδή της πολιτικής εξουσίας.

Οι ιδεολογικές διαφορές των εικονογραφήσεων των πρώτων διεθνώς γραμματοσήμων καταδεικνύουν ότι, πριν ακόμη αφομοιωθεί η λειτουργία του νέου ταχυδρομικού προϊόντος από τις κοινωνίες, είχε κιόλας εκτιμηθεί ως προς την επικοινωνιακή του δύναμη από τους μηχανισμούς που το εξέδιδαν.

Η επιλογή του Ερμή, ενός υπερ-εθνικού συμβόλου παγκόσμιας ακτινοβολίας, τοποθετημένη χρονικά στο ιστορικό της γένεσθαι, υπερβαίνει τον συμβολισμό της *επικοινωνίας*, συμπίπτοντας ιδεολογικά με τα αιτήματα και τις προσδοκίες του νεοελληνικού μεγαλοϊδεατισμού, αλλά διαφέρει ουσιαστικά από την αναμφισβήτητη εξουσία των αντίστοιχων ξένων εκδόσεων.

Αν και δεν υπάρχουν επίσημα οικονομικά στοιχεία για το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, η υπόθεση ότι η μονοκρατορία του Ερμή θα μπορούσε να οφείλεται στις

οικονομικές δυσχέρειες του κράτους, οι οποίες δεν επέτρεψαν την ανανέωση της θεματολογίας, προφανώς αποδυναμώνεται, δεδομένου ότι και η δεύτερη έκδοση ελληνικών γραμματοσήμων, το 1886, είχε πάλι το ίδιο θέμα και, ακόμη περισσότερο, διότι όσες ακολούθησαν έως το 1924 είχαν αυστηρά αρχαιοελληνικό χαρακτήρα.

Η αρχαιοελληνική θεματολογία των ελληνικών εκδόσεων μετασημάτισε το περιεχόμενό της με την έναρξη της δεύτερης μεγάλης περιόδου, η οποία διαρκεί από το 1897 έως την Μικρασιατική Καταστροφή, περιλαμβάνοντας τις προεξέχουσες, μεταξύ άλλων, εμβληματικές εκδόσεις των *Α' Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας* του 1896 και της *Μεσολυμπιάδας* του 1906. Την περίοδο αυτή, εισάγεται ένα νέο συνδυαστικό στοιχείο μεταξύ νεότερης και αρχαίας Ελλάδας. Πρόκειται για την ανάγκη μίμησης της χαμένης αυθεντικότητας του παρελθόντος και την προώθησή της ως μέσο οργανικής συνέχειας. Αν και, όπως ήδη σημειώσαμε, η πρώτη έκδοση για τους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες στερούνταν σύγχρονων ολυμπιακών προτύπων τα οποία θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την εικονογράφηση, το γεγονός ότι η δεύτερη έκδοση είχε αφενός την δυνατότητα να αντλήσει από το σύγχρονο υλικό και αφετέρου εκδόθηκε σε ενδιάμεσο χρόνο δύο κανονικών Ολυμπιάδων, μάς οδηγεί στο συμπέρασμα πως το αρχαίο ελληνικό πνεύμα θεωρήθηκε ασφαλής δρόμος για τον θεσμό, κάτι που μόνο η Ελλάδα θα μπορούσε να εγγυηθεί.

Η λήξη αυτής της περιόδου συμπίπτει με το τραγικό τέλος της Μεγάλης Ιδέας, η οποία ακολούθησε χωρίς σταθερότητα την τύχη του νέου ελληνικού κράτους, απωθώντας την ήττα του 1897 και εμμένοντας στην ευφορία που δημιουργούσαν οι νίκες των Βαλκανικών Πολέμων, για να καταλήξει στην οδυνηρή ταπείνωση της Μικρασιατικής Καταστροφής. Η τομή αυτή της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, που διαμόρφωσε τα *πεπρωμένα* της νεότερης Ελλάδας, δεν μνημονεύτηκε ποτέ στα γραμματόσημα. Δεν είναι παράδοξο ότι μια οδυνηρή καταστροφή, ανάλογη της *Μιλήτου Αλώσεως*, δεν θα μπορούσε να αποτελέσει το θέμα μιας έκδοσης. Αξίζει, όμως, να σημειωθεί ότι ούτε οι ένδοξες στιγμές του Ελληνοτουρκικού Πολέμου (1919-1922) μνημονεύτηκαν. Ακόμη και οι νικηφόρες σελίδες των Βαλκανικών Πολέμων περιορίστηκαν σε τυπογραφικές επισημάνσεις γραμματοσήμων που αποσκοπούσαν, ωστόσο, στην ορθή ταμειακή διαχείριση των ταχυδρομικών καταστημάτων, μετά την προσάρτηση των νέων εδαφών στη χώρα. Το όραμα της Μεγάλης Ιδέας δεν

αποκαλύφθηκε από τα ελληνικά γραμματόσημα, αλλά παρέμεινε ένας μετριοπαθής νυγμός.

Η τρίτη και τελευταία περίοδος των εκδόσεων τοποθετείται στο 1924 και ολοκληρώνεται με το τέλος της εκατονταετίας, το 1961. Την ιδιαίτερη φυσιογνωμία της περιόδου χαρακτηρίζει μια νέα τροποποίηση του ιδεολογικού περιεχομένου, το οποίο, στη διάρκεια των σαράντα περίπου ετών, εναλλάσσεται, διευρύνοντας τη θεματολογία με την εισαγωγή συμβόλων, προσώπων και γεγονότων της μεσαιωνικής, νεότερης και σύγχρονης ελληνικής ιστορίας.

Τα κατάλοιπα της Μικρασιατικής Καταστροφής και οι επιπτώσεις τους, που προκάλεσαν τη σφοδρή εναντίωση στη μοίρα μιας ήττας, έγιναν αισθητά με την μεταστροφή της θεματολογίας από τις πρώτες κιόλας εκδόσεις της περιόδου. Οι αγωνιστές της Επανάστασης, πρωταγωνιστές των έξι πρώτων εκδόσεων (1924-1930), τους οποίους η εντόπια ζωγραφική, τον προηγούμενο αιώνα, είχε εξωραΐσει και αναδείξει υπό το πρίσμα της εθνικής ιδεολογίας ως αναπόσπαστο τμήμα των αρχαίων μνημείων με αξιομίμητες αρετές, κλήθηκαν να τονώσουν το καθημαγμένο εθνικό φρόνημα. Ωστόσο, σύμφωνα με όσα εξετέθησαν, οι παραστάσεις των γραμματοσήμων υπήρξαν φειδωλές σε σχέση με την πληθώρα των εκδηλώσεων και την επιλογή των αναπαραστάσεων που πραγματοποιήθηκαν για τον ίδιο σκοπό.

Παράλληλα, η έκδοση των *Τοπίων* του 1927 ενισχύει τη μεταστροφή του ιδεολογικού περιεχομένου, διατυπώνοντας υπαινικτικά τις θέσεις και τις προσδοκίες της ελληνικής εξωτερικής πολιτικής. Στην ίδια έκδοση, την απόσταση της νεότερης δράσης των Ελλήνων από το αρχαίο παρελθόν γεφυρώνει το πρώτο ελληνικό γραμματόσημο της βυζαντινής περιόδου, την οποία οι έως τότε εκδόσεις αρκούσαν να αποδίδουν με διακοσμητικά σύμβολα. Παρόλα αυτά, στο σύνολο των εκδόσεων, το ενδιαφέρον για το Βυζάντιο και τη νεότερη ελληνική ιστορία αποδεικνύεται συγκριτικά μικρό.

Η αδήριτη ανάγκη της πολιτισμικής συνέχειας σκιαγραφείται στα γραμματόσημα της μεσοπολεμικής Ελλάδας και κορυφώνεται με την εμβληματική έκδοση της *Ιστορικής* του 1937 αλλά και με την πλειοψηφία των εκδόσεων που ακολούθησαν, με κύριο χαρακτηριστικό την παρουσία του παρελθόντος στο παρόν. Το παρελθόν συνυπάρχει πλέον με τις αντιθέσεις της συγκυρίας που συνθέτουν τη συνύπαρξη του παλαιού με το νέο, του παραδοσιακού με το μοντέρνο, του

ελληνοκεντρισμού με τον ευρωπαϊσμό. Η μεταστροφή του ιδεολογικού περιεχομένου δεν περιορίστηκε, ωστόσο, στο παλαιότερο ή εγγύτερο ιστορικό παρελθόν, αλλά, μέσα στην ταχεία σε εξελίξεις και πολιτικές παλινωδίες περίοδο του Μεσοπολέμου, συμπεριέλαβε έναν σημαντικό αριθμό εκδόσεων της κυρίαρχης πολιτικής ιδεολογίας, η οποία, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, εντάθηκε, με αποτέλεσμα η σχετική θεματολογία να οξύνει τις κοινωνικές αντιπαραθέσεις.

Το εύρος της σκοποθεσίας των δύο προηγούμενων περιόδων του ελληνικού γραμματοσήμου, το οποίο, ανεξάρτητα από την εγκυρότητα της θεωρίας του, αναζητούσε την αίγλη μέσα από τις αρχαίες ρίζες και το οποίο ήταν ή θεωρήθηκε ότι ήταν κοινή πεποίθηση, περιορίστηκε σε μοχλό ηγετικής προσωπολατρίας.

Ο θεσμός της βασιλείας, με αλληπάλληλες εκδόσεις της ελληνικής δυναστείας σε όλη τη διάρκεια του καθεστώτος, προωθείται συστηματικά μέσα από συνθέσεις, άλλοτε μετωπικές και άλλοτε πλάγιας όψης, δίνοντας έμφαση στη μεγαλοπρεπή σταθερότητα της κύριας μορφής. Γενικά, στις εκδόσεις των ελληνικών γραμματοσήμων η παρουσία πολιτικού προσώπου εμφανίζεται για πρώτη φορά στις εκδόσεις της βασιλείας, με τεχνικές γνωστές στους προσωπογράφους της βασιλικής οικογένειας από την αρχή του αιώνα, στις οποίες το σημείο φυγής τοποθετείται στο κέντρο των γραμματοσήμων, έτσι ώστε η μικρού βάθους συγκλίνουσα προοπτική να αυξάνει το κύρος και την σοβαρότητα της σκηνής.

Αντίθετα, οι πολιτικές επιλογές της δικτατορίας του Ι. Μεταξά περιόρισαν την προπαγανδιστική προώθηση της ιδεολογίας σε μία μόνο έκδοση. Το αντιφατικό εκ πρώτης όψεως γεγονός, το οποίο χαρακτηρίζει τις ανώμαλες πολιτικά περιόδους στην Ελλάδα (καθεστώς 4^{ης} Αυγούστου και 21^{ης} Απριλίου), με την έκδοση μίας και μόνο σειράς (σειρά *E.O.N.* 1940 και σειρά 2^{ας} Απριλίου 1967) δικαιολογεί η καθ' υπερβολήν χρήση παραπληρωματικών μέσων, όπως εκείνα των ειδικών σφραγίσεων.

Με τη μεσολάβηση του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι εκδόσεις αυτού του περιεχομένου διακόπηκαν έως ότου επανέλθουν δριμύτερες, αποτυπώνοντας το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου και την μετεμφυλιακή περίοδο και κατοχυρώνοντας ιστορικά τη μία από τις δύο εκ διαμέτρου αντίθετες πολιτικές απόψεις του ίδιου θέματος. Η πολιτική όξυνση επεκτάθηκε σε εξωτερικά ζητήματα, μετατρέποντας το γραμματόσημο σε εργαλείο του ψυχροπολεμικού κλίματος και σηματοδότη του επίσημου προσανατολισμού της χώρας στο διεθνές πολιτικό γίγνεσθαι.

Αν και τα ταραγμένα χρόνια του Μεσοπολέμου προκάλεσαν μια σειρά τυπογραφικών επισημάνσεων, οι οποίες απέβλεπαν κυρίως στην υποστήριξη της ασταθούς και γρήγορα εναλλασσόμενης πολιτικής ιδεολογίας, ένας σημαντικός αριθμός του νέου κύκλου εκδόσεων συνέβαλε ουσιαστικά στον νέο αισθητικό προσανατολισμό των ελληνικών γραμματοσήμων. Οι διαδοχικές φάσεις της νέας αισθητικής προσέγγισης, η οποία είχε ξεκινήσει, διστακτικά σχεδόν, από την προηγούμενη περίοδο, σταχυολογούνται σε λιγοστά δείγματα με μεγάλες χρονικές αποκλίσεις που δεν αρκούν, για να τεκμηριώσουν μια σαφή στροφή στις νέες αισθητικές αντιλήψεις του *Jugendsti*, και ούτε επιβεβαιώνονται αργότερα, συντονισμένα στοιχειωδώς με τις εκρηκτικές ανατροπές των θεωριών που τροφοδότησαν την ριζοσπαστική τέχνη του Μεσοπολέμου.

Η στέρη συνοχή και ο εσωτερικός σκελετός των μορφοπλαστικών προτύπων των κλασικών χρόνων μεταμορφώθηκαν προσωρινά στην αβέβαιη ισορροπία του μανιεριστικού *Ιπτάμενου Ερμή* του 1901 και η δωρικότητα των φόντων στα περίτεχνα art nouveau διακοσμητικά της *Αξίας Μεταλλικής* του 1902. Η τάση αυτή διακόπηκε απότομα με την ταπεινή σε καλλιτεχνικές απαιτήσεις έκδοση της *Εκστρατείας του '13*, έως ότου, είκοσι χρόνια αργότερα, έδωσε το μοναδικό δείγμα της γεωμετρικής art Deco με την *Αεροεσπρέσσο* του 1933. Η παλινδρόμηση της *Πρωτοπορίας* στο ελληνικό γραμματόσημο, δεδομένης της κραταιάς προπαγανδιστικής λαϊκής εικονογραφίας των αρχών του 20ού αιώνα αλλά και του γεγονότος ότι η *Αεροεσπρέσσο* ήταν έκδοση ιδιωτικής εταιρείας, αποτελούν σοβαρή ένδειξη ότι οι νέες αισθητικές τάσεις ήταν μάλλον η προτεινόμενη σχεδιαστική λύση των ξένων οίκων κατασκευής γραμματοσήμων, παρά η συνειδητή επιλογή της ελληνικής πλευράς.

Από τον προηγούμενο ήδη αιώνα, η εγγενής ταύτιση της τέχνης με την ίδια τη δημιουργία συνδέθηκε πολύ λιγότερο με την κινητήριο δύναμη της γραμματοσημικής πολιτικής από ότι ο διαμεσολαβητικός της ρόλος στην αφομοίωση των πολιτικών επιλογών. Η απόλυτη υιοθέτηση του κλασικισμού από το επίσημο κράτος συνέβαλε επιφανειακά στον σχηματισμό της εθνικής φυσιογνωμίας. Από την άλλη πλευρά, οι νέες μορφές της ελληνικής τέχνης, στις αρχές του 20ού αιώνα, γέννημα όσων ενέκυψαν και παροχέτευσαν μια σειρά από Έλληνες καλλιτέχνες χάρη στη μαθητεία τους στη Σχολή του Παρισιού, δεν υπήρξαν προτεραιότητα των ελληνικών γραμματοσήμων.

Την εν γένει ακαδημαϊκή αυστηρότητα των γραμματοσήμων απέναντι στις εξελίξεις της τέχνης δικαιολογούν, σε κάποιο βαθμό, αφενός οι κανονισμοί των εκτυπώσεων ασφαλείας και οι περιορισμοί των βαθυτυπικών χαράξεων και αφετέρου η εξάρτησή τους από τους ξένους οίκους κατασκευής. Η υψηλή και εξειδικευμένη τεχνογνωσία των ξένων τυπογραφικών μονάδων και το ελληνικό γραμματόσημο απέκτησαν σχέση αιτίου και αιτιατού, στο επίπεδο που η μορφή του δημιουργήθηκε χωρίς βαθύτερους χαρακτήρες εντοπιότητας πέραν των επιφανειακών, συγκροτώντας έτσι μια παγκόσμια κοινή οπτική με πολλά ξένα γραμματόσημα. Ο *Ιπτάμενος Ερμής*, για παράδειγμα, και η μετέπειτα art Deco εκδοχή του βρήκαν πολλούς μιμητές στις ξένες εκδόσεις. Ο εκσυγχρονισμός και η εκπαίδευση στις τεχνικές εκτυπώσεων υπήρξαν, στο τέλος του 19ου αιώνα, προϊόν ιδιωτικής πρωτοβουλίας, η οποία, όμως, περιορίστηκε για δεκαετίες στο στάδιο της εκτύπωσης και όχι της χάραξης και κατασκευής των τυπογραφικών πλακών. Ο μόνος δημόσιος φορέας που απέκτησε την τεχνογνωσία της βαθυτυπικής χάραξης και εκτύπωσης ήταν η Τράπεζα της Ελλάδος, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά δεν συμπεριέλαβε στα ενδιαφέροντά της τις εκτυπώσεις γραμματοσήμων.

Το γραμματόσημο, ωστόσο, σε καμία χώρα του κόσμου δεν πέρασε στα όρια της πρωτοπορίας, εγκαταλείποντας εκείνο που θα του επέτρεπε μια αφηγηματική εικονογράφηση, μια αναφορική σχέση με μια συγκεκριμένη πραγματικότητα, για να συναντηθεί με ό,τι επέφερε οριστική ρήξη με την παράδοση. Η αυτοσημία της αφηρημένης τέχνης, για παράδειγμα, δεν θα μπορούσε να είναι πεδίο έκφρασής του, όχι λόγω εκείνου που εκ φύσεως το γραμματόσημο εκπροσωπούσε ως τεχνική, αλλά λόγω εκείνου στο οποίο εκ θέσεως αποσκοπούσε. Η οπτική του *ut pictura poesis* υπήρξε ο καταλληλότερος δρόμος για τη δημιουργία ενός εύληπτου από όλους μηνύματος.

Το γραμματόσημο, σε παγκόσμια κλίμακα, εικονογραφήθηκε για αρκετές δεκαετίες, άλλοτε σταθερά και άλλοτε αποσπασματικά, με αλληγορικές παραστάσεις από τις οποίες ξεχωρίζουν οι εξαιρετικές συνθέσεις των A. Sage, P. Blanc, E. Mouchon, L. Merson, A. Thevenin κ.ά., για λογαριασμό των γαλλικών εκδόσεων. Η αλληγορία των γαλλικών γραμματοσήμων, αποκύημα της Γαλλικής Επανάστασης, πέτυχε να μεταδώσει μεταξύ άλλων τα νοήματα και την ευρύτητα των αντιλήψεων της γαλλικής γραμματοσημικής πολιτικής. Ενδεικτική είναι η έκδοση *Chômeurs Intellectuels* του 1935 για την οικονομική ενίσχυση της C.T.I. (Confédération des travailleurs

intellectuels). Η συγκεκριμένη έκδοση αποτελεί, προφανώς, ένα από τα επιχειρήματα που θα μπορούσαν να ενισχύσουν τη σημαντικότητα των πεποιθήσεων της γαλλικής πολιτιστικής πολιτικής στη νεότερη ιστορία της τέχνης.

Στην Ελλάδα, η προσωπική γραφή της εμβληματικής *Μεγάλης Κεφαλής* του Α. Barre αντικαταστάθηκε από τις προσομοιώσεις αρχαίων προτύπων, διατηρώντας, ωστόσο, τηρουμένων των αναλογιών, τη δυνατότητα καλλιτεχνικής έκφρασης στις επιμέρους επιλογές ανάδειξης λεπτομερειών και διακοσμητικών πλαισίων αλλά και χάριν του δικαιώματος που παρείχε ένα νέο έργο με διαφορετική ύλη και μέγεθος.

Το ζήτημα, εντούτοις, το οποίο εξακολουθούσε να υφίσταται στις αναπαραγωγές προτύπων, ήταν η αναζήτηση μιας αισθητικής αξίας που θα υπερέβαινε το όριο μιας *καλής εκτέλεσης*. Εκείνο το οποίο απέμενε να εκπληρωθεί, ώστε κάθε διάσταση του γραμματοσήμου να είναι ισοβαρής, ήταν η απόδοση και η πραγματοποίηση της μορφής του σε συνδυασμό με το τεχνικό μέρος, ώστε να καταλήξει σύμφυτη με την ιδέα και να την διαφοροποιήσει ως οντότητα.

Το 1933, ο *Συμβολισμός* του Δ. Μπισκίνη, μεταρσιώνοντας την έννοια της *Δημοκρατίας* στην εικόνα της ένθρονης Αθηνάς, άνοιξε επί της ουσίας τον δρόμο σε μια νέα αισθητική προσέγγιση. Η ευεργετική για το γραμματόσημο συνεργασία του Δ. Μπισκίνη, του Έλληνα Mucha όπως έχει χαρακτηριστεί, οφείλεται, προφανώς, στην προσωρινή του συμμετοχή στην επιτροπή για τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας από την Ελληνική Επανάσταση, η οποία τού ανέθεσε για πρώτη φορά την επιμέλεια των διακοσμητικών της ομώνυμης έκδοσης. Η καλλιτεχνική του γραφή, ως ιδιότυπη χειρονομία ατομικότητας, ξεδιπλώθηκε με τη νέα ευκαιρία που του δόθηκε για τη σχεδίαση της *Μυθολογικής*. Στην πρώτη βραβευμένη διεθνώς ελληνική σειρά γραμματοσήμων, το ταλέντο του ακαταπόνητου δασκάλου έφερε πιο κοντά στον Μύθο το κοινό του γραμματοσήμου και σε όσους δεν έχουν τη γνώση και την οπτική εξοικείωση με τα αυθεντικά πρότυπα. Το προσωπικό του έργο, κράμα του κλασικισμού και του συμβολισμού, είχε βρει τα ερείσματά του στην ελληνική μυθολογία και με τη βαθιά γνώση αυτής της μελέτης αλλά και τη σχεδιαστική του δεινότητα απογείωσε την πλαστικότητα της φόρμας των ελληνικών γραμματοσήμων. Η *Μυθολογική* του Δ. Μπισκίνη, μεταίχμιο μιας νέας για τα γραμματόσημα θεώρησης της αρχαιοελληνικής θεματικής, προήγγελλε την μετέπειτα υποδοχή της αισθητικής άποψης που

απασχολούσε, ήδη, την ελληνική τέχνη από την δεκαετία του '30, την διαπραγμάτευση των αισθητικών αξιών της αρχαιότητας υπό την έννοια της αισθητικής συνέχειας.

Ωστόσο, στην ιστορική γραμμή που ορίζεται χρονικά από την έκδοση της *Μεγάλης Κεφαλής* έως την *Μινωική Τέχνη* του Α. Τάσσου, υπάρχει ένα σημείο στο οποίο η αρχαιότητα αποκόπηκε από τη χρονική και χωρική ιστορικότητα του κλασικού ιδεώδους με τις εκδόσεις της *Μεταξικής Νεολαίας*. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όμως, ξαναβρήκε το κύρος των αξιών της στην εμπειρία της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, η οποία, από τα μεσοπολεμικά χρόνια, είχε θέσει το ζήτημα της παράδοσης, της μνήμης και της ιστορίας, αναζητώντας μέσα από μια γόνιμη εσωτερική αυτοεκκαθάριση την ισορροπία ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν.

Η έλευση του Γ. Κεφαλληνού σηματοδότησε τη νέα εποχή του ελληνικού γραμματοσήμου. Αν ο Δ. Μπισκίνης κατόρθωσε να αποδεσμεύσει το γραμματόσημο από τις καθετοποιημένες παραγωγές, ο Γ. Κεφαλληνός τού προσέδωσε την πνευματικότητα μιας βαθύτερης ιδέας. Στο έργο του, αναγνωρίζεται το καίριο χωρίς να συγχέεται η απλότητα με την απλούστευση και η λιτότητα με τη φτώχεια.

Ο Έφηβος του Μαραθώνα της 75ης Επετείου της U.P.U., η Δήμητρα της *Ανασυγκροτήσεως*, η Αθηνά των *Εθνικών Προϊόντων*, ο Ποσειδώνας της *Αρχαίας Τέχνης*, δείγματα βαθιάς μελέτης της αρχαιοελληνικής πλαστικής, μας επιτρέπουν να συμμεριστούμε την εμπειρία του ορατού που είχε ο καλλιτέχνης, ο οποίος, συλλαμβάνοντας την αρχετυπική μήτρα, αποκαλύπτει την αλήθεια της στο παρόν.

Η σημασία των εφαρμογών της χαρακτηριστικής για τον Γ. Κεφαλληνό γίνεται πρόδηλη στα γραμματόσημά του με την ανασύνθεση όλων αυτών των πληροφοριών, μέσα από ένα προσωπικό έργο, το οποίο υπακούει στην δική του αισθητική αντίληψη. Η χάραξη που ακολουθεί τη ζωγραφική του σύνθεση, μια χάραξη ακρίβειας και κομψότητας, χτίζει έναν μικρόκοσμο μέσα στο γραμματόσημο, έναν κόσμο αόρατο, ένα έργο μέσα στο έργο, που περιμένει να το ανακαλύψουν. Η σχεδιάσή του εντοπίζει τα συναισθηματικά ισόποσα της μεγάλης τέχνης - της αρχαίας τέχνης - που τον ενέπνευσε, θέτοντας νέους όρους απεικόνισης και προσπαθώντας να μεταδώσει ό,τι έχει αξία στο παρόν. Ο Γ. Κεφαλληνός τοποθέτησε την ύλη στην υπέρτατη τάξη του πνεύματος.

Η ανατροφοδότηση των τεχνών από την παράδοση είχε διαμορφωθεί με νέους όρους, μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, από την γενιά που ο Γ. Κεφαλληνός εκπροσωπούσε, δημιουργώντας στοιχεία που προανήγγειλαν ουσιαστικά τον

μοντερνισμό. Η ίδια τάση καθοδήγησε, άλλωστε, τις τέχνες του Μεσοπολέμου στην Ευρώπη, αρχίζοντας από τον ίδιο τον Π. Πικάσο με τον κλασικισμό των ετών της δεκαετίας του '20, τους φουτουριστές, τον Ντε Κίρικο κ.ά. . Η λεγόμενη Γενιά του '30, στην οποία ανήκε, προκάλεσε στα χρόνια που ακολούθησαν αντιθέσεις και αμφισβητήσεις ανάμεσα στους επιγόνους και στους αρνητές της. Παρόλα αυτά, η ολκή της τέχνης του στέκει πάνω από οποιαδήποτε αμφισβήτηση. Η χάρη της καλεμιάς του αποδέσμευσε το ίχνος της από την ύλη που της έδωσε οντότητα, αφήνοντάς τη να κυλήσει στον χρόνο σαν μια ενέργεια που δεν χρειάζεται να απολογηθεί.

Η μαρμαρυγή των μεταπολεμικών ελληνικών γραμματοσήμων οφείλεται στη συνεργασία σημαντικών προσωπικοτήτων της νεοελληνικής χαρακτικής. Ο Δ. Γαλάνης, ο Α. Κορογιαννάκης, ο Κ. Γραμματόπουλος και ο ζωγράφος Α. Αστεριάδης σχεδίασαν ορισμένα γραμματόσημα, αλλά η μικρή ποσοτική συμβολή τους δεν επέτρεψε τη στέρεη καταγραφή των προσωπικών τους πλαστικών απόψεων. Εντούτοις, μέσα από το πρίσμα των συνεργασιών με καλλιτέχνες αναγνωρισμένης αξίας αλλά και με τους καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς που πραγματοποιούνταν κατά καιρούς, αποδεικνύεται το έμπρακτο ενδιαφέρον του Ελληνικού Ταχυδρομείου για το γραμματόσημο και η αντιμετώπισή του όχι ως τεχνικό επίτευγμα, αλλά ως έργο τέχνης.

Ο κύκλος των εκδόσεων της τελευταίας περιόδου ολοκληρώνεται με την καλλιτεχνική φροντίδα του χαράκτη Α. Τάσσου. Η έναρξη της συνεργασίας του Α. Τάσσου με το Ελληνικό Ταχυδρομείο σηματοδοτείται από την οριστική ανατροπή των μέχρι τότε τεχνικών δεδομένων. Η ελληνική *Δυναστεία* του 1954, η πρώτη σειρά γραμματοσήμων του Α. Τάσσου, υπήρξε ταυτόχρονα και η τελευταία ελληνική βαθυτυπική έκδοση της εξεταζόμενης περιόδου. Η βαθυτυπία, μετά το 1966, παροπλίστηκε για 57 χρόνια, αποτελώντας το ένδοξο παρελθόν όσων περιορίζουν την αισθητική αξία του γραμματοσήμου στις μεθόδους κατασκευής.

Η τεχνική της offset, η οποία πρόσφερε την ελκυστικότητα της πολύχρωμης εικόνας, έγινε έκτοτε η νέα μέθοδος εκτυπώσεων, προκαλώντας από καιρού εις καιρόν την έντονη αμφισβήτησή της ως ενδεδειγμένης εκτυπωτικής μεθόδου. Η offset ενοχοποιήθηκε για την αισθητική ποιότητα των ελληνικών εκδόσεων, επωμιζόμενη, σε αρκετές περιπτώσεις, τη συνολική ευθύνη ενός μη ικανοποιητικού αποτελέσματος. Εντούτοις, η ενοχοποίηση του τελευταίου σταδίου της παραγωγής γραμματοσήμων θα ήταν βάσιμη, αν όλα τα προηγούμενα στάδια λειτουργούσαν ορθά. Είναι γεγονός ότι οι

τεχνολογικές δυνατότητες που παρέχονται από την offset προκάλεσαν τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα αλλά και σε πολλές περιπτώσεις του 21ου, εσφαλμένες εκτιμήσεις ως προς την καταλληλότητα των εικονογραφικών προτύπων ενός γραμματοσήμου. Η τεχνική ευκολία της σμίκρυνσης, όμως, χωρίς την προαπαιτούμενη μελέτη της φόρμας και τις χαρακτηριστικές ανασχεδιάσεις, δεν μπορεί να ενοχοποιήσει την ίδια την τεχνική για τα απλοϊκά αποτελέσματα, τα οποία προέκυψαν, μειώνοντας, σαφώς, την αισθητική του γραμματοσήμου. Η εμπλοκή προσώπων τα οποία δεν είχαν καμία απολύτως γνώση των όσων οφείλεται να αντιμετωπιστούν στην ελαχιστοποιημένη εκδοχή μιας εικόνας, είχε ως αποτέλεσμα το γραμματόσημο να εκπέσει ως τέχνη. Η άποψη ότι σπουδαία ζωγραφικά έργα μπορούν να δημιουργήσουν και σπουδαία γραμματόσημα αποδείχτηκε εσφαλμένη, γιατί, όπου τα έργα αυτά δεν προσαρμόστηκαν στην τέχνη του γραμματοσήμου, αλλά το *υπέταξαν* χωρίς σεβασμό στη δική τους, προκάλεσαν διπλή απώλεια, την υποβίβαση τόσο της αισθητικής λειτουργίας του γραμματοσήμου όσο και του ίδιου του ζωγραφικού έργου. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ακόμη και η ενδεχόμενη φιλοδοξία προβολής ενός συγκεκριμένου καλλιτεχνικού έργου μέσα από ένα *όχημα κύρους* όπως το γραμματόσημο, ακυρώνεται αυτόματα. Κατά συνέπεια, η επιτυχής σχεδίαση του γραμματοσήμου δεν εξαρτάται από το κατά πόσο ο καλλιτέχνης που αναλαμβάνει είναι ή δεν είναι καταξιωμένος, αλλά από το κατά πόσο γνωρίζει τις ιδιαιτερότητες αυτής της τέχνης, θέτοντας στην υπηρεσία της το ταλέντο του.

Η σχέση του γραμματοσήμου με τον ασκητικό κώδικα της χαρακτηριστικής αποδεικνύεται άρρηκτη. Η εικαστική διάσταση του γραμματοσήμου υπάρχει υπό τον όρο ότι η εικόνα του σχεδιάζεται ή επανασχεδιάζεται με τα δεδομένα του δικού του ελάχιστου χώρου, φτάνοντας στο ουσιαστικό νόημα των πραγμάτων. Στο καίριο σημείο της ιστορίας του ελληνικού γραμματοσήμου, το οποίο προσδιορίζεται από την αλλαγή των τεχνικών δεδομένων και από την πολύχρωμη μετάλλαξη της εικόνας του, η συνεισφορά του Α. Τάσσου υπήρξε καθοριστική, ώστε η περίοδος μετά τον Γ. Κεφαλληνό να διατηρήσει όλα εκείνα τα στοιχεία που αξιώνονται από ένα έργο τέχνης. Η βαθιά του γνώση στην έγχρωμη ξυλογραφία και η ευφυής χρήση των χρωμολιθογραφικών τσίγκων, όπως θα συνέβαινε με τις μήτρες πλάγιου ξύλου, συγκράτησαν τις πλαστικές αξίες της χαρακτηριστικής και διέσωσαν το γραμματόσημο από την σχεδιαστική σύγχυση της βιομηχανοποιημένης κουκίδας της offset. Το απόσταγμα

των αρχαιοελληνικών και βυζαντινών καταβολών της τέχνης του αποτυπώθηκε στα γραμματόσημα με το δικό του ιδιότυπο προσωπικό ύφος. Ο Α. Τάσσος είχε, ήδη, αντιμετωπίσει και αξιοποιήσει με το προσωπικό χαρακτικό του έργο τις αισθητικές αξίες της παράδοσης. Η ευκολία του να αποτυπώνει το ουσιώδες, αφαιρώντας οποιοδήποτε άλλο στοιχείο που θα μπορούσε να είναι επιζήμιο για την ευκρίνεια του γραμματοσήμου, γίνεται ολοφάνερη στις μακέτες του.

Η αξία του έργου που κατέλιπε ο Α. Τάσσος στα ελληνικά γραμματόσημα δεν περιορίζεται μόνο στον ξεχωριστό καλλιτεχνικό χαρακτήρα τους, αλλά τεκμηριώνει ότι η εκ των έσω ανανέωση του γραμματοσήμου μπορεί να πραγματοποιηθεί με οποιαδήποτε τεχνική, αρκεί αυτή να παραμένει το εξωτερικό σχήμα που ο καλλιτέχνης μεταλλάσσει ουσιαστικά.

Συνοψίζοντας, στη θεματολογία των ελληνικών εκδόσεων διακρίνουμε δύο βασικές κατευθύνσεις. Η πρώτη προσανατολίζεται στην αρχαιότητα και η δεύτερη στην πολιτική ιδεολογία, με επικρατέστερη εκείνη της βασιλείας. Οποιαδήποτε άλλη τάση φαίνεται αποσπασματική και αδύναμη να χαρακτηρίσει μια διαφορετική κατεύθυνση. Επιπλέον, η καθοριστική ιστορική τομή της Μικρασιατικής Καταστροφής είναι το σημείο αναφοράς, με το οποίο το σύνολο της θεματολογίας στοιχειοθετείται σε δύο εκ διαμέτρου αντίθετες τάσεις. Από τη μία πλευρά, οι θέσεις του νέου ελληνικού κράτους επιδιώκουν τη διεθνή απήχηση και από την άλλη, ο δρόμος προς την αυτοσυνειδησία καταλήγει στην εσωστρέφεια.

Η υπεροχή της αρχαιοελληνικής θεματολογίας συντέλεσε στην ψευδαίσθηση μιας ζώσας αρχαιότητας. Στο κυμαινόμενο περιεχόμενό της, ανάλογο των προσδοκιών του νέου ελληνικού κράτους, υποφώσκει η εθνική ιδεολογία, μετριοπαθέστερα, ωστόσο, διατυπωμένη από ανάλογες εκφάνσεις της κρατικής πολιτικής. Μέσα σε αυτό το πνεύμα, η προσκόλληση στην αρχαιότητα επιχείρησε να οπτικοποιήσει μια θεματολογία η οποία ήταν για αιώνες απομακρυσμένη από την αρχετυπική της υπόσταση, τοποθετώντας τη σε νέους κοσμικούς χώρους μιας νέας μυθολογικής αναδημιουργίας.

Η αρχαιοελληνική εικόνα καταστάλαξε στα ελληνικά γραμματόσημα με σημασιολογικές μεταπτώσεις, αλλά με τεράστια αναμορφωτική ικανότητα, λόγω της σταθερότητας του θεμελιακού μηχανισμού της και του οικουμενικού χαρακτήρα της. Οι αρχαιοελληνικές παραστάσεις κλήθηκαν να παίξουν έναν διαμεσολαβητικό ρόλο,

προσδιορίζοντας έναν χώρο νοητικό και διαμορφώνοντας, έτσι, την εικόνα της κοινωνίας που εκπροσωπούσαν, που, τη δεδομένη χρονική στιγμή, δεν ήταν πραγματική, αλλά ιδεολογική. Η οπτική εμπέδωση και το βάθος των νοημάτων των αρχαίων προτύπων θα μπορούσαν να αποτελούν πεποίθηση, με την προϋπόθεση ότι το πλατύ κοινό στο οποίο απευθύνονταν είχε την απαραίτητη εξοικείωση με το θέμα. Η προϋπόθεση αυτή, όμως, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως δεδομένη.

Η ιστορική συγκυρία και η εξουσία υπήρξαν οι κύριοι ρυθμιστές των αποφάσεων για την επιλογή της θεματολογίας. Με τη σύσταση γνωμοδοτικών επιτροπών εκδόσεως γραμματοσήμων, στις αρχές του 20ού αιώνα, οι επιλογές έγιναν αντανάκλαση των προσώπων που τις συγκροτούσαν, καταστρατηγώντας, σε κάποιες περιπτώσεις, τις θεσμοθετημένες διαδικασίες, αλλά χωρίς, όμως, να μπορεί να αμφισβητηθεί η πνευματική και καλλιτεχνική τους καλλιέργεια. Το γεγονός αυτό διαφύλαξε το επίπεδο του γραμματοσήμου ως τέχνη, εντούτοις, η εμμονή σε μια τόσο επιλεκτική θεματολογία αποτυπώνεται ουσιαστικά στο ποίημα του Κ. Καβάφη *Οι Νέοι της Σιδώνας 400 π.Χ.*, σημαίνοντας τη διάσταση δύο διαφορετικών εποχών ως προς την πρόσληψη της ιστορίας και του παρελθόντος από τη θέση που έχει η τέχνη στη ζωή των ανθρώπων και των κοινωνιών, μέσα από το βλέμμα μιας *esthète* κοινωνικής τάξης.

Από την συνένωση της αρχαιοελληνικής εικόνας ή οποιασδήποτε εικόνας του μακρινού παρελθόντος και του γραμματοσήμου, προκύπτει ένα ζεύγος ετερογενούς νοηματικού περιεχομένου. Η αναπαριστώμενη εικόνα, αποσπασμένη τόσο από τις ιδιότητες και τον προορισμό του προτύπου της όσο και από τις προθέσεις του δημιουργού του, παράγει ένα ασυμβίβαστο χωροχρονικά νόημα. Η ερμηνεία του προτύπου δεν διαφοροποιείται μόνο από τη νέα ύλη που του δίνει υπόσταση αλλά και από το διαφορετικό περιβάλλον στο οποίο το γραμματόσημο μπορεί να βρεθεί. Μέσα στον απέραντο κόσμο των εικόνων, το φάσμα του χώρου που μπορεί να υποδεχτεί ένα γραμματόσημο είναι εντυπωσιακά μεγάλο. Εισερχόμενο σε περιβάλλοντα διαφορετικού μεγέθους και κύρους, από την τεράστια εμβέλεια της αλληλογραφίας στην ιδιαίτερη σχέση μιας ιδιωτικής συλλογής και έως την μεγαλοπρεπή μουσειακή έκθεση, ενσωματώνει ως εικόνα έναν επιπλέον τρόπο θέασης. Η πρόσληψη του γραμματοσήμου είναι μια γεωμετρική πρόοδος που εξαρτάται από τον τρόπο που μια εικόνα μπορεί να γίνει αντιληπτή, σε συνάρτηση με το κάθε περιβάλλον στο οποίο ενδέχεται να τοποθετηθεί. Έτσι, η πρόθεση του κατασκευαστή του ανακαλεί τη ρήση του Καζιμίρ

Μάλεβιτς πως η ζωή είναι ένα θεατρικό έργο, στο οποίο το μη αντικειμενικό συναίσθημα απεικονίζεται με αντικειμενικές προτάσεις.

Η έντονη παρουσία της αρχαιότητας στον περιορισμένο αριθμό εκδόσεων της πρώτης εκατονταετίας (2 έως 3 σειρές κατ' έτος) περιόρισε μοιραία την κάλυψη περισσότερων ιστορικών, κοινωνικών και καλλιτεχνικών θεμάτων. Ωστόσο, η έλλειψη μνείας στα γράμματα και τις τέχνες -με εξαίρεση τη μοναδική έκδοση για τον Κ. Παλαμά, το 1960- παραμένει αξιοσημείωτη. Τα λιγοστά έργα των εκπροσώπων της Σχολής του Μονάχου, όπως αυτά των Ν. Λύτρα, Θ. Βρυζάκη, Κ. Βολανάκη, Ν. Γύζη και Γ. Ιακωβίδη, κλήθηκαν να ενισχύσουν νοήματα τα οποία είχαν διαφορετική αφετηρία από την καθαυτό αναφορά στην τέχνη. Επιπλέον, η πληθώρα ανασχεδιασμών των ιστορικών προτύπων αντί των ελευθέρων συνθέσεων μείωσε κατά πολύ το περιθώριο μιας σύγχρονης εικαστικής προσέγγισης. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το γραμματόσημο επιτέλεσε έναν σημαντικότερο ρόλο, αντιπροσωπεύοντας επάξια τη χαρακτηριστική, η οποία ως τέχνη ήταν άγνωστη στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα, και συνεισφέροντας με το υψηλό του επίπεδο στην αισθητική παιδεία και στην εντόπια ιστορία της τέχνης.

Η ερμηνευτική πρόταση του πολιτισμικού ρόλου του γραμματοσήμου και της συνεισφοράς του δεν μπορεί να συνταχθεί εύκολα στα νέα κοινωνικά δεδομένα. Ως φορέας ιδεολογικών μηνυμάτων, επιχείρησε χωρίς φειδώ την επιστροφή στο μεγαλείο της κλασικής αρχαιότητας, προτού το μορφωτικό επίπεδο του κοινού στο οποίο αρχικά απευθυνόταν να έχει αποκατασταθεί, ώστε η κοινωνία, αποκτώντας περισσότερες ικανότητες, να δημιουργήσει τον δικό της τρόπο δράσης. Οι ιστορικές συγκυρίες σκιαγραφούν την εικόνα των εποχών και βοηθούν στην αναγνώριση των όρων κάτω από τους οποίους δημιουργήθηκαν οι εκάστοτε ιδεολογίες, εντούτοις, η χωροχρονική απόσταση του σύγχρονου ερευνητή στέκει εμπόδιο στη διατύπωση μιας απόλυτης ερμηνείας. *Ποταμοίς τοις αυτοίς εμβαίνομεν και ουκ εμβαίνομεν, είμεν τε και ουκ είμεν.* Το αναγνωριστικό σημείο της σχέσης του γραμματοσήμου με τον εν γένει ιδεολογικό προσανατολισμό της χώρας δεν τοποθετείται τόσο στην σταθερή, για τα 60 πρώτα χρόνια, αρχαιοελληνική θεματική του όσο στην αισθητική της. Οι επαναλαμβανόμενες απεικονίσεις των αγγελιοφόρων Ερμή και Ίριδας είναι συμβατές και αποδεκτές ως σύμβολα ενός ταχυδρομικού φορέα. Παρόλα αυτά, η συγκεκριμένη θεματολογία, σε συνδυασμό με την ακαδημαϊκή προσέγγισή της, αποτελεί ένδειξη ότι οι εκδόσεις

γραμματοσήμων, έως τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, δεν είναι ξεχωριστή περίπτωση από τις πλείστες τόσες εκφάνσεις της κρατικής τέχνης την αντίστοιχη περίοδο. Τη θέση αυτή ενισχύει η άποψη ότι η ίδια θεματολογία αποκτά νέο περιεχόμενο, όταν στην ιδεολογική της πτυχή συγχωνεύεται μια νέα *αισθητική*, ένα νέο *εικαστικό σήμα*.

Το ελληνικό γραμματόσημο εκσυγχρονίστηκε ως εικόνα, όταν ανέλαβαν να το σχεδιάσουν κορυφαίοι Έλληνες καλλιτέχνες, οι οποίοι κατόρθωσαν να ωθήσουν σε ακραία όρια το νοητό, προκαλώντας βαθύτατες επιδράσεις στην όραση και στη σκέψη. Οι ιδεολογικές και αισθητικές ιδιότητες του γραμματοσήμου δεν είναι ανεξάρτητες, αλλά μπορούν να λειτουργούν αυτόνομα. Στο έργο τους δεν αναγνωρίζεται η μεταφορά του προτύπου, αλλά η συνεκδοχή του. Το γραμματόσημο αναγεννήθηκε με νέους όρους, για να προχωρήσει σε νέους όρους.

Η αισθητική ματιά των Γ. Κεφαλληνού και Α. Τάσσου προσέδωσε ιδεολογικές προεκτάσεις από τις οποίες αποκομίζουμε ότι νόημα δεν έχει να αναπαράγει έναν πολιτισμό, αλλά να τον παραγάγει μέσα από τις ισχύουσες ιδιαιτερότητες. Με το έργο τους, το γραμματόσημο διήλθε στον αναβαθμό των μεγάλων δημιουργημάτων, που ζει ως έργο τέχνης και ολοκληρώνεται στον χρόνο με την αρωγή του βλέμματος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Ανέκδοτες πηγές

Γ.Α.Κ. Αρχείον Δαμβέργη

ΕΛ.ΤΑ. Μητρώο γραμματοσήμων Ελληνικών Ταχυδρομείων (1934-1961)

Ταχυδρομικό και Φιλοτελικό Μουσείο

Β. Εκδοδόμενες πηγές

Δελτίον Τ.Τ.Τ. (1900- 1961)

Ελληνική βιβλιογραφία

Αγγελομάτη-Τσουγκaráκη Ε., *Η διακίνηση της αλληλογραφίας στην Ανατολική Μεσόγειο (14^{ος}-19^{ος} αιώνας)*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 60, Αθήνα 2008.

Ανδρεάδης Γ., *Τα παιδιά της Αντιγόνης. Μνήμη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1983.

Ανδρεάδης Γ., *Για τον Κώστα Αζελό. Το δώρο του περιπλανώμενου*, Πλέθρον, Αθήνα 1992.

Ανδρέου Α., Ηλιάδου -Τάχου Σ., Μπέτσας Γ., «Από το παιδομάζωμα στο βασιλικό παιδοφύλαγμα: Μεταπολεμικές όψεις κοινωνικής δικαιοσύνης στις βόρειες επαρχίες της χώρας», *Πρακτικά 5ου Επιστημονικού Συνεδρίου Ιστορίας Εκπαίδευσης με θέμα: Εκπαίδευση και κοινωνική δικαιοσύνη*, 3-5/10/2008 Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών.

Αρβελέρ -Γλύκατζη Ε., *Πολιτισμός και Ελληνισμός, Προσεγγίσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007.

Αρβελέρ Ε. - Aymard M., *Οι Ευρωπαίοι - Νεότερη και σύγχρονη εποχή*, τ. Β', Σαββάλας, Αθήνα 2000.

Arnheim, Rudolf, *Τέχνη και Οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2005.

Amheim Rudolf, *Οπτική σκέψη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2007.

- Ασημακόπουλος Ν., *Το πρώτο ελληνικό γραμματόσημο*, Καραμήτσος, Θεσσαλονίκη 2005.
- Ασημακόπουλος Σ., «Αρχαία ελληνικά νομίσματα III», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, αρ. 45/1992.
- Αυγέρης Μ., *Θεωρήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1972.
- Βακαλό Ε., «Οι ζωγραφίες του Μακρυγιάννη», εφ. *Τα Νέα* 21/8/1954
- Βακαλό Ε., *Η φυσιολογία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα – Ο μύθος της Ελληνικότητας*, τ. Γ', Κέδρος, Αθήνα 1983.
- Βακαλό Ε., *Από την πλευρά του θεατή*, Κέδρος, Αθήνα 1989.
- Βακαλό Ε., *Κριτική εικαστικών τεχνών*, τ. Β', Κέδρος, Αθήνα 1996.
- Βακαλό Ε. Γ., *Οπτική σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.
- Βαρδοπούλου Μ., «Η αισθητική και η παραγωγή των ιαπωνικών γραμματοσήμων», *Φιλοτέλεια*, αρ. 665/2010.
- Barthes Roland, *Η ρητορική της εικόνας, Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα 2007.
- Βαρλάμος Γ., «Τεχνικές στη χάραξη. Ξυλογραφία, χαλκογραφία, λιθογραφία και βιομηχανικές εφαρμογές της μεταξοτυπίας», *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 12 Μαρτίου 1995.
- Βάρναλης Κ., «Ο ξυλογράφος Γιάννης Κεφαλληνός», *Ουτοπία*, αρ. 68/2006.
- Bauman Z., *Ο πολιτισμός ως πράξη*, Πατάκης, Αθήνα 1994.
- Beardsley M. C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Νεφέλη, Αθήνα 1989.
- Bérard V., *Τουρκία και Ελληνισμός*, Τροχαλία, Αθήνα 1987.
- Berger J., *Η εικόνα και το βλέμμα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1980.
- Bercley G., *Δοκίμιο για μια νέα θεωρία της όρασης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.
- Βίνσε Ρ., «Η αρχαία Ελλάδα και οι Βαυαροί», ένθετο ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ εφ. *Καθημερινή* 29/8/1993.
- Βιρβίλης Α., «Το ταχυδρομείο του Αθ. Καρδαρά το 1827», *Φιλοτέλεια* αρ. 489/1981.
- Βιρβίλης Α., «Το ταχυδρομείο του Καρδαρά», *Φιλοτέλεια* αρ. 631/2005.
- Βιρβίλης Α., «Άγνωστα στοιχεία από την έκδοση της ολυμπιακής σειράς του 1896», *Φιλοτέλεια* αρ. 618/2003.
- Βιρβίλης Α., «Η κατασκευή της σειράς του Ναυαρίνου», *Φιλοτέλεια* αρ. 620/2003.

- Βιρβίλης Α., «Το νομοθετικό πλαίσιο και η οργάνωση της Ταχυδρομικής Υπηρεσίας κατά την περίοδο 1836-1861», *Φιλοτέλεια* αρ. 575/1995 - 598/1999.
- Βιρβίλης Α., *Εγχειρίδιο του ελληνικού φιλοτελισμού, Εγχειρίδια, Μονογραφίες, Βιβλιογραφίες, Ευρετήρια*, Βλαστός, Αθήνα 2003.
- Βιρβίλης Α., λήμμα *Ερμής/Hermes*, στο *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου 1784-1974* (επ. Λουκία Δρούλια-Γιούλα Κουτσοπανάγου) τ. Β', Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών-Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2008.
- Βιρβίλης Α., *Οι πολωνικές εκδόσεις του 1934*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 47, Αθήνα 2008.
- Βιρβίλης Α., Το ιστορικό της σειράς γραμματοσήμων με επισήμανση «BOMBARDΙΣΜΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ 11.1.1944», *Πειραϊκά*, αρ. 1/2003.
- Βιρβίλης Α., *Κατάλογος - Μελέτη ειδικών αναμνηστικών σφραγίδων της Ελλάδος*, Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 29, Αθήνα 1974.
- Βλαχογιάννης Ι., «Τα πρώτα Ταχυδρομεία (1821-1827)», *Φιλοτέλεια* αρ. 111-112/1934.
- Boarbtman J., *Ο μέγας θεός Παν - Η επιβίωση μιας εικόνας*, Άγρα, Αθήνα 1997.
- Bouvet Dr., «Η παραγγελία εις το Εθνικόν Νομισματοκοπείον των Παρισίων των Ελληνικών Γραμματοσήμων Κεφαλής του Ερμού», *Φιλοτέλεια* αρ. 148/1937.
- Bruns F. R., *Το Γραμματόσημον*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 10, Αθήνα 1965.
- Γαλάνης Δ., «Η τέχνη της ξυλογραφίας σε πλάκα ξύλου και σε όρθιο ξύλο», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 13/6/1928.
- Camus Al., *Το μέλλον του ευρωπαϊκού πολιτισμού*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004.
- Cennini C., *Το βιβλίο της τέχνης - Η πραγματεία περί της ζωγραφικής*, Artigraf, Αθήνα 1991.
- Γεωργιάδου-Κουντουρά Ε., «Ο συμβολισμός και άλλες τάσεις στην ελληνική ζωγραφική (1880-1930) », *Αρχαιολογία και Τέχνες*, αρ. 57/1995.
- Γιαννίτσης Θ., *Ιστορική εξέλιξη των Ελληνικών Ταχυδρομείων*, Αθήνα χ.χ.
- Γιαννούδης Δ. Ι., «Πλαστά ελληνικά γραμματόσημα», *Φιλοτελική Λέσβος*, αρ. 171/1997, 17091998.
- Γιουνγκ Κ., *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του, σύλληψη και εκτέλεση*, Αρσενίδης, Αθήνα χ.χ.
- Γιοφύλλης Φ., «Η χαλκογραφία, η ξυλογραφία και τα linoleum στην Ελλάδα», εφ. *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 24 Απριλίου 1927.

- Γλύκατζη-Αρβελέρ Ε., *Πολιτισμός και Ελληνισμός-Προσεγγίσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007.
- Γρηγοράκης Ν., «Η χαρακτηριστική στον ελληνικό χώρο: από τον Γ. Κεφαλληνό ως σήμερα», *Εικαστικά*, αρ. 37/1985.
- Γρηγοράκης Ν., *Λυκούργος Κογεβίνας 1887-1940*, Κατάλογος, Αίθουσα Τέχνης Υάκινθος, Αθήνα 1985.
- Δασκαλοθανάσης Ν., *Διδάσκοντας την τέχνη, Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών μέσα από το έργο των δασκάλων της 1840-1974*, ΑΣΚΤ, Αθήνα 2004.
- Δασκαλοθανάσης Ν., *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Άγρα, Αθήνα 2004.
- Δαφνής Γρ., *Η Ελλάδα μεταξύ δύο πολέμων 1923-1940*, τ. Α, Κάκτος, Αθήνα 1997.
- Δεσποτόπουλος Κ. Ι., προλογικό σημείωμα στο Νεοκλής Σαρρής, *Ελληνική Κοινωνία και Τηλεόραση*, Γόρδιος, Αθήνα 1992.
- Δημόπουλος Ηρ., «Τα ταχυδρομικά τέλη κατά την εκατονταετία 1861-1960», *Φιλοτελική Ηχώ* αρ. 139-141/1984.
- Δολιανίτης Γ., «Πρώτη ημέρα κυκλοφορίας των ολυμπιακών γραμματοσήμων», *Παγκόσμια Έκθεση Ολυμπιακών Γραμματοσήμων & Τεκμηρίων*, Δελτίο 1, Αθήνα 1996.
- Δρακάκης Α., *Συμβολή εις την μελέτην των δια τα νέας χώρας εκδόσεων και των ταχυδρομικών σφραγίδων επί γραμματοσήμων της Εκστρατείας 1912*, ανάπτυπο Φιλοτελικής Ελλάδος 1969.
- Δωροβίνης Β. Κ., «Το κτίριο του πρώτου Εθνικού Τυπογραφείου», *Αρχαιολογία και Τέχνες* αρ. 29/1988.
- Εco U., *Κήνσορες και θεράποντες*, Γνώση, Αθήνα 1989.
- Εco U., *Πολιτιστικά κοιτάσματα*, Παρατηρητής, Αθήνα 1992.
- Εco U., *Θεωρία σημειωτικής*, Γνώση, Αθήνα 1994.
- Ελευθερουδάκη Λ., «Η Ιστορία μιας γυναίκας», *Γυναίκα* αρ. 1/2008.
- Ελληνική Φιλοτελική Εταιρεία, *Γενικά ευρετήρια του περιοδικού "Φιλοτέλεια"*, τ. Α' 1924-1953 (επ. Τρ. Κωνσταντινίδης) Αθήνα 1959, Β' 1954-1973 (επ. Σοφ. Νικολαΐδης) Αθήνα 1976, Γ' 1974-1983 (επ. Σοφ. Νικολαΐδης), Αθήνα 1988, Δ' 1984-1993 (επ. Π. Ιωαννίδης) Αθήνα 1995, Ε' 1994-2008 (επ. Π. Ιωαννίδης-

- Κ.Χαζάπης), Αθήνα 2009.
- Ελύαρ Π.-Α. - Μπρετόν Α., *Η Άμωμος Σύλληψις*, Ύψιλον, Αθήνα 1984.
- Ελύτης Ο., «Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας», *Τα Νέα Γράμματα*, αρ. 4-5/1938.
-Εγγονόπουλος Ν., *Οι Άγγελοι στον Παράδεισο μιλούν ελληνικά*, Ύψιλον, Αθήνα 1999.
- Ευστρ. Ν. Π., «Μίαν ωραίαν γυναίκα προτιμάτε ή μίαν σειράν...γραμματοσήμων», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24 Ιουνίου 1923.
- Fanchini L., «Ορισμοί των proof και essay και η εφαρμογή τους στη Μεγάλη Κεφαλή», *Φιλοτέλεια* αρ. 644/2007.
- Fanchini, L., «Γιατί τα επονομαζόμενα Hulot proofs δεν υπάρχουν» *Φιλοτέλεια*, αρ. 650/2008.
- Fanchini L., «Τα δοκίμια της Δήμητρας του 1858. Γιατί είναι αναπόσπαστο τμήμα του ελληνικού φιλοτελισμού », *Φιλοτέλεια* αρ. 653/2008.
- Fanchini L., «Οι Βινιέτες της Προτομής του Βασιλιά των Ελλήνων Γεωργίου Α'» *Ο Φάρος του Φιλοτελιστή*, αρ.10/2010.
- Fanchini L., «Οι μήτρες και τα δοκίμια της Μεγάλης Κεφαλής», *Φιλοτέλεια* αρ. 669/2011.
- Ζαφειρακόπουλος Ν., «Οι αριθμοί ελέγχου και η εκτύπωση των πρώτων ελληνικών γραμματοσήμων», *Φιλοτέλεια*, αρ. 640/2006.
- Ζέης Α., «Τα γραμματόσημα της σειράς της Εκστρατείας και οι επ' αυτών επισημάνσεις», *Φιλοτελική Γλυφάδα*, αρ. 1/2001.
- Ζερβόπουλος Α.- Καούνης Ε., «Τα ρωσικά γραμματόσημα της Ρεθύμνης», *Φιλοτέλεια* αρ. 49/1929.
- Gellner E., *Εθνη και εθνικισμός*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992.
- Giddens A., *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993.
- Gombrich E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1998.
- Guerin M., *Τι είναι έργο;*, Εστία, Αθήνα 1994.
- Hauser A., *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ. 4^{ος} , Κάλβος, Αθήνα 1984.
- Ηλιάδης Κ., *Ο Κόσμος της τέχνης στο Μεσοπόλεμο*, Πελασγός, Αθήνα 1978.
- Hobsbawm E. I., *Η εποχή των επαναστάσεων 1789-1848*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2000.
- Θεοδωρακόπουλος Ι. Ν., *Η πρωταρχή της καλλιτεχνικής δημιουργίας - Θεωρία των*

- εικαστικών τεχνών, Φιλοσοφία, τ.3^{ος}, Αθήνα 1973.
- Θεοτοκάς Γ., «Τι είναι ο σύγχρονος Ελληνισμός», *Νέα Εστία*, αρ. 485/1947.
- Jauss H.-R., *Η θεωρία της πρόσληψης*, Εστία, Αθήνα 1995.
- Ιωαννίδης Π., *Ευρετήρια ελληνικών φιλοτελικών περιοδικών*, Αθήνα 2010.
- Καδάς Σ., *Τα Διακοσμητικά χειρόγραφα του Επισκόπου Γάνου και Χώρας Ιακώβου (πρώην Σιμωνοπετρίτου ιερομονάχου)*, υπό έκδοση.
- Καϊμη Τζ., *Γύρω στο αίσθημα του ωραίου*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2001.
- Καλλιγιάς Σ., *Μεγάλη Κεφαλή Ερμού, Πρώιμη Αθηναϊκή περίοδος 1861-1863*, έκδοση του ιδίου, Αθήνα 2011.
- Καλλονάς Δ., *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες*, Μ. Σαλίβερος, Αθήνα 1943.
- Καλλονάς Δ., «Δ. Μπισκίνης, Ο ζωγράφος οραματιστής», εφ. *Βραδυνή* 27/3/1957.
- Καλφόπουλος Γ., *Ξένα γραμματόσημα με ελληνικό θέμα*, Εκδοτικός Οργανισμός Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1986.
- Kandinsky W., *Για τον πνευματικό στην τέχνη*, Νεφέλη, Αθήνα 1981.
- Καραμανωλάκης Β. Δ., *Η συγκρότηση της ιστορικής επιστήμης και η διδασκαλία της Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1932)*, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 2001.
- Καραντώνης Α., «Ο Διονύσιος Σολωμός, ο Κωστής Παλαμάς και το εικοσιένα», *Νέα Εστία*, 1043/1970.
- Καρατζάς Τ., «Κρήτη 1912-1914. Η μετάβαση από τα κρητικά στα ελληνικά γραμματόσημα και το γραμματόσημο της Σούδας», *Φιλοτέλεια* αρ. 605/2000.
- Καρούζος Χρ., *Αρχαία τέχνη, Ομιλίες Μελέτες*, Ερμής, Αθήνα 2000.
- Καρούζος Χρ., *Περικαλές άγαλμα εξεποίησ' ουκ αδαής – Αισθήματα και ιδέες των αρχαϊκών Ελλήνων για την τέχνη*, Ερμής, Αθήνα 2000.
- Κάσδαγλης Ε. Χ., *Συμβολή στη βιβλιογραφία του Παντελή Πρεβελάκη*, τ. Γ' 1878-1987, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990.
- Κάσδαγλης Ε. Χ., *Γιάννης Κεφαλληνός ο Χαρακτήρ*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1991.
- Κάσδαγλης Ε., *Σκαλαθύρματα*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2004.
- Κασιμάτης Στ., *Τα νέα ταχυδρομικά γραφεία μετά το 1900. Η Σφραγίδα 5ου τύπου*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 40, Αθήνα 1980.
- Κεφαλληνός Γ., «Τυπογραφία – Χαρακτική», *Νέα Εστία* αρ. 145/1933.
- Kiddle Fr., *Perkins Bacon & Co Ltd Εκτύπωση και ιστορικό των ολυμπιακών*

- γραμματοσήμων του 1906, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 59, Αθήνα 2008.
- Κιτρομηλίδης Π., «Η Γαλλία στην ελληνική πολιτική σκέψη και διανοητική παράδοση», στο *Παρίσι Αθήνα 1863 -1940*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου, Αθήνα 2007.
- Kitson M, «Ο νεοκλασικισμός», Παγκόσμιος Ιστορία της Τέχνης τ. 9^{ος} , Χρυσός Τύπος Α.Ε., Αθήνα 1977.
- Κλέε Π. , *Η εικαστική σκέψη – Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ* , Μέλισσα, Αθήνα 1989.
- Κόκκινος Δ. Α., «Ο κ. Αγγ. Θεοδωρόπουλος», *Νέα Εστία*, αρ. .97/1931.
- Κονιαλίδης Μ., «Η υπόθεση Ισημερινού», *Φιλοτέλεια*, αρ. 631/2005
- Κόντογλου Φ., *Έκφρασις*, τ. Α', Παπαδημητρίου, Αθήνα 2000.
- Κορδάτος Γ. Κ., *Ιστορία της νεότερης Ελλάδος 1860-1900*, τ. 4^{ος} , 20ός Αιώνας, Αθήνα 1957-58.
- Κουκουλές Φ., *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, τ. Α', Αθήναι 1947.
- Κούνδουρος Γ. Γ., *Οι αριθμοί ελέγχου και η κατάταξη των γραμματοσήμων της Μεγάλης Κεφαλής του Ερμή*, Βλαστός, Αθήνα 2000.
- Κούρια Α., «Η περιπέτεια των ελληνικών αρχαιοτήτων στις ευρωπαϊκές περιηγητικές εκδόσεις», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, αρ. 27/1987.
- Κουτσογιάννης Θ., *Τα σχέδια του Κυριακού της Αγκώνας (1391 -; [1452]) και η επίδρασή τους στην αρχαιοδιφία και την τέχνη της Αναγέννησης*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2008.
- Krazeisen K., *Προσωπογραφίες Ελλήνων και Φιλελλήνων Αγωνιστών*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1980.
- Κυρίτσης Γ., *Ο Όλυμπος του Boissonnas*, Δήμος Λιτοχώρου, 2010.
- Κυρκίνη-Κουρκούλα Α., *Η Οθωμανική Διοίκηση στην Ελλάδα, η Περίπτωση της Πελοποννήσου (1715-1821)*, Αρσενίδης, Αθήνα 1996.
- Κωνσταντίνης Μ. Κ., *Τα Ταχυδρομεία στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002.
- Κωνσταντινίδης Τρ., *Μελέτη επί του ελληνικού γραμματοσήμου*, τ. Α' , Ελληνική Φιλοτελική Εταιρεία, Αθήναι 1933.
- Λαμπράκη-Πλάκα Μ., *Bourdelle et la Grèce*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1985.
- Λαμπράκη - Πλάκα Μ., *Ο γελωτοποιός και η αλήθεια του*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991.

- Λαμπράκη- Πλάκα Μ., *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής- Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 1998.
- Λαμπράκη- Πλάκα Μ., «Μεσοπόλεμος από την αίσθηση στη νόηση», στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια-Τέσσερις αιώνες ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου, Αθήνα 2001.
- Λαμπράκη-Πλάκα Μ., «Τέχνη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα», στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 2001.
- Λεονάρδος Θ., *Γενική έκθεσις του διοργανισμού και της προόδου της εν Ελλάδι ταχυδρομικής υπηρεσίας, από του Έτους 1829 μέχρι του Πρώτου Γραμματοσήμου του έτους 1861*, Αθήναι 1862.
- Letheve J., «Το μαύρο-άσπρο προνομιούχος πάντα περιοχή της χαρακτηριστικής», *Ζυγός*, αρ. IV/65.
- Λίποβατς Θ., Δεμερτζής Ν., *Δοκίμιο για την ιδεολογία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1998.
- Λογοθέτης Μ., *Ελληνική ιστορία Α΄και Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος-Εμφύλιος Πόλεμος*, τ. 7^{ος} , *Τα Ιταλοκρατούμενα Δωδεκάνησα (1912-1945)*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2007.
- Λουβή Λ., *Περί γέλωτος Βασίλειον- οι Σατυρικές Εφημερίδες και το Εθνικό Ζήτημα (1875-1886)*, Εστία, Αθήνα 2002.
- Λούκος Λ., *Τα πρώτα βήματα του ελληνικού Ταχυδρομείου*, ΕΛ.ΤΑ., Αθήνα 1987.
- Λυδάκη Α., *Ίσκιοι κι αλαφροΐσκιωτοι, Λαϊκός λόγος και πολιτιστικές σημασίες*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.
- Λυδάκη Α., *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.
- Λυδάκη Α., *Στον χωροχρόνο του «Άλλου»*, Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.
- Λυδάκης Στ., *Giorgio Vasari καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, Κανάκης, Αθήνα 1995.
- Λυδάκης Στ., *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών*, Μέλισσα, Αθήνα 1976.
-*Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες*, 16^{ος}-20^{ος} αιώνας, (επιμ. Ευγ. Μαθιόπουλος), τ. 1^{ος} - 4^{ος} , Μέλισσα, Αθήνα 1997-2000.
- Lynton N., *Παγκόσμιος Ιστορία της Τέχνης*, τ. 10^{ος} , Χρυσός Τύπος, Αθήνα 1977.
- Μαγιακόφσκυ Β., *20 Χρόνια Δουλειάς*, Κατάλογος Έκθεσης, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1983.

- Μακρυμίχαλος Στ. Ι., *Ιστορία των ελληνικών γραμματοσήμων (1861-1964)*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 9, Αθήναι 1964.
- Μακρυμίχαλος Στ. Ι., *Το δήθεν ελληνικόν γραμματόσημον του 1831*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 8, Αθήναι 1964 (ελληνικά-γαλλικά) και “The myth around the Greek «40 lepta» label of 1831” στον αναμνηστικό τόμο *COMPEX 1974*, Chicago 1974 (αγγλικά).
- Malraux A., *Το φανταστικό Μουσείο*, Πλέθρον, Αθήνα 2007.
- Marolles Mich. de, *Ο ναός των Μουσών*, Μίλητος, Αθήνα 2004.
- Μάμφορντ Λ., *Τέχνη και τεχνική*, Νησίδες, Αθήνα 1997.
- Μανωλούδης Α., «Η πόλη της Κέρκυρας, το εργοστάσιο Ασπιώτη και η τακτική σειρά του 1911», *Φιλοτέλεια*, αρ. 667/2012.
- Μαρκάτου Δ. Φ., *Τα κατάλοιπα του Ιωάννη Δαμβέργη (1887-1937)*, Βιβλιοθήκη Γενικών Αρχείων του Κράτους, Αθήνα 1996.
-*Ταχυδρομικά ένσημα και φιλοτελισμός*, Ελληνικά Ταχυδρομεία, Αθήνα 1996.
- Μαρκούζε Χ., *Η αισθητική διάσταση*, Καθρέφτης, Αθήνα 1998.
- Μανvomichali E., «Εθνική ιδεολογία και Νεοελληνική Γλυπτική: Η περίπτωση των γλυπτικών απεικονίσεων των Φιλελλήνων», στο E. Close, G. Couvalis, G. Frazis, M. Palaktoglou, and M. Tsianikas (eds.) *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies*, June 2007, Flinders University Department of Languages - Modern Greek, Adelaide 2009.
- Μαρκεζίνης Σπ. Β., *Πολιτική ιστορία της νεότερης Ελλάδος 1828 -1964*, Πάπυρος, Αθήνα 1966.
- Ματθιόπουλος Ε. Δ., «Η ελληνική συμμετοχή στη Μπιενάλε της Βενετίας και οι κυβερνητικές παρεμβάσεις στην τέχνη την δεκαετία του τριάντα», στον κατάλογο *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλ. Σούτζου, Αθήνα 1992.
- Ματθιόπουλος Ε. Α. - Χατζηνικολάου Ν., *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003.
- Μαυροκορδάτος Γ. Θ., *Οι εθνικές μειονότητες, Ιστορία της Ελλάδος του 20^{ού} αιώνα, 1922–1940, Ο Μεσοπόλεμος*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003.

- Μαυρομάτης Ε., *Η χαρακτηριστική και η ζωγραφική του Δ. Γαλάνη 1879-1966*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1983.
- Μαχαιρίτας Γ., *Η ιστορική σειρά των γραμματοσήμων Ελλάδος (εκδόσεως 1937), Φιλοτελική Ελλάδα αρ. 10/1967.*
- Μελετιάδης Χ. Ν., *Αναγεννησιακές τάσεις στην νεοελληνική Λογιοσύνη, Νικόλαος Σοφιανός, Βάνιας, Αθήνα 2006.*
- Μεντεσιδής Δ., «Τα μακεδονόσημα ή ειδικά ένσημα της Μακεδονίας», *Φιλοτελικά Νέα* αρ. 55/2002.
- Μερτύρη Α., *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα 1836 -1945*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς - Κέντρο Νεοελληνικών ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2000.
- Μεταξάς Α.-Ι. Δ., *Υπαινικτικά πορτραίτα - Η ανεπαίσθητη απεικόνιση του κύρους*, Καστανιώτης, Αθήνα 2007.
- Μικέλι ντε Μ., *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1998.
- Μισιρλή Ν., «Τάσεις στην Νεοελληνική Ζωγραφική του 19ου αιώνα και κοινωνικές εξελίξεις», στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια - Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξ. Σούτζου, Αθήνα 2001.
- Μιχαήλ Δ., *Έθνος, Εθνικισμός και εθνική συνείδηση*, Σταμούλης, Αθήνα 2003.
- Monelli P., «Απηχήσεις από το Φεστιβάλ. Ενθουσιώδεις κρίσεις των ξένων δια την παράστασιν της Εκάβης», εφ. *Καθημερινή* 8/7/1955.
- Monnin E., «Ολυμπισμός και ουμανισμός. Πρακτικές και παραστάσεις στο σχολείο», *Πρακτικά 48^{ης} Συνόδου για Νέους Μετέχοντες*, Δ.Ο.Ε., Αρχαία Ολυμπία 11-25 Ιουνίου 2008, Ε.Ο.Α. 2008.
- Μόσχος Γ., «Οι τρόποι της χαρακτηριστικής και η ιστορία τους», περ. *Ζυγός*, τχ. 13/1956 και τχ. 14/1956.
- Moulin R., *Η Αγορά της τέχνης - Παγκοσμιοποίηση και νέες τεχνολογίες*, Α.Σ.Κ.Τ. , Αθήνα 2009.
- Μουλλάς Π., *Ο λόγος της απουσίας. Δοκίμιο για την επιστολογραφία με σαράντα ανέκδοτα γράμματα του Φώτου Πολίτη (1908-1910)*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1992.
- Μουμτζίδου Φ., *Μύθος, Αλληγορία και Κοινωνία, η περίπτωση του Paolo Veronese*, Νεφέλη, Αθήνα 2007.

- Μουρέλος Γ., *Θέματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης*, τ. 2^{ος} , Νεφέλη, Αθήνα 1985.
- Μουτεσίγκε Ν., *Αριστουργήματα Ουκιγιο-ε – Ιαπωνική χαρακτηριστική 17^{ος}- 19^{ος} αιώνας*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1981.
- Μπαδήμα-Φουντουλάκη Ολ., *Ο Κλεάνθης 1802-1862*, Δήμος Αθηναίων & Βελεστίνου, Αθήνα 2001.
- Μπαρούτας Κ., *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, Σμίλη, Αθήνα 1990.
- Μπερεδήμας Θ., «Το διεθνές ταχυδρομικό καθεστώς», *Επιστημονική Έκδοση Δελτίου Τ.Τ.Τ.*, τεύχος Δ', 1935.
- Μπίρης Κ. Η., *Τα πρώτα σχέδια των Αθηνών: Ιστορία και ανάλυσις των*, έκδοση του ιδίου, Αθήνα 1933.
- Μπίρης Κ.Η., *Από του 19ου στον 20ό Αιώνα*, Μέλισσα, Αθήνα 2005.
- Μπουλώτης Χ., «Η αρχαιολογία στη διαφήμιση», *Αρχαιολογία*, αρ. 27/1988.
- Μυλωνάκης Μ., «Ο πόλεμος των γραμματοσήμων», *Φιλοτέλεια* αρ. 642/2007.
- Νοταράς Γ., *Το ελληνικό χαρτονόμισμα, μια Διαδρομή 1822-2002*, Ιστορικό Αρχείο Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα 2005.
- Οράτη Ειρ., «Εικονογραφώντας τα Αναγνωστικά», εφ. *Καθημερινή*, 7/2/1999.
- Οράτη Ειρ., «Διαδρομές της ελληνικής χαρακτηριστικής», στο *Έλληνες χαράκτες στον εικοστό αιώνα*, Μ.Ι.Ε.Τ./Alpha Bank, Αθήνα 2003.
- Π(απαηλιού) Θ., «Η απεικόνιση του Ερμή στα ελληνικά γραμματόσημα», *Φιλοτέλεια* αρ. 652/2008.
- (Π. Θ.) «Η δημοπρασία της κληρονομιάς Barre», *Φιλοτέλεια* αρ. 618/2003.
- Παλαμάς Κ., *Πεζοί Δρόμοι β', τρεις ελληνολάτρες: Ο Ανατόλ Φρανς και η κλασσική παράδοση, Βυρωνολατρεία, ο Β. Ουγκώ και η Ελλάς*, Ζηκάκης, Αθήνα 1929.
- Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., «Η σημασία της απονομής του εφετεϊνού βραβείου των κριτικών στον χαρακτή Τάσσο», *Ζυγός*, αρ. Π-651965.
- Rapofsky E., *Μελέτες εικονολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- Παπαγεωργίου Σ., *Το ελληνικό κράτος 1821-1909*, Παπαζήσης, Αθήνα 1988.
- Παπαϊωάννου Α., *Τα γραμματόσημα της Κρήτης*, Βλαστός, Αθήνα 1996.
- Παπαϊωάννου Γ. Χ., *Γιάννης Σπυρόπουλος Μονογραφία*, Ίδρυμα Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου, Αθήνα 2010.

- Παπαϊωάννου Θ., *Γραμματόσημο και ιστορία*, Ηλιοτρόπιο, Αθήνα 2007.
- Παπαντωνίου Ζ., «Ο Ιακωβίδης και το έργο του», εφ. *Ελεύθερο Βήμα* 15/12/ 1933.
- Παπαντωνίου Ζ., «Ο Θωμόπουλος και το μνημείο», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 4/11/1937.
- Παπαντωνίου Ζ., «Τα εγκαίνια μια εκθέσεως - Η τέχνη της χαρακτηριστικής», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 4/12/1938.
- Παπασπύρου–Καραδημητρίου Ε., «Λαϊκές εικόνες στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα», εφ. *Καθημερινή* 17/5/1998.
- Παπαστάμος Δ., *Ζωγραφική 1930-1940, Καλλιτεχνική και αισθητική τοποθέτηση στη δεκαετία*, Ασφ. Αστέρος, Αθήνα 1981.
- (Παπαστεφάνου Γ.), «Δύο επιστολές του Οίκου Σκόττ στον Δημήτριο Σακκόραφο κατά το 1895», *Φιλοτελική Ηχώ* αρ. 20-21/1966.
- Παυλόπουλος Δ., *Χαρακτική, Γραφικές Τέχνες, Ιστορία–Τεχνικές-Μέθοδοι*, Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α. ΤΑΣΣΟΣ, Αθήνα 1995.
- Παυλόπουλος Δ., *Ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 1996.
- Παυλόπουλος Δ., «Το τετράδιο του Τάσου – Αδημοσίευτες Σημειώσεις γύρω από τη ζωγραφική και την τέχνη της χαρακτηριστικής», εφ. *Καθημερινή*, 20/9/1998.
- Παυλόπουλος Δ., «Τυποτεχνικά του γραμματοσήμου», ένθετο ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ εφ. *Καθημερινή*, 10/1/1998.
- Πελοποννησίου–Βασιλάκου Σ., *Καλλιτέχνες και λογοτέχνες στα Αναγνωστικά 1860-1960*, Εκπαιδευτικό έντυπο Έκθεσης 13 Ιανουαρίου–14 Μαρτίου 2010, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2010.
- Πέιν Σ., *Η ιστορία του Φασισμού 1914- 1945*, Φιλίστωρ, Αθήνα 2000.
- Περιστανόγλου Γ., «Η οργάνωση και λειτουργία των Γαλλικών Ταχυδρομείων ως πρότυπο για την νεοσύστατη ελληνική Ταχυδρομική Υπηρεσία το 1835», *Φιλοτέλεια* αρ. 670/2011.
- Πιομπίνος Φ. Ι., *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 1984.
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (επ. Αλέκος Βλ. Λεβίδης), *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, Άγρα, Αθήνα 1998.
- Πούλος Π., *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 2006.
- Πρεβελάκης Π., *Περί χαρακτηριστικής*, Κατάλογος πρώτης πρωτοτύπου εκθέσεως περί

- πρωτοτύπου χαρακτηριστικής, Αθήνα 1938.
- Προκοπίου Α., *Ιστορία της τέχνης 1750-1950*, τ. 2^{ος} , Μ. Πεχλιβανίδης & Σία, Αθήνα 1967.
- Πυλαρινός Π., «Ένα γραμματόσημο με πολύ ηρωϊκό παρελθόν», *Συλλεκτική Επιθεώρηση* αρ. 24/1983.
- Ραγκαβής Α. Ρ., «Το Αγγλικόν Ταχυδρομείον εν έτει 1850», *Φιλοτέλεια* αρ. 66-7/1930.
- Ραυτόπουλος Σπ., *Η Αεροεσπρέσσο Ιταλιάνα και οι εκδόσεις της ιταλοελληνικής συμβάσεως, ανάπτυπο Φιλοτελικής Ελλάδας*, Αθήναι 1966.
- Ρενάκ Ζ., Μωράς Σ., Μορεάς Ζ., *Ανταποκρίσεις από την Ελλάδα 1879-1897. Εθνικές διεκδικήσεις – Ολυμπιακοί Αγώνες – Καταστροφή του '97*, Ολκός, Αθήνα 1993.
- Ρούπα Ε., «Το κίνημα της αναβίωσης της βυζαντινής (λαϊκοβυζαντινής) παράδοσης στις αστικές εφαρμοσμένες τέχνες στην περίοδο του Μεσοπολέμου», *Πρακτικά Β' Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 26-28 Νοεμβρίου 2010), Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Θεολογική Σχολή, Τμήμα Θεολογίας, Αθήνα 2012.
- Σαββίδης Π., *Το γραμματόσημον ως εθνικός πλούτος*, Αθήναι 1936.
- Σαπρανίδης Δ., *Ιστορία της ελληνικής γελοιογραφίας*, Ποταμός, Αθήνα 2001.
- Σαρδέλης Κ., «Κωστής Παλαμάς: Ο ποιητής της Μεγάλης Ιδέας», *Νέα Εστία*, αρ. 1595/1993.
- Σαρρής Ν., *Ελληνική κοινωνία και τηλεόραση*, τ. 1^{ος} , Γόρδιος, Αθήνα 1992.
- Σβορώνος Ι., «Τα γραμματόσημα της νήσου Κρήτης και οι αρχαίοι νομισματικοί τύποι», *Φιλοτέλεια*, αρ. 81/1931.
- Σδρόλιας Α., «Χρησιμοποίηση του ελληνικού γραμματοσήμου ως μέσου διεξαγωγής ψυχολογικών επιχειρήσεων», *Στρατιωτική Επιθεώρηση*, Μάιος – Ιούνιος 2008.
- Σεραφετινίδου Μ., *Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας. Ο ρόλος των Μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, Gutenberg, Αθήνα 2005.
- Σικελιανός Α., «Το σημερινό ελληνοκεντρικό πνευματικό μας αίτημα», *Νέα Εστία*, αρ. 345/1941.
- Sivulka J., *Η ιστορία της διαφήμισης, soap, sex, and cigarettes*, Έλλην, Αθήνα 1999.
- Σκαρπέλος Γ., *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Κριτική, Αθήνα 2000.
- Σκλαβενίτης Τρ. Ε., «Οι Προσωπογραφίες του Κοραή–Μια «κλεμένη» προσωπογραφία και οι ποικίλες αναπαραστάσεις της μορφής του», εφ. *Καθημερινή* 20/11/1998.

- Σκλαβενίτης Τρ., «Η τυπογραφία στο νέο ελληνικό κράτος», στον κατάλογο έκθεσης *Πεντακόσια Χρόνια Έντυπης Παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (1499-1999)*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2000.
- Σπάρης Γ., *Η Αναμνηστική έκδοση των Α΄ Ολυμπιακών Αγώνων*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε. αρ. 55, Αθήνα 2008.
- Σπεράντζας Σ., «Ο Βικέλας για τον Ολυμπισμό», *Ελληνική Δημιουργία*, αρ. 140/1953.
- Σπητέρης Τ., *Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης, 1660-1967 τ. Α΄*, Πάπυρος, Αθήνα 1979.
- Σπητέρης Τ. Π., *Δάσκαλοι της ελληνικής ζωγραφικής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1982.
- Στεφανίδης Μ., *Εισαγωγή στην ελληνική γλυπτική*, Ίρις, Αθήνα 2006.
- Στεφανίδης Μ., *Ελληνομουσείον - Έξι αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, τ. Α', Μίλητος, Αθήνα 2001.
- Στεφανίδης Μ., *Μικρή πινακοθήκη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2002.
- Στεφανίδης Μ., *Τα 100 χρόνια του Δ. Μπισκίνη και ο συμβολισμός*, Δήμος Ζωγράφου, Πνευματικό Κέντρο, Μουσείο Κοτοπούλη, Αθήνα 1991.
- Stoichita V. I., *Μανιερισμός και τρέλλα, η περίπτωση Pontormo*, Νεφέλη, Αθήνα 1982.
- Stoneman R., *Αναζητώντας την κλασσική Ελλάδα*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2008.
- Σχινά Α., «Αγγελικό και μαύρο φως», *Λέξη*, αρ. 43/1985.
- Σχινά Α., *Δημήτρης Μπισκίνης 1891-1947*, Κατάλογος Έκθεσης 24 Οκτωβρίου-30 Νοέμβριου 1991, Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, Δήμος Πάτρας 1991.
- Τάσος Α., «κι ένας περίπατος μαζί του το '47», περ. *Ζυγός*, τευχ. 39/1980.
- Τάσος Α., «Άγγελος Θεοδωρόπουλος», *Νέα Εστία*, αρ. 614/1935.
- Τάσος Α., *Ένας αιώνας γραφικών τεχνών «Ασπιώτη – ΕΛ.ΚΑ. Γραφικά Τέχνη 1873-1973*, Αθήνα 1973.
- Τερζάκης Φ., *Τροχιές του αισθητικού*, Future, Αθήνα 2007.
- Τζαχρήστα Β., *Χρυσό λεύκωμα ολυμπιακών γραμματοσήμων*, ΕΛ.ΤΑ. , Αθήνα 2004.
- Τζιόβας Δ., «Ελληνικότητα και Γενιά του '30», *Cogito*, αρ. 6/ 2007.
- Τζιόβας Δ., *Οι Μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 2006.
-*Ομάδες-Κινήματα-Τάσεις της Σύγχρονης Τέχνης μετά το 1945* (επ. Βασίλης Τομανάς), Α.Σ.Κ.Τ.- Εξάντας, Αθήνα 1991.
- Trifonas P., *Explorations in The Semiotics of Text: A method for the semiotic analysis*

- of the picture book, Μεταπτυχιακή εργασία στο British Columbia University, 1992.
- Τσακνίδου Ο., *Η απεικόνιση πολιτικών προσώπων σε ιστορικές σκηνές στη Νεότερη Ελληνική Ζωγραφική (1832-1922)*, Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 2009.
- Τσιρώνης Μ., *Η ολυμπιακή έκδοση 1906*, Αθήνα 2007.
- Τσουλφίδης Λ., *Οικονομική ιστορία της Ελλάδας*, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2009.
- Vitti Μ., *Η Γενιά του τριάντα – Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1977.
- Φίλιας Β., *Κοινωνικά συστήματα στον 20^ο αιώνα*, τ. Α', Gutenberg, Αθήνα 1993.
- Φιλίππιδης Δ., *Εφήμερη και αιώνια Αθήνα*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2009.
- «Οι εκθέσεις του Κανάρη Κωνσταντίνου για τα αντάρτικα γραμματόσημα», *Φιλοτέλεια* αρ. 643/2007, σελ. 100-105.
- Φουκώ Μισέλ, *Αυτό εδώ δεν είναι μια πίπα (σκέψεις πάνω στη ζωγραφική του Ρενέ Μαγκρίτ)*, Οθόνη, Αθήνα, χ.χ.
- Φραγκόπουλος Μ., *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του graphic design- Μία ανθολογία*, Futura, Αθήνα 2005.
- Φραντζεσκάκης Φ., «Συνομιλία με τον Γαλάνη το '38», *Ζυγός*, αρ. 39/1980.
- Φραντζισκάκης Φ., *Ασπιώτη - ΕΛ.ΚΑ. 1873-1973*, Αθήνα 1973.
- Χαζάπης Κ., «Τα γραμματόσημα Κοινωνικής Προνοίας 1937-41», *Φιλοτέλεια* αρ. 648/2008.
- Χαζάπης Κ., *Τα αντάρτικα γραμματόσημα*, Φιλοτελική Βιβλιοθήκη Ε.Φ.Ε., αρ. 58, Αθήνα 2008.
- Χαλβατζιδόπουλος Ι., «Τα μη τεθέντα σε χρήση γραμματόσημα του 1971», *Φιλοτέλεια*, αρ. 651/2008.
- Χατζηνικολάου Ν., *Νοήματα της εικόνας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 2001.
- Χρήστου Χρ., *Νεοελληνική Χαρακτική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.
- Χρήστου Χρ., *Ελληνική Τέχνη - Ζωγραφική 20^{ου} αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996.

Ξένη Βιβλιογραφία

- Adedze A., «Re-presenting Africa: commemorative postage stamps of the colonial exhibition of Paris», *African Arts*, no. 2/2004.
- Adedze A., «Commemorating the chief: The politics of postage stamps in west Africa», *African Arts*, no. 2/2004.
- Agulhon (Maurice), *Marianne au combat, l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, Paris 1979.
- Agulhon (Maurice) *Marianne au pouvoir, l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Flammarion, Paris 1989.
- Agulhon M., «Marianne, réflexions sur une histoire», *Annales historiques de la Révolution française*. no. 289/1992.
- Agulhon (Maurice)-Bonte (Pierre), *Marianne, visages de la République*, Gallimard Découvertes, Paris 1992.
- Agulhon (Maurice), *Métamorphoses de Marianne, l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Flammarion, Paris 2001.
- Aoun H., «Rendez-vous à Épidaure. "Hécube», εφ. *Le Messenger d'Athenes*, 20/7/1955.
- Aphémar J., *La Gravure Originale au XXe siècle*, Aimery Somogy, Paris 1967.
- Asimakopoulos N., «Greece: Hulot's proofs of the Large Hermes Heads», *The London Philatelist* αρ. 1272/2000.
- Baldus W., *The Hitler skull stamp, Postal Warfare*, τ.1 (υπό έκδοση).
- Baldus W., *Various alleged propaganda forgeries and parodies, Postal Warfare*, τ.1 (υπό έκδοση).
- Barthes R., *Mythologies*, The Noon Day Press, New York 1991.
- Baxter J., *Printing postage stamps by line engraving*, Massachusetts 1981.
- Beaumont K., «The De La Rue stamp centenary exhibition- Frames contents», *The London Philatelist* αρ. 751/1955.
- Bender K. W., *Moneymakers, The secret world of banknote printing*, WILCY., Weinheim 2006.
- Bently L. & Kretschmer M. (eds.), *Giorgio Vasari, Life of Marcantonio of Bologna and other engravers of prints, Florence (1568)*, British Library: 137.d.14-16, Part Three, vol 1.

- Billing Michael, *Banal nationalism*, Sage, London 1995.
- Bonacina Fabio, *Propaganda con i denti*, Vaccari, Vignola 1998.
- Bouvet P., «La commande de la monnaie de Paris des timbres grecs a tête de Mercure», *Echo de la Timbrologie* ap. 992/1937.
- Brégeaut, L.R., *Nouveau manuel complet théorique et pratique du dessinateur et de l'imprimeur lithographe*, L. Laget, Paris 1978.
- Brink A., «First stamps of Brazil 1843», *Stamp Magazine*, July 2008.
- Brinqhurst R., *The elements of typographic style*, Haitley & Marks, Canada 1999.
- Brun J. F., *Le patrimoine du timbre-poste*, Flohic, Paris 1998.
- Brunel G., *Les émissions des timbres grecs*, Charles Mendel, Paris 1990.
- Canjiro N., *Kabuki heroes on the Osaka stage 1780 -1830* The British Museum Press, London 2005.
- Chauvet M., *La collection Lafayette, Timbres mythiques de France*, Spink, London 2002.
- Chauvet M.- Brun J-F., *Ceres 1849, La premiere emission de France et ses usges postaux de la collection Joseph Hackmey*, D. Feldman, Geneve 2009.
- Child J., «Semiotics and stamps», *American Philatelist*, January 2010.
- Danan Y. M., «Le timbre et l'analyse quantitative en science politique», Publications de la faculté de droit et des sciences politiques et sociales d'Amiens, no. 3/1972-1973.
- DeBlois D., Dalton H. R., Pedersen Chr., "Hermes: Message and messenger", στο: *The Winton M. Blount Postal History Symposia Select Papers 2010–2011*, Smithsonian Institute, Washington D.C. 2012.
- Demos J., *Spectacular greek rarities. The inverted centers of 1927*, Library of the H.P.S.A. of America ap. 1, N. Yopk 1992.
- Dobson H., «The stamp of approval: Decision-Making processes and policies in Japan and the U.K.», *East Asia*, no. 2/2005.
- Eaton J., «The Perkins Bacon Engraving Books», *The London Philatelist* ap. 845/1963.
- Elsner W., *Die klassischen postkriege vor 1948*, του ιδίου, 2011.
- Emer E., *The Ottoman Empire, a study of postal rates, delivery times and effects of historical events*, USA 1996.
- Fanchini L., «Grosse Tête d' Hermès de Grèce», *La Philatélie Française*, ap. 629/2009.
- Flam D. J., *Matisse on art*, Phaidon Press Ltd, U.K 1973.

- Foucault M., *Foucault Live. Collected interviews, 1961-1984*, Semiotext(e), N.Y. 1996.
- Forrer L., *Biographical dictionary of medallists*, Srink & So Ltd., London 1907.
- Fryer G-Akerman A. (eds), *The Reform of the Post Office*, τ. I, II, The Royal Philatelic Society London, London 2000.
- Garvey E. M., *The artist and the book 1860-1960 in western Europe and the United States : catalogue of Exhibition Museum of Fine arts Boston, 4 May-16 July 1961*, Hacker art books, N. York 1982.
- Salle F – Art – [741.64 ARTI]
- Goddard M., «The Dodecanese issue of 1947-51», *Bulletin* ap. 46/1982.
- Golden J. M.– Gerber A., «A Semiotic perspective of Text: The picture story book event», *Journal of Literacy Research*, 1990.
- Harrison Cl., «Visual social semiotics: Understanding how still Images make meaning», *Technical Communication*, ap. 1/ 2003.
- Heath John, *The Heath family engravers, 1779 to 1878*, τ.Ι, ΙΙ, ΙΙΙ. Quacks Books, York 1999.
- Hind of A. M., *A History engraving & etching from the 15th century to the year 1914 (being the third and fully revised edition of “A Short History of Engraving & Etching”)*, N. York 1963.
- Hobsbawm Eric-Ranger Terence, *The invention of tradition*, Cambridge University Press, U.K. 1992.
- Horn R., «Information design: Emergence of a new profession.», στο R. Jacobson, *Information design*, Cambridge, M.I.T. Press, 1999.
- Irigoin J., *Les débuts de la typographie Greque*, Paris 1992.
- Ivins M. W., *Prints and visual communication*, Harvard University Press, U.S.A. 1953.
- Jewitt C.-Oyama R., «Visual meaning: A social semiotic approach», στο T. van Leeuwen-C. Jewitt, *Handbook of visual analysis*, Sage Publications, London 2001.
- Janky J., «The lilac-rose 40 lepta 1871 (Solferino) and the 1868-69 issue», *H.S.P.A. News Bulletin* ap. 4/1971 - 5/1972.
- Jay M., *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth century french thought*, University of California Press, Berkeley 1994.
- Jones Owens, *Grammar of ornament*, Bernand Quariten, London, 1868.
- Joplin T., *An essay on the general principles and present practice of banking in*

- England and Scotland with supplementary observations on the steps proper to form a public bank and the system on which its accounts ought to be kept*, Baldwen Cradock etc., London 1827.
- Kallen J. L., «L'idée de nation le timbre-poste grec (1924-1982)», *Protée*, no. 2/2002.
- Klee P., *Creative credo 1920*, στο Herschel B. Chipp, *Theories of modern art*, University of California Press, 1968.
- Krejca A., *Les Techniques de la gravure*, Grund, Paris 1987.
- Kristeva Julia, *Σημειωτική recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.
- Lafitte J., *La France d'Outre-Mer et la philatelie*, χ.τ., 1955.
- Lotman Y., *Universe of the mind: A semiotic theory of culture*, Taurus & Co, New York 1990.
- Maassen W., *Philatelie und Vereine im 19. Jahrhundert*, Philcreativ, Schwalmmtal 2006.
- Maclehose L. S., *Vasari on technique*, Dover Publications, New York 1970.
- Maggio F., *La stampa d' arte*, Castello, Milano 2000.
- Meggs Ph. N., *A history of graphic design*, Van Nostrand Reinhold, U.S.A. 1992.
- Ministry of Posts and Telecommunications, *The History of Japanese Postage Stamps, The Japanese Postage Service and Postage Stamp Development*, M.P.T., Tokyo 1998.
- Muir D. N., *The victorian era of british stamps in the British Postal Museum & Archive*, Postal Heritage Trust, London 2004.
- Negus J., *Philatelic Literature, Compilation techniques and reference sources*, James Benton, Limassol 1991.
- New A. S. B., *The observer's book of postage stamps*, F. Warne & Co. Ltd., London 1975.
- Nicolaides N. S., *Histoire de la création du timbre grec*, Paris 1923.
- Panofsky E., *Renaissance and Renascences in western Art*, Harper & Row, New York 1972.
- Panofsky E., *Idea (A concept in art theory)*, University of South Carolina Press, Columbia 1968.
- Panofsky E., *Meaning in the visual Art - Papers in and on Art History*, Doubleday Anchor Books, New York 1955.
- Panofsky E. and Saxl Fr., *Classical Mythology in Mediaeval Art*, The Metropolitan

- Museum of Art, New York 1933.
- Paoluzzi M.Chr., *La gravure. L'histoire, les techniques, les chefs-d'oeuvre de l'art graphique, des origines à nos jours*, Solar, Paris 2004.
- Papathanassiou K., «The Large Hermes heads of Greece, Printing observations», *Opus XIII*, Académie Européenne de Philatélie, Bruxelles 2013.
- Peirce C. S., *Collected papers*, Cambridge University Press, 1931.
- Pegazzano D., «Giambologna», *Art Dossier*, ap. 220/ 2006.
- Pemberton P., «The 1901 issue of Greece», *The Stamps Collectors Annual* 1920-21.
- Pemberton P., «How to distinguish between the Aspiotis and Vienna prints», *The Philatelic Journal of Gr. Britain* ap. 566/1938.
- Photiades G., *The fist Athens issue of the large Hermes heads of Greece*, Royal Philatelic Society, London 1965.
- Righi A. G. R., «Joubert and the 1855 fourpenny carmine», *British Philatelic Boulletin*, no. 6/1973.
- Roether H., *Kandinsky*, Hudson Hills Press, N. York 1979.
- Rogers P. J., «The power of visual presentation», στο A. K. Dickinson, P .J. Rogers (eds.), *Learning History*, Heinemann Educational Books, London 1984.
- Ross J., «Stamps what an idea», *History and Archaeology*, January 1998.
- Rothchild B. A., *Histoire de la poste aux lettres, depuis ses origines les plus anciennes jusqu'a nos jours*, Librairie Nouvelle, Paris 1873.
- Raftopoulos S., «Giovanni Metaxas e i francobolli della gioventù ellenica 1940 - 1941», *Filatelìa* ap. 23/1965.
- Rouir E., *La gravure, des origines au XVIe siècle*, Somogy, Paris 1971.
- Sartre J. P., *L'imagination*, Alean, Paris 1936.
- Scott D., «Présentation: sémiologie et herméneutique du timbre-poste», *Protée*, no. 2/ 2002.
- Sefi A., *An introduction to advanced philately*, London 1932.
- Singer H. W. - Strang W., *Etching, Engraving, and the other methods of printing pictures*, London 1997.
- Sharon Gr., *Vasari and the Renaissance prints*, Ashgate, 2012.
- Sonesson G., *Pictorial concepts: Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*, Lund University Press, 1989.

- Stephenson B., «The Vienna prints of Greece 1926», *H.S.P.A. News Bulletin* αρ. 2/1963.
- Stephoe A., «Greece Historical issue 1937», *The Strand Stamp Journal* αρ. 11/1960.
- Stephoe A., «Greek stamps of 1944-1945», *The Strand Stamp Journal* αρ. 4/1962.
- Stoltz B., «Disegno versus disegno stampato: printmaking theory in Vasari's Vite (1550-1568) in the context of the theory of disegno and the Libro de' Disegni», *Journal of Art Historiography*, no. 7/2012.
- Symens J., «Hulot, Barre et les premiers Grecs», *La Revue Postal* αρ. 30/1959.
- Taylerson M. E., *Jacob Perkins and his Line Engraving Process 1766-1849*, An Address to the Redhill Philatelic Society, 13th October 1964.
- Tazawa Y, Matsubara S., Okuda S., *Japan's Cultural History*, Ministry of Foreign Affairs, Tokyo 1973.
- Trede M.- Bichler L., *Hiroshige*, Tachen 2004.
- Tyler V. E., *Philatelic Forgers their Lives and Works*, Robson Lowe Ltd, London 1976.
- Vardopoulou M., «The greek stamp as an art product», *Opus XIII*, Académie Européenne de Philatélie, Bruxelles 2013.
- Varshavskaya E., *Heroes of the grand pacification*, Hotei Publishing, Amsterdam 2005.
- Villon M., Nouveau manuel complet du graveur en creux et en relief, contenant les procédés anciens et modernes de la gravure en creux, à l'eau-forte, en taille douce... suivi de la fabrication du papier-monnaie, des timbres-poste et des cartes à jouer, L. Mulo, Paris, , 1924
- Virvilis A., «Maritime mail transportation and the antagonism of the foreign steamship companies in the Helladic area during 19th century», *Opus XIII*, Académie Européenne de Philatélie, Bruxelles 2013.
- Williams L., *Fundamentals of philately*, American Philatelic Society, State College Pen. 1990.
- Worek M.-Worek J., *An American history album*, Firefly Book, N. York 2008.
- Wyatt Andrew, «Do our stamps evoke nationalism?», εφ. *The Hindu*, 30/10/ 2005.

Κατά την έρευνα χρησιμοποιήθηκαν εκτεταμένα και τα κυκλοφορούντα φιλοτελικά περιοδικά που περιέχουν σημαντικά κείμενα και πληροφορίες της εποχής, χωρίς ένδειξη συγγραφέα.

Φιλοτέλεια (1924 -), Ελληνική Φιλοτελική Εταιρεία, Αθήνα.

Φιλοτελικά Νέα (1932 - 1966), Ελληνική Φιλοτελική Εταιρεία Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Φιλοτελικός Τύπος (1935 - 1939), Πέτρος Κορωναίος.

Το Γραμματόσημον (1942 - 1987) ,Φιλοτελική Εταιρεία Αθηνών.

Φιλοτελική Λέσβος (1979 -), Φιλοτελική Εταιρεία Λέσβου, Μυτιλήνη.

Ιστότοποι

<http://www.linns.com/reference/terms/>

<https://store.usps.com/>

<http://www.timbres-de-france.com/>

<http://www.timbres-francais.net/>

<http://www.ladressedemuseedelaposte.fr//Histoires-de-timbres>

<http://postalheritage.wordpress.com/tag/commemorative-stamps/>

<http://catalogue.postalheritage.org.uk/>

<http://www.academiedephilatelie.org>

<http://greekstamp.blogspot.gr/>