

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ & ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ-ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Μετάφραση αποσπάσματος: Double Visions, Double Fictions:
The Doppelgänger in Japanese Film and Literature

Άννα-Μαρία Φρέρη Ξ2015084

Επιτροπή Εποπτείας: Νικόλαος Παπαδημητρίου
Ιωάννης Καρράς

Κέρκυρα & Ερμούπολη, Σεπτέμβριος 2020

Μετάφραση αποσπάσματος:
Double Visions, Double Fictions:
The Doppelgänger in Japanese Film and Literature

Περίληψη

Η παρούσα εργασία έχει σκοπό τη μετάφραση και τον σχολιασμό αποσπάσματος από την εισαγωγή του βιβλίου *Double Visions, Double Fictions: The Doppelgänger in Japanese Film and Literature* του Baryon Tensor Posadas. Παραθέτοντας το μετάφρασμα και το πρωτότυπο κείμενο, ακολουθεί ο σχολιασμός της θεματικής του κειμένου, οι απαρχές της προέλευσης του όρου του σωσία, όπως αυτός εμφανίζεται σε παγκόσμιο ιστορικό πλαίσιο. Έπειτα, εξετάζοντας τον ρόλο του στον ιαπωνικό πολιτισμικό χώρο, μεταφερόμαστε στο φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης και τη θέση της μετάφρασης στο πλαίσιο αυτής. Υπό το πρίσμα της διεθνούς πολυγλωσσικής κοινότητας, το δεύτερο μέρος του σχολιασμού της εργασίας αφορά στην ανάλυση του προς μετάφραση κειμένου μέσω της θεωρίας του Halliday, της ανάλυσης της μεταφραστικής διαδικασίας μέσω της θεωρίας του σκοπού των Vermeer και Reiss, και τέλος στα προβλήματα που εμφανίστηκαν κατά τη μετάφραση, καθώς και τις λύσεις τους, μέσω του λειτουργικού μοντέλου της Nord.

Λέξεις-κλειδιά: Μετάφραση, Σωσίας, Ιαπωνία, Λογοτεχνία, Κινηματογράφος, Doppelgänger, Halliday, Reiss, Vermeer, Nord

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	4
1. Πρόλογος.....	6
2. Μετάφρασμα	7
3. Πρωτότυπο κείμενο.....	19
4. Σχολιασμός.....	30
4.1. Η μεταφραστική εντολή	30
4.2. Η έννοια του σωσία	30
4.3. Το ιαπωνικό λογοτεχνικό υπόβαθρο	32
4.4. Μετάφραση και παγκοσμιοποίηση.....	33
5. Ανάλυση πρωτοτύπου κειμένου.....	34
5.1. Η μεταφραστική πορεία.....	35
5.2. Μεταφραστικά προβλήματα και λύσεις	37
6. Επίλογος.....	40
7. Βιβλιογραφία.....	41
Ελληνική.....	41
Ξενόγλωσση	42

1. Πρόλογος

“The world cannot be translated; It can only be dreamed of and touched.”

— Dejan Stojanovic, *The Creator*

Η ανθρώπινη εμπειρία κατακλύζεται από την ανάγκη για έκφραση. Σε έναν κόσμο γεμάτο δράση και εικόνες, η ερμηνεία του ίδιου του κόσμου και των βιωμάτων που προσφέρει έχει πάρει αμέτρητες μορφές μέσω της γλώσσας, της σωματικής κίνησης, της εικόνας και του γραπτού λόγου. Ο κόσμος δεν μεταφράζεται, όπως αναφέρει και ο Dejan Stojanovic. Μεταφράζονται, όμως, τα συναισθηματικά του προϊόντα, όσα ο άνθρωπος ονειρεύεται και αγγίζει με τη σκέψη του. Φορτία εμπλουτισμένα με την ωριμότητα του χρόνου, ξεπερνούν πολιτισμικά σύνορα και γεωγραφικές οφθαλμαπάτες, με τον μεταφραστή ως κύριο καταλύτη στην διαπολιτισμική ταχυδρόμησή τους.

Η εργασία αυτή αποτελεί μια ακόμη προσπάθεια για τη διάδοση του εκφραστικού πλούτου της παγκόσμιας γνώσης. Μεταφράζοντας ένα απόσπασμα από το βιβλίο *Double Visions, Double Fictions: The Doppelgänger in Japanese Film and Literature*, επιδιώκεται τόσο η νοηματική ανάλυση του κύριου θέματος του κειμένου, δηλαδή του σωσία, όσο και η επεξήγηση των μεταφραστικών επιλογών και δυσκολιών που αναδύθηκαν κατά τη διαδικασία.

2. Μετάφρασμα

Εισαγωγή

Ένας Παράξενος Καθρέφτης

Ο Σωσίας στην Ιαπωνία

Επανεμφάνσεις του Σωσία

Η πληθώρα εκδηλώσεων του μοτίβου μιας αξέχαστης συνάντησης κάποιου με τον διττό του εαυτό, τον λεγόμενο σωσία του, εμφανίζεται σε ένα ευρύ φάσμα λογοτεχνικών και κινηματογραφικών παραδόσεων. Πίσω από το όνομα αυτό βρίσκεται ένα πλέγμα αλληλένδετων εικόνων –από πανομοιότυπα άτομα και ψυχολογικές προβολές μέχρι σατανικά δίδυμα, έτερα εγώ, γενετικούς κλώνους, τέλειες μεταμφιέσεις, αόρατες ψυχές και σκιές, και άλλα – τα οποία σχετίζονται όλα με την ιδέα μιας αλληλεπίδρασης μεταξύ ταυτότητας και διαφοράς. Οι επαναλαμβανόμενες αυτές εμφανίσεις του σχήματος, έχουν οδηγήσει στην ποικιλότητα κατανόησή του ως μια απεικόνιση ψυχαναλυτικών εννοιών όπως ο ναρκισσισμός και το υπερφυσικό, ως νεωτεριστικές εκφράσεις του κατακερματισμού του υποκειμένου ως αποτέλεσμα της ιστορικής εμπειρίας του γρήγορου εκσυγχρονισμού και του πολιτισμικού μετασχηματισμού, ή ως ενσάρκωση μιας φανταστικής ή τερατώδους αλλοίωσης. Η παλαιότερη γνωστή χρήση της λέξης «Σωσίας» (γερμ. Doppelgänger- κατά λέξη διπλός περιπατητής) αποδίδεται συνήθως στον Γερμανό ρομαντικό συγγραφέα Ζαν Πολ (γεννημένος Γιόχαν Πάουλ Φρίντριχ Ρίχτερ, 1763-1825), ο οποίος αναφέρεται στην έννοια στο μυθιστόρημά του Ζίμπενκας (1796-97). Το μυθιστόρημα αφηγείται την ιστορία δύο φίλων – του Ζίμπενκας και του Λίμπγκεμπερ—τόσο πανομοιότυπων στην εμφάνιση που είναι σε θέση να αλλάζουν ταυτότητες, να στήνουν ψεύτικους θανάτους και να παίρνουν ο ένας τη θέση του άλλου.

1 Όταν ο συγγραφέας εισάγει για πρώτη φορά τον όρο, τον σχολιάζει εύστοχα σε μια υποσημείωση που ορίζει τον Σωσία με τις λέξεις «έτσι ονομάζονται οι άνθρωποι που βλέπουν τον εαυτό τους» [So heissen Leute, die sich selbst sehen], υποδεικνύοντας

την καινοτομία της έννοιας αυτής στους αναγνώστες της εποχής. Έκτοτε, το μοτίβο αυτό του δυισμού έχει γίνει πιο γνώριμο μέσω της επανάληψής του σε όλα τα είδη κειμένων, παρουσιάζοντας μια δημιουργική μεταβλητότητα που του επιτρέπει να κινείται ανάμεσα σε διαφορετικά είδη, πολιτισμούς και μέσα ενημέρωσης. Από τις απαρχές του στον γερμανικό Ρομαντισμό, ο Σωσίας επιστρέφει στην Γοτθική παράδοση, στην οποία εμφανίζεται ως το επαναλαμβανόμενο στοίχειωμα ενός δολοφονημένου κόμη του οποίου η ταυτότητα έχει κλαπεί, στο έργο του Ε. Τ. Α. Χόφμαν (1776-1822) *Die Elxiere des Teufels* (Τα Ελιξίρια του Διαβόλου, 1815), ή ως ο ομώνυμος με τον πρωταγωνιστή αντίπαλος στο έργο του Έντγκαρ Άλλαν Πόε (1809-1849) «Γουίλιαμ Γουίλσον» (1839), ή το δολοφονικό έτερο εγώ στο έργο του Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον (1850-1894) *Η Παράξενη Υπόθεση του Δρ. Τζέκιλ και του κ. Χάιντ* (1886), και σε πολλά άλλα έργα. Από εκεί, οι εμφανίσεις του συνεχίζονται σε αμέτρητα άλλα γραπτά τέτοιων ειδών όπως τα μεταφυσικά αστυνομικά, η επιστημονική φαντασία και τα μυθιστορήματα σωματικού τρόμου. Διαπερνώντας πολιτισμικά και ιστορικά όρια, ο Σωσίας έχει κάνει αισθητή την παρουσία του όχι μόνο στις Ευρω-Αμερικανικές ταινίες και τα μυθιστορήματα φαντασίας, αλλά και στον Ιαπωνικό χώρο της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου με τη μορφή μεταφράσεων έργων από το εξωτερικό, καθώς και με έργα των ίδιων των Ιαπώνων συγγραφέων. Η άφιξη του του μοτίβου στην Ιαπωνία χρονολογείται από το 1902, με τη δημοσίευση της ιαπωνικής μετάφρασης του ποιήματος «*Der Doppelgänger*» (Ο Σωσίας, 1827) του Χάινριχ Χάινε από τον Μόρι Ογκάι (1862-1922) στο περιοδικό Γκεϊμπούν.

2 Το ίδιο το ποίημα του Χάινε, δεν θεωρείται ιδιαίτερα αξιοσημείωτο στο πλαίσιο του ευρύτερου συνόλου έργων με θέμα τον σωσία, καθώς περιγράφει απλώς τη σύντομη συνάντηση του πρωταγωνιστή με τον διττό του εαυτό μπροστά από το σπίτι ενός παλιού εραστή. Ωστόσο, η σημασία της μετάφρασης του Ογκάι βρίσκεται στην απόδοση του τίτλου του ποιήματος ως *μπουνσίν* (κατά λέξη «χωρισμένο σώμα»), το οποίο θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί ένα από τα πρώτα παραδείγματα της χρήσης του όρου *μπουνσίν* ως την Ιαπωνική απόδοση του γερμανικού *Doppelgänger*. Κατά τις επόμενες δεκαετίες από την εμφάνισή του, ο όρος *μπουνσίν* θα αποτελέσει την τυπική ιαπωνική μετάφραση για το δημοφιλές λογοτεχνικό μοτίβο της συνάντησης κάποιου με τον πανομοιότυπο ή τον διττό του εαυτό.

3 Έτσι, ο Ογκάι εισήγαγε όχι μόνο ένα από τα πρώτα παραδείγματα ιστοριών σωσία που μεταφράστηκαν στην Ιαπωνία, αλλά και την ίδια τη γλώσσα και την ορολογία για τον ορισμό της έννοιας. Μετά τη μετάφραση του «Der Doppelgänger» (Ο Σωσίας) του Χάινε, ο Ογκάι επέστρεψε στο σχήμα σε ένα από τα δικά του έργα. Το έργο του «Φουσίγκι να καγκάμι» (Ένας Παράξενος Καθρέφτης, 1912) αφηγείται την ιστορία ενός άνδρα που χωρίζεται σε δύο ξεχωριστές οντότητες. Η σύντομη αλλά δαιδαλώδης ιστορία, ξεκινά με ένα παντρεμένο ζευγάρι να μαλώνει για τα οικονομικά του. Σε μια από τις συζητήσεις τους, ο σύζυγος βιώνει μια παράξενη αίσθηση μιας φαινομενικής αποσύνδεσης από το σώμα του. Περιγράφοντας το αίσθημα ως κάτι «παρόμοιο με το σίδερο που τραβιέται από τον μαγνήτη» [τατοέμπα τζινσάκου νι τέτσου γκα σουιγιοσεράρου γιο νι], ο αφηγητής αντιλαμβάνεται ότι η ψυχή του έχει χωριστεί από το σώμα του.

4 Ενώ το σώμα του παραμένει καθισμένο στο τραπέζι μουρμουρίζοντας απαντήσεις στη σύζυγό του, η ψυχή του, σαν μια αόρατη σκιά, στέκεται χωρισμένη και παρατηρεί σαστισμένη. Στη συνέχεια, η ιστορία στρέφεται περαιτέρω προς το παράλογο, όταν η ψυχή του αφηγητή τραβιέται και πάλι από την ίδια μαγνητική δύναμη, η οποία τον σέρνει σε όλη την πόλη, μέχρι που καταλήγει να απορροφάται από έναν μεγάλο καθρέφτη στημένο στη μέση μιας σκιηνής μέσα σε μια έπαυλη. Αν και λίγοι θα θεωρούσαν το έργο «Ένας Παράξενος Καθρέφτης» ως ένα από τα σημαντικά του Ογκάι, κρίνεται αξιοσημείωτο καθώς προετοίμασε το έδαφος για έναν πρωτοφανή καταιγισμό ιστοριών με θέμα τον Σωσία, που θα ξεσπάσει στο Ιαπωνικό λογοτεχνικό τοπίο στις αρχές της περιόδου Τάισο (1912-1926). Παραδόξως, ο όρος μπουνσίν δεν εμφανίζεται σε κανένα σημείο στο κύριο κείμενο του διηγήματος. Αντ' αυτού, ο συγγραφέας επιλέγει πιο γενικούς όρους όπως «ψυχή» [ταμάσι] ή «σκιά» [κάγκε] για να περιγράψει το διττό του αφηγητή. Ωστόσο, το θέμα του δυισμού ορίστηκε πιο ξεκάθαρα όταν η ιστορία αναδημοσιεύθηκε ως μέρος μιας συλλογής διηγημάτων του Ογκάι με τίτλο Σόματο/μπουνσίν (Περιστρεφόμενο φανάρι και διττοί εαυτοί, 1914). Μια πιθανή εξήγηση για τη σαφέστερη αυτή ονομασία του μοτίβου στην επανεκτύπωσή του είναι η εμφάνιση αρκετών Ιαπωνικών μεταφράσεων ιστοριών για τον Σωσία στα χρόνια που μεσολάβησαν, μεταξύ των οποίων ο «Γουίλιαμ Γουίλσον» του Έντγκαρ Άλλαν Πόε (1839) και Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι του Όσκαρ Ουάιλντ (1890) το 1913, καθώς και η κυκλοφορία μιας πρώιμης

ταινίας με θέμα τον Σωσία, *Der Student von Prag* (Ο Φοιτητής της Πράγας, 1913) των Στέλλαν Ράι και Χανς Χάιντς Έβερς, το 1914, μεταξύ πολλών άλλων.

5 Με απλά λόγια, η αρχή της περιόδου Τάισο σηματοδότησε την εξάπλωση της έννοιας του σωσία, οδηγώντας στην αναδρομική αναγνώριση του σχετικού με το θέμα έργου του Ογκάι. Στον απόηχο των πρώτων πειραματισμών του Ογκάι με το σχήμα του σωσία, ακολούθησαν πολυάριθμες ιστορίες Ιαπώνων συγγραφέων, οι οποίες και πολλαπλασιάστηκαν κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930.

6 Με φόντο την αίσθηση κρίσης και αποδιοργάνωσης που προκάλεσαν η ταχεία αστικοποίηση, η αυτοκρατορική ενοποίηση και η αναδιάρθρωση όλων των πτυχών της καθημερινής ζωής από ένα αναπτυσσόμενο σύστημα εικόνας-εμπορεύματος, μια γενιά συγγραφέων θα κάνει επανειλημμένα χρήση του μοτίβου στις ιστορίες τους. Οι Εντογκάουα Ράμπο (1894-1965) και Κοζακάι Φουμπόκου (1890-1929), χρησιμοποίησαν και οι δύο αρκετές φορές την ενσάρκωση πολλών ταυτοτήτων ως τεχνάσματα και τεχνικές πλοκής στις αστυνομικές ιστορίες τους. Ο Ακουταγκάβα Ριονόσουκε (1892-1927), ο Σάτο Χάρουο (1892-1964) και ο Κάτζι Μοτοτζίρο (1901-1932) χρησιμοποίησαν όλοι το μοτίβο στα γραπτά τους με σκοπό την αναπαράσταση του ψυχικού κατακερματισμού και της κατάρρευσης. Ο Τανιζάκι Τζουνιτσίρο (1886-1965) περιέγραψε εικόνες του δυισμού ή του διαχωρισμού του εαυτού για να διατυπώσει ανησυχίες έναντι της οικοδόμησης φυλετικών και αποικιακών ταυτοτήτων. Πράγματι, οι επαναλαμβανόμενες εμφανίσεις του σωσία κατά τη διάρκεια αυτής της ιστορικής περιόδου ήταν τόσο σημαντικές, ώστε ορισμένοι κριτικοί να έχουν αναγνωρίσει το μοτίβο (και το θέμα του κατακερματισμένου και σε κατάσταση κρίσης εαυτού γενικότερα) ως ένα από τα αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά της Ιαπωνικής βιβλιογραφίας των δεκαετιών του 1920 και 1930.

7 Ωστόσο, η ιστορία των επαναλαμβανόμενων εμφανίσεων του σωσία δεν τελειώνει εδώ. Αρκετές δεκαετίες μετά τη δημοσίευση του διηγήματος του Ογκάι και την επακόλουθη διάδοση του σχήματος κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930, το ενδιαφέρον για το μοτίβο του σωσία αναζωπυρώνεται και στα πρόσφατα χρόνια. Από τη δεκαετία του 1980 μέχρι και σήμερα, το μοτίβο εξαπλώνεται και πάλι σε ένα ευρύ φάσμα κειμένων όπως, για παράδειγμα, σε διάφορες ανθολογίες ιστοριών με θέμα τον σωσία: τα σουρεαλιστικά και φανταστικά μυθιστορήματα συγγραφέων όπως ο

Άμπε Κόμπο (1924-1993), ο Μουρακάμι Χαρούκι (γεν. 1948), ο Σιμάντα Μασαχίκο (γεν. 1961) και ο Τσούτσουι Γιασουτάκα (γεν. 1934)· ταινίες, όπως του Σουζούκι Σέιτζουν (γεν. 1923), με την αβάν-γκαρντ νέο-ερωτική γκροτέσκα «Τριλογία Τάισο» του Τσιγκοϊνερουβάζεν (Zigeunerweisen, 1980), το Καγκέρο-ζα (Το Θέατρο της Θερμής Ομίχλης, 1981) και το Γιουμέτζι (1991), μία πιο ρομαντική αντιμετώπιση από τον Ιγούαϊ Σούντζι (γ. 1963) στο Love Letter (1995), το πέραν ειδών Ντόπερουγκενγκα (Doppelgänger, 2003) και το Σακέμπι (Τιμωρία, 2006) του Κουροσάβα Κιγίόσι (γ. 1955), ή ο αυτοαναφορικός δυισμός του Κιτάνο Τακέσι στο Οι Τακέσι (Takeshis) (2005). Περαιτέρω παραδείγματα εμφανίσεων του σωσία ή άλλων σχετικών μοτίβων όπως οι κλώνοι, τα μαγικά δίδυμα και οι κούκλες, αφθονούν σε άλλες δημοφιλείς πολιτισμικές εκφάνσεις όπως τα άνιμε και τα μάνγκα, για να μην αναφέρουμε τις πολυάριθμες ταινίες και άλλες διασκευές στα προπολεμικά μυθιστορήματα με θέμα τον σωσία, από συγγραφείς όπως ο Εντογκάβα Ράμπο. Πράγματι, θα υποστήριζα ότι, όπως και κατά την πρόιμη άνθιση της δεκαετίας του 1920, παρατηρείται και πάλι μια εξάπλωση του σωσία στους λογοτεχνικούς και πολιτισμικούς διαλόγους στο τέλος του εικοστού αιώνα, οι οποίοι αποτελούν μέρος αυτού που έχει αναφέρει η Μέριλιν Άιβι ως μια νέο-νοσταλγική ρετρό άνθιση ενδιαφέροντος για την ιστορική περίοδο πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ιαπωνία, εμπορευματοποιώντας και ανασυνσκευάζοντας την αισθητική της μαζικής κουλτούρας των δεκαετιών του 1920 και του 1930, όχι μόνο στη λογοτεχνία ή τον κινηματογράφο, αλλά και σε άλλους τομείς συμπεριλαμβανομένων του τουρισμού, του θεάτρου και των ευρύτερων πολιτισμικών σπουδών.

8 Το βιβλίο Διπλές Οπτικές, Διπλές Ιστορίες, εξετάζει τις υλικές και κοινωνικές συνθήκες που συμβάλλουν στην επανεμφάνιση του σχήματος του σωσία στα ιαπωνικά λογοτεχνικά και κινηματογραφικά κείμενα σε αυτές τις δύο ιδιαίτερες ιστορικές συγκυρίες. Βασίζεται στην αντίληψη ότι η σημασία του σωσία δεν έγκειται μόνο στη λειτουργία του ως λογοτεχνικού μηχανισμού, αλλά κυρίως στην ικανότητά του να συστήσει μια καθοριστική εφαρμογή εννοιών, μια οπτική για την εξέταση της συγκέντρωσης των τεχνολογιών και των συζητήσεων που επισημαίνει η ιστορική εμφάνιση του σχήματος. Όπως φαίνεται και στις επόμενες σελίδες, αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία για τις εκδηλώσεις του σχήματος του σωσία στις ιαπωνικές ταινίες και τα μυθιστορήματα, είναι το πώς αυτό αποτελεί το σημείο τομής αρκετών

θεμάτων που έχουν λάβει σημαντική επιστημονική προσοχή στον τομέα των ιαπωνικών σπουδών τα τελευταία χρόνια, όπως, ειδικότερα, τον ιστορικό αντίκτυπο της διάδοσης της ψυχαναλυτικής θεωρίας, την εμφάνιση του είδους των αστυνομικών μυθιστορημάτων, την ανάπτυξη πρώιμων κινηματογραφικών τεχνολογιών και την επέκταση της αποικιακής αυτοκρατορίας της Ιαπωνίας. Συνεπώς, μια συνεχής προσοχή στο σχήμα επιτρέπει τη δραστηριοποίηση πέραν αυτών των θεμάτων, διευρύνοντας έτσι το πεδίο της ανάλυσης το οποίο επηρεάζεται από την κριτική θεωρία, τη λαϊκή κουλτούρα, τις οπτικές μελέτες και τον μετα-αποικιακό λόγο, όχι ως ξεχωριστούς τομείς, αλλά ως αλληλένδετα μέρη απασχόλησης.

Ψυχανάλυση, Ιστορία και ο Σωσίας

Τι ακριβώς είναι ο Σωσίας;

Παρόλο που η μελέτη του σωσία ως λογοτεχνικού μοτίβου δεν είναι πρωτόγνωρη, ενδεχομένως λόγω της μεταβλητότητας και των πολλαπλών του εμφανίσεων, ο καθορισμός ενός ορισμού για τον σωσία πέρα από μια ευρεία περιγραφή των χαρακτηριστικών του, έχει αποδειχθεί ως ένα εξαιρετικά δύσκολο και αμφισβητήσιμο εγχείρημα. Ένας αριθμός κριτικών—όπως οι Κ.Φ. Κέπλερ και Τόνι Φονσέκα, για παράδειγμα – έχουν θρηνήσει την ενοχλητική θολότητα της έννοιας. Ο Φονσέκα αναρωτιέται αν «ενδεχομένως ο σωσίας προοριζόταν για την ασάφεια, δεδομένου του αριθμού και της ποικιλίας των Ρομαντικών συγγραφέων, Γερμανών, Ρώσων και Αμερικανών, που πήραν την απλή φράση του Ζαν Πολ και δημιούργησαν τις δικές τους εκδοχές».

9 Παρομοίως, ο Κέπλερ φτάνει ακόμη και να γράψει ότι «δεν ήξερα τί εννοούσα με το «Διττό» », ότι «γλιστράει τυχαία ανάμεσα σε ιδέες που μόνο πανομοιότυπες δεν ήταν».

10 Ωστόσο, παρά τη φαινομενική ασάφεια της έννοιας, σε καμία περίπτωση δεν υπήρξε έλλειψη προσπαθειών για τον καθορισμό ενός ορισμού για τον σωσία. Όπως επιβεβαιώνει η ύπαρξη πολλών προηγούμενων μελετών του μοτίβου, έχουν γίνει πολλές προσπάθειες για να διακριθεί ο δυισμός και να αναζητηθεί η προέλευση των εμφανίσεών του. Για παράδειγμα, ο Ραλφ Τιμς περιγράφει το σχήμα ως «ένα

αποκύημα του νου, στο οποίο αποδίδει κανείς τις προτροπές του ασυνείδητου εαυτού, που τώρα διαχωρίζεται από τη συνειδητή προσωπικότητα».

11 Σε παρόμοιο πνεύμα, ο Ρόμπερτ Ρότζερς παρουσιάζει τον σωσία ως αναπαράσταση των ασυνείδητων κινήσεων και ως ενσάρκωση των «ουσιαστικά εσωψυχικών ή ενδοψυχικών» αγώνων.

12 Πιο πρόσφατα, ο Τζον Χέρντμαν έχει προτείνει ότι «ο Σωσίας είναι ένας δεύτερος εαυτός ή ένα έτερο εγώ, που εμφανίζεται ως ένα ξεχωριστό και διαφορετικό ον. . . αλλά υπάρχει σε εξαρτημένη σχέση με το πρωτότυπο.»

13 Πέραν των ιδιαίτερων διαφορών στις λεπτομέρειες αυτών των ορισμών, ένας σημαντικός κοινός παρονομαστής σε μεγάλο μέρος της υπάρχουσας γνώσης σχετικά με τον σωσία, είναι ότι μελέτες του σχήματος χρησιμοποιούν ως επί το πλείστον ένα αναμφισβήτητο ψυχαναλυτικό πλαίσιο ανάλυσης. Πράγματι, η επιρροή της ψυχανάλυσης στη συζήτηση σχετικά με το μοτίβο του σωσία είναι δύσκολο να τονιστεί παραπάνω, με τον Κλίφορντ Χάλλαν να εξηγεί ότι «κάθε διττή φιγούρα στην πεζογραφία η οποία μπορεί να εξηγηθεί από την ανθρωπολογία (συμπεριλαμβανομένης της λαογραφίας), οι ψευδείς επιστημονικές θεωρίες, η φιλοσοφία, ή κάποιο άλλο σύστημα, μπορούν στις περισσότερες περιπτώσεις να κατανοηθούν πληρέστερα, σαφέστερα, και, ουσιωδώς, πιο πειστικά από την ψυχολογία βάθους.»

14 Δεδομένου ότι το σχήμα του διττού καθίσταται εύκολα αναγνώσιμο με βάση μια σειρά ψυχαναλυτικών αντιλήψεων – είτε πρόκειται για τον ναρκισσισμό, είτε για το στάδιο του καθρέφτη, είτε για τη διαχωρισμένη υποκειμενικότητα ή το απόκοσμο, ή για την αναγκαιότητα επανάληψης ή προβολής, κ.λπ. – αυτό ενδεχομένως να μην προκαλεί τόση εντύπωση. Εξάλλου, οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του σωσία, και μάλιστα μερικές από τις πρώτες και καθοριστικές διατυπώσεις του, χρονολογούνται από τις αρχές του εικοστού αιώνα. Στη διάσημη μελέτη του για το «Der Sandmann» (1816) του Ε. Τ. Α. Χόφμαν, ο Σίγκμουντ Φρόυντ αναφέρει τον σωσία ως εμβληματική φιγούρα για την επιρροή του στην έννοια του «ανοίκειου» (unheimlich). Το ανοίκειο περιγράφει την εμπειρία στην οποία κάτι που συναντάται είναι ταυτόχρονα τρομερά όμορφο και τρομακτικό, οικείο και εξωγήινο. Για τον Φρόυντ, αυτό είναι ένα αποτέλεσμα που παράγεται όταν αυτό «που είναι γνωστό και παλιό

στο μυαλό και το οποίο έχει αποξενωθεί από αυτό μόνο μέσω της διαδικασίας απώθησης», στη συνέχεια επιστρέφει για να διαταράξει το παρόν.

15 Ο Σωσίας μπορεί να κατανοηθεί και ως η ενσάρκωση της επιστροφής ενός καταπιεσμένου ναρκισσισμού της παιδικής ηλικίας, «μια παλινδρόμηση σε μια εποχή που το εγώ δεν είχε ακόμη ξεχωριστεί ακριβώς από τον εξωτερικό κόσμο και τους άλλους ανθρώπους».

16 Βέβαια, ο Φρόυντ δεν ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον Σωσία ως ψυχαναλυτικό αντικείμενο έρευνας. Τα εύσημα πρέπει να δοθούν σε έναν μοναδικό συνάδελφο του Φρόυντ, τον Όττο Ρανκ, του οποίου το βιβλίο *Der Doppelgänger* (Ο Σωσίας, 1925, μτφ. Στην αγγλική το 1971) θεωρείται ευρέως η πρωτοποριακή εξέταση του σχήματος.

17 Από πολλές απόψεις, Ο Σωσίας άνοιξε το δρόμο για την επακόλουθη έρευνα. Μάλιστα, ο χαρακτηρισμός του σχήματος από τον Ρανκ ως εμβληματικού της έννοιας του ναρκισσισμού – ή ακριβέστερα ως ένα είδος αμυντικής αντίδρασης ενάντια στον ναρκισσισμό – είναι ακριβώς αυτό που ο Φρόυντ αναλύει στη συζήτησή του για το ανοίκειο. Στην ανάλυση του Ρανκ, εάν ο ναρκισσισμός μπορεί να κατανοηθεί ως μια μορφή «παθολογικής αγάπης για τον εαυτό», τότε αυτό που αντιπροσωπεύει ο Σωσίας, δεν είναι ο πρωτότυπος ναρκισσισμός της παιδικής ηλικίας, αλλά η περίσσειά του, η οποία επιστρέφει από την απώθησή της σε μια ανεστραμμένη «αμυντική μορφή του παθολογικού φόβου του εαυτού κάποιου, που συχνά οδηγεί σε παραφροσύνη και εμφανίζεται προσωποποιημένος στην σκιά που τον καταδιώκει, την εικόνα-καθρέπτη, ή το διττό» σε μία προσπάθεια να το απαρνηθεί και να το απορρίψει.

18 Επομένως, θεωρείται ανοίκειο ακριβώς λόγω της ομοιότητάς του με την εικόνα του εαυτού του. Κυριολεκτικά μιλώντας, το έργο του Ρανκ δεν αποτελεί λογοτεχνική μελέτη του Σωσία. Αν και παραθέτει λογοτεχνικά κείμενα και συγγραφείς ως περιπτωσιολογικές μελέτες για τις εκδηλώσεις του Σωσία, το ψυχαναλυτικό πλαίσιο που χρησιμοποιεί αδιαφορεί για ζητήματα λογοτεχνίας καθαυτά. Αντ' αυτού, οι Σωσίες που εμφανίζονται στα λογοτεχνικά κείμενα που εξετάζει, χρησιμοποιούνται σε μεγάλο βαθμό ως απόδειξη του ισχυρισμού του ότι οι συγγραφείς που συζητά, υπόκεινται σε «ψυχικές διαταραχές ή νευρολογικές και διανοητικές ασθένειες και

κατά τη διάρκεια της ζωής τους έδειξαν σημαντική εκκεντρικότητα ως προς τη συμπεριφορά.»

19 Ο Ρανκ, ωστόσο, δεν σταματάει εκεί τη μελέτη του. Βασίζεται ακόμη σε λογοτεχνικά παραδείγματα, εμβαθύνοντας σε αναπαραστάσεις του σωσία στο μύθο και τη λαογραφία, ώστε να δείξει «την κοινή ψυχολογική βάση των προληπτικών και καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων αυτών των παρορμήσεων.»

20 Με άλλα λόγια, ο Ρανκ χρησιμοποιεί τη λογοτεχνία ως αφετηρία, μόνο για να ερευνήσει τις προηγούμενες εκδηλώσεις του σχήματος στη λεγόμενη «πρωτόγονη» κουλτούρα, ως σημείο αντίθεσης με την φαινομενικά σύγχρονη ψυχολογική της μορφή. Στη συνέχεια, προτείνει ότι η μορφή αυτή (και η συσχέτισή της με την πρόβλεψη του επικείμενου θανάτου), αποτελεί μια αντιστροφή μιας προηγούμενης κατανόησης του διττού, ότι αντιπροσωπεύει μια αθάνατη ψυχή ή έναν προστάτη κατά του θανάτου. Με αυτή την κίνηση, ο Ρανκ επεκτείνει την κατανόηση του σωσία ως εκδήλωση μιας επιστροφής του καταπιεσμένου, για να του δώσει και μια ιστορική διάσταση. Ακριβώς όπως το απόκοσμο φαινόμενο του σωσία αποτελεί προϊόν της επιστροφής του οικείου στην άγνωστη μορφή του, η σύγχρονη μορφή του είναι το πρωτόγονο διττό που έγινε ξένο και απειλητικό. Ως εκ τούτου, παρά τη χρήση δυσφημιστικών προσεγγίσεων, όπως η ανθρωπολογία της πολυθρόνας και οι ψυχαναλυτικές διαγνώσεις των απόντων συγγραφέων, η μελέτη του Ρανκ θεωρείται αξιοσημείωτη για την αναγνώρισή της ότι το βασικό χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί το διττό από άλλα λογοτεχνικά μοτίβα που βασίζονται στο υπερφυσικό, είναι το υπόβαθρό του σε μια σύγχρονη αντίληψη της υποκειμενικότητας. Παρά την αυστηρότητα των υφισταμένων συνθηκών, η απλή υιοθέτηση ενός ψυχαναλυτικού πλαισίου στην ανάλυση του σωσία, διατρέχει τον κίνδυνο να ευνοήσει την ψυχανάλυση ως μεταγλώσσα ή ως ανιστορικό ερμηνευτικό σχήμα. Η ανάλυση του σωσία ως απεικόνιση των ψυχαναλυτικών αντιλήψεων, προϋποθέτει την εκ των προτέρων ύπαρξη μιας κατηγορίας τόσο σταθερής όσο και ανιστορικής, έξω από τις λογοτεχνικές και διαλογικές της αναπαραστάσεις. Αντ' αυτού, πιστεύω ότι μια πιο παραγωγική άσκηση θα ήταν να εντοπίσουμε το διαλογικό έργο της ψυχανάλυσης στη δομή του σωσία ως γνωστικό αντικείμενο. Εάν οι αδιάκοπες απόπειρες καθορισμού του σωσία που αναφέρονται παραπάνω αποτελούν την οποιαδήποτε ένδειξη, αποτυπώνουν ακριβώς το πώς το σχήμα του σωσία βρίσκεται υπό αμφισβητούμενη αντιπαράθεση, ορίζεται και επαναπροσδιορίζεται τακτικά, αλλά

ταυτόχρονα αντιστέκεται συνεχώς και υπερβαίνει τις προσπάθειες ορισμού του. Η ευνόηση του ψυχαναλυτικού μοντέλου του σωσία περιπλέκει τις αμφισβητήσεις αυτές καθώς και την αναγνώριση του τρόπου με τον οποίο, σύμφωνα με τον Μισέλ Φουκώ, ο λόγος δεν ορίζει απλώς προϋπάρχοντα αντικείμενα, αλλά αποτελεί αντ' αυτού «πρακτικές που διαμορφώνουν συστηματικά τα αντικείμενα για τα οποία μιλούν».

21 Η ψυχανάλυση δεν είναι απλώς ένα ερμηνευτικό σχήμα που παρέχει ένα μέσο από το οποίο μπορεί να εξεταστεί και να συλληφθεί η μορφή του σωσία στα λογοτεχνικά κείμενα. Αντιθέτως, ένα τέτοιο σχήμα παρουσιάζει τον σωσία ως ένα ευδιάκριτο μοτίβο μέσα σε συγκεκριμένα καθεστώτα λόγου. Με άλλα λόγια, η ψυχανάλυση δεν καθιστά τόσο σαφή τον σωσία, όσο μάλλον τον περιορίζει σε μία ειδικά μοντέρνα λογική του σχηματισμού υποκειμένων, όπως ακόμη και ο ίδιος ο Ρανκ φαίνεται να αναγνωρίζει, όταν διακρίνει μεταξύ μυθικών και σύγχρονων εκδοχών του σωσία. Έτσι, χωρίς να απορρίπτω τις πιθανές θεωρητικές ιδέες των ψυχαναλυτικών κατηγοριών της ανάλυσης, πιστεύω ότι η πρόκληση εδώ είναι να χαρτογραφήσουμε το ιστορικό ασυνείδητο του σωσία - ή, όπως το έθεσε κάποτε ο Τζέιμσον, «να ιστοριοποιήσουμε ριζικά τον ίδιο τον Φροϋδισμό και να φτάσουμε σε μία αυτοπαθητική θέση από την οποία εμφανίστηκαν οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της πιθανότητας τόσο της Φροϋδικής μεθόδου όσο και των αντικειμένων μελέτης της».

22 Σε αυτήν την προσπάθεια, θα συνεχίσω με μια σύντομη παρατήρηση σχετικά με τον σωσία που κάνει ο Τσβέταν Τοντόροφ στη μελέτη του για το είδος του φανταστικού. Επισημαίνοντας τη μελέτη του Ρανκ για το μοτίβο του σωσία ως βασικό παράδειγμα, προτείνει ότι ο σωσίας χρησιμεύει ως παράδειγμα για το πώς «η ψυχανάλυση έχει αντικαταστήσει (και ως εκ τούτου έχει αχρηστέψει) τη λογοτεχνία του φανταστικού».

23 Αυτό που εδώ τονίζει ο Τοντόροφ, είναι μια σύμπτωση στα θέματα του λογοτεχνικού φανταστικού (στα οποία περιλαμβάνει ιστορίες του σωσία) και των ψυχαναλυτικών αντικειμένων ανάλυσης, πράγμα που υποδηλώνει ότι οι λειτουργίες του λογοτεχνικού φανταστικού και της ψυχανάλυσης—που αποτελούν το άνοιγμα ενός χώρου διαλόγου για την διευκρίνιση των κοινωνικών ταμπού—είναι σε μεγάλο βαθμό πανομοιότυπες. Φυσικά, ο Τοντόροφ μπορεί κάλλιστα να υπερβάλλει με αυτόν

του τον ισχυρισμό. Στην περίπτωση αυτή, ο Άντριου Βέμπερ ορθώς επεσήμανε τη συνεχιζόμενη διάδοση των λογοτεχνικών απεικονίσεων του σωσία από την καθιέρωση της ψυχανάλυσης ως ανταπάντηση προς τον ισχυρισμό του Τοντόροφ, γράφοντας ότι «το λογοτεχνικό διττό είναι ένα επίμονο φάντασμα και επιστρέφει εγκαίρως μετά το γεγονός του δοκιμίου του Ρανκ, όπου αναμφισβήτητα ξεφεύγει όπως και να 'χει από τον εξορκισμό της ολοκληρωμένης ανάλυσης.»

24 Όσο ορθή και αν είναι η θέση του Βέμπερ σχετικά με την πρόωρη διακήρυξη του Τοντόροφ για τον θάνατο ή την απαρχαίωση του φανταστικού, υπάρχει ένας άλλος υπαινιγμός που μπορεί να αντληθεί από την ανάλυσή του. Θέτοντας το επιχείρημα ότι η ψυχανάλυση αντικαθιστά τα θέματα της φανταστικής λογοτεχνίας, ο Τοντόροφ αρνείται να την αναγνωρίσει ως μεταγλώσσα. Αντ' αυτού, την τοποθετεί πλάι στη λογοτεχνία του φανταστικού ως μία ισάξια μορφή λόγου που παρουσιάζει ομοίως μια εμμονή με την απρόσκοπτη αιτιότητα και ένα μοτίβο από ισορροπία σε ανισορροπία και πίσω στην ισορροπία στην αφηγηματική του δομή.

25 Έχοντας αυτό κατά νου, αντί να εφαρμόσω ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις σε μια προσπάθεια να εντοπίσω την προέλευση του σχήματος και να διορθώσω, να αποστάξω, να αποπερατώσω στην κυριολεξία (να θέσω πεπερασμένα όρια) τον σωσία σε μια ανιστορική ουσία της οποίας η προέλευση βρίσκεται στα βάθη της ψυχής, εντοπίζω τη σημασία των ψυχαναλυτικών θεωριών του σωσία στο ρόλο τους στον πολλαπλασιασμό της φιγούρας μέσω της ενοποίησής της σε αυτό που ο Λόρενς Γκρόσμπεργκ χαρακτήρισε ως «πολιτισμικό σχηματισμό».

26 Το σχήμα του σωσία δεν αποκτά το νόημά του μέσω του προσδιορισμού κάποιου στοιχειώδους σημείου προέλευσης, αλλά ακριβώς μέσω της επανεμφάνισής του, διότι μόνο μέσω της επανάληψής του εμφανίζεται ως ένα μοτίβο που σηματοδοτεί, μόνο μέσω της επανάληψής τους τα μεμονωμένα κείμενα διαμορφώνουν μια σχέση με ένα ευρύτερο σύνολο κειμένων των οποίων τα μέλη μοιάζουν μεταξύ τους. Στο βαθμό που κάποιος αποδέχεται ότι υπάρχει μια αντιληπτή σχέση μεταξύ των διαφορετικών κειμένων από διαφορετικές πηγές στις οποίες εμφανίζεται το μοτίβο, αυτά τα κείμενα έχουν αναμφισβήτητα τοποθετηθεί σε σχέση μεταξύ τους, μέσω αυτών των ψυχαναλυτικών προσεγγίσεων του σωσία, σχηματίζοντας έτσι ένα συνεκτικό αντικείμενο λόγου, το οποίο στη συνέχεια αναφέρεται από τα επόμενα κείμενα που εμφανίζονται, ενοποιώντας έτσι περαιτέρω την έννοια καθώς και τις σχετικές

αφηγηματικές τεχνικές και τα μοτίβα της. Με άλλα λόγια, η ψυχανάλυση διαδραματίζει κρίσιμο ρόλο στην αρχική σύσταση του σωσία ως σώμα διακειμενικής ανταλλαγής, ως κάτι παρόμοιο με ένα είδος ταινίας και μυθοπλασίας. Αποκαλώντας το σωσία ένα είδος (όσο στενά και ανεπίσημα κι αν ορίζεται), η προσέγγισή μου εδώ οφείλεται στη μετα-ανάλυση της Μιζούνο Ρέι για τις υπάρχουσες μελέτες για το σωσία. Αναφέρει ότι παρά τις πολλαπλές διακριτές εκδηλώσεις - για να μην αναφέρουμε τους συχνά αντιφατικούς και αντικρουόμενους ορισμούς που προσφέρονται στο σχήμα – ορισμένα κείμενα ταξινομούνται διαρκώς υπό την ονομασία «σωσίας». Η Μιζούνο, συνεπώς, ορθώς υποστηρίζει ότι ο σωσίας ως κατηγορία δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα μοναδικό μοτίβο ή εικόνα, αλλά σε μια συνάθροιση θεματικών ομοιοτήτων, με άλλα λόγια, ένα είδος.

27 Σε αντίθεση με τη Μιζούνο, ωστόσο, με απασχολεί λιγότερο η χαρτογράφηση των γενικών ορίων της διαλογικής έκτασης του σωσία. Η αντίληψή μου για το είδος δεν αφορά μια στατική ταξινομητική κατηγορία, βασισμένη σε κοινά εγγενή αισθητικά χαρακτηριστικά που μπορούν να αναγνωριστούν και να οριοθετηθούν λογικά. Αντιθέτως, ακολουθώ τον Ραλφ Κόέν στην κατανόηση των ειδών ως «ανοιχτά συστήματα. . . ομαδοποίηση κειμένων από κριτικούς για την επίτευξη ορισμένων σκοπών.»

28 Το κλειδί για την κατανόηση του είδους από τον Κόέν είναι η συνειδητοποίηση ότι πρόκειται για έλλογες διεργασίες που λειτουργούν για να διέπουν τα όρια και τις δυνατότητες της παραγωγής νοήματος σε κείμενα. Υπό αυτήν την έννοια, δεν αποτελούν φυσικά συστήματα αλλά κοινωνικούς θεσμούς που βρίσκονται στην ιστορία, και ως εκ τούτου, βρίσκονται συνεχώς υπό διαπραγμάτευση, όχι μόνο ως κείμενα που αναγνωρίζονται ως μέλη σε ένα δεδομένο είδος, αλλά επιπλέον, μέσω της ίδιας της απόδοσης του ορισμού και της ταξινόμησης. Με άλλα λόγια, αντιμετωπίζω τον «σωσία» ως δείκτη ιστορικά τοποθετημένων διαλογικών διαδικασιών απόδοσης, με σκοπό τη διαπραγμάτευση των πρακτικών οργάνωσης, διανομής και λήψης κειμένων, ώστε να δοθεί έμφαση στην κοινή πολιτισμική λογική του σωσία, δηλαδή, πώς κάθε έργο της μυθοπλασίας του σωσία σχετίζεται με κάποιο άλλο, μέσα και πέρα από τις γεωγραφικές τοποθεσίες και τις ιστορικές στιγμές, καθώς και τις κοινωνικές και ιστορικές δυνάμεις που στηρίζουν τις εμφανίσεις τους.

3. Πρωτότυπο κείμενο

Introduction

A Strange Mirror

The Doppelgänger in Japan

Recurrences of the Doppelgänger

The myriad manifestations of the motif of a haunting encounter with one's own double, which often foretells one's doom—the motif of seeing one's so-called doppelgänger, in other words—have made appearances in a wide range of literary and cinematic traditions. Subsumed under its name is a constellation of interlinked images—everything from look-alikes, psychological projections, evil twins, alter egos, genetic clones, perfect disguises, disembodied souls and shadows, and others—all of which involve the idea of an interplay between identity and difference. These repeated recurrences of the figure have led to its being variously understood as an illustration of psychoanalytic concepts like narcissism or the uncanny, as modernist expressions of the fragmentation of the subject engendered by the historical experience of rapid modernization and cultural transformation, or as an embodiment of a fantastic or monstrous alterity. The earliest known use of the word “Doppelgänger” (lit. double-walker) is usually credited to German Romantic author Jean Paul (born Johann Paul Friedrich Richter, 1763–1825), who refers to the concept in his novel *Siebenkäs* (1796–97). The novel tells the story of two friends—*Siebenkäs* and *Liebgeber*—so identical in appearance that they are able to switch identities, fake deaths, and take over one another's lives.

1 Tellingly, when the writer first introduces the term, he glosses it in a footnote that defines *Doppelgänger* with the words “so people who see themselves are called” [So heißen Leute, die sich selbst sehen], indicating the concept's novelty to readers at the time. Since then, the motif of doubling has become familiar through its recurrence in all manner of other texts, exhibiting an imaginative mutability that has allowed it to traverse easily the territories of different genres, cultures, and media. From its beginnings in German Romanticism, the doppelgänger returns in the Gothic tradition,

manifesting as the repeated hauntings of a murdered count whose identity is stolen in E. T. A. Hoffmann's (1776–1822) *Die Elixiere des Teufels* (The Devil's Elixirs, 1815), or the titular rival with the same name as the protagonist in Edgar Allan Poe's (1809–1849) "William Wilson" (1839), or the murderous alter-ego in Robert Louis Stevenson's (1850–1894) *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), along with many other examples. From there, its travels continue, making further appearances in countless other writings in such genres as metaphysical detective fiction, science fiction, and body horror. The doppelgänger has also crossed cultural and historical boundaries, making its presence felt not only in Euro-American films and fictions, but also in the Japanese literary and cinematic landscape in the form of translations of works from elsewhere, as well as the writings of Japanese authors themselves. Its arrival in Japan traces back to the year 1902, which saw the publication of Mori Ōgai's (1862–1922) Japanese translation of Heinrich Heine's poem "Der Doppelgänger" (The doppelgänger, 1827) in the magazine *Geibun*.

2 Heine's poem itself is not particularly remarkable within the context of the larger corpus of works about the doppelgänger, simply depicting its protagonist's brief encounter with his double before a lover's old house. However, the significance of Ōgai's translation can be located in his rendering of the poem's title as "bunshin" (lit. split-body), which may very well be one of the earliest examples of the use of the term bunshin as the Japanese rendering of the German Doppelgänger. In the ensuing decades since this initial appearance of the term, "bunshin" would become the standard translation in Japan to refer to the popular literary motif of an encounter with one's identical double or second self.

3 Ōgai thus introduced not only one of the earliest examples of European doppelgänger stories to appear in translation in Japan, but also the very language and terminology to articulate the concept. Subsequent to his translation of Heine's "Der Doppelgänger," Ōgai revisited the figure in one of his own works of fiction. His "Fushigi na kagami" (A strange mirror, 1912) tells the story of a man who splits into two distinct entities. The short yet meandering story begins with scenes of a married couple arguing about their household finances. In the midst of one of their discussions, the husband experiences a strange sensation of seemingly detaching from his body. Describing the feeling as something "akin to iron being drawn by a magnet"

[tatoeba jishaku ni tetsu ga suiyoseraru yō ni], the narrator finds his soul separated from his body.

4 While his body remains seated at the table mumbling responses to his wife, like an invisible shadow his soul stands apart and observes with bemusement. The story then takes a further turn to the absurd when the narrator's soul is yet again drawn by the same magnetic force, which pulls him across the city, until he ends up being absorbed into a large mirror standing in the middle of a stage inside a mansion. Although few would consider "A Strange Mirror" itself a major work within Ōgai's oeuvre, it is nonetheless noteworthy for other reasons, namely, for prefiguring and preparing the ground for an unprecedented storm of fictions of the doppelgänger that would burst upon the Japanese literary landscape at the beginning of the Taisho period (1912–1926). Tellingly, the term *bunshin* does not at any point appear in the body text of Ōgai's short story. Instead, the author opts for more generic terms such as "soul" [*tamashii*] or "shadow" [*kage*] to describe the narrator's double. Yet, the theme of doubling was more explicitly named when the story was republished as a part of a collection of Ōgai's short fiction titled *Sōmatō/bunshin* (Revolving lantern and doubles, 1914). One possible explanation for this explicit naming of the motif in its reprinting is the appearance of several Japanese translations of doppelgänger fictions in the intervening years, among which were Edgar Allan Poe's "William Wilson" (1839) and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890) in 1913, not to mention the release of an early doppelgänger film, Stellan Rye and Hanns Heinz Ewers's *Der Student von Prag* (The Student of Prague, 1913) in 1914, among many others.

5 Put simply, the beginning of the Taisho period marked the moment of the popularization of the concept of the doppelgänger, leading to the retroactive identification of Ōgai's work with this theme. In the wake of Ōgai's early experiments with the figure of the doppelgänger, numerous doppelgänger fictions by Japanese authors soon followed, proliferating especially during the 1920s and 1930s.

6 Against the backdrop of a pervading sense of crisis and dislocation brought about by rapid urbanization, imperial consolidation, and the restructuring of all aspects of everyday life by a burgeoning image-commodity system, a generation of authors would repeatedly make use of the motif in their fictions. Edogawa Rampo (1894–1965) and Kozakai Fuboku (1890–1929) both employed the figure's embodiment of

multiple identities as tricks and plot devices in their detective stories several times; Akutagawa Ryūnosuke (1892–1927), Satō Haruo (1892–1964), and Kajii Motojirō (1901–1932) all made use of the motif in their respective writings for the purpose of representing psychical fragmentation and breakdown; Tanizaki Jun'ichirō (1886–1965) depicted images of the doubling or splitting of the self to articulate anxieties vis-à-vis the construction of racial and colonial identities. Indeed, the doppelgänger's recurrent appearances during this historical period were sufficiently notable that a number of critics have identified the motif (and the theme of the fragmented self in crisis, more generally) as one of the defining features of the literature of the 1920s and 1930s in Japan.

7 However, the story of the doppelgänger's repeated returns does not end here. Several decades after the publication of Ōgai's short story and the ensuing popularization of the figure during the 1920s and 1930s, another wave of interest in the doppelgänger appeared in more recent years as well. Since the 1980s and into the present, the motif again proliferates in as wide a range of texts as, for example, various anthologies of doppelgänger fictions; the surreal and fantastic novels of authors such as Abe Kōbō (1924–1993), Murakami Haruki (b. 1948), Shimada Masahiko (b. 1961), and Tsutsui Yasutaka (b. 1934); films that include Suzuki Seijun's (b. 1923) avant-garde neo-erotic-grotesque "Taisho Trilogy" of *Tsigoineruwaizen* (*Zigeunerweisen*, 1980), *Kagero-za* (*Heat-Haze Theater*, 1981), and *Yumeji* (1991), Iwai Shunji's (b. 1963) more romantic treatment in *Love Letter* (1995), Kurosawa Kiyoshi's (b. 1955) genre-crossing *Dopperugengā* (*Doppelgänger*, 2003) and *Sakebi* (*Retribution*, 2006), or Kitano Takeshi's self-referential doubling in *Takeshis'* (2005). Further examples of appearances of the doppelgänger or other related motifs such as clones, magical twins, and dolls abound in other popular cultural forms like anime and manga, not to mention the multiple film and other media adaptations of prewar doppelgänger fictions by authors such as Edogawa Rampo. Indeed, I would argue that much like the earlier flourishing of the 1920s, there is again a veritable proliferation of the doppelgänger in the literary and cultural discourses at the end of the twentieth century, all of which form a part of what Marilyn Ivy has discussed as a neo-nostalgic retro-boom of interest in the historical period prior to the Second World War in Japan, commodifying and repackaging the

aesthetics of the mass culture of the 1920s and 1930s not just in literature or film, but in other areas including tourism, theater, and cultural studies more broadly.

8 *Double Visions, Double Fictions* examines the material and social conditions instrumental for the recurrence of the figure of the doppelgänger in Japanese literary and cinematic texts at these two particular historical conjunctures. It is premised on understanding that the doppelgänger's significance lies not only in its function as a literary device, but more importantly, in its capacity to open up a critical practice of concepts, an optic for the examination of the assemblage of technologies and discourses that the figure's historical emergence brings to attention. As the following pages will show, what is most significant about the doppelgänger's manifestations in Japanese films and fictions is how it occupies the point of intersection of several topics that have received substantial scholarly attention within the field of Japanese studies in recent years, namely the historical impact of the dissemination of psychoanalytic theory, the emergence of the genre of detective fiction, the development of early cinematic technologies, and the expansion of Japan's colonial empire. A sustained attention to the figure therefore allows for working across these subjects, thus opening up the field of analysis informed by critical theory, popular culture, visual studies, and postcolonial discourse, not as separate domains, but instead as interlinked areas of concern.

Psychoanalysis, History, and the Doppelgänger

What, precisely, is the doppelgänger?

Although the study of the doppelgänger as a literary motif is not unprecedented, perhaps as a consequence of its mutability and multiple appearances, fixing a definition to the doppelgänger beyond a broad description of its characteristics has been a notoriously difficult and much contested endeavor. A number of critics—C. F. Keppler and Tony Fonseca, for instance—have lamented the embarrassing murkiness of the concept. Fonseca wonders if “perhaps the doppelgänger was destined to vagueness, given the number and variety of Romantic authors, German, Russian, and American, who took Jean Paul's simple phrase and created their own versions.”

9 Likewise, Keppler even goes so far as to write that “[I] did not really know what I meant by ‘Double’,” that he has been “sliding about haphazardly between notions that were far from identical with one another.”

10 Yet, despite this purported vagueness to the concept, there has certainly been no lack in efforts to fix a definition to the doppelgänger. As the existence of the several previous studies of the motif attest, numerous attempts have been made to discern the double and seek the origins of its appearances. For example, Ralph Tymms describes the figure as “a figment of the mind, to which one attributes the promptings of the unconscious self, now dissociated from the conscious personality.”

11 In a similar vein, Robert Rogers presents the doppelgänger as a representation of unconscious drives and as the embodiment of “essentially intrapsychic or endopsychic” struggles.

12 More recently, John Herdman has suggested that “the Doppelgänger is a second self, or alter ego, which appears as a distinct and separate being . . . but exists in a dependent relation to the original.”

13 Specific differences in the details of these definitions aside, one notable common thread in much of existing scholarship on the doppelgänger is that, for the most part, studies of the figure make use of a decidedly psychoanalytic frame of analysis. Indeed, the impact of psychoanalysis on the discourse about the doppelgänger motif is difficult to overstate, with Clifford Hallam going so far as to assert that “any Double figure in prose fiction which can be explained by anthropology (including folklore), spurious scientific theories, philosophy, or some other system, can in most cases be understood more fully, more clearly, and, in crucial ways, more convincingly by depth psychology.”

14 Given how the figure of the double makes itself readily readable in terms of a range of psychoanalytic concepts—be it narcissism, or the mirror stage, or split subjectivity or the uncanny, or the compulsion to repeat, or projection, et cetera—this is perhaps not all that surprising. After all, psychoanalytic approaches to the doppelgänger go back to some of its earliest critical articulation in the early twentieth century. In his famous discussion of E. T. A. Hoffmann’s “Der Sandmann” (“The Sandman,” 1816), Sigmund Freud references the doppelgänger as an emblematic figure for his influential concept of “the uncanny” (unheimlich—literally,

unhomelike). The uncanny describes the experience wherein something encountered is simultaneously hauntingly beautiful and terrifying, that is, at once familiar and alien. For Freud, this is an effect that is produced when that “which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression” subsequently returns to disturb the present.

15 The doppelgänger can be understood as enacting the return of a repressed childhood narcissism, “a regression to a time when the ego had not yet marked itself off sharply from the external world and from other people.”

16 Freud, though, was not the first to take up the doppelgänger as a psychoanalytic object of inquiry. Credit for this must go to a one-time colleague of Freud’s, Otto Rank, whose book *Der Doppelgänger* (*The Double*, 1925, trans. 1971) is widely regarded as the pioneering examination of the figure.

17 In several respects, *The Double* set the stage for the subsequent research. In fact, Rank’s characterization of the figure as emblematic of the concept of narcissism—or more accurately as a kind of defensive response against narcissism—is precisely what Freud elaborates upon in his discussion of the uncanny. In Rank’s analysis, if narcissism can be understood as a form of “pathological self-love,” then what the doppelgänger represents is not an original childhood narcissism itself, but rather its excess, which returns from its repression in an inverted “defensive form of the pathological fear of one’s self, often leading to paranoid insanity and appearing personified in the pursuing shadow, mirror-image, or double” in an attempt to discharge or disavow it.

18 It is thus perceived as uncanny not in spite of but precisely because of its similitude to the image of oneself. Strictly speaking, Rank’s project is not a literary study of the doppelgänger. Although he does take up literary texts and authors as case studies for the doppelgänger’s manifestations, the psychoanalytic frame he deploys is unconcerned with questions of literature per se. Instead, the doppelgängers that appear in the literary texts that he examines are in large part utilized as evidence of his assertion that the authors he discusses were subject to “psychic disturbances or neurological and mental illnesses and during their lifetime they demonstrated a marked eccentricity in behavior.”

19 Rank does not end his discussion on this point, however. He further builds upon literary examples by delving into representations of the doppelgänger in myth and folklore so as to show “the common psychological basis of the superstitious and artistic representations of these impulses.”

20 Put differently, Rank uses literature as a starting point, only to delve into the figure’s earlier manifestations in so-called “primitive” culture as a point of contrast to its ostensibly modern psychological form. He then suggests that the latter (and its association with foretelling imminent death) is an inversion of an earlier understanding of the double as representing an immortal soul or a ward against death. With this move, Rank extends the understanding of the doppelgänger as a manifestation of a return of the repressed to give it a historical dimension as well. Just as the doppelgänger’s uncanny effect is the product of the familiar returning in alien form, its modern form is the primitive double turned alien and threatening. As such, despite its employment of discredited approaches such as armchair anthropology and the psychoanalytic diagnoses of absent authors, Rank’s study is nonetheless noteworthy for its recognition that the key feature that differentiates the double from other literary motifs rooted in the supernatural is its underpinnings within a modern conception of subjectivity. Despite this existing critical context, to simply adopt a psychoanalytic framework in reading the doppelgänger runs the risk of privileging psychoanalysis as a metalanguage or an ahistorical interpretative scheme. Reading the doppelgänger as a figuration of psychoanalytic concepts presupposes the a priori existence of a category that is both stable and ahistorical, outside of its literary or discursive representations. Instead, I believe that a more productive exercise would be to track down the discursive work of psychoanalysis in constructing the doppelgänger as an object of knowledge. If the incessant attempts at defining the doppelgänger noted above are any indication, they illustrate precisely how the figure of the doppelgänger is under discursive contestation, regularly defined and redefined yet at once persistently resisting and exceeding attempts at its definition. Privileging the psychoanalytic model of the doppelgänger obfuscates these contestations and the recognition of how, in the words of Michel Foucault, discourses do not merely designate preexisting objects, but are instead “practices that systematically form the objects of which they speak.”

21 Psychoanalysis is not merely an interpretative scheme that provides a means through which the figure of the doppelgänger in literary texts can be examined and apprehended. Rather, such a schema produces the doppelgänger as a legible figure within particular discursive regimes. In other words, psychoanalysis does not so much provide a means of illuminating the doppelgänger as contain the doppelgänger within a specifically modern logic of subject formation, as even Rank himself appears to recognize when he distinguishes between mythic and modern versions of the doppelgänger. Thus, without dismissing the potential theoretical insights of psychoanalytic categories of analysis, I believe that the challenge here is to map out the historical unconscious of the doppelgänger—or, as Jameson once put it, “radically to historicize Freudianism itself, and to reach a reflexive vantage point from which the historical and social conditions of possibility both of Freudian method and of its objects of study came into view.”

22 In this effort, I pick up from a brief observation about the doppelgänger that Tzvetan Todorov makes in his discussion of the genre of the fantastic. Pointing to Rank’s study of the doppelgänger motif as a key example, he suggests that the doppelgänger serves as an example of how “psychoanalysis has replaced (and thereby made useless) the literature of the fantastic.”

23 What Todorov highlights here is a coincidence in the themes of the literary fantastic (in which he includes fictions of the doppelgänger) and psychoanalytic objects of analysis, indeed suggesting that the functions of the literary fantastic and psychoanalysis—which is the opening up of a discursive space to articulate social taboos—are largely identical. Of course, Todorov may very well overstate his claim here. As a case in point, Andrew Webber has rightly pointed to the continued proliferation of literary representations of the doppelgänger since the coming into being of psychoanalysis as a counterpoint to Todorov’s contention, writing that “the literary double is a stubborn revenant and duly returns after the event of Rank’s essay, where it arguably eludes the exorcism of comprehensive analysis anyhow.”

24 However accurate Webber’s point about the prematurity of Todorov’s proclamation of the death or obsolescence of the fantastic, there is another implication that can be drawn from his analysis. In positing the argument that psychoanalysis takes over the themes of fantastic literature, Todorov refuses to privilege

psychoanalysis as a metalanguage. Instead, he places it side by side with the literature of the fantastic as a coequal discourse that similarly exhibits an obsession with seamless causality and a pattern of equilibrium to disequilibrium and back to equilibrium in its narrative structure.

25 With this in mind, in place of employing psychoanalytic approaches in an attempt to trace the figure's origins and to fix, to distill, to literally de-fine (to set finite boundaries to) the doppelgänger into an ahistorical essence whose origins lie in the depths of the psyche, I locate the significance of psychoanalytic theorizations of the doppelgänger in their role in proliferating the figure by way of its consolidation into what Lawrence Grossberg has called "a cultural formation."

26 It is not through the identification of some essential point of origin that the figure of the doppelgänger becomes meaningful, but precisely through its recurrence, for only in its repetition does the doppelgänger emerge as a motif that signifies, only in its repetition do individual texts form a relation to a broader set of texts whose members bear resemblance with one another. Insofar as one accepts that there is a perceived relation among the disparate texts from disparate locations in which the motif appears, it is arguably through these psychoanalytic approaches to the doppelgänger that these texts have been placed into relation with one another, forming out of them a coherent object of discourse, which is then referenced by subsequent texts that appear, thus further consolidating the concept and its associated narrative devices and motifs. Put differently, psychoanalysis plays a crucial part in the initial constitution of the doppelgänger as a body of intertextual exchange, as something akin to a genre of film and fiction. In calling the doppelgänger a genre (however narrowly and informally constituted), my approach here is indebted to Mizuno Rei's meta-analysis of the existing discourses on the doppelgänger. She notes that despite multiple distinct manifestations—not to mention the often conflicting and contradictory definitions of the figure offered—certain texts are nonetheless consistently classified under the name "doppelgänger." Mizuno thus rightly contends that the doppelgänger as a category is not reducible to a singular motif or image, but an assemblage of thematic resemblances, in other words, a genre.

27 Differing from Mizuno, though, I am less concerned with mapping out the generic boundaries of the discursive terrain of the doppelgänger. My understanding of genre

is not as a static classificatory category based on common intrinsic aesthetic traits that can be logically identified and demarcated. Rather, I follow Ralph Cohen in apprehending genres as “open systems . . . groupings of texts by critics to fulfill certain ends.”

28 Key to Cohen’s understanding of genre is the recognition that they are discursive processes that function to govern the limits and possibilities of meaning production in texts. They are, in this sense, not natural systems but social institutions that are in history, and as such, are constantly under negotiation not only as texts identified as members in a given genre accrue, but, moreover, through the very performance of definition and classification. In other words, I treat “the doppelgänger” as a marker of historically situated discursive procedures of attribution for the purpose of negotiating the practices of organization, distribution, and reception of texts all in the interests of bringing into focus the common cultural logic of the doppelgänger, that is, how each work of doppelgänger fiction relates to another within and across geographical locations and historical moments, not to mention the social and historical forces that undergird their appearances.

4. Σχολιασμός

4.1. Η μεταφραστική εντολή

Η μετάφραση του αποσπάσματος της εργασίας αποσκοπεί στο να δοθεί περισσότερη βαρύτητα στο αντικείμενο του κειμένου, το μοτίβο του σωσία. Όπως αναφέρεται και παρακάτω, πρόκειται για ένα σχήμα εντυπωσιακά συνυφασμένο με κάποιους από τους ακρογωνιαίους λίθους της ανθρώπινης σκέψης. Έννοιες οι οποίες απασχολούν την παγκόσμια θνητή κοινότητα από τις πρώτες της απόπειρες νόησης και οι οποίες αξίζει να μεταφραστούν, καθώς αφορούν την ολότητα της ιστορικής εμπειρίας.

4.2. Η έννοια του σωσία

Η ιστορία είναι γεμάτη από έννοιες και φαινόμενα που διαπερνούν την ανθρώπινη νοημοσύνη. Ο χρόνος, ο θάνατος, το καλό και το κακό. Νοητικές συλλήψεις που συνοδεύουν τη σκέψη του ανθρώπου ανά τους αιώνες, αναδύονται από τα βάθη της αρχαιότητας, θυμίζοντάς μας την αναλλοίωτη στο χρόνο ανάγκη της θνητής φύσης για εξηγήσεις.

Ο Αχουραμάσδα, η κύρια θεότητα της αρχαίας Περσικής θρησκείας του Ζωροαστρισμού, έπλασε τον κόσμο δημιουργώντας δύο εκ διαμέτρου αντίθετα πνεύματα – το Αχούρα Μαϊνιού που αντιπροσώπευε την καταστροφή, το σκοτάδι και τον θάνατο, και το Σπέντα Μαϊνιού, υπεύθυνο για την αλήθεια, το φως και τη ζωή. Η ιδέα αυτή της ύπαρξης δύο φαινομενικά αντίρροπων δυνάμεων που αλληλοσυμπληρώνονται έχει εμφανιστεί ουκ ολίγες φορές στην ανθρώπινη ιστορία. Από το ζωροαστρικό αυτό πρότυπο μέχρι το αρχαίο κινέζικο Γιν-Γιανγκ, φαίνεται πως η κατάτμηση μιας ολότητας σε επιμέρους τμήματα που βασίζονται στην αντίθεση αποτελεί μία οικεία οδό για την ερμηνεία του ατέρμονου της πραγματικότητας.

Μεγάλο μέρος του υπαρξιακού παροξυσμού που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη φύση αποτελείται από την προσπάθεια για την εξήγηση αυτής της ιδίας. Μία από τις εκφάνσεις του προβληματισμού αυτού αποτελεί το μοτίβο του Σωσία, παγκοσμίως γνωστού με τη γερμανική ονομασία του *Doppelgänger*. Η ύπαρξη ενός ατόμου ή

πνεύματος με πανομοιότυπη εξωτερική εμφάνιση με έναν άνθρωπο, έχει εμφανιστεί πολυάριθμες φορές σε παγκόσμιο επίπεδο και έχει καταγραφεί από πολλούς σπουδαίους σοφούς και καλλιτέχνες καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας. Όσον αφορά την προέλευση του ελληνικού όρου, σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη (2004), «πρόκειται για τον *Σωσία*, ήρωα της κωμωδίας του Πλάτου *Αμφιτρύων*, στην οποία ο θεός Ερμής έλαβε τη μορφή του υπηρέτη Σωσία, προκαλώντας σύγχυση λόγω της ομοιότητας». Μία άλλη εμφάνισή του στο πλαίσιο της αρχαιοελληνικής πραγματικότητας, θα μπορούσε να θεωρηθεί ο μύθος του Νάρκισσου, ο οποίος ερωτεύεται τον αντικατοπτρισμό του, δίνοντας έτσι στον εαυτό του την αίσθηση μιας διττής ταυτότητας.

Η προέλευση του γερμανικού όρου Doppelgänger βρίσκεται στα βάθη της γερμανικής λαογραφίας, και συγκεκριμένα στην αρχέγονη άποψη ότι όλα τα πλάσματα έχουν έναν διττό εαυτό, ο οποίος έχει τη μορφή πνεύματος, είναι πανομοιότυπός τους σε εμφάνιση και αντίθετος ως προς τη βούληση. Σύμφωνα με το λεξικό Merriam-Webster, οι διττοί αυτοί εαυτοί δεν είναι φαντάσματα, η αίσθηση όμως που συνοδεύει τη συνάντηση μαζί τους προκαλεί την αντίστοιχη ανατριχίλα. Όπως μας πληροφορεί και το προς μετάφραση κείμενο, η πρώτη εμφάνιση του όρου Doppelgänger οφείλεται στον Γερμανό συγγραφέα Γιόχαν Πάουλ Ρίχτερ, υπό το ψευδώνυμο Ζαν Πολ. Συγκεκριμένα, στην πρώτη του αυτή αναφορά, ο συγγραφέας χρησιμοποίησε τον όρο «Doppeltgänger» για να περιγράψει τον απόκοσμο αυτό διπλό εαυτό, ενώ ο όρος Doppelgänger αναφερόταν σε ένα γεύμα κατά το οποίο δύο πιάτα σερβίρονταν ταυτόχρονα. Εν τέλει, βέβαια, επικράτησε μόνο ο ένας όρος όπως τον ξέρουμε.

Αν και συνήθως το μοτίβο αυτό αναφέρεται στη σφαίρα της μυθοπλασίας, δεν είναι λίγες οι φορές που έχει ενσαρκωθεί στην πραγματική ζωή. Για την ακρίβεια, οι περιπτώσεις αυτές είναι τόσες πολλές, που υπάρχουν μαρτυρίες ακόμη και από σημαντικά ιστορικά πρόσωπα. Περιπτώσεις τέτοιων είναι αυτή της Αικατερίνης της Β' της Ρωσίας και του Γάλλου συγγραφέα Γκυ ντε Μωπασσάν. Σχετικά με τη Μεγάλη αυτοκράτειρα, λέγεται πως ένα βράδυ, εκείνη και οι υπηρέτες της αντίκρισαν τη σωσία της στην αίθουσα του θρόνου του παλατιού της, όμως όταν διέταξε τους φρουρούς της να πυροβολήσουν τη μορφή, εκείνη είχε ήδη εξαφανιστεί. Μερικές εβδομάδες αργότερα, η τσαρίνα πέθανε από εγκεφαλική αιμορραγία. Όσον αφορά τον Γκυ ντε Μωπασσάν, ο ίδιος είχε ισχυριστεί πως η συγγραφή της ιστορίας του «Ο

Πανικός» (Le Horla) έγινε σε συνεργασία με τον σωσία του. Στην ιστορία αυτή, μάλιστα, ένας άντρας στοιχειώνεται από ένα πνεύμα σε σημείο παραφροσύνης, φτάνοντας μέχρι και την απόπειρα αυτοκτονίας. Ο ίδιος ο συγγραφέας έχει αναφέρει πως επικοινωνούσε συχνά με τον σωσία του. Η φρικιαστική ειρωνεία της περίπτωσης του Μωπασσάν βρίσκεται στο άδοξο τέλος της ζωής του στην ψυχιατρική κλινική όπου είχε μεταφερθεί ύστερα από μια απόπειρα αυτοκτονίας του.

Από τις ανωτέρω ιστορίες, ακόμη και αν δε μπορούμε να εξακριβώσουμε την πιστότητά τους, επιβεβαιώνεται η θεώρηση της Catherine Crow στο βιβλίο της *The Night Side of Nature* (1848), ότι δηλαδή ο σωσίας εμφανίζεται όταν το ανθρώπινο σώμα είναι αδύναμο, σε κατάσταση ύπνου ή καταρρέει από κάποια αρρώστια, επομένως η ψυχή μπορεί να δραπετεύει και να περιπλανιέται ελεύθερη. Σε μία περαιτέρω ανάλυση, η θεωρία αυτή θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την αστρική προβολή, κατά την οποία το αστρικό μας σώμα διαχωρίζεται από το υλικό, δίνοντάς μας την αίσθηση του δυισμού της φυσικής μας ύπαρξης, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του σωσία.

Θα ήταν ενδιαφέρουσα, σε αυτό το σημείο, η αναφορά της πεποίθησης κάποιων ιθαγενών φυλών της Αμερικής σχετικά με την ιδέα της απεικόνισης του ανθρώπου. Συγκεκριμένα, θεωρούν πως όταν κάποιος φωτογραφίζεται είτε ακόμη ζωγραφίζεται το πορτραίτο του, η εικόνα που προκύπτει απορροφά την ψυχή του. Η άποψη αυτή θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το έργο «Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ» του Όσκαρ Ουάιλντ, όπου και εκεί, μία ζωγραφική απεικόνιση ελέγχει τη ροπή της ζωής του εικονιζόμενου. Το σκεπτικό αυτό έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με τη σημερινή πραγματικότητα της ψηφιακής και εικονικής κυριαρχίας των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Ίσως, βέβαια, η εξέλιξη της τεχνολογίας να ωφελήσει στην εύρεση περισσότερων σωσιών, καθώς υπάρχουν ήδη αρκετοί ιστότοποι στο διαδίκτυο στους οποίους μπορεί κανείς να ψάξει τον πιθανό του σωσία.

4.3. Το ιαπωνικό λογοτεχνικό υπόβαθρο

Μιας και το προς μετάφραση απόσπασμα αφορά στην εμφάνιση του σωσία στον λογοτεχνικό και κινηματογραφικό χώρο της Ιαπωνίας, θα ήταν εύστοχο να αναφερθούμε στο ιαπωνικό υπόβαθρο του μοτίβου. Συγκεκριμένα, η διάδοση του σχήματος προέκυψε ως φυσικό επακόλουθο της διάδοσης της αστυνομικής

λογοτεχνίας στη χώρα, της οποίας η άνθιση και εξάπλωση εντοπίζεται στην περίοδο Μείτζί. Κατά την περίοδο αυτή, η χώρα είχε ήδη ανοίξει τα σύνορά της σε ξένες επιρροές, ύστερα από την Αποκατάσταση Μείτζί η οποία εκβιομηχάνισε την τότε Αυτοκρατορία. Οι σημαντικές αυτές αλλαγές αντικατοπτρίζονται, όπως είναι επόμενο, και στη λογοτεχνία της εποχής, όπου διαφαίνεται έντονα η σύγχυση που προκαλούνταν από τις ραγδαίες εξελίξεις.

Σημαντικό ρόλο, λοιπόν, στις αλλαγές αυτές επιτέλεσε η πρακτική της μετάφρασης. Ειδικότερα, το συνεχές κύμα ξενόφερτων πληροφοριών που κατέφθαναν στη χώρα, σήμαινε και την εισαγωγή γραπτών έργων, λογοτεχνικών και μη, τα οποία αποσκοπούσαν στη μύηση και συνάμα στην επιρροή των δεκτών τους. Η ανάγνωσή τους, βέβαια, προϋπέθετε την γλωσσική προσβασιμότητα των έργων, φορέας της οποίας δεν ήταν άλλος από τους μεταφραστές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, έργα όπως τα προαναφερθέντα της αστυνομικής λογοτεχνίας, εισχώρησαν στην ιαπωνική κουλτούρα, εμπνέοντας νέους τρόπους έκφρασης οι οποίοι ακόμη και σήμερα χαρακτηρίζουν όχι μόνο την Ιαπωνική, αλλά και την παγκόσμια καλλιτεχνική σκηνή, όπως τα ιαπωνικά κινούμενα σχέδια και τα μάνγκα.

4.4. Μετάφραση και παγκοσμιοποίηση

Όπως μαρτυρά και η περίπτωση της Ιαπωνίας, ο ρόλος της μετάφρασης δεν κρίνεται μόνο χρήσιμος, αλλά απαραίτητος για την εξέλιξη του ίδιου του κόσμου. Σε μία παγκοσμιοποιημένη εποχή όπως η σημερινή, η ανάγκη για άμεση επικοινωνία και διάδοση πληροφοριών είναι επιτακτική. Το συχνά μεταβαλλόμενο γίνεσθαι γεννά συνεχώς την επιθυμία για αμοιβαία κατανόηση του πολυπολιτισμικού και πολυγλωσσικού διαλόγου που το χαρακτηρίζει. Η μετάφραση, λοιπόν, αποτελεί ένα εργαλείο, έναν διαπολιτισμικό αστερισμό που ξεπερνά τις έννοιες του χώρου, του χρόνου και όσα αυτές συνεπάγονται. Κατά τον Cronin (2003) βέβαια, «η μετάφραση δεν είναι απλώς ένα υποπροϊόν της παγκοσμιοποίησης αλλά ένα συστατικό, αδιάσπαστο τμήμα του τρόπου με τον οποίο το εν λόγω φαινόμενο εκδηλώνεται και αποκτά νόημα».

Υπό το πρίσμα της παγκοσμιοποίησης, η καθολική σκηνή των όσων μας σερβίρονται ακατάπαυστα από τους φορείς της μαζικής κουλτούρας, δημιουργεί μία κατάσταση ομοιογένειας των πληροφοριών ανά τον κόσμο. Η κατάσταση αυτή έχει

ονομαστεί «Κλωνοκρατία» από τον Cronin (2003), σύμφωνα με τον οποίο η αναπαραγωγή αυτή της ομοιότητας έχει ως φυσικό επακόλουθο τη μετάφραση των ίδιων έργων και συγγραφέων σε όλες τις γωνιές του κόσμου «διότι υπάρχουν οι Σωσίες υπό τη μορφή των μεταφραστών, που δημιουργούν το αντίγραφο του πρωτοτύπου», συμβάλλοντας έτσι στην κλωνοποίηση της πληροφορίας. Βλέπουμε, λοιπόν, πως το προαναφερθέν μοτίβο του Σωσία, μπορεί να εντοπιστεί και στον χώρο της μεταφρασεολογίας, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει τον κατακερματισμό του μεταφραστή.

5. Ανάλυση πρωτοτύπου κειμένου

Στο σημείο αυτό, θα ήταν ενδιαφέρον να προβούμε σε μία πιο γλωσσολογική ανάλυση του πρωτοτύπου, και συγκεκριμένα μέσω της Συστημικής Λειτουργικής Θεωρίας του Halliday και των επιπέδων λόγων (ή γλωσσικών μητρώων) που ο ίδιος προτείνει, όπως αυτή αναφέρεται από την Τσίγκου (2015). Τα επίπεδα αυτά εξαρτώνται από τον καθορισμό τριών παραγόντων: του πεδίου (field), της στάσης (tenor) και του τρόπου (mode). Μέσω αυτών, καθορίζεται το τι και το πώς θα ειπωθεί σε μια κατάσταση.

Το πεδίο, λοιπόν, αφορά στο περιεχόμενο της επικοινωνίας, απαντώντας στο «γιατί;» και «για ποιο πράγμα;» γίνεται λόγος και επηρεάζει κυρίως την επιλογή λεξιλογικών μονάδων και εκφράσεων (Τσίγκου, 2015). Στην περίπτωση αυτή, το πεδίο του κειμένου αφορά σε ένα απόσπασμα από την εισαγωγή ενός βιβλίου, το οποίο πραγματεύεται την έννοια του σωσία και τις εκφάνσεις του ως θεματική στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο στην Ιαπωνία.

Η στάση αναφέρεται στους συμμετέχοντες στο περιβάλλον επικοινωνίας, καθώς και στις μεταξύ τους σχέσεις. Απαντά στο ερώτημα «σε ποιόν;» και εκφράζεται μέσω του τρόπου που απευθυνόμαστε στον συνομιλητή μας κι έχει να κάνει κυρίως με την ευγένεια, το βαθμό επισημότητας του λόγου και τη διαφορά του status των μετεχόντων (Τσίγκου, 2015). Οι συμμετέχοντες στην επικοινωνία του κειμένου, φαίνεται να είναι ο συγγραφέας-αφηγητής και ο εκάστοτε αναγνώστης. Αυτό διαφαίνεται τόσο από την περιγραφικότητα, ή μάλλον διδακτικότητα, του κειμένου, μέσω των πληροφοριών που παρατίθενται, όσο και από τη χρήση του α'

προσώπου από τον αφηγητή όταν εκφράζει την άποψή του σχετικά με τα θέματα που ο ίδιος θίγει (π.χ. I believe, I locate, I pick up from a brief observation).

Τέλος, ο τρόπος αφορά στο ποιο κανάλι επικοινωνίας χρησιμοποιείται – συνήθως πρόκειται για τη διάκριση μεταξύ προφορικού και γραπτού λόγου – και απαντά στην ερώτηση «πώς;». Επιπλέον, επιδρά στις επιλογές που γίνονται σχετικά με το λεξιλόγιο και τη σύνταξη, και γενικότερα του ύφους του κειμένου (Τσίγκου, 2015). Αναμφισβήτητα, στην περίπτωση μας το κανάλι επικοινωνίας είναι ο γραπτός λόγος, εφόσον πρόκειται για μετάφραση και σχολιασμό αποσπάσματος από βιβλίο. Το ύφος, και συνάμα το επίπεδο του λεξιλογίου, όπως ορίζουν οι κλίμακες που προτείνει ο Newmark (1988), είναι ουδέτερο ως προς την επισημότητα, φροντισμένο ως προς την εξειδίκευση και τη δυσκολία σύνταξης και πρόσληψης και ρεαλιστικό όσον αφορά τη συγκινησιακή φόρτιση.

5.1. Η μεταφραστική πορεία

Το κείμενο είναι κάτι περισσότερο από ένα πλέγμα λέξεων. Οι ίδιες οι λέξεις αντικατοπτρίζουν νοητικές συλλήψεις, οι προτάσεις τους δίνουν κίνηση και ο επικοινωνιακός αυτός χορός ενορχηστρώνεται από τις εκάστοτε περιστάσεις. Όλο αυτό το γνωσιακό φορτίο καθώς και το νοηματικό του περιβάλλον, καλούνται να ξεπεράσουν τα όρια της γλωσσικής τους γεωγραφίας και να περιοδεύσουν σε νέα πολιτισμικά υπόβαθρα μέσω της μεταφραστικής διαδικασίας. Όπως προαναφέρθηκε και στο σκέλος της μετάφρασης στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, ζούμε σε έναν κόσμο που μεταβάλλεται συνεχώς, με τον πληροφοριακό πλούτο να ρέει ραγδαία σε παγκόσμιο επίπεδο. Είναι απαραίτητο, επομένως, η μετάφραση να γίνεται με μια πιο ανοιχτόμυαλη προσέγγιση, όντας αντιμέτωπη με τη δοκιμασία της απόσταξης του νοήματος και της προσαρμογής του σε κάθε λογής υπόβαθρο, όχι μόνο πολιτισμικά διαφορετικό, αλλά και ειδικότερα – σε συνάρτηση με τα επίπεδα λόγου του Halliday (Τσίγκου, 2015) που αναφέρονται ανωτέρω, την κατάσταση, τους συμμετέχοντες στη δράση και το κανάλι επικοινωνίας.

Ως επέκταση της άποψης αυτής, θα ήταν εύστοχο να αναφερθούμε στη θεωρία του σκοπού των Γερμανών γλωσσολόγων Hans Vermeer και Katharina Reiss, με βάση και την οποία επιτεύχθηκε η μετάφραση του αποσπάσματος της εργασίας, όπως αυτή αναφέρεται από τη Φρειδεरिकή Μπατσαλιά στο βιβλίο της «Περί

Μεταφράσεως: Σύγχρονες προσεγγίσεις» (2001). Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη θεωρία αυτή «κάθε πράξη σκοπό της έχει την επίτευξη ενός στόχου και συνεπώς την αλλαγή της υπάρχουσας κατάστασης» (Μπατσαλιά, 2001). Στο πλαίσιο της μετάφρασης, ο σκοπός καθορίζει όλες τις αποφάσεις της μεταφραστικής διαδικασίας.

Η Reiss αναφέρεται σε επτά σημεία, η ανάλυση των οποίων κάνει κατανοητό τον προβληματισμό και τις συνθήκες της μετάφρασης (Μπατσαλιά, 2001). Σε συνάρτηση με το προς μετάφραση κείμενο της περίπτωσης μας, αναφέρονται τα σημεία αυτά, τα οποία είναι ο μεταφραστής, η μεταφραστική διαδικασία, ο πομπός, η επικοινωνία, το κείμενο, ο δέκτης και η μεταφορά. Αρχικά, ο μεταφραστής βρίσκεται στο επίκεντρο της πράξης και καλείται να αποφασίσει εάν το μετάφρασμα θα εκπληρώνει την ίδια ή διαφορετική επικοινωνιακή λειτουργία με το κείμενο-πηγή, επιλέγοντας το είδος της μετάφρασης που θα τελέσει. Εφόσον, λοιπόν, το κείμενο της εργασίας είναι πληροφοριακό αλλά και εκφραστικό, σύμφωνα με τα λειτουργικά χαρακτηριστικά των ειδών των κειμένων και τους δεσμούς τους με τις μεταφραστικές μεθόδους, η μεταφραστική μέθοδος που υιοθετήθηκε είναι αυτή του «απλού πεζού λόγου» καθώς και εκείνη της «ταύτισης» με την οπτική του συγγραφέα, δεδομένης της έκφρασης των θέσεων του ίδιου επί του θέματος στο κείμενο (Reiss, 1971 – Munday, 2001).

Στη συνέχεια, η Reiss αναφέρεται στη μεταφραστική διαδικασία, και ειδικότερα στις δύο φάσεις που την περιλαμβάνουν – την κατανόηση και την επαναρηματοποίηση (Μπατσαλιά, 2001). Πράγματι, η εργασία αυτή δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την πλήρη συναίσθηση του νοήματος του πρωτοτύπου, σε όλο του το γνωσιακό φάσμα. Εδώ μπορεί να παρατεθεί και το σημείο του κειμένου και των γλωσσικών δομών που το χαρακτηρίζουν, όπως αναφέρονται και ανωτέρω μέσω της θεωρίας του Halliday.

Ως προς το σημείο του πομπού, αφορά στην αναγνώρισή του ως συγγραφέας και τα χαρακτηριστικά που φέρει η γραφή του (Μπατσαλιά, 2001). Ο Baryon Tensor Posadas, συγγραφέας του κειμένου του αποσπάσματος, μεταφραστής και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Μινεσότα, σύμφωνα με το πανεπιστημιακό του προφίλ, ειδικεύεται στη μοντέρνα ιαπωνική λογοτεχνία καθώς και στη νεωτεριστική προσέγγιση της τεχνο-ανατολιστικής κουλτούρας με επίκεντρο την Ιαπωνία. Επομένως, η εκφραστική του ικανότητα, η οποία και πρέπει να μεταφερθεί στη

γλώσσα-στόχο κατά τη μετάφραση, λήφθηκε υπόψη κατά τη διαδικασία αυτή, με σκοπό το ευστοχότερο εκφραστικό αποτέλεσμα.

Ως προς το σημείο του δέκτη, κατά τη Reiss, πρωταρχικός δέκτης του κειμένου είναι ο ίδιος ο μεταφραστής, ο οποίος και οφείλει να προσαρμόσει το μετάφρασμα στα δεδομένα των ενδεχόμενων αναγνωστών (Μπατσαλιά, 2001). Η μετάφραση, επομένως, του αποσπάσματος, απευθύνεται σε οποιονδήποτε ενδιαφέρεται για το κείμενο, δεδομένου ότι αυτό ήδη φέρει κάποιες ειδικότερες πληροφορίες, όπως οι αναφορές σε ξένη βιβλιογραφία και ταινίες (π.χ. Zigeunerweisen), καθώς και η χρήση των ιαπωνικών αναφορών (π.χ. tatoeba jishaku ni tetsu ga suiyoseraru yō ni)

Τέλος, στα σημεία της επικοινωνίας και της μεταφοράς, η Reiss αναφέρεται στην επικοινωνία που χτίζει ο πομπός με τον δέκτη του κειμένου, τις διαφορές στο χρόνο και τον τόπο συγγραφής με αυτόν της ανάγνωσης, καθώς και τις αποφάσεις του μεταφραστή για την αναπαραγωγή των πληροφοριών αυτών (Μπατσαλιά, 2001). Έτσι, υπογραμμίζεται η σημασία των συμφραζομένων του κειμένου, όπως και στη θεωρία του Halliday, καθώς και η μεταφορά αυτών στη γλώσσα-στόχο αλλά και τα προβλήματα που αναδύονται κατά τη διαδικασία αυτή, τα οποία αναφέρονται παρακάτω.

5.2. Μεταφραστικά προβλήματα και λύσεις

Τα προβλήματα τα οποία εμφανίστηκαν κατά τη μεταφραστική διαδικασία αφορούν τόσο το γλωσσικό όσο και το νοηματικό επίπεδο. Υιοθετώντας το λειτουργικό μοντέλο μεταφραστικών προβλημάτων της Christiane Nord (2014), τα προβλήματα χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες, αναλόγως με τη φύση τους: τα πραγματολογικά, τα πολιτισμικά, τα γλωσσικά και τα ιδιάζοντα προβλήματα του εκάστοτε κειμένου.

Τα πραγματολογικά μεταφραστικά προβλήματα προκύπτουν από ανεπαρκείς λύσεις σε επικοινωνιακό επίπεδο ανάμεσα στο κείμενο-πηγή και το κείμενο-στόχο, ανεξαρτήτως γλωσσών και πολιτισμών, και συνεπώς κρίνονται ως τα σημαντικότερα προβλήματα που πρέπει να αντιμετωπιστούν (Nord, 1997). Στο προς μετάφραση κείμενο, ο συγγραφέας αναφέρει τίτλους έργων τα οποία στις περισσότερες

περιπτώσεις έχουν μεταφραστεί και στην ελληνική. Επομένως, χρησιμοποιείται η επίσημη απόδοσή τους (π.χ. Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι). Βέβαια, σε ορισμένες περιπτώσεις έργων που δεν έχουν αποδοθεί στα Ελληνικά, έχω επιλέξει να μην προβώ σε κάποια μετάφραση, αλλά να παραθέσω απλώς τον ξένο τίτλο, τον οποίο και μπορούν να αναζητήσουν οι ενδιαφερόμενοι αναγνώστες (π.χ. Der Sandman).

Τα πολιτισμικά προβλήματα προκύπτουν από τις διαφορές ανάμεσα στις νόρμες και τις συμβάσεις των δύο εμπλεκόμενων πολιτισμών και συνδέονται με το ερώτημα κατά πόσο αυτές θα έπρεπε να προσαρμόζονται στα πρότυπα που πολιτισμού-στόχου (Nord, 1997). Στην περίπτωση μας, το κείμενο-πηγή φέρει κάποιες αναφορές στα Γερμανικά και στα μεταγραμμένα στο λατινικό αλφάβητο Ιαπωνικά. Όσον αφορά τα Γερμανικά, επιλέχθηκε η διατήρησή τους στο μετάφρασμα, δεδομένου ότι ο συγγραφέας επέλεξε να τα προσθέσει στη μορφή αυτή για κάποιον λόγο, είτε μορφολογικό είτε σημασιολογικό. Όσο για τις ιαπωνικές αναφορές δε, προτιμήθηκε η μεταγραφή τους με το ελληνικό αλφάβητο, καθώς η προηγούμενη μεταγραφή στο λατινικό είχε σκοπό τη διευκόλυνση των αντίστοιχων αναγνωστών. Η διαδικασία της μεταγραφής έγινε ακολουθώντας το σύστημα Hepburn για τη μεταγραφή της ιαπωνικής γλώσσας, μέσω της προφοράς της αγγλικής και της ιταλικής (Unger, 1996). Οι θεωρήσεις αυτές, βέβαια, δεν ισχύουν για τα κύρια ονόματα που αναφέρονται στο κείμενο, τα οποία έχουν όλα μεταγραφεί στην ελληνική χάριν της ροής του κειμένου και της ευκολότερης κατανόησής τους από τους αναγνώστες.

Τα γλωσσικά προβλήματα προκύπτουν από δομικές διαφορές στο λεξιλόγιο, τη σύνταξη και τα υπερτεμαχιακά στοιχεία των δύο γλωσσών (Nord, 1997). Όσον αφορά τα προβλήματα αυτά, δεν εμφανίστηκαν ιδιαίτερα κατά τη μεταφραστική διαδικασία, παρά μόνο ως μικροδυσκολίες λόγω του μακροπερίοδου λόγου και των συντακτικών και εκφραστικών ιδιαιτεροτήτων της αγγλικής γλώσσας.

Τέλος, τα ιδιάζοντα μεταφραστικά προβλήματα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με ένα συγκεκριμένο κείμενο-πηγή και οι λύσεις που δίνονται σε αυτά τα προβλήματα είναι μοναδικές και δημιουργικές (Nord, 1997). Ένα τέτοιο προβληματικό σημείο του πρωτοτύπου κειμένου ήταν ο όρος «double/doubling». Αναφερόμενος στη διαχωρισμένη φύση του σωσία, ο όρος αυτός έχει μεταφραστεί στα ελληνικά ως «διπλός/διπλασιασμός» αλλά και ως «σωσία», όπως για

παράδειγμα στην επίσημη μετάφραση του έργου του Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι «Ο Σωσίας» («The Double», 1846). Σε αντίθεση με την άποψη αυτή, επιλέχθηκε η απόδοση «διττός/δυσισμός», η οποία υπονοεί μια προϋπάρχουσα διττότητα της ανθρώπινης φύσης, έναντι της έννοιας του διπλασιασμού, η οποία αναφέρεται στον επιτόπου, ως δια μαγείας διαχωρισμό αυτής. Όσον αφορά την έννοια του δυισμού, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τη φιλοσοφική θεωρία του Δυαλισμού, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος χωρίζεται σε δύο στοιχεία, το σώμα και την ψυχή, καθώς και με τη διαίρεση αντίθετων εννοιών όπως καλό και κακό, υπό το πρίσμα της Διαρχίας. Οι θεωρήσεις αυτές, μας παραπέμπουν στην αρχέγονη σημασία του όρου του σωσία από τη γερμανική λαογραφική παράδοση, όπου δύο πανομοιότυπα πλάσματα διακρίνονται στον καλό και τον σατανικό εαυτό που επιφέρει τη διχόνοια και τον θάνατο.

6. Επίλογος

Κλείνοντας την πτυχιακή αυτή εργασία, υπογραμμίζεται και πάλι η συνεισφορά της μετάφρασης στην παγκόσμια νοητική κληρονομιά. Όπως ανέφερε και ο Γερμανός συγγραφέας και νομπελίστας Günter Grass «*Translation is that which transforms everything so that nothing changes*».

Ο μεταφραστής, όπως και ο σωσίας, βρίσκεται στη σφαίρα του δυισμού της πραγματικότητας, δίνοντας ένα περαιτέρω νόημα στην έννοια του πανομοιότυπου, αυτό της εννοιολογικής ομοιότητας. Η εσωτερική εμπειρία που προσφέρει το έργο του μεταφραστή, βρίσκεται σε αντίθεση με την εξωτερική, εικονική σημασία που χαρακτηρίζει το μοτίβο του σωσία. Η μετάφραση, επομένως, του κειμένου της εργασίας, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια προσπάθεια συμβολής στη διαπολιτισμική γνωσιακή σύζευξη της ιαπωνικής, της αμερικανικής και της ελληνικής γλωσσικής εμπειρίας.

7. Βιβλιογραφία

Ελληνική

- Βλαχόπουλος, Σ. (2010). *Μετάφραση και Δημιουργικότητα: ένα οδοιπορικό μεταξύ γνωστικής και εφαρμοσμένης μεταφρασεολογίας* (1η εκδ.). Αθήνα: Κλειδάριθμος.
- Δασκαλόπουλος, Θ. Π. *Ο διπλός εαυτός*. Αντλήθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου 2020 από <https://padisy.gr/o-diplos-eaftos/>
- Κελάνδριας, Π. (2016). *Λειτουργική Διδακτική της Μετάφρασης* (1η εκδ.). Αθήνα: Δίαυλος.
- Κεντρωτής, Γ. (1996). *Θεωρία και πράξη της μετάφρασης*. Αθήνα: Δίαυλος.
- Μπατσαλιά, Φ., & Συντέλη, Κ. (Επιμ.) (2001). *Περί μεταφράσεως σύγχρονες προσεγγίσεις*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Τσίγκου, Μ. (2015). *Η τύχη της γλωσσικής ποικιλίας ως φορέα πολιτισμού στη μετάφραση*. Σε Πρακτικά 4ης Συνάντησης Ελληνόφωνων Μεταφρασεολόγων. Αντλήθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου 2020 από https://www.frl.auth.gr/sites/4th_trad_congress/index.php
- Τσίγκου, Μ. (2011). *Γλωσσολογία και Μετάφραση*. Προσεγγίζοντας τη μεταφραστική μονάδα. Εφαρμογή στο ζεύγος Γαλλικής-Ελληνικής. Αθήνα: Δίαυλος.
- Φραγκάκης, Ν. (2007). *Η μεταγραφή των ελληνικών ονομάτων με λατινικούς χαρακτήρες*. Αντλήθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου 2020 από <https://www.dpa.gr/APDPXPortlets/htdocs/documentSDisplay.jsp?docid=52,193,170,49,19,105,218,22>

Ξενόγλωσση

A quote by Günter Grass. (n.d.). GoodReads. Retrieved September 29, 2020, from <https://www.goodreads.com/quotes/885686-translation-is-that-which-transforms-everything-so-that-nothing-changes>

A quote from *The Creator*. (n.d.). GoodReads. Retrieved September 29, 2020, from <https://www.goodreads.com/quotes/590862-the-world-cannot-be-translated-it-can-only-be-dreamed>

American Indians of the Pacific Northwest Critical Thinking. (2009). Internet Archive. Retrieved September 29, 2020, from <http://web.archive.org/web/20091113050027/www.loc.gov/teachers/classroommaterials/connections/pacific/thinking3.html>

Bielsa, E. (2005). *Globalisation as translation: an approximation to the key but invisible role of translation in globalization* CSGR Working Paper No. 163/05
Αντλήθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου 2020 από <https://warwick.ac.uk/fac/soc/pais/research/researchcentres/csgr/papers/workingpapers/2005/wp16305.pdf>.

Craze, R. (1996). *Astral projection: A beginner's guide*. London: Headway. Hodder&Stoughton.

Cronin, M. (2007). *Μετάφραση και Παγκοσμιοποίηση*. Αθήνα: Διάλογος.

Crowe, C. (2001). *The Night Side of Nature*. Wordsworth Editions.

Doppelgänger. (n.d.). Merriam-Webster Online Dictionary. Retrieved September 29, 2020, from <https://www.merriamwebster.com/dictionary/doppelgänger>

Faculty & Staff Directory, College of Liberal Arts, University of Minnesota. (n.d.). Retrieved September 29, 2020, from <https://cla.umn.edu/about/directory/profile/bposadas>

Gillan, J. (2020, April 01). *Doppelgangers and Curious Myths and Stories of Spirit Doubles*. Retrieved September 29, 2020, from <https://www.ancient->

origins.net/myths-legends/doppelgangers-and-mythology-spirit-doubles-001825

Hadamitzky, W. (n.d.). *Romanization systems*. Retrieved September 29, 2020, from https://www.hadamitzky.de/english/lp_romanization_sys.htm

Halliday, M. (2014). *Introduction to functional grammar*. Abingdon: Routledge.

Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the translator* (1st ed.). London: Routledge.

Hibbett, H. (1977). *Contemporary Japanese literature: An anthology of fiction, film, and other writing since 1945*. Boston: Cheng&Tsui Company.

Kawana, S. (2008). *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Little, T. (2017, November 06). *Tracing the Development of the Doppelgänger*. Retrieved September 29, 2020, from <https://www.atlasobscura.com/articles/history-doppelganger>

Matthew, R. (1989). *Japanese Science Fiction: A view of a changing history*. New York&London: Routledge.

Merkel, L. (2019, March 21). *5 Historical Figures Who Saw Their Doppelgänger... And Then Died*. Retrieved September 29, 2020, from <https://www.theconfessionalspodcast.com/the-blog/5-historical-figures-who-saw-their-doppelganger-and-then-died>

Munday, J. (2004). *Μεταφραστικές σπουδές: θεωρίες και εφαρμογές* (1η έκδ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.

Nakanishi, W. (2014, December 23). *A Mirror of Society: Japanese Crime Fiction*. Retrieved September 29, 2020, from <https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol14/iss3/nakanishi.html>

Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity* (1st ed.). Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.

Reiss, K., & Vermeer, H. J. (2015). *Towards a general theory of translational action: skopos theory explained* (1st ed.). London: Routledge.

- Rimer, J. (1978). *Modern Japanese Fiction and its Traditions*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sapir, E. (1956). *Culture, language and personality*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Sedgwick, I. (2017, March 16). *Evil Twins and Doppelgangers: What Meaning Does the Double Have in Folklore?* Retrieved September 29, 2020, from <https://folklorethursday.com/folktales/doppelganger-double-meaning-folklore/>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2015, November 25). *Ahura Mazdā*. Retrieved September 29, 2020, from <https://www.britannica.com/topic/Ahura-Mazda>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, August 06). *Doppelgänger*. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/doppelganger>
- Totman, C. (2005). *A History of Japan* (2nd ed.). New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Unger, J. (1996). *Literacy and Script Reform in Occupation Japan: Reading between the Lines* (1st ed.). New York&Oxford: Oxford University Press.
- Vardoulakis, D. (2010). *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press.
- Wadia, P. B. (1999). *Οι διδασκαλίες του Ζωροάστρη*. Αθήνα: Κέδρος.