

# Pearl en de fundamenten van het Hemelse Jeruzalem



Ms-Cotton-Nero-A-x

Ills.: [britishlibrary.typepad.co.uk](http://britishlibrary.typepad.co.uk)

*Wel duizend maal heb ik horen zeggen  
Dat er vreugde is in de hemel en pijn in de hel,  
En ik geef graag toe dat het zo is;  
Maar niettemin weet ik toch ook maar al te goed  
Dat er niemand is in deze wereld  
Die ofwel in de hemel ofwel in de hel is geweest,  
Noch daarvan kan getuigen op enige andere wijze  
Dan als hij heeft horen zeggen of als hij in geschriften heeft aangetroffen;  
Want uit ervaring kan niemand het bewijzen.  
Maar God verhoede dat mensen niet meer zouden geloven  
Dan wat mensen met eigen ogen gezien hebben! [i]*

Deze wijze woorden van de Engelse dichter Geoffrey Chaucer (1343-1400) zijn uitstekend van toepassing als motto bij een bespreking van *Pearl*, een gedicht van een anonieme tijdgenoot. Het idee dat wat niet beproefd kan worden dus moet worden geloofd, is uitermate toepasselijk op de beschrijving van het Hemelse Jeruzalem in de Middelenlengelse droom-allegorie *Pearl*, die deze “geschreven gevonden” heeft in de Apokalyps of de Openbaring van de apostel Johannes. *Pearl* is een van vier teksten in een uniek handschrift (British Library, MS Cotton Nero A.x) van ca. 1400, vermoedelijk door één auteur geschreven rond 1390 in het dialect van de noordwestelijke Midlands. Een ander van de vier gedichten is *Sir Gawain and the Green Knight*; we hebben het dus over de befaamde ‘Gawain-

poet', ook wel de 'Pearl-poet' genoemd.**[ii]** De teksten zijn ontstaan in de periode dat binnen de middeleeuwse discussie in scholastieke kringen over de Vrije Wil het debat weer was losgemaakt over het bereiken van de eeuwige zaligheid 'door genade alleen' (sola gratia) of ook door 'goede werken' (opera). Dit debatpunt staat centraal in *Pearl*.

### *Vorm en samenvatting*

Het gedicht bestaat uit 101 strofen van twaalf regels, totaal 1212 regels. Twaalf is ook een belangrijk getal in de Apokalyps. Het is verdeeld in twintig delen van vijf strofen, waarvan de eerste vier delen een visioen bevatten, de volgende twaalf een discussie, en de laatste vier het visioen van het Hemelse Jeruzalem.

De ik-persoon bezoekt op 15 augustus het graf van zijn op 2-jarige leeftijd overleden dochtertje op een overgroeide plek. Dat wordt allegorisch voorgesteld als een juwelier die zijn kostbaarste parel is verloren in de natuur, ergens tussen het groen. Hij valt in slaap en ziet in een droom een helder verlicht landschap bestaande uit kristallen rotsen, bossen van blauwe bomen met zilveren bladeren en parels als kiezelstenen, zoet-geurend fruit en felgekleurde vogels die zingen in schitterende harmonie. Hij wandelt tot aan een rivier. Hij kan de rivier niet oversteken. De overkant lijkt hem het paradijs. Lopend langs de rivier ziet hij aan de overzijde een meisje, gehuld in een wit gewaad bestikt met parels. Zij komt op hem toe; hij herkent zijn dochtertje.

Achteraf bezien bevat dit visioen al een aantal symbolische of allegorische elementen die ontleend zijn aan de beschrijving van het Hemelse Jeruzalem in de Apokalyps.

In de delen vijf t/m zestien spreken en debatteren zijn dochtertje en hij, gescheiden door het water. Zij legt uit dat zij bruid van Christus en koningin van de hemel is en dat zijn verdriet dus onredelijk is. Hij begrijpt niet wat zij zegt. Het debat culmineert in de *Parabel van de Wijngaard*, de 'Werkers van het Elfde Uur', die het centrum van het gedicht vormt. De discussie gaat voort over Gods genade, die volgens het meisje altijd toereikend is, ongeacht goede werken. Vooral de onschuldigen krijgen hoog aanzien in de hemel: zij zijn de honderdvierenveertigduizend getekenden zoals gezien in de Apokalyps.

Bij monde van het meisje verandert de dichter dus de originele honderdvierenveertigduizend getekenden waar de Apokalyps van spreekt - eenmaal in Openbaring 7:4 waar het over de stammen van Israël gaat, en eenmaal in 14:1 waar gesproken wordt over de 'onschuldigen' die (14:4) "zich

niet met vrouwen hebben bevlekt maar maagdelijk gebleven zijn” - in de maagdelijke bruiden van Christus. In de Middeleeuwen werden die, op grond van het Epistel voorgeschreven voor het feest van Onnozele Kinderen (28 december), geïdentificeerd met de ‘Innocents’, de Onnozele Kinderen.

Tenslotte toont ze hem, in de laatste vier delen, het Hemelse Jeruzalem, haar verblijfplaats, aan haar zijde van het water. Het is “de Heuvel van Sion, zoals gezien door Johannes in de Apokalyps”. Niet het oude Jeruzalem waar het Lam is geslacht en waar Johannes de Doper had voorspeld: “Ziet het Lam Gods dat de zonden van de wereld wegneemt.” Het Lam is dus tweemaal herkend in het oude, maar voor de derde maal in het nieuwe Jeruzalem, neergedaald op Gods bevel. Het Lam is wit, zoals ook Zijn bruiden. Een stem klinkt uit de Hemel als het geluid van vele wateren en de donder. Rond Gods troon staan de vierentwintig Oudsten en de Vier Dieren. Er wordt een “nieuw lied” gezongen, gedragen door de bruiden, die verlost zijn als de eerste vruchten die aan God verschuldigd zijn. Een schitterende stad van puur goud en flonkerend als glas. De fundering bestaat uit twaalf lagen van edelsteen, iedere laag één soort, met name genoemd, de twaalf treden hoog en steil.

De stad is een perfecte kubus: twaalf maal tweehonderd meter lang, breed en hoog; de straten van goud, de muren van jaspis, de woningen van allerlei edelstenen. Er zijn twaalf toegangspoorten, drie aan iedere zijde, iedere poort een parel met op ieder de naam van een van de twaalf stammen van Israël. Die poorten zijn nooit gesloten, want er komt toch nooit iemand binnen die niet smetteloos is. Dan volgen, om kort te gaan, de details van het licht, Gods troon, de rivier en de vruchtbomen, globaal zoals die in hoofdstuk 21 en 22 van de Apokalyps beschreven worden. In Pearl vindt men slechts een selectie van de details uit de Apokalyps, in een afwijkende volgorde, deels uit eerdere hoofdstukken, waardoor de betekenis van het geheel tamelijk fundamenteel verandert. De dromer probeert tenslotte de rivier over te steken, maar wordt dan wakker.

### *Bronnen*

Voor de afwijkende vorm van het Hemelse Jeruzalem zijn er andere bronnen dan de Apokalyps alleen. De voornaamste zijn de Psalmen van David (Engelse telling 48, Nederlandse 47 en 49), Dantes Paradiso en de bron daarvan, De Jerusalem Celeste van Giacomino da Verona. Het is niet onwaarschijnlijk dat ook Augustinus’ De Stad Gods enige invloed heeft doen gelden. Maar in Pearl vormen

de landschaps- en stadsbeschrijvingen, hoezeer ook samengesteld uit eerdere religieuze en mystieke visioenen en de hoofse 'locus amoenus' (lieflijke plek), een ongewoon persoonlijke perceptie van de ik-persoon. Het visioen wordt bepaald door zijn gezichtspunt, niet door een conventioneel ideaal.

De datum van handeling, 15 augustus, is al zo'n eigen variant. In tegenstelling tot de traditionele setting van de droom-allegorieën in de lente, de 'reverdiedie' na de winter, wordt hier de oogsttijd gesuggereerd. En het is de feestdag van Maria's (lichamelijke) ten Hemelopneming, wat weer verwijst naar de verrijzenis van de mens na het Laatste Oordeel. Daarbij past een visioen van het Hemelse Jeruzalem, veeleer dan een conventioneel visioen van de Hemel.

### *Structuur*

De drietrapsstructuur van het gedicht toont drie gezichtspunten. In generieke termen bewegen we van aards realisme (rouw om de dood van het meisje) naar de droom-allegorie van het leerdebat met het meisje (somnia), hetgeen dan wordt gesublimeerd in het spirituele visioen van het Hemelse Jeruzalem (visio).

In de loop van dat proces wordt de verloren parel tot het parel-meisje van de droom, en tenslotte tot de parels in de poorten van Jeruzalem in het visioen. Hiermee wordt gesuggereerd dat het thema is hoe daar binnen te komen, of hoe het zaad eerst moet sterven en begraven, d.w.z. geplant moet worden om vrucht te kunnen dragen. Intussen bewegen we van de vergankelijke aarde (natuurwet) naar het onvergankelijke landschap van het middendeel (kosmos of aards paradijs; Gods wet), dan naar het beeld van Gods eeuwigheid (sub specie aeternitatis) in het Hemelse Jeruzalem.

In het middendeel spreekt en is het meisje metaforisch, de dromer menselijk-rationeel. Wederzijds begrip komt nauwelijks tot stand. De dromer kan alleen vanuit aardse begrippen en categorieën redeneren. Hij kan het meisje en de waarden van gene zijde niet zien als metaforen, omdat hij niet kan loskomen van zichzelf. En de theologische allegorie van het Hemelse Jeruzalem gaat de poëtische allegorie van het middendeel nog ver te boven.

### *Vreemdeling in het paradijs*

Woordspel had een hoog intellectueel prestige in de middeleeuwse scholastiek: het werd benut om nuances bloot te leggen en om vaste kaders te doorbreken. In Pearl gebruiken de dromer en het meisje (de gids van de droom-allegorie) geregeld dezelfde woorden in verschillende betekenissen: bijvoorbeeld 'spot' in de betekenis 'smet', 'zonde' en 'plaats', zodat 'spotless' niet alleen de zuiverheid

van de parel en de schuldeloosheid van het gestorven kind kan beduiden, maar ook het feit (wat dus eigenlijk hetzelfde is) dat zij 'zonder woonplaats' is — niet meer aards maar van een andere orde, buiten tijd en plaats, wat de dromer niet wil of kan zien.

In het debat deconstrueert het meisje de opvattingen van de dromer door ze in een metaforischer of spiritueler kader toe te passen, waardoor contextverschuivingen en andere significaties ontstaan die de dromer moeten bekeren, maar die hem zichtbaar alleen in verwarring brengen.

Genade, het centrale onderwerp van het gedicht, wordt gedeconstrueerd door er consequent het woord "cortaysye" (hoofsheid) voor te gebruiken. God is zo 'hoofs' dat Zijn genade altijd toereikend is. En aan het hof van God is de Maagd Maria de 'Quen of Cortaysye' (Koningin van Genade), de 'gratia plena' (vol van genade) van het Ave Maria. Bovendien zijn, door Gods genade of de wetten van Zijn hof, de honderdvierenveertigduizend als maagd gestorvenen allemaal koning of koningin. In die context wordt de polysemantiek van het werkwoord 'paye' — net als het Nederlandse 'voldoen' - benut voor 'betalen' in de zin van afrekenen en belonen, als ook voor 'voldoende zijn' in de zin van vervolmaken en van voldoening geven en van aan de eisen voldoen.

Omdat 'mote' zowel 'stad' als 'zonde' kan betekenen in het dialect van de noordwestelijke Midlands, kan de perfecte paradox ontstaan dat het Hemelse Jeruzalem de 'mote wythouten mote' (stad zonder zonde) is. In de hemel zijn die begrippen onscheidbaar, wat het begrip van de dromer te boven gaat. Toch is dat essentieel voor de Hemelse Stad. Het hele gedicht draait om het 'anders zijn' van hemel en aarde. De dromer blijft als vreemdeling verbannen uit het paradijs; zijn intellect moet plaats maken voor geloof, voordat hij ooit zal kunnen worden toegelaten.

Vervreemding wordt ook bewerkstelligd door de landschapsbeschrijvingen. Vanaf het begin van zijn droom bevindt de ik-persoon zich in landschappen opgebouwd uit paradijs-gemeenplaatsen. De onnatuurlijkheid van de waargenomen landschappen tekent zijn vervreemding. Pearl voegt aan de rivier uit De Jerusalem Celeste vol juwelen die stralen als sterren aan de hemel, toe: "in een winternacht als de mensen slapen" — daarmee extra benadrukkend dat mensen dat dus niet zien. De werelden zijn gescheiden, de aardse mens buitengesloten.

Ook het visioen van het Hemelse Jeruzalem werkt vervreemdend. De Openbaring van Johannes is een Apokalyps: een nieuwe wereld ná het Laatste Oordeel, een Einde der Tijden-visioen zoals de hele apokalyptische traditie daarna. Alleen in

Pearl is het visioen niet apokalyptisch, geen Tweede Komst. De surrealistische beelden die voor Johannes daar juist gestalte aan gaven, worden wel geleend, maar de nadruk ligt in Pearl op het feit dat de levende dromer daarvan uitgesloten is. De twaalf fundamenteën, de symmetrische bouw, de twaalf poorten, de bomen die twaalf maal per jaar twaalf soorten vruchten geven, zijn bovenmenselijk en onnatuurlijk. Het is een schokkend buitenaards tafereel, in plaats van de conventionele 'pleasance' van de droom-allegorie. Het sluit de dromer buiten, zowel zintuigelijk als intellectueel; hij kan het niet bevatten, hooguit in geloof leren aanvaarden. Als de dromer in de rivier wil springen, blijkt dat het debat tussen hem en zijn gids hem nog niet veel dichterbij begrip gebracht heeft. De theologische allegorie van het visioen vereist een 'anders zien', waartoe het middendeel suggesties doet die door de dromer misschien niet worden opgepikt, maar die de lezer wel op een spoor zetten.

### *Landschap als routekaart*

Ondanks of dankzij de vervreemding functioneren de landschappelijke settings ook als de weg die moet worden afgelegd van aardse duisternis naar het lichtende Jeruzalem. In zijn analyse van de landschappen in *Pearl* spreekt John Finlayson van *Wegen van Kennis van de Waarheid*.<sup>[iii]</sup> Het eerste landschap, vóór de droom begint, is de wereld van de seizoenen, onderworpen aan tijd en dood, van graf en geplant zaadje, van dood en wedergeboorte, van oogsttijd; heel sensueel-zintuigelijk. Het daarop volgende droomlandschap is een veel meer 'verlichte' perceptie: met de setting voor het parel-meisje, het discours en de parabel, tot het uiteindelijke mystieke visioen, wordt een weg afgelegd van zintuigelijke waarneming via de doctrine van de Kerk en de onderrichting door de Verlosser zelf (met exegese door het meisje) naar pure contemplatie. De zintuigen tonen de menselijke waarden. Maar de kristallisering van het landschap in de droom, de menging van organische en niet-organische elementen, toont dit tweede landschap als noch geheel natuurlijk, noch als reeds geheel hemels. Het is wel al intelligibel, maar nog steeds overweldigend sensueel. Het landschap aan gene zijde van de rivier heeft nog niet een puur religieuze betekenis: voor de dromer is het meer 'locus amoenus' dan spiritueel paradijs. Alleen in de woorden van de gids wordt de theologische symboliek geactiveerd. De lezer weet geleidelijk al wel wat de dromer zich zou moeten realiseren, maar wat het gedicht biedt is het stadium van perceptie van de dromer: het proces blijkt belangrijker dan de significatie. Finlayson citeert Sint Bonaventura over de Weg van Kennis van de Waarheid die, onvermijdelijk, van het letterlijke via het symbolische naar het

mystieke inzicht leidt. Het visioen van het Hemelse Jeruzalem is, in het gedicht en dus voor de dromer, dan ook vlakker dan het middendeel. Het idee van een af te leggen weg wordt nog eens gesuggereerd door het feit dat pas bij het zien van de processie van de honderdvierenveertigduizend maagden de dromer uiting geeft aan gevoelens van “delyt” (vreugde). De beschrijving van de drie landschappelijke settings laat dus duidelijk zien dat het gedicht niet gaat over een visioen van de hemel, maar dat het een dramatisering is van de weg van duisternis naar illuminatie.

### *Lapidaire symboliek van het fundament*

De fundering van het Hemelse Jeruzalem bestaat uit twaalf lagen van elk één soort edelsteen, die een trap vormen. Dit beeld is rechtstreeks ontleend aan de Apokalyps (hfst. 21:19-20); ook de edelstenen in *Pearl* zijn identiek aan die van Johannes. Robert Blanch heeft deze twaalf edelstenen nageplozen in een viertal middeleeuws-Engelse lapidaria om hun ‘significatio’ (allegorische betekenis) vast te stellen. **[iv]** Hij komt met de volgende opsomming: de onderste laag van jaspis beduidt Geloof, met de bijbehorende standvastigheid nodig om onwaarheid te onderwerpen aan waarheid. De tweede laag, de trede van saffier, beduidt Hoop, gebaseerd op de belofte van hemels geluk voor mensen van goede wil. Het chalcedoon van de derde trede betekent Deemoedigheid, het tegengestelde van trots, specifiek wanneer goede mensen slechte mensen inspireren tot goedheid, een vorm van Caritas (naastenliefde). De vierde laag, die van smaragd, verwijst naar ‘het geloof van de vier evangelisten’, dat tot onbesmetheid leidt. De vijfde trede, die van sardonyx, staat voor Berouw, het versmiden van vleselijke lust en bereidheid straf te aanvaarden, wat hoop weer mogelijk maakt. Het karneool of robijn van de zesde trap beduidt het Bloed van Christus, de liefdedaad van de verlossing van onze zonden. De zevende laag, die van chrysoliet, is de Onderrichting door Jesus Christus middels prediking en wonderen, de basis van ons geloof. Dat brengt ons bij de achtste trede, die van beril, dat Christus’ Wederopstanding uit de dood beduidt, de basis van de menselijke hoop. Het topaas van de negende trap verwijst naar de Engelen en het bekroonde leven in de Hemel, de beloning als liefdesgave. De tiende laag, die van chrysopraas, geeft het voortploeteren van de mens aan in zijn pogingen om het aardse leven op te geven terwille van het eeuwige. De elfde trede, die van hyacint, staat voor de lering van de gelovigen door priesters en theologen, die de mens van ijdele gedachten en depressie verlost. Tenslotte verwijst het amethyst van de twaalfde trap naar het purper van het pas vergoten bloed van Christus, de ultieme

liefdedaad, de wijn van de Eucharistie en de martelaren die zo tot het gezelschap van de engelen zijn toegelaten.



### Die Pilgerfahrt zum Himmlischen Jerusalem

Deze allegorische interpretatie is niet specifiek Engels. Het elfde- of twaalfde- eeuwse Middelhoogduitse gedicht "*Vom himmlischen Jerusalem*" geeft een vrijwel identieke interpretatie van de twaalf edelstenen in de tekst zelf.**[v]** Het betreft kennelijk een gevestigde traditie van allegorische duiding die in het veertiende- eeuwse Engeland van Pearl algemeen bekend was. Maar noch het Middelhoogduitse gedicht, noch Blanch in zijn analyse van Pearl werken de implicaties uit van het allegorische schema van de fundamente van het Hemelse Jeruzalem. Wel voegt de Duitse dichter tenslotte aan zijn opsomming toe dat de hoogte, lengte en breedte van de stad naar Geloof, Hoop en Liefde verwijzen, waaruit vele deugden voortkomen (strofe 25) en dat men "nu gehoord heeft hoe u in die stad moet komen" (strofe 26).

Dat sterkt mij in het vermoeden dat de twaalf lagen edelstenen in de Middeleeuwen meer zijn dan alleen de fundering van het Hemelse Jeruzalem. Zij lijken ook een trapsgewijze opgang, de treden die men de een na de ander moet opgaan om op een hoger niveau te komen, dat uiteindelijk toegang verschaft tot de hemelse stad. De opgang blijkt te bestaan uit vier tritsen die steeds vormen van Geloof, Hoop en Liefde beduiden. De cirkel van de drie 'theologische deugden' wordt viermaal afgelegd, telkens op een hoger niveau van theologisch inzicht, als in een spiraalvormige opgang waarbij iedere trede de volgende stap omhoog mogelijk maakt. Zo vormen de twaalf lagen de feitelijke toegangsweg tot de heilige stad, waarvan de twaalf paarden poorten slechts de sublimatie zijn —



zoals de gids als parel-meisje de sublimatie is van de lering daarvan. De poorten geven in dit gedicht niet enkel meer toegang aan de stammen van Israël, maar aan alle mensen van goede wil die bereid zijn de twaalftraps toegangsweg te gaan. Als de lezer de suggesties van het parel-meisje volgt, heeft het speciaal geconstrueerde Hemelse Jeruzalem van Pearl misschien meer te bieden dan een mystieke ervaring.

### *Anagogie vs. allegorie*

Exegese van de Heilige Schrift was in de twaalfde en dertiende eeuw ontwikkeld tot een vierledig interpretatiemodel, door Thomas van Aquino (*Summa Theologiae* I, i, 10) omschreven als één letterlijk niveau en drie spirituele niveaus: een allegorische betekenis wanneer de dingen van de Oude Wet dingen van de Nieuwe Wet beduiden; een morele betekenis wanneer de daden van Christus tekenen zijn van hoe wij moeten handelen; een anagogische betekenis wanneer geduid wordt op de dingen die in de eeuwige glorie vóór ons liggen. Die laatste drie werden ook wel kort samengevat als: wat men moet geloven, hoe men moet handelen en wat men mag hopen. In dit middeleeuws-scholastieke schema is de Openbaring van Johannes een anagogische tekst: de Wederkomst en het Oordeel worden voorspeld, waarna de uitverkorenen voor eeuwig bij God zullen zijn, een Apokalyps. Dat geldt evenzeer voor de latere iconografie van het Hemelse Jeruzalem in beeld en tekst. Maar het geldt niet voor Pearl. **[vi]** Ad Putter (160-161) wijst er terecht op dat het Jeruzalem van Pearl niet apokalyptisch is: er is geen aankondiging van de opnemings van de mens in Gods koninkrijk, maar juist nadruk op de buitensluiting van de levende mens. De iconografie van de Apokalyps wordt weliswaar selectief gebruikt, maar met zodanige contextuele aanpassingen dat de vervreemding wordt onderstreept en de toegankelijkheid wordt geblokkeerd, tenzij....

Dat 'tenzij' wordt gesuggereerd doordat de auteur de symboliek van de details verschuift van anagogisch naar allegorisch. De typisch allegorische beeldspraak zoals die in de Psalmen en in Augustinus' *Stad Gods* te vinden zijn — de geblokkeerde landschappen en stad — maken van het oorspronkelijk mystieke (anagogische) visioen een leerdicht over genade, zonder welke de hemelse stad niet te bereiken is. Die genade wordt in kaart gebracht, in woord en beeld, als te verdienen door de theologische deugden van Geloof, Hoop en Liefde te betrachten. De levende mens moet zich van zichzelf vervreemden en zich op een hoger plan plaatsen om zijn verloren Parel te herwinnen. **[vii]**

## NOTEN

**[i]** Geoffrey Chaucer, *The Legend of Good Women*, Proloog, 1-11, in *The Riverside Chaucer*, ed. Larry D. Benson, Boston, Houghton Mifflin & Oxford University Press, 1987, 588 (mijn vertaling).

**[ii]** Voor meer details zie Putter (1996). Voor een teksteditie met een modern-Engelse vertaling ernaast zie Vantuono (1984).

**[iii]** Finlayson (1974) geeft een zeer gedetailleerde en beredeneerde analyse van de drie landschappen in *Pearl*.

**[iv]** Zie Blanch (1966).

**[v]** Zie Anon. (1965).

**[vi]** Field (1986) geeft gedetailleerde vergelijkingen met de visuele iconografie van het Hemelse Jeruzalem in de beeldende kunsten, waar *Pearl* sterk van afwijkt door een veel dynamischer voorstelling.

**[vii]** Voor een feministische interpretatie van de hemelse stad als symbool van vrouwelijkheid of moederschap zie Stanbury (1994). Voor een 'categorieverplaatsing' van Pearl's Hemelse Jeruzalem als beeld van een wereldlijk-hoofs machtscentrum, zie dezelfde auteur (Stanbury: 2001).

## LITERATUUR

Anon., "Vom himmlischen Jerusalem", in *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jh.*, ed. Friedrich Maurer, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1965, deel 2, 140-151.

Blanch, Robert J., "Precious Metal and Gem Symbolism in Pearl", in *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*, ed. Robert J. Blanch, Bloomington: Indiana University Press, 1966, 86-97.

Field, Rosalind, "The Heavenly Jerusalem in Pearl", *The Modern Language Review*, 81 (1986), 7-17.

Finlayson, John, "Pearl: Landscape and Vision", *Studies in Philology*, 71 (1974), 314-343.

Putter, Ad, *An Introduction to the Gawain-Poet*, London: Longman, 1996.

Stanbury, Sarah, "The Body and the City in Pearl", *Representations*, 48 (1994), 30-47.

Stanbury, Sarah, ed., *Pearl, TEAMS, Kalamazoo*, Michigan: Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 2001, Introduction, 11-17.

Vantuono, William, ed. and transl., *The Pearl Poems: An Omnibus edition. Vol. I: Pearl and Cleanness*, New York: Garland, 1984.