

Obraz jako zpráva o neznámém: Český soubor ilustrací Mandevillových cest

MILENA BARTLOVÁ (SEMINÁŘ DĚJIN UMĚNÍ
FILOSOFICKÉ FAKULTY MASARYKOVY UNIVERSITY, BRNO)

Na výstavě českého umění z doby Lucemburků pořádané v roce 2005 byla vystavena i malá knížka, zapůjčená z British Library v Londýně; sem byla zakoupena roku 1861 a původně byla získána v Římě s důvodným podezřením, že ji jakýsi řeholník zcizil z Vatikánské knihovny.¹ Je v ní svázáno pouhých 16 pergamenových listů s obrázky, bez textu. Již před koncem 19. století je badatelé identifikovali jako ilustrace k prvním kapitolám cestopisu tzv. rytíře Johna Mandevilly, v 80. letech 20. století pak bylo rozpoznáno, že patří k českému překladu této populární knihy, který někdy mezi lety 1395 a 1410 pořídil pro krále Václava IV. známý literát, kvalifikovaný překladatel z latiny a historik husitských válek Vavřinec z Březové.

Mandevillův cestopis byl mimořádně populární cestovní literaturou středověkého typu, dochovalo se více než 250 rukopisných verzí a od prvního tisku (1496) i řada tištěných. Podle dnešního stavu poznání je však záhadou osobnost jeho autora, kterým nebyl jinak nedoložený rytíř John Mandeville ze St Albans v Anglii, nýbrž patrně autor nejednoznačné identity ve flámském Liège.² Text byl napsán v normanské francouzštině kolem poloviny 14. století a velmi rychle se šířil – český překlad pořídil Vavřinec z Březové z německé verze Otty von Diemeringen. S oběma autory se setkáváme hned v úvodu našeho svazku, přičemž podobizna rytíře Mandevilla nenechává na pochybách, že si cestovatele, byť nyní již zestárlého, máme představovat jako krásného a energického muže.

¹ Josef KRÁSA, *Mandevillovy cesty. Rukopis Britské knihovny Add. 24189*, in: *týž, České iluminované rukopisy 13.–16. století*. Praha 1990, s. 268–297 (text je českou verzí úvodu k faksimilnímu vydání kodexu v Mnichově 1983); Barbara D. BOEHM – Jiří FAJT (vyd.), *Prague, the Crown of Bohemia 1347–1437*, výst. kat. Metropolitan museum New York 2005, s. 232–233 (kat. č. 88, autor Eric Ramírez-Weaver); obojí s další literaturou. Ilustrace byly vystaveny i na pražské výstavě v roce 2006 – viz Jiří FAJT (vyd.), *Karel IV. Císař z boží milosti*. Praha 2006, s. 493, č. k. 164.

² *Encyclopedia Britannica*, 11th edition online; J. KRÁSA, *Mandevillovy cesty*; Alena SCHEINOS-TOVÁ, *Stvoření místa ve středověkém cestopise (Cestopis tzv. Mandevilla)*, in: *Česká literatura 52/2004*, s. 149–171.

Ilustrátor nám jej ukazuje na několika obrázcích jako skutečně cestujícího na lodi i po zemi. Mandevillov text se však při kritickém rozboru ukázal jako kompilace starších cestopisů, čerpající nejvydatněji především z Odorika z Pordenone. Skromný františkán byl pak několikrát v rukopisné tradici označen za Mandevillova cestovního průvodce. Z Marka Pola čerpá Mandeville jen v jediném detailu a jeho vlastní cestovatelské zkušenosti by snad bylo možné přičíst zprávy o Egyptě. Používal však kvalitní informační zdroje; zmiňuje např. historiku o muži, který vyplul na moře západním směrem a po mnoha letech připlul zase zpět do svého domova, a uvádí se, že právě Mandevillov cestopis s sebou vozil Kryštof Kolumbus. Jakkoli dnes již nebývá zvykem označovat středověké kompilující spisovatele za lháře a podvodníky, ulpívá na autorovi zvaném Mandevilla ódium nepoctivce, patrně posílené odhalením tělesné neexistence autora jako osoby, za niž se vydával. Dobré jméno má však v dějinách anglického jazyka a literatury, neboť některé jeho glosy patří k nejstarším psaným dokladům angličtiny – pokud je ovšem nepovažujeme za mladší interpolace.

Popularita Mandevillova cestopisu vedla k tomu, že některé luxusní exempláře byly ilustrované. Výběr témat k ilustrování se různí, zatímco někde jsou to monstrózní lidské rasy, jinde jsou to relikvie a poutní místa. Nejbohatší soubor tvoří 74 ilustrací, které jsou Mandevillovi věnovány ve sborníku cestopisů nazývaném *Livre des merveilles*, obsahujícím mj. i texty Marca Pola a Odorika z Pordenone, který v roce 1413 věnoval burgundský vévoda Jan bez Bázně svému strýci, známému sběrateli Janovi z Berry. Fragment ilustrací k českému překladu je problematický právě proto, že tu chybí text. Obrázky zabírají celé strany kodexu a není jasné, jak byly původně míněny. Vzhledem k tomu, že nám úplně chybí původní kontext, je obtížné rozhodnout, jak vybíral pražský ilustrátor svá témata a co by nám takový výběr mohl sdělit o preferencích objednavatele, případně tzv. konceptora – tedy vzdělaného rádce, o jakých předpokládáme, že mohli zprostředkovávat informace mezi objednavatelem a výtvarníkem. Jasně je pouze to, že jde o ilustrace prvních třinácti kapitol německé a české verze cestopisu, zahrnující méně než desetinu textu. Je možné, že i pro tento úsek mohlo být ilustrací více; naproti tomu pokud by byl malíř či jeho rádce postupovali v celém textu podobně, byl by výsledný soubor nejbohatěji ilustrovaným středověkým cestopisem vůbec.

Pokud vyjdeme z dochovaného fragmentu jako celku, pak vedle dvou obrázků spisovatelů začíná soubor třemi zobrazeními Mandevilla jako cestovatele. Dále pět obrázků ukazuje pamětihodnosti Konstantinopole čili Cařihradu; mezi ně je vložena série věnovaná bližší charakteristice pašijových ostatků uložených ve městě: tři obrázky popisují legendu o dřevu kříže, čtyři se věnují trnové koruně a dva vysvětlují vlastnictví svatého kopí. Závěrečný soubor tvoří obrázky dalších dvou pamětihodností hlavního města a šesti zajímavých lokalit jinde v Řecku. Kapitulu vysvětlující rozdíl mezi řeckým a latinským křesťanstvím ilustruje obraz, který rozpor personifikuje ve scéně předání odmítavého dopisu řecké církve papeži Janu XXII. Strategie výběru, pokrývajícího text velmi nerovnoměrně, se zdá být nahodilá, přesto v ní jistou logiku nalézt lze. Úvodní pětice tvoří obvyklou legitimizační základnu středověkého textu: obrázky dokazují, že autor není fiktivní a že cestoval po vzdálených krajích. Ilustrace biblických textů, legend a historických osobností vážících se ke konstantinopolské sbírce pašijových ostatků je na svém místě opět právě jako argumentace, která se snaží harmoni-

zovat různá legendární podání, především existenci více trnových korun a hrotů svatého kopí. Následují turistické pamětihodnosti Řecka, se zajímavým důrazem na empirické dokazování; přímo vědecký experiment je námětem obrázku z Olympu, přemístěného v překladu na Athos: „*Na té hoře nevěje izádný vietr, ani mōz na ní který pták nebo zvěř živa býti, neb tu povětríe nemōže izádné vlhkosti mieti. A pravie tu v zemi, že někdy mistři vzházeli jsú na ni, aby hvězdy patřili, majíce s sebu húby morské plny vuody pro rozvlažení povětríe, aby se nezadchli, a psali jsú slova na vrchu v múce; a když jsú po roce opět na tu horu vzešli, tehda jsú nalezli to písmo bez pohnutie, jako v túž hodinu psáno by bylo; a po tom jsú snábděli, že přes celý rok izádný vietr na vrch té hory nepová, ani děšť ani která z oblakův zároda.*“³ Podobně i obrázek Jaffy předvádí důkazní materiál: „*Jafe jest najstaršie město ve všem světě, neb jest bylo uděláno před potopú. A tu jest žebro obrové, jenž jest čtyřicet noh zděli.*“⁴ Ostatně i nalezení hrobu Herma Trismegista pod chrámem Hagia Sofia či přírodovědné zdůvodnění, proč z Adama hrobu vyrostl tzv. rajský strom, na němž byl ukřižován Ježíš, patří do oblasti empirické argumentace.

Mezi důvody, jež vedly badatele k připsání místa vzniku souboru do Prahy, figuruje právě výběr ilustrovaných témat. Ačkoli je na obrázku popisujícím pamětihodnosti Konstantinopole vyobrazen soubor pašijových relikvií obsahující vedle dřeva kříže a trnové koruny také nesešivanou suknicí a třtinu s houbou, doplňkové obrázky se zabývají jen prvními dvěma ostatky a navíc i kopím, jímž byl proboden Kristův bok. To bylo totiž nejvýznamnější součástí pražského pokladu tzv. říšských svátostí. Byzantský císař je tu také vyobrazen s římskou císařskou korunou na hlavě. Historikové umění tu spatřují odkaz na pražskou slavnost ukazování těchto ostatků, již zavedl Karel IV. a pro jejíž konání byl v rámci Nového Města pražského rezervován obrovský prostor dnešního Karlova náměstí; ba dokonce někteří tu vidí i topografické zobrazení zdejších architektonických památek.⁵ Císařova podoba však spíše než typickým portrétům Karla IV. odpovídá císaři vládnoucímu ve druhém desetiletí 15. století, kdy ilustrace vznikly, totiž Zikmundu Lucemburskému.⁶ Centrální stavba na obrázku se shoduje se stavbou na předchozím zobrazení konstantinopolského Justiniánova pomníku, jemuž po ztrátě byzantských území vypadlo z ruky vladařské jablko, a znázorňuje tedy patrně jednoduše chrám Hagia Sofia, či – jak to s jistou genderovou lehkomyšlností zformuloval Vavřinec – „*ke cti svatě Žofie, točišto svatě múdrosti, jenž jest Syn boží*“.⁷

Nyní si můžeme výslovně zformulovat otázku, která mne v tomto příspěvku nejvíce zajímá: K jaké žité realitě se vztahují tyto ilustrace fragmentu Mandevillova cestopisu?

³ František ŠIMEK (vyd.), *Cestopis t. ř. Mandevilla*. Praha 1911, s. 17.

⁴ Tamtéž, s. 27.

⁵ J. KRÁSA, *Mandevillovy cesty*; podrobněji Zorana OPAČIĆ, *Charles IV and the Emmaus Monastery: Slavonic Tradition and Imperial Ideology in 14th century Prague* (Diss. University of London 2003), s. 152–153.

⁶ K jeho identifikačním portrétům viz naposledy s literaturou Dušan BURAN, *Die Wandmalereien in Riffian und Sigismund von Luxemburg. Überlegungen zu einer kirchenpolitisch motivierten Ikonographie um 1400*, in: Michel Pauly – François Reinert (vyd.), *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa*. Mainz 2006, s. 301–318.

⁷ F. ŠIMEK, *Cestopis*, s. 11.

villových cest? A jak se k ní jakožto obrazy vztahují? Pro takové tázání není nijak podstatné, zda autor textu osobně navštívil nebo nenavštívil popisovaná místa. Otázkou naproti tomu je vizuální zkušenost malíře a předpokládaného publika, a zejména její vztah ke slovy zapsanému textu. Obecně platí, že slovem vyjádřenou skutečnost lze převést do vizuální skutečnosti obrazu pouze na základě jejího srovnání s tím, co jsme již někdy viděli, ať už ve skutečnosti nebo zobrazené. Opačný proces, tedy pochopení a interpretace vizuálního obrazu, má mnohem širší pole možností – dosud zcela neznámou věc můžeme poznat podle jejího obrazu doplněného slovním výkladem a tuto vizuální zkušenost pak následně porovnávat se žitou skutečností.⁸

Názorně tento postup vidíme na ilustraci císařovy sbírky pašijových ostatků. Chrám Hagia Sofia je v textu cestopisu charakterizován pouze jako největší a nejkrásnější na světě. Malířův rádce musel odjinud vědět a malíři sdělit, že je to centrální stavba, odlišná od většiny západokřesťanských kostelů. Výsledkem vizuálního ztvárnění těchto informací je chrám velmi originálního tvaru, ovšem provedený v gotickém tvarosloví včetně ornamentálních detailů. Vedle stojící jednoduchá centrální stavba ve tvaru románské rotundy pravděpodobně zachycuje takovou centrální chrámovou stavbu, jakou malíř i středoevropské publikum znali ze své vlastní zkušenosti. Města tu mají podobu evropských měst včetně domů se štítů a podloubím, všichni lidé, včetně postav biblických příběhů, jsou oblečeni do právě módního evropského oděvu a možná exotičnost se omezí na jedinou extravagantní příkrývku hlavy u kyperských lovců. Stejný postup platí i pro ilustrace vzniklé ve slohovém okruhu pařížské dvorské kultury počátku 15. století, odkud vyšel i pražský malíř Mandevilly, tj. pro už zmíněný sborník *Livre des merveilles*.

Zásadní výjimkou v tomto smyslu nejsou ani pověstná monstra, zvířecí i lidská. V Mandevillově cestopisu se objevují později, takže náš výsek ilustrací jeho první desetiny je bohužel nezachytil. Bylo ukázáno, že obrazy lidských monster, od 16. století standardně přebírané především z dřevorezů slavné Schedelovy kroniky z roku 1493, vděčí za svou podobu fantastickým obrazům monster v románském umění, jež se nejednou inspirovalo antickou tradicí.⁹ Z téhož zdroje pochází, *mutatis mutandis*, i význam podobných bytostí na okraji stvoření ve středověkých cestopisech: ztělesňují jak hříchem pokřivenou přirozenost, tak také všemohoucnost a vševládnost boží – v tomto druhém smyslu o nich také píše např. právě Mandevilla.

Znárodnování věcí, krajin, lidí a událostí, které ani malíř a konceptor, ani očekávané publikum neznali z vlastní žité zkušenosti, se muselo nutně přidržovat známých vizuálních vzorců, jinak by je nebylo možné ani vytvořit, ani chápat. Schopnost ilustrátora pražského Mandevilly vytvářet obrazy „nevidaného“ patří do širšího okruhu nových schopností výtvarné invence, která se od přelomu 14. a 15. století rychle začíná odpoutávat od staleté tradice pevných obrazových

⁸ Ernst H. GOMBRICH, *Pravda a stereotyp*, in: *týž*, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha 1985, s. 73–103. K obecnějším otázkám obrazu srov. také Gottfried BOEHM (vyd.), *Was ist ein Bild?* München 1994; *týž*, *Topos des Anfangs. Geometrie und Rhetorik in der Malerei der Renaissance*, in: Ulrich Pfisterer – Max Seidel (vyd.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in der Künsten der Italienischen Renaissance*. München – Berlin 2003, s. 49–59; Robert S. NELSON – Richard SCHIFF, *Kritické pojmy dejin umenia*. Bratislava 2004.

⁹ Götz POCHAT, *Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur*. Würzburg 1997.

konvencí. Jestliže výtvarné umění předchozích staletí pracovalo s výtvarnou skutečností, jejíž vizuální vztah k žitému světu byl konvenční, v průběhu 14. století a výrazně na jeho přelomu ke století následujícím začíná zejména malířství reflektovat, zkoumat a aplikovat možnosti různých podob iluzivního vyjádření trojrozměrného prostoru a tvarů v dvojrozměrné ploše.¹⁰ Díky tomu se stává zobrazení „nevidaného“ aktuálním problémem. Hybnou silou jsou přitom oba prvky, které jsme zde sledovali – jednak snaha o nový empirismus při konstrukci obrazu jako průsečíku geometrické analýzy prostoru i plochy a vyprávění či rétoriky, jednak pokusy o vizuálně přesvědčivé ztvárnění abstraktních, v žitém světě hmotně neexistujících konceptů z oboru teologie, alchymie či politiky. Z pražské či jí velmi blízké malířské tvorby, současné s ilustrátorem Mandevillových cest, sem patří např. (pouze zprostředkovaně dochované) *Tabule staré a nové barvy aneb Koberce s obrazy o Kristu a Antikristu* anebo nejstarší ilustrace alchymistického spisu *Aurora consurgens*, dochovaná v knihovně v Curychu.

Vizuální obraz hraje vždy roli pádného důkazu o skutečnosti toho, co je nám ukazováno. V době vzniku pražských ilustrací Mandevillových cest se teprve rodily první předpoklady pozdějšího nároku obrazu na podání úplné a objektivní informace o vzhledu zobrazeného. Názorněji než v mladších epochách se nám proto ukazuje konstruktivistická a interpretativní povaha poznání zprostředkovaného vizuálním médiem, která k němu patří podstatně a neoddelitelně, dokonce i v epoše fotografie. Obrazové ztvárnění interpretuje neznámé v ilustracích cestopisů vzniklých před rozšířením knihtisku vždy konkrétním a jedinečným způsobem. Pro vzdělaného českého krále Václava IV. malíř ztvárňuje především věcnou a empirickou argumentaci. (Mimochodem všimněme si, že ilustrátor nezachytil erotické a zábavné literární historiky, jimiž Mandevilla svůj cestopis doplnil a jichž je v prvních 13 kapitolách několik. Souhlasí to s korekcí pomlouvačného obrazu o líném a požívačném králi, jaký se dlouho tradoval v historické i vědecké literatuře.)¹¹ Ilustrace zároveň názorně, a tedy přesvědčivě ukazují, že svět je jak v časovém, tak v prostorovém rozměru jediný, a to takový, jaký jej běžně známe. Tragédie, jež vznikaly, když Evropané s takovou představou a s vojenskou převahou vstupovali na území cizích kultur, jsou dobře známy.¹²

Českému králi před husitskými válkami a publiku v jeho okruhu ovšem podobná konfrontace nehrozila, byť můžeme s nadsázkou tento soubor ilustrací charakterizovat jako ranou imperiální zkušenost české kultury. Pro ně platila patrně spíše druhá stránka obrazu světa, jaký vytvářely cestopisy a posilovaly jejich ilustrace: Evropa jejich prostřednictvím především potvrzovala a posilovala svou vlastní identitu a sebevědomí. Orient byl konstruován jako její protiklad,

¹⁰ Recentně k tomuto procesu srov. Michaela KRIEGER, *Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch*, in: Pantheon 54, 1996, s. 4–18; Lieselotte SAURMA-JELTSCH, *Nähe und Ferne. Zur Lesbarkeit von Raum in der Ottonischen Malerei*, in: Alfred Wiczorek – Hans-Martin Hinz, *Europas Mitte um 1000*, II. Stuttgart 2000, s. 813–818; Klaus KRÜGER, *Das Bild als Schleier der Unsichtbaren*. München 2001; Michael Viktor SCHWARZ, *Visuelle Medien in christlichen Kult*. Wien 2002 (s další literaturou).

¹¹ Petr ČORNEJ, *Tajemství českých kronik*. Praha 2003 (2. vydání), s. 67–116.

¹² V souvislostech s vizuální kulturou 16. a 17. století viz Stephen GREENBLATT, *Podivuhodná vlastnictví*. Praha 2004.

avšak do té míry, do jaké vypadá stejně jako „náš“ svět, zůstává protikladem noticky ovládnutelným, a tedy bezpečným.¹³

**Summary: An image as a report on the unknown:
The Bohemian set of illustrations of the Travels
of Sir John Mandeville**

The British Library in London houses a set of illustrations without text, providing a pictorial guide to the *Travels of Sir John Mandeville*. Both the formal critique and analysis of some relevant details have convincingly shown that the illustrations once accompanied a translation of the *Travels* into Czech, done by Master Vavřinec (Lawrence) of Březová in the second decade of the fifteenth century, and that they are a work of a painter closely connected with the royal court of Prague.

I will take up these illustrations not as a work of art but as a visual communication medium. The illustrator was confronted with a task to depict situations and places which he neither ever visited, nor saw with his own eyes. The ensuing images thus provide an eloquent example of how a segment of reality unconnected with any real experience is visualized with the aid of real devices known to the author. An image, being a medium of extraordinary efficiency, thus helps to construct a depiction of a world as a unified whole, based on an order verified and known up to the author's time. The illustrations of the *Travels* thus show mental images and stereotypes providing a "travel kit" of fifteenth-century Europeans about to visit faraway lands.

Bibliografie citovaných prací

- BOEHM, Barbara D. – FAJT, Jiří (vyd.) 2005: *Prague, the Crown of Bohemia 1347–1437*, výst. kat. Metropolitan Museum New York.
- BOEHM, Gottfried (vyd.) 1994: *Was ist ein Bild?* München: W. Fink.
- BOEHM, Gottfried 2003: *Topos des Anfangs. Geometrie und Rhetorik in der Malerei der Renaissance*, in: Ulrich Pfisterer – Max Seidel (vyd.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in der Künsten der Italienischen Renaissance*. München – Berlin: Deutscher Kunstverlag, s. 49–59.
- BUCHANAN, Dušan 2006: *Die Wandmalereien in Riffian und Sigismund von Luxemburg. Überlegungen zu einer kirchenpolitisch motivierten Ikonographie um 1400*, in: Michel Pauly – François Reinert (vyd.), *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa*. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8.–10. Juni 2005. Mainz am Rhein: P. von Zabern, s. 301–318.
- ČORNEJ, Petr 2003: *Tajemství českých kronik. Cesty ke kořenům husitské tradice*. Praha: Paseka (2. vydání).
- FAJT, Jiří (vyd.) 2006: *Karel IV. Císař z boží milosti*. Praha: Academia.
- GOMBRICH, Ernst Hans 1985: *Pravda a stereotyp*, in: týž, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Z angl. přel. Miroslava Tůmová. Doslov Josef Krása. Předlohy k reprodukcím Jan Malý. Praha: Odeon, s. 73–103.

¹³ Edward W. SAID, *Orientalism*. New York 1979; Mary Louise PRATT, *Alexander von Humboldt and the reinvention of America*, in: Jessica Evans – Stuart Hall (vyd.), *Visual Culture: The Reader*. London 1999, s. 421–434.

- GREENBLATT, Stephen 2004: *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa*. Praha: Karolinum.
- KRÁSA, Josef 1990: *Mandevillovy cesty. Rukopis Britské knihovny Add. 24189*, in: týž, *České iluminované rukopisy 13.–16. století*. Praha: Odeon, s. 268–297.
- KRIEGER, Michaela 1996: *Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch*, in: *Pantheon* 54, s. 4–18
- KRÜGER, Klaus 2001: *Das Bild als Schleier der Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- NELSON, Robert S. – SCHIFF, Richard 2004: *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia, Slovart.
- OPAČIČ, Zorana 2003: *Charles IV and the Emmaus Monastery: Slavonic Tradition and Imperial Ideology in 14th century Prague* (Diss. University of London).
- POCHAT, Götz 1997: *Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur*. Würzburg: Echter Verlag.
- PRATT, Mary Louise 1999: *Alexander von Humboldt and the reinvention of America*, in: Jessica Evans – Stuart Hall (vyd.): *Visual Culture: The Reader*. London: Sage Publications, s. 421–434.
- SAID, Edward W. 1979: *Orientalism*. New York: Vintage.
- SAURMA-JELTSCH, Lieselotte 2000: *Nähe und Ferne. Zur Lesbarkeit von Raum in der Ottonischen Malerei*, in: Alfried Wiczorek – Hans-Martin Hinz, *Europas Mitte um 1000*, II. Stuttgart: Theiss-Verlag, s. 813–818.
- SCHEINOSTOVÁ, Alena 2004: *Svoření místa ve středověkém cestopise (Cestopis tzv. Mandevilla)*, in: *Česká literatura* 52, s. 149–171.
- SCHWARZ, Michael Viktor 2002: *Visuelle Medien in christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*. Wien: Böhlau Verlag.
- ŠIMEK, František (vyd.) 1911: *Cestopis t. zv. Mandevilla*. Český překlad pořízený Vavřincem z Březové. K vydání připravil, úvodem a slovníkem opatřil dr. František Šimek. Praha: Česká akademie.