

Pagini de haibun

Haibun Pages

Drumul meu spre haibun / My Way to Haibun
Ion Codrescu

Prefață / Preface
Rich Youmans

Cuvânt înainte / Foreword
Itō Isao

Postfață / Postface
Livia Franga

Drumul meu spre haibun (Ion Codrescu)	/	7
My Way to Haibun (Ion Codrescu)	/	13
Prefață (Rich Youmans)	/	19
Preface (Rich Youmans)	/	22
Cuvânt înainte (Itō Isao)	/	25
Foreword (Itō Isao)	/	33
Postfață (Liviu Franga)	/	233
Postface (Liviu Franga)	/	250
În Munții Apuseni	/	41
In the Apuseni Mountains	/	43
Pianistul	/	47
The Pianist	/	49
Ivanciu	/	53
Ivanciu	/	57
Seară de mai	/	63
May Evening	/	68
Ermitajul salcânilor	/	75
The Hermitage of Acacias	/	78
Hiiragiya	/	83
Hiiragiya	/	87
Veneția, după Carnaval	/	93
Venice after the Carnival	/	98
Nocturnă	/	105
Nocturne	/	107
Profesorul	/	111
My Art Teacher	/	113
Grădina Ryōan-ji	/	117
Ryōan-ji Garden	/	120
Mesteacănul	/	125
The Birch	/	127
Templul din munți	/	131
Towards the Mountain Temple	/	134
O cină specială	/	139
A Special Meal	/	141
Poiana	/	145
Poiana	/	147
Fluturele	/	151

The Floating Butterfly	/	153
Hoinărind prin Manhattan	/	157
Wandering through Manhattan	/	162
Galeria de artă	/	169
The Art Gallery	/	170
Vânt de toamnă	/	173
The Autumn Wind	/	176
În raza de lumină	/	181
In the Ray of Light	/	183
Marginea lacului	/	187
The Edge of the Pond	/	189
Cel care iubește marea	/	193
The Man Who Loves the Sea	/	196
Yamadera	/	201
Yamadera	/	205
Farul	/	211
The Lighthouse	/	212
Epistolă către Ovidiu	/	215
A Letter to Ovid	/	219
La o ceașcă de ceai	/	225
Over a Cup of Tea	/	228
Note despre autor	/	267
Notes on Author	/	269

„Este imposibil pentru un poet care a trăit o perioadă de timp în China și Japonia să nu fie influențat de expresia gândirii din acel spațiu”.

Paul Claudel

Până să ajung să scriu haibun, *drumul* meu spre această specie literară – aflată la granița dintre proză și poezie –, a trecut, mai întâi, prin *spațiul pictural*. În 1969, fiind elev în clasa a XII-a la Liceul de Muzică și Arte Plastice din Constanța, am mers la bibliotecă să împrumut cărțile necesare scrierii unui eseu la limba română. Așteptând titlurile cerute, mă uitam pe masa unde erau expuse volumele primite recent prin achiziții sau donații. Printre acele cărți, am văzut un album care mi-a atras atenția imediat: *Pictura japoneză și epoca lui Sesshū Tōyō Oda*. Cartea avea pe



Sesshū Tōyō Oda
(1420-1506),
Peisaj în laviu,
(tuș pe hârtie), fragment
(148,6 x 32,7 cm), 1495,
Muzeul Național
din Tokyo.

copertă reproducerea unui peisaj pictat în tuș. Nu auzisem de Sesshū Tōyō Oda, iar peisajul avea un stil cu totul deosebit față de ceea ce învățam eu la cursul de istoria artei. Am luat albumul și m-am retras într-un colț al bibliotecii. Mă uitam fascinat la reproduceri, deoarece, pentru prima dată, întâlneam un alt *standard* estetic și o altă *manieră* de a reprezenta formele în arta peisajului. Creat în tuș, având un format alungit mult pe verticală sau pe orizontală, peisajul din fiecare compoziție apărea din trăsături energice de pensulă, alternate cu zone ușoare de laviuri sau chiar cu porțiuni nelucrate pentru a reprezenta apa, ceața și cerul. Anumite forme erau mai mult sugerate decât reprezentate.

Îmi aduc aminte că una dintre reproducerile aceluia album (compoziția *Peisaj în laviu*) mă fascina din punct de vedere vizual. Și acum, la o depărtare de aproape o jumătate de secol, privesc același peisaj reprodus impecabil într-un volum publicat în Japonia și nu reușesc să mă satur admirându-l. Există în compoziția acestui peisaj părți pictate și părți neatinse de pensulă. Unele zone sugerează forme *recognoscibile* (barcă, stânci, vegetație), iar altele par lucrate cu multă spontaneitate în manieră abstractă. În același timp, formele create în tonalități deschise fuzionează între ele, fără a fi clar delimitate. Peste zonele umede în tuș deschis, remarcăm urme de pensulă în tonalitate foarte închisă, ca o *coregrafie* sau ca un joc ritmat de puncte, pete și linii.

La o privire atentă, în acele câteva trăsături ușoare sau intense de pensulă, reușim să distingem o întindere de apă (țârm de mare sau margine de lac), două persoane într-o barcă (apropiindu-se sau depărtându-se de o insulă cu mal abrupt), arbori și desigur, două case, un gard (sau structură de stâncă) și o tușă diagonală, în partea dreaptă, sugerând un steag (un semn pentru un magazin de *sake*). În planul îndepărtat, câteva piscuri pictate aproape realist se pierd în neguri.

Peisajul are o profunzime realizată cu o economie de mijloace dusă la extrem. Formele clare și difuze alternează într-o înlănțuire de sus în jos. Ca adolescent, hotărât să merg pe *drumul* creației picturale, eram uimit din punct de vedere vizual și mă întrebam cum este posibil să sugerezi atât de multe lucruri doar prin câteva trăsături și mișcări de pensulă.

Nu știi dacă pot să afirm că albumul *Pictura japoneză și epoca lui Sesshū Tōyō Oda* mi-a *schimbat* viața, așa cum se spune despre o anumită carte, dar pot să declar, cu toată convingerea, că acest volum a fost *punctul de plecare* pe drumul meu spre arta japoneză: o artă care mi-a catalizat *călătoriile* picturale și literare de mai târziu.

Urmându-mi pasiunea pentru Japonia, la un an după ce am terminat studiile universitare de arte plastice, în 1974, aflându-mă într-o librărie, am descoperit o antologie de haiku. Am deschis cartea și am început să citesc la întâmplare poeme din perioada clasică. Numaidecât, am fost cucerit de acele poezii

compuse din câteva cuvinte alese de autori cu o deosebită parcimonie. Fiecare haiku părea o *notație* minimalistă sau o licărire de cuvinte pe cerul alb al hârtiei. Îmi aduc aminte de un poem pe care l-am reținut încă de la prima lectură:

*doar iarba verii
a rămas din visul
bravilor războinici*
Matsuo Bashō

În acest haiku, în *codul* poeziei japoneze, *iarba verii* formează o referință sezonă pentru momentul din an când poetul vizitează zona în care a fost castelul Takadachi, unde, după o bătălie sângeroasă din secolul XII, nu a mai rămas nimic din edificiul impunător și din familia care deținea puterea în acea zonă. În timpul unei burse de studii, am vizitat acest câmp celebru de război. Măreția și gloria războinicilor au fost transformate în orezării, iar în locul strigătelor de luptă și loviturilor puternice de sabie am auzit zgomotul și tumultul automobilelor de pe autostradă. Un autor occidental ar fi scris un poem lung despre gloria samuraiului Minamoto no Yoshitsune, care a fost cauza acestor lupte sângeroase, a distrugerii castelului Takadachi și a nimicirii familiei care l-a adăpostit (clanul Fujiwara no Hidehira). Matsuo Bashō a compus un poem doar în opt cuvinte:

*natsukusa ya
tsuwamono domo ga
yume no ato*

reliefând contrastul dintre ceea ce este *permanent* și ceea ce este *trecător*, ca un vis, dintre eternitatea naturii și fragilitatea existenței umane, dintre puterea naturii de a se regenera și dorința de glorie a oamenilor care, uneori, poate fi distrugătoare.

La prima *întâlnire* cu poemele haiku, am constatat că ele nu semănau cu poeziile occidentale pe care le-am studiat în gimnaziu sau în liceu. Am aflat, ulterior, că în limba japoneză, un haiku în stil clasic este alcătuit, cu puține excepții, dintr-o structură cu un ritm de 5-7-5 silabe.

Citind aceste poeme mi-au revenit în minte unele picturi zen din Japonia și compozițiile austere ale lui Sesshū Tōyō Oda, deoarece întâlneam aceeași economie a mijloacelor de expresie. Într-adevăr, într-o pictură zen, în poemul haiku, în ikebana, în grădina de piatră și nisip, pe scena esențializată din teatrul *nō*, în decorația pavilionului pentru ceremonia ceaiului sau în locuința tradițională japoneză regăsim aceeași *asceză* în folosirea elementelor de compoziție.

În comparație cu poezia occidentală, un haiku se concentrează doar pe un moment, pe reacția poetului în fața unui detaliu din lumea înconjurătoare, evitând un discurs încărcat de metafore, comparații, interpretări și *filosofări*. Departe de Japonia, regăsim această căutare a simplității și a pelerinajului poetic, retragerea spirituală în mijlocul naturii, la Henry David Thoreau (în jurnalul *Walden*) sau la Walt Whitman, când scria în *Fire de iarbă*: „Zoreaua de la fereastră mea îmi dăruiește mai multă bucurie decât toată metafizica din cărți”.

Am fost *atras* de haiku datorită picturii în tuș, fiindcă am întâlnit aceeași estetică, același principiu de a sugera mult prin puțin, de a *focaliza* mijloacele de expresie asupra câtorva trăsături de pensulă / cuvinte, pentru a *evoca* o emoție, o clipă sau un raport dinamic între un element stabil, neschimbător, etern (*fueki*, în limba japoneză) și unul schimbător, trecător, pieritor, efemer (*ryūkō*) din natură și din viața noastră.

Dacă privim comparativ poemul haiku și pictura în tuș, atât poetul, cât și pictorul oferă privitorului / cititorului doar câteva elemente sau îi sugerează doar câteva detalii, lăsându-i libertatea de a completa cu imaginația lui ceea ce este nepictat / nespus, ceea ce este ascuns în tăcerea dintre cuvinte sau în zonele neatinse de pensulă. Uneori, ceea ce nu este pictat / spus, dar ne închipuim că există, are aceeași importanță, în comparație cu ceea ce este arătat în tablou / haiku. Fără să fie japonez, Giovanni Papini notează: „Orice poezie are doi autori: poetul și cititorul. Poetul sugerează și indică, cititorul completează cu sensibilitatea și amintirile lui personale. Fără această colaborare poezia nu există”.

După 1990, în urma unor burse de studii, am avut șansa de a locui în Japonia și de a fi în contact direct cu lumea artistică și literară din Țara Soarelui-Răsare. În aceste stagii, am vizitat muzee, ateliere ale artiștilor, temple și locuri sacre. Am călătorit în multe regiuni, m-am întâlnit cu scriitori și pictori, am participat la cursuri de pictură în tuș sau la sesiuni de scriere a poemului-în-lanț (*renku*). Sub îndrumarea maestrului Ryuhei Nishiyama, am avut ocazia, prin cursurile pe care le-am urmat, să pătrund atât în tainele picturii în tuș, cât și în cele ale picturii *haiga* – artă care unește pe aceeași suprafață de hârtie pictura, poemul haiku și caligrafia. De asemenea, tot maestrul Ryuhei Nishiyama mi-a vorbit, pentru prima dată, de *haibun* și de faptul că în această specie literară proza se îmbină cu poemul haiku prin conceptul *yūgen* pe care îl regăsim în estetica multor forme de artă din Japonia. Termenul *yūgen* sugerează o frumusețe *parțial* percepută, abia întrezărită de privitor sau de cititor, o atmosferă care conține mister, eleganță, calm, profunzime și ambiguitate.

În timpul cursurilor cu maestrul Ryuhei Nishiyama, am discutat, comparativ, de multe ori, despre asemănările și diferențele dintre pictura și literatura din Occident și din Extremul Orient. Întotdeauna, la încheierea unei *sesiuni* în care analizam picturi și texte literare, aveam în gând o frază a lui Dōgen (călugăr

budist, scriitor, poet și filosof japonez): „Înainte de a practica meditația zen, munții erau munți și apele erau ape. După ce am început să înțeleg ceva din adevărul zen, munții nu mai erau munți și apele nu mai erau ape. După ce am pătruns adevărul zen, munții sunt din nou munți și apele sunt ape”.

Haibunul a apărut în Japonia, la sfârșitul secolului XVII, prin contribuția majoră a poetului Matsuo Bashō și prin continuarea acestei tradiții de către Kobayashi Issa, Yosa Buson, Masaoka Shiki și Natsume Soseki. Un haibun este realizat dintr-un text de proză și cel puțin un haiku. Întinderea unui haibun variază de la câteva rânduri la o pagină sau zeci de pagini.

Tematica haibunului are o paletă diversă: povestiri cu caracter autobiografic, fragmente de jurnal sau de memorii, note de călătorie, eseuri, descrieri de persoane, locuri, obiecte. Subiectul unui haibun poate să fie inspirat din realitate sau din imaginația autorului (vis, fantezie). Ca multe alte forme de cultură (materială și spirituală), care au trecut dintr-o țară în alta de-a lungul istoriei, haibunul a fost împrumutat în creația scriitorilor din Occident. Astfel, primul haibun din afara spațiului cultural japonez a apărut după 1960. Cele mai importante ecouri pe care le-a avut această specie literară în Occident le descoperim în creația *Generației Beat*, în mod evident la Gary Snyder și Jack Kerouac. În ultimile decenii ale secolului XX, în SUA, Canada, Marea Britanie, Franța, Croația, România și în alte țări din Europa, mulți autori care publicaseră deja cărți cu poeme haiku au început să scrie haibun. Mărturie stau revistele, antologiile, concursurile internaționale sau volumele de autor consacrate acestei specii literare.

Pentru ca proza din haibun să fie în armonie cu poezia, stilul în care este scrisă trebuie să urmeze aceleași principii din estetica haikuului, deoarece în limba japoneză, haibun înseamnă *proză scrisă în spiritul poemului haiku*. Prin urmare, autorul unui haibun trebuie să aibă în vedere ca figurile de stil să fie folosite cu moderație în textul de proză, frazele să nu fie încărcate excesiv, iar propozițiile eliptice de subiect și de predicat să fie incluse din când în când, pentru a crea un ritm în discursul narativ. Fiecare cuvânt trebuie cântărit și plasat cu grijă. Sunt preferate imaginile concrete și evitate cele abstracte. Obiectivitatea este alternată cu subiectivitatea descrierilor. Detașarea autorului este asociată cu implicarea lui, atunci când se schimbă unghiul și perspectiva din care este privită tema prezentată în haibun.

Am fost captivat de această specie literară de îndată ce am citit primul haibun, deoarece mi-a plăcut tehnica prin care proza se juxtapune cu poezia într-o modalitate pe care nu o mai întâlnim în literatura din Occident. Textul unui haibun valoros îmi dă impresia că are două *energii*: una a prozei, (desfășurată pe o suprafață amplă) și una a poemului haiku (apărută după o pauză, ca un ecou, concentrată pe un spațiu foarte mic, *focalizată* pe un detaliu). De asemenea,

structura unui haibun îi oferă cititorului două *regimuri de lectură* cu intensități și ritmuri diferite: unul dedicat *narativității* (prozei) și celălalt destinat *reflecției* din haiku, în *doză homeopatică*. Pauza dintre proză și haiku (sau dintre haiku și proză) este necesară, deoarece se schimbă registrul și starea mentală a cititorului de la spațiul dens al prozei la spațiul concentrat din haiku și invers.

Fiind alcătuit din două forme literare diferite, autorul unui haibun trebuie să găsească o *cale potrivită* pentru a juxtapune, relaționa și înlănțui proza și poezia, pentru a crea unitate în varietate. În construcția unui haibun, proza reprezintă *acțiunea*, iar haikuul semnifică un moment de *meditație*. Între proză și haiku trebuie să existe o *legătură* și o *schimbare* în modalitatea de a prezenta subiectul ales de autor. Această tehnică de a *lega* și de a *schimba* elementele, cadrul, atmosfera, lumina, perspectiva, ritmul, timpul în care se prezintă un subiect sau o temă își are originea în tradiția *poemului-în-lanț* (*haikai no renga*), unde *legătura* și *schimbarea* dintre strofe erau obligatorii pentru varietatea discursului poetic. Am putea să ne întrebăm cât de *apropiate* sau de *îndepărtate* trebuie să fie *legăturile* și *schimbările* între proză și haiku în haibun. Unii teoreticieni ai acestei specii literare spun că autorul ar trebui să aleagă o cale de mijloc. Legăturile sau schimbările să nu fie nici prea apropiate, dar nici prea îndepărtate. Dacă legătura este *prea înrudită / apropiată* sau schimbarea este prea mică față de ceea ce există în textul anterior, secvența care urmează riscă să fie redundantă, să devină o simplă „ilustrație” și să micșoreze forța expresivă a juxtapunerii și valoarea haibunului. În schimb, dacă autorul face o legătură / schimbare între proză și haiku la o mare *distanță*, subterană, surprinzătoare, acest fapt dinamizează contextul și îl invită pe cititor să caute și să găsească firul călăuzitor din întregul haibun. Astfel, prin aceste *legături* și *schimbări*, proza și poemul se *hrănesc*, se *întăresc*, se *luminează* și se *stimulează* reciproc. Atât proza, cât și haikuul dintr-un haibun explorează toate fațetele temei și îi îmbogățesc semnificațiile pe care autorul vrea să le prezinte cititorului. Astfel, „Într-un haibun valoros – spune profesorul universitar, teoreticianul și scriitorul Nobuyuki Yuasa –, proza adâncește înțelegerea poeziei, iar poezia dă o energie mai mare prozei. Relația este ca aceea dintre lună și pământ: fiecare îl face pe celălalt mai frumos”.

Ion Codrescu

"It is impossible for a poet who has lived for a period of time in China and Japan not to be influenced by the expression of thought from that space."

— Paul Claudel

Until I got to writing haibun, my *path* to this literary species—situated on the border between prose and poetry—passed, first, through the *art space*. In 1969, as a high school student, I went to the library to borrow the books needed to write an essay on a Romanian writer. While waiting for the requested titles, I looked at the table where the volumes recently received through purchases or donations were displayed. Among those books, I saw an album that immediately caught my attention: *Japanese Painting and the Age of Sesshū Tōyō Oda*. The book had a



Sesshū Tōyō Oda (1420-1506), *Landscape*, (ink on paper), fragment (148.6 x 32.7 cm), 1495, Tokyo National Museum.

reproduction of a landscape painted in ink on the cover. I had never heard of Sesshū Tōyō Oda, and the landscape had a completely different style compared to what I knew about painting (from the art history course at the High School of Music and Fine Arts in Constanța). I took the album and retreated to a corner of the library. I was looking at the reproductions with fascination because, for the first time, I was encountering a different aesthetic *standard* for landscape art. Created in ink, having a very elongated format vertically or horizontally, the landscape in each composition appears from energetic brushstrokes, alternating with light areas of washes or even blank parts to represent water, fog and sky. Certain forms were more suggested than represented.

I remember that one of those reproductions of that album (the composition *Landscape*) visually fascinated me. Now, at a distance of almost half a century, I look at the same landscape impeccably reproduced in a volume edited in Japan, and I cannot stop admiring it. There are painted and unpainted parts in this landscape. Some areas suggest *recognizable* forms (boat, rocks, vegetation), and others seem to be worked with great spontaneity in an abstract manner. At the same time, the forms created in light tones merge with each other, without being clearly delineated. Over the wet areas in light touch, we notice brush marks in a very dark tonality, like a *choreography* or like a rhythmic game of dots, spots and lines.

Taking a closer look, in those few light or intense brushstrokes, we manage to distinguish a stretch of water (seashore or lake edge) and two people in a boat approaching or moving away from an island with a steep bank. On that island we can notice trees and thickets, two houses, a fence (or rock structure), and a diagonal brushstroke on the right, suggesting a flag (a symbol for a *sake* shop). In the far distance, a few almost realistically painted mountaintops are lost in the mists.

The landscape has a depth achieved with extreme economy of means. Clear and diffuse forms alternate in a chain from top to bottom. As a teenager, determined to follow the *path* of fine arts, I was visually amazed and wondered how it was possible to suggest so many things with just a few brushstrokes.

I don't know if I can say that the album *Japanese Painting and the Age of Sesshū Tōyō Oda* "changed" my life, as it is said about a certain book, but I can state with all conviction that this volume was the *starting point* on the road to Japanese art: an art that catalyzed my later art and literary *journeys*.

Following my passion for Japan, a year after I graduated from the university of fine arts in 1974, I discovered an anthology of haiku in a bookstore. I opened the book and started reading some poems from the classical period. Naturally, I was conquered by those poems composed of a few words chosen with great parsimony. Each poem seemed like a minimalistic *notation* or a flash of words

against the *white sky* of the paper. I remember a haiku that I memorized from the first reading:

*summer grass
from the dreams
of ancient warriors*

Matsuo Bashō

In this haiku, in the *key* of Japanese poetry, *summer grass* forms a seasonal reference to the moment when the poet visits the area where Takadachi Castle was, where, after a bloody battle (from the 12th century), nothing remains of the imposing edifice and the family that held power in that area. During a scholarship, I also visited this famous battlefield. The majesty and glory of the warriors were turned into rice-fields, and instead of battle cries and the sound of the swords, I heard the noise and tumult of automobiles on the highway. A Western author would have written a long poem about the glory of the samurai Minamoto no Yoshitsune, who was the cause of this bloody battle, the destruction of Takadachi castle and the massacre of the family that housed him (Fujiwara no Hidehira clan). Matsuo Bashō composed a poem in only eight words:

*natsukusa ya
tsuwamono domo ga
yume no ato*

highlighting the contrast between what is *permanent* and what is *transient*, like a dream, between the eternity of nature and the fragility of human existence, between the power of nature to regenerate and people's desire for glory which, at times, can be destructive.

When I first *encountered* haiku poems, I realized that they were nothing like the Western poems I had studied in middle school or high school. I later learned that in the Japanese language, a classical-style haiku is, with few exceptions, a structure with a 5-7-5 syllable rhythm.

Reading these poems reminded me of some Zen paintings from Japan (and the austere compositions of Sesshū) as I encountered the same economy of means of expression. Likewise, in the haiku poem, in a Zen painting, in ikebana, in the garden of stone and sand, on the essentialized stage of the *Nō* theater, in the decoration of the pavilion for the tea ceremony, or in the traditional Japanese houses, we encounter the same asceticism in the use of compositional elements.

Compared to Western poetry, a haiku focuses only on a moment, on the poet's reaction to a detail in the surrounding world, avoiding a speech loaded

with metaphors, comparisons, interpretations and *philosophizing*. Far from Japan, we find this search for simplicity and poetic pilgrimage, the spiritual retreat in the middle of nature, in Henry David Thoreau (in the journal *Walden*) or in Walt Whitman, when he wrote in *Leaves of Grass*: "A morning-glory at my window satisfies me more than the metaphysics of books."

I was *drawn* to haiku because in ink painting I found the same aesthetics, the same principle of suggesting much with little, of *focusing* the means of expression on a few words to *evoke* an emotion, a moment or a dynamic relationship between a stable, unchanging, eternal (*fueki*, in Japanese) and a changing, transitory, perishable, ephemeral (*ryūkō*) element in nature and in our lives.

Sometimes what is not painted / said, but imagined to be there, is just as important, compared to what is shown in the painting / haiku. Without being Japanese, Giovanni Papini notes: "Every poem has two authors: the poet and the reader. The poet suggests and indicates, the reader fills in with his sensibility and personal memories. Without this collaboration the poem is not conceived."

After 1990, following scholarships, I had the chance to live in Japan and to be in direct contact with the artistic and literary world of the Land of the Rising Sun. During these studies, I visited museums, artists' workshops, temples and sacred sites. I have traveled to many regions, met writers and painters, attended ink painting classes or *linked poem* (*renku*) writing sessions. Under the guidance of master Ryuhei Nishiyama, I had the opportunity, through the courses I took, to penetrate both the secrets of ink painting and those of *haiga* painting—an art that unites painting, haiku poem and calligraphy on the same surface of paper. In addition, the master Ryuhei Nishiyama spoke to me, for the first time, about *haibun* and the fact that in this literary genre the prose merges with haiku poetry through the *yūgen* concept that we find in the aesthetics of many art forms in Japan. The term *yūgen* suggests a beauty *partially* perceived, barely glimpsed by the viewer or reader, an atmosphere containing mystery, elegance, calm, depth, and ambiguity.

During the classes I took with master Ryuhei Nishiyama, we discussed many times, using the comparative method, the similarities and differences between Western and Far Eastern painting and literature. Always, at the end of an analysis of paintings and literary texts, I had in mind a phrase of Dōgen (a Japanese Buddhist monk, writer, poet and philosopher): "Before one studies Zen, mountains are mountains and waters are waters; after a first glimpse into the truth of Zen, mountains are no longer mountains and waters are no longer waters; after enlightenment, mountains are once again mountains and waters once again waters."

Haibun originated in Japan in the late 17th century with the major contribution of the poet Matsuo Bashō and the continuation of this tradition by