

GASTON FRANSSEN

Het hele leven op een Venetiaans terras. De hedonistische poëzie van Huub Beurskens

Huub Beurskens, *Eigenlijk heb je alles al*. Meulenhoff, Amsterdam, 2008.

VERANDERLIJKHEID IS EEN SLEUTELWOORD IN het werk van dichter Huub Beurskens (1950), zo blijkt eens te meer uit zijn meest recente poëziebundel *Eigenlijk heb je alles al* (2008). Zeer toepasselijk wordt de bundel op de website van zijn uitgever gepresenteerd als ‘een charme-offensief tegen de verstarring door angst van de mens voor zichzelf’. Om die verstarring tegen te gaan wil Beurskens spelen met verwachtingspatronen, zowel in de poëzie als in het leven. Het openingsgedicht ‘Omentomme’ zet meteen de toon. ‘Het is de kunst de terechte eigenangst / te camoufleren als een zelfgegraven kuil’, schrijft hij, ‘om erin te zitten spelen als een kind / met gifslangen als van louter sitspapier’. Vervolgens biedt de dichter zichzelf en zijn nieuwste werk ‘feestelijk’ aan de lezer aan, om hem dan in één adem op te dragen de bundel te versnipperen:

[...], strooi me als confetti uit
de hoogste ramen van onze al onze hemelen tergende
invliegtorens die altijd al gebouwd op instorten staan
en dwarrel er verscheurd zelf achteraan.

De wereld is niet veranderd sinds 11 september 2001, lijkt Beurskens met die ‘invliegtorens’ te willen zeggen: het leven was altijd al vergankelijk en wisselvallig. De kunst is om dat te accepteren.

Het dichterlijke oeuvre van Beurskens getuigt op verschillende manieren van dit inzicht. Dat verandering zowel onontkoombaar als onontbeerlijk is, blijkt al uit zijn stilistische grilligheid. Hij schrijft nu eens fragmentarische en minimalistische regels, zoals in zijn debuut *Blindkap* (1975), dan weer parlando in een breedspakige stijl, op het maniëristische af – getuige deze regels uit het titelgedicht van *Hollandse wei* (1990): ‘Alom de troebele hoester hangt uit zijn nesse tong, / graait in struifbeplakte heestertakken naar zijn bruid, / hikster van giechelschimmel, streptokokken.’ Ook op de vormvoorkeuren van Beurskens is geen peil te

trekken: hij wisselt lyrische met epische gedichten af, schrijft sonnetten, elegieën, aforismen en poëtisch proza. Soms legt hij zichzelf ingewikkelde structuren op, zoals de schroefconstructie in de reeks ‘Winters’ uit *Op eigen schaduw hurken* (1978), waarin de eerste regel van elk gedicht varieert op de laatste regel van het voorafgaande. In een bundel als *Charme* (1988) daarentegen is dan weer geen formeel patroon te ontdekken: de lezer wordt meegezogen in een continue stroom van associaties, theorieën en beelden die tientallen pagina’s lang aanhoudt. In *Eigenlijk heb je alles al* drijft Beurskens die proteïsche inslag van zijn dichterschap op de spits: in de omvangrijke reeks ‘Scherven flessenglas’ eigent hij zich woorden en passages uit het werk van allerlei beroemde dichters, schrijvers en artiesten toe, om er vervolgens een andere draai aan te geven. Nicolaas Beets wordt zodoende herschreven als Paul Celan, Adriaan Roland Holst transformeert tot Pierre Reverdy, Gottfried Benn wordt gemixt met Jimi Hendrix — enzovoort.

Die stilistische veranderlijkheid heeft er overigens voor gezorgd dat Beurskens altijd op een wisselende ontvangst heeft kunnen rekenen. Zo werd zijn bundel *Charme* door Hans van de Waarsenburg getypeerd als ‘een formidabele prestatie’, terwijl C.O. Jellema in eerste instantie wel werd ‘overrompeld’ door de ‘beeldkracht en uitbundigheid’ van Beurskens’ poëzie, maar zich toch vooral ergerde aan de ‘willekeur’ ervan. Dat laatste was ook Guus Middag een doorn in het oog: ‘Beurskens dicht er lustig op los, wisselt van stijl als het hem zo uitkomt en strooit onbekommerd met witregels’, constateerde deze criticus, om vervolgens te concluderen dat *Charme* gemakzuchtig werk was van ‘een dichter met vakantie’. De ontvangst van de bundel is typerend voor de receptie van het werk in het algemeen, want de reacties op de verzamelbundel *Bange natuur en alle andere gedichten tot 1998* (1997) waren al even uiteenlopend: Hans Groenewegen bijvoorbeeld kon de ‘virtuoze onbeholpenheid’ van Beurskens nog waarderen, maar Piet Gerbrandy schoof het oeuvre terzijde als ‘maniëristische woordkunst op de vierkante centimeter’. Het is op een curieuze manier toepasselijk: de dichter die de onvoorspelbaarheid zegt te omarmen en deze in zijn gedichten technisch realiseert, wordt daarvoor beloond met een sterk wisselvallige waardering.

De dynamiek van de charme

Maar Beurskens’ voorliefde voor verandering spreekt uiteraard niet alleen uit de stijlen en de vormen die hij hanteert. Uit de gedichten komt ook een sterk dynamisch-vitalistisch wereldbeeld naar voren: deze dichter ziet de betrekkelijkheid van alle dingen onder ogen, terwijl hij — opmerkelijk genoeg — het bestaan evengoed ervaart als een eeuwige wederkeer en een allesomvattende samenhang. Zeker, ‘wat zon en wind trotseert / dat is niet veel meer dan vlucht- / spoor en fragment’, erkent hij in *Cirkel-*

863 *gang* (1977): ‘en de mens: tegen vergaan en / beter weten in wordt het / woord gedreven’. Alles gaat voorbij, ‘niets meer / is van waarde’ en ‘nooit geneest men van het leven’, schrijft Beurskens in *Charme*. In *Hollandse wei* voegt hij daar nog eens aan toe: ‘Al het zijn is vlammend leed’. In *Iets zo eenvoudig* (1995) stelt hij in vergelijkbare bewoordingen dat ‘wij volstrekt getroffen zijn door en door- / drongen van de ononthoudbaarheid van welk / dan ook zich ons volledig voltrekkend moment!’ Maar toch is hij ervan overtuigd dat het leven onophoudelijk doorgaat, ook al vervalt het voor je ogen tot stof. Op (sub)atomair niveau, redeneert hij, bruisen de deeltjes altijd van energie en oefenen ze onophoudelijk aantrekkingskracht op elkaar uit. In *Het vertrek* (1984) komt hij tot het inzicht dat de dingen ‘in hun kleinste / deeltjes te trillen staan’: ‘als wij dood / gaan is dat om te veranderen in het onder / spanning staan’. In feite worden we dus al tijdens dit leven omringd door de eeuwigheid: ‘Ons hiernamaals is tot in de puntjes geladen’, concludeert hij in dezelfde bundel.

Die geruststellende redenering werkt hij nader uit in *Charme*. De titel duidt niet alleen op een vorm van bekoorlijkheid: ‘charme’ is ook de wetenschappelijke naam voor een heel letterlijke soort aantrekkingskracht — een bepaald type elektromagnetische kracht die subatomaire deeltjes op elkaar uitoefenen. ‘Je ging erop in en vond dat // charme het elementaire was, uiteindelijk / hart nog dan de quarks’, staat er ergens. Deze alomtegenwoordige ‘charmes van louter interacties’ staan niet alleen centraal in Beurskens’ wereldbeeld, maar ook in zijn poëtische en morele doelstellingen, lijkt het: ‘O, om uit erbarmen / niets meer dan charme / te willen laten zien’, zo neemt hij zich aan het slot van *Eigenlijk heb je alles al* voor. De logica van de charme veronderstelt dat er nooit iets verloren gaat en alles met alles samenhangt. ‘Het einde is altijd present / en zo lang al is het begin’, stelt hij in *Bange natuur*. En het titelgedicht van *Eigenlijk heb je alles al* eindigt met de omkering: ‘eigenlijk heeft alles je al’. Dat Beurskens in *Iets zo eenvoudig* Parmenides aanhaalt — ‘Gelijk is het mij waar ik begin / want daar keer ik ook weer in’ — is zo gezien heel begrijpelijk.

Vanuit die elementaire ‘charme’ laat zich ook Beurskens’ neiging tot natuurmystiek verklaren. Het is juist in de natuur dat het bestaan wordt ervaren als een eenheid in de tegendelen en een continuïteit door veranderlijkheid — of in de woorden van *Hollandse wei*, als ‘een doorzichtig staande stromen, / een zich uitspreiden over en weer, een / gaande komen, alleen zijn, niet alleen, / gewicht en licht en mens en veld en bomen’. ‘Sta op en wandel eens een tuin binnen’, zo draagt de dichter zijn lezers op in *Bange natuur*, ‘zie hoe om je een Al te laten geworden / tussen het zeer vele weinig meer van node is / dan een in alle kalmte klaarte in ondiep water voor je’. En vandaar dat de grenzen tussen de

864 mens en de natuur, of die tussen het leven en het (schijnbaar) levenloze, vaak schimmig en vloeiend blijken te zijn: ‘op mijn tenen groeien / anemonen, algen klimmen / langs mijn hielen op’, observeert bijvoorbeeld het op Robinson geïnspireerde personage uit de reeks ‘Een strenge les in onrust’ uit *Cirkelgang*: ‘mijn lid is een grote wulk en mijn oren / worden ruisende schelpen’. De volgende regels uit *Charme*, waarin de dichter zich probeert voor te stellen hoe een drenkeling onder water begint te ontbinden, sluiten daarop aan:

Onder je gehemelte schieten
vissen kuit. Waar je zak zat
groeien de pokken en binnen
een week komt het wier je de
oren uit.

Die combinatie van natuurmystiek en de overtuiging dat alle leven deel uitmaakt van een eeuwigdurende kringloop van deeltjes krijgt bij Beurskens nooit iets zweverigs. Daarvoor is zijn wereldbeeld veel te banaal en zijn humor veel te scabreus. Hij is gefascineerd door alles wat met de lichamelijke stofwisseling te maken heeft en hij kan op een bijna kinderlijke manier uitweiden over stront, scheten en urine. Zo bevat *Vleugels* (1984) een gedicht waarin de dichter in een museum aandachtig een aantal ‘coprolieten’ – versteende uitwerpselen – bestudeert en dan luchtig constateert: ‘zelfs in stront ziet men ontwikkeling’. *Huisraad* (1988) bevat een ode aan de toiletpot, want ‘zolang ik erin / schijten kan en zeik’, zo bedenkt de ik-figuur, dwaalt hij nog niet ‘ondersteboven’ in het dodenrijk, ‘met een kaal hoofdje door het slijk’. De reeks ‘Ontlasingen’ uit *Iets zo eenvoudigs* is helemaal aan het onderwerp gewijd: in elk gedicht zit de dichter ergens in de openlucht zijn behoefte te doen. Bij Volterra ‘zit ik gehurkt / te ruften’, aan de Karpathosbaai mijmert hij over ‘brood, olijven, taramasalade / die me nu al het lijf uit komen gegleden / zonder dat ik er nog iets van te herkennen mag’, en bij het Generalife ‘hurk ik stiekem achter een paar dichte struiken’. De ‘boodschap’ is duidelijk: Beurskens viert het leven tijdens de eredienst van de stofwisseling. De muren van een openbaar toilet bestuderend stelt hij in *Vergat het meisje haar badtas maar* (1980) vast: ‘waar men scheidt / komt het braak, stinkt dus men schrijft’. ‘Wie schrijft, die blijft’ wordt aldus herschreven tot ‘wie schijt, die blijft’.

Lessen in hedonisme

De dichter Beurskens, althans voor zover die uit zijn poëzie naar voren komt, is een levensgenieter. Hij zoekt de natuur op, reist naar zonnige en exotische bestemmingen, luistert naar muziek en bewondert kunst. Hij is ook een rokkenjager, of anders toch op z’n minst iemand die snel

865 vervoerd wordt door een toevallig passerende vrouw die als een ‘engel langs mijn tafel ging’, zoals in *Charme*. Of door de ‘zweem van / glimlach niemand toegelachen, een niet bedacht gebaar, / een onverdacht beroeren van de hals, een aanraken van / het haar’, zoals hij schrijft in *Eigenlijk heb je alles al*. Een echte bourgondiër is hij ook, getuige de regelmatig terugkerende opsommingen als ‘gerookte zalm, champagne brut, / truffels, médoc grand cru’ uit *Het vertrek*, of deze, uit *Charme*:

Vervolgens een consommé aux
cheveux d’anges of een kalfs-
bouillon met kruiden uit de
tuin, fazantensoep met groene
kool of vossenbessen in een
gebonden eendensoep [...]

Beurskens predikt een hedonistische levenshouding: hij houdt hartstochtelijk van alle aspecten van het leven en van de liefde — ‘met heel / mijn vlees’, bekent hij in *Aangod en de afmens* (1994).

Dat deze dichter inderdaad een hedonist kan worden genoemd, blijkt wanneer je hem vergelijkt met Michel Onfray, een hedendaagse Franse neonietzscheaanse filosoof, die zichzelf ‘materialistisch hedonist’ noemt. In meeslepend geschreven boeken als *De kunst van het genieten* (1993), *Levenskunst* (1996) en *Theorie van het verliefde lichaam* (2002) ontvouwt Onfray een leer waarin het genot centraal staat. Het hedonisme komt zijns inziens niet neer op het botvieren van elk verlangen en ongebreidelde drank- of vraatzucht, zoals weleens wordt aangenomen, maar op een weloverwogen maximaliseren van genot — zónder dat dit kwalijke gevolgen heeft. Zijn uitgangspunt in *Levenskunst* is heel simpel: ‘Al wat genot verschaft is aanvaardbaar, al wat leed verwekt is verwerpelijk.’ In *Theorie van het verliefde lichaam* presenteert Onfray vier concrete leefregels om maximaal te kunnen genieten: ‘Vrij blijven, in het heden vertoeven, de zwaarte niet accepteren, het spel beoefenen.’ Het zijn regels die Beurskens op het lijf zijn geschreven. ‘Och, // maak je los en laat je heengaan je gewoonweg [...] mee bewegen tussen de details der dingen’, schrijft hij aan het slot van *Bange natuur*. En in *Iets zo eenvoudigs* constateert hij dat we ‘ongeneeslijk / zijn beërfd met een onzuiver heden’, maar dat het de ‘kunst’ is ‘dit niet als straf te zien’. Sterker nog, soms zou de dichter zijn ‘hele leven’ willen ‘blijven zitten op een Venetiaans terras’, zo lees je in *Charme*. Hij erkent weliswaar dat zo’n leven hier en nu onmogelijk is, maar het streven is er wel degelijk, zoals ook duidelijk wordt uit het gedicht ‘Gebed’ uit *Aangod en de afmens*: ‘Laat me opgaan in van zomerlicht sprankelende / spikkelingen’ en ‘Laat me, zitten, alleen, midden / in het schierschier eeuwig jong riviertje’. En

866 elders, in dezelfde bundel: 'Houden we ons dus aan het leven. Geen gewezenen, / aanwezig willen we er zijn.'

De lessen in hedonisme die de dichter zijn lezers voorhoudt, hebben echter ook zo hun bedenkelijke kanten. Net als bij Onfray ligt er bij Beurskens een gemakzuchtig egoïsme op de loer. Als het op erotiek aankomt bijvoorbeeld, is volgens Onfray de grote kracht van de hedonist 'dat hij neemt, maar niet genomen wordt, dat hij geniet, maar geen slaaf wordt van het verkregen genot'. De hedonist zal zichzelf dus nooit werkelijk op het spel zetten: hij neemt, maar geeft zich niet. Precies die houding kenmerkt ook de ik-figuren in Beurskens' gedichten, die de erotiek uitsluitend vanuit hun eigen perspectief beleven. De ik-figuur uit *Charme* is hier illustratief: wanneer hij fantaseert over vrouwen, staat zijn eigen genot voorop. 'Moest ik haar aanspreken?' vraagt hij zich af wanneer een onbekende vrouw hem passeert, 'Moest / ik haar willen strelen, ontkleden / en laten bukken?' Later in hetzelfde gedicht droomt hij ervan in het gezelschap te zijn van niet minder dan 'twee charmante vrouwen', die hij 'de hele / dag als minnaar mocht beschouwen'. Voor de één wil hij niets liever zijn 'dan het verlangen / waarop haar droom zich richt', terwijl de ander op een rustbed op hem ligt te wachten. Typerend is voorts dat de vrouwen in de gedichten louter buitenkant lijken te zijn. Zo is de dame uit het negende kwartet van *Vergat het meisje haar badtas maar* niet meer dan 'oogwenk, naaldhak, lippenrood: // eerste de beste'. Hetzelfde geldt voor de geliefde die de dichter aan het slot van *Charme* van zijn terras komt ophalen: ze bestaat alleen maar uit 'parels', een 'waaier' en 'lippen'. Dat is een typisch hedonistische visie: de ander kennen we alleen van buiten — en het hoogst haalbare is 'de illusie van intersubjectiviteit', zoals Onfray schrijft in *Levenskunst*.

De levenskunst van Beurskens krijgt door die egoïstische inslag een paradoxaal en kunstmatig karakter. De dichter wil opgaan in het heden en zich 'feestelijk' aanbieden (zoals bleek uit het eerder aangehaalde eerste gedicht van *Eigenlijk heb je alles al*), maar tegelijkertijd weigert hij zichzelf te geven. Of, in de woorden van Onfray: hij speelt het spel, maar speelt voortdurend op veilig.

Op het terras en op het balkon

Er is echter nog een andere, nauw verwante maar meer fundamentele reden om vraagtekens te zetten bij Beurskens' variant van het hedonisme. Er zit een tegenstrijdigheid in zijn poëzie, die zijn hele oeuvre ondermijnt. Aan de ene kant houdt hij, zoals inmiddels gebleken is, een pleidooi voor continue verandering en voor een vitalistische levenskunst die de last van het nihilisme probeert te verzoenen met een gewaagd geloof in een groter verband. Maar aan de andere kant komt uit elke bundel de wereld naar voren van een welgestelde, hoogopgeleide, West-Europese kunstliefhebber,

die zijn tijd doorbrengt met het beschouwen van kunst en literatuur, vakantie vieren en reizen naar culturele attracties. Het decor is nu eens Milaan, dan weer Venetië, het Parijse Louvre of een ander museum, dan een strand aan een zonnige kust, ruïnes in Griekenland, weelderige natuurgebieden, Spaanse paleizen ... Die indruk wordt nog eens versterkt doordat de ik-figuren uit de gedichten zich veelal op een bevoorrechte of letterlijk verheven plek bevinden. De verteller uit *Charme*, die zijn hele leven op een Venetiaans terras wil doorbrengen, is een goed voorbeeld. Hij is niet de enige: ook de ik-figuur uit het titelgedicht van *Iets zo eenvoudigs* beleeft een volmaakt moment met zijn 'liefste / op het terras met honingkoek, citroen en thee'. Veelzeggend is dat de vertellers zich vaak op een balkon, hoog boven de andere mensen, bevinden. Neem deze passage uit *Vergat het meisje haar badtas maar*:

wat een ruimte biedt het balkon!
gebruind, uitzicht op zee, geheel
privé, men houdt zich voor ver-
koeling nat en kijkt naar beneden:
tassen, tenten, masten, [...]

Net zo bevoorrecht is de ik-figuur uit de 'Nieuwjaarsbrief' in *Bange natuur*, die met Nieuwjaar zijn 'balkon op liep, / de wijn bruisend in het fluitglas, / met mijn lief, in één overjas'. Of de ik-figuur uit 'Pimpelmezen' in *Eigenlijk heb je alles al*, die 'warm en droog' achter zijn raam staat en denkt: 'Laat [...] mij eeuwig / ons bedje spreiden in mijn plutoneion op éénhoog.' De dichter vindt het wel best, daar op dat warme terras en dat hoge balkon. Voor de duidelijkheid: daarmee is niet gezegd dat er iets verkeerd zou zijn aan het vertoeven op zulke plekken, of dat de persoon Huub Beurskens een gemakkelijk leven zou hebben gehad. Het gaat erom dat zijn gedichten de wereld oproepen van iemand die een grotendeels onbezorgd, zelfs luxueus leven heeft geleid. Dat verleent het werk iets ongeloofwaardigs. Om het enigszins gechargeerd te zeggen: Beurskens lezend kun je je niet aan de indruk onttrekken dat het gemakkelijk praten is over de wispelturigheid van het leven, wanneer het lot je zó welgezend is geweest dat je daarover kunt gaan mijmeren op een Italiaans terras.

Die spanning tussen de thematiek van de gedichten enerzijds en de leefwereld van de ik-figuur anderzijds staat centraal in het lange gedicht 'Zaal der grote formaten' uit *Eigenlijk heb je alles al*. Daarin beschrijft een verteller hoe hij in het Louvre het schilderij *Het vlot van de Medusa* van Théodore Géricault gaat bekijken. De Medusa was een Frans schip dat schipbreuk leed voor de kust van West-Afrika. Het beeld van de vijftien overlevenden op een vlot — het restant van oorspronkelijk 150 schipbreukelingen — biedt de verteller een nieuw, verontrustend perspectief op de ogenschijnlijk stabiele wereld om hem heen:

[...] Geschrokken
keek ik om me heen en om in
de zaal der grote formaten. Wie

in deze roezemoezende drom
zou ons het eerst verlaten? Wie
zou weigeren biscuit te delen?
Wie zou als eerste verwilderd

‘Wij zijn met veel te velen’
schreeuwen? Wie ging me kelen?
Wie zou ik vierendelen? Van wie
zou ik vlees en vet verteren?

De scène confronteert de beschouwer opnieuw met de onontkoombare kringloop van alle leven: geen orde is blijvend en de een zijn dood is de ander zijn brood. De ontberingen die Géricaults schipbreukelingen hebben moeten doorstaan, zo ziet de verteller opeens in, tonen de betrekkelijkheid aan van grote idealen als ‘Geloof’, ‘Hoop’, ‘Liefde’, ‘Trots’ of ‘Natie’. Hij vervolgt, terugkerend naar het heden:

[...] Hals
over kop ontvluchtte iedereen
de zaal der grote formaten. Uit

alle hoeken en gaten stroomden
de massa’s naar de kassa’s terug
en ik spoelde erin mee en weg,
stormwind in en winterregen.

In werkelijkheid zei ik dat het niet
kon, zulke gave lijven na zoveel dagen
op dat vlot op je plastic museumtas op
een bank in de goddelijke voorjaarszon.

De ontluisterende schok die het schilderij teweegbrengt, doet de ik-figuur inzien dat de hedendaagse beschaving net zo betrekkelijk is als die van destijds. Op de Medusa was het leven onvoorspelbaar en hachelijk, maar nu is dat niet veel anders, zo luidt Beurskens’ inmiddels vertrouwde boodschap.

De laatste strofe zet het gedicht echter op zijn kop. Niet alleen betwijfelt de dichter de betrouwbaarheid van het schilderij — iets wat hij eerder in het gedicht al deed —, ook blijkt het opeens wel mee te vallen met die ongewisheid van het bestaan. Het ‘ik’ en de ‘je’ praten na de ‘schokkende’ ervaring immers samen na in de aangename voorjaarszon, de zojuist aangeschafte souvenirs in een museumtasje onder de arm. Misschien is het ironie, of wellicht zet de ik-figuur een afweermechanisme in, maar één ding staat wel vast — zó dynamisch is het leven blijkbaar

869 ook weer niet. Het hedonisme van Beurskens wordt daarmee risicoloos: hij omarmt de veranderlijkheid, maar toont in een en dezelfde beweging aan dat het zijn tijd wel zal duren.

Uit dichterij bestuderen leren leven?

Doordat Beurskens in 'Het vlot' zo nadrukkelijk zijn twijfels uitspreekt over de waarheidsgetrouwheid van kunst, wordt vanzelf de vraag opgeworpen hoe hij dan tegen de *dichtkunst* aankijkt — en in het bijzonder tegen zijn eigen poëzie. In eerste instantie lijkt het erop dat hij de dichtkunst hoog aanslaat. In het gedicht 'Bij een graf in Casarsa', een ode aan Pier Paolo Pasolini, opgenomen in *Aangod en de afmens*, erkent hij bijvoorbeeld dat hij 'de weer meer ontwijde wereld' intrekt, maar 'bang' is — niet 'om er mislukt te dichten, maar dat dichten er / tot mislukken gedoemd is bij gebrek aan moed'. Om poëzie te schrijven is er dus moed nodig. Maar waarom? In een interview met *Trouw* uit 1995 laat Beurskens zich daarover uit:

We zitten in het Westen in een unieke situatie van vrijheid, waar de risico's klein zijn. Ik vind dat je als dichter van die vrijheid gebruik moet maken, dat je over de schreef moet durven gaan. In mijn bundel staan gedichten over simpele en lullige dingen als bloemetjes en bijtjes. Binnen het modernisme is er misschien wel weer moed voor nodig om op zo'n gedetailleerde manier aan het leven, het nabije, aandacht te besteden.

Dat Beurskens over het leven en het nabije schrijft, is ontegenzeggelijk. Maar is hij daardoor ook moedig, of gaat hij daardoor werkelijk 'over de schreef'? Het heeft er alle schijn van dat dit niet het geval is, want hij is zelf de eerste die deze pretentie in zijn gedichten onderuithaalt. Bij nader inzien valt namelijk op dat hij het nut en de waarde van de (dicht)kunst keer op keer bagatelliseert. Zo breekt hij in *Iets zo eenvoudigs* een lans voor een 'kunst die niet meer voorgeeft / dan te zijn wat als liefelijk is te zien'. En in *Bange natuur* erkent hij dat hij als 'Dichter' niets 'vermocht [te] verzinnen om te bekoren wat mij bekoorde' en ten slotte niets meer kan uitbrengen als 'een inverlegenhedsHé!'. In 'Schilderkunst en poëzie' uit *Eigenlijk heb je alles al* associeert hij de dichtkunst met het oplossen van een cryptogram: dichten is dus niet meer dan het spelen met mooie woorden, een activiteit die uiteindelijk niets uithaalt. Het eerste gedicht van die laatste bundel is sowieso veelzeggend. Het opent als volgt:

Bashō verfrommelde zijn gedichten
tot een wegwaaibare prop en jij wil
uit dichterij bestuderen leren leven?

De lezer is bij voorbaat gewaarschuwd: gedichten zijn net zo vergankelijk en betrekkelijk als alles in het leven. Maar waarom deze dichter dan nog poëzie schrijft, is een vraag die zich dan niet meer zo gemakkelijk

870 laat beantwoorden. Staat er voor Beurskens eigenlijk nog iets op het spel? Misschien is hij als schrijver wel evengoed een hedonist: hij schrijft zijn veranderlijke gedichten puur voor zijn eigen genot, maar riskeert in feite niets.