

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI  
FAKULTA FILOZOFICKÁ

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

2017

Martina Kristlová

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI  
FAKULTA FILOZOFICKÁ

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Translation of a Text Dealing with 19th-Century  
British History with a Commentary and a Glossary**

**Martina Kristlová**

Plzeň 2017

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra anglického jazyka a literatury

**Studijní program Filologie**

**Studijní obor Cizí jazyky pro komerční praxi**

**Kombinace angličtina – němčina**

**Bakalářská práce**

**Translation of a Text Dealing with 19th-Century  
British History with a Commentary and a Glossary**

**Martina Kristlová**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Alice Tihelková, Ph.D.

Katedra anglického jazyka a literatury

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2017*

.....

**Poděkování:**

*Chtěla bych touto cestou poděkovat vedoucí své bakalářské práce, PhDr. Alici Tihelkové, Ph.D., za její cenné rady, trpělivost a čas, který mi věnovala.*

*Zároveň bych ráda poděkovala své rodině, která mi byla oporou po celou dobu mého studia a hlavně při psaní této bakalářské práce.*

## Table of Contents

1. INTRODUCTION.....	1
2. THEORETICAL PART .....	2
2.1 Translation.....	2
2.2 Methods of translation .....	3
2.3 Role of translator .....	4
2.4 Popular scientific style .....	6
3. PRACTICAL PART – TRANSLATION OF THE ENGLISH TEXT .....	7
3.1 Translation of the first extract “The Angel in The House” .....	7
3.2 Translation of the second extract “A World of Wealth and Power” .....	15
4. COMMENTARY .....	28
4.1 Macro approach analysis.....	28
4.1.1 The source text .....	28
4.1.2 Author .....	28
4.1.3 Target reader .....	29
4.2 Micro approach analysis.....	29
4.2.1 Lexical level .....	29
4.2.2 Grammatical level .....	34
5. GLOSSARY .....	37
6. CONCLUSION .....	39
7. ENDNOTES .....	40
8. BIBLIOGRAPHY .....	43
8.1 Print sources .....	43
8.2 Electronic sources .....	43
9. ABSTRACT .....	45
10. RESUMÉ .....	46
11. APPENDICES.....	47
11.1 The English source text.....	47
11.2 Images.....	71

# 1. INTRODUCTION

The bachelor thesis deals with the translation of a text on 19<sup>th</sup> century British history with a commentary and a glossary. The choice of this topic is based on the author's interest in British history and also her interest in the process and manner of translation.

The bachelor thesis is composed of four main parts. The first part is theoretical and deals with the basic theory of translation. This part is further divided into translation, methods of translation, role of translator and popular scientific style. The author is concerned with the definition of translation and its basic division, methods of translation and their categorizations, the task of the translator and also structure of his/her work. This information is based on the publications by experts on translatology Dagmar Knittlová and Jiří Levý. In addition to the theory of translation there is also a definition of popular scientific style, which is the functional style of the original text.

The second part deals with the translation of the English text. As the source text there were chosen two extracts from the book called *The Victorians, Britain through the Paintings of the Age* by Jeremy Paxman.

The third part deals with the commentary related to the translation. The commentary is divided into macro approach analysis and micro approach analysis. In the macro approach analysis the author analyses both extracts of the source text. The translation is analyzed in the micro approach analysis in which is the author concerned with her translation and also describes some of the decisions concerning the manner of her translation.

After commentary, there follows a glossary, which comprises the fourth part. The glossary consists of the expressions occurring in the text. In view of the fact that the source text deals with history, art and also new industrial inventions the author focused on the expressions relating to these branches.

Subsequently, there is the conclusion describing the resulting knowledge which the elaboration of this thesis brought to the author.

The conclusion is followed by bibliography containing printed and internet sources which were used.

At the end we can find the appendices including the source text and also the images contained in this text in order to provide the reader the illustrative purposes and thereby better understanding of the text.

## **2. THEORETICAL PART**

### **2.1 Translation**

Translation is defined as the transfer of the meaning of an expression from the source language into the target language. [1] “According to E. A. Nida, the main aim of translation is a transfer of a content and of a form of information from the source language into the target language.” [2]

According to Jakobson, we distinguish between three types of translation [3]:

- **intralingual translation**

The term intralingual translation stands for translation within one language, which includes, for example, a further specification of an expression in the same language.

- **interlingual translation**

Interlingual translation is a translation from one language into another.

- **intersemiotic translation**

Intersemiotic translation means transfer of the information by means of different semiotic system (e.g. description of a picture by words).



## 2.2 Methods of translation

During the translation process we can use various methods. However, the classification of these methods differs according to their authors. There are seven basic methods used in the translation process [4]:

### 1) Transcription

Transcription is a term used for a rewriting of a word from one system of writing into another. The rewriting by means of different alphabet is transliteration, which is another type of transcription.

### 2) Calque

Calque refers to a method in which the expression is translated into the target language as literally as possible. The structure of the translated expression remains the same.

### 3) Substitution

Substitution refers to the replacement of a word by another word with equal meaning. For example, a noun can be replaced by a personal pronoun.

### 4) Transposition

The term transposition stands for the changes in grammar because of different systems of both languages. For example a phrase “no smoking“ is usually translated as “zákaz kouření“.

### 5) Modulation

Modulation refers to the variation of the form of the message in order to mediate a better understanding for the target reader.

### 6) Equivalence

The term equivalence stands for using of equivalent expressions. It means using of the expression which is used in the same situation in the target language.

### 7) Adaptation

This method is used if there is no equivalent expression in the target language. This expression is replaced by any other adequate expression. Adaptation is usually used for the translation of sayings, idioms or puns.

These methods are considered to be seven basic methods of translation. However, there are also many other categorizations, for example according Gerard Vázquez-Ayora, who distinguish between eight strategic methods: transposition, modulation, equivalence, adaptation, amplification, explicitation (clarification), omission and compensation. [5]

According to Dagmar Knittlová, we also distinguish between the methods of finding equivalent expressions. The substance of translation is to find an equivalent expression (or in other words the translation counterpart) for the translated expression. In the case the equivalent exists we distinguish between three situations:

- **full equivalent:** there is an identical expression in the target language, for example the English word *April* stands for the Czech word *duben*
- **partial equivalent:** the expression is replaced by the equivalent expression in the target language, for example *roll* stands for *houska*
- **more equivalents:** for example the word *make* means *udělat*, *zpracovat* or *přimět*

If there is no equivalent expression in the target language there are two possibilities:

- the translated expression can be replaced by calque, loanword or it can be further specified
- the expression is replaced by an expression used in the same situation in the target language [6]

### 2.3 Role of translator

The main task of the translator is a mediation of the information contained in the source text as precisely as possible. He/she should also take account of the necessities of the target language and his culture. During the translation process he/she should maintain a character of the text and also an intention of the author. The type of target readers should be also taken into consideration. [7]

**“The translator should know the so-called trivium of translation [8]:**

- 1) the language he translates from
- 2) the language he translates to
- 3) the material content of the text”

**We distinguish between three phases of the translator’s work [9]:**

- 1) understanding of the original text
- 2) interpretation of the original text
- 3) restyling of the original text

- **Understanding of the original text:**

Good reading skills are necessary for the translator because of his understanding of the original text, which has three different phases.

- 1) The first phase involves understanding of the source text (also called philological understanding). The understanding of the original text is a necessary part of the translator’s work in order to prevent mistakes, which can be caused by ambiguity or confusion of words with similar wording, for example.
- 2) The second phase involves the understanding of ideological and aesthetical features of the text (e.g. mood, ironic or tragic background). After precise reading of the text the translator has to recognize these features and transfer them into the target language.[10]
- 3) The third phase involves the understanding of the facts of the text, for example setting of a story, the figures, the links between these figures or the intention of the author. This phase is the most difficult one, because the translator has to use his imagination, which is necessary for his profession.[11]

- **Interpretation of the original text:**

If it is not possible to translate an expression directly to the target language (i.e. there is no concord in a meaning), the interpretation is necessary. This means further specification of the expression. In other words, interpretation is essential for almost every translation. [12]

- **Restyling of the original text:**

Due to different structures of both languages it is not possible to translate the expressions automatically. The task of the translator is not only to maintain the meaning of conveyance, but also to restyle the original in an artistic way, therefore he needs a stylistic talent. In this phase the problems can occur in the relation of both languages, in the transfer of typical features of source language into target language or in unnaturalness of the translation, for example. [13]

## **2.4 Popular scientific style**

In contrast to scientific style, popular scientific style is more comprehensible. The main aim is to inform in an interesting way. The typical characteristic feature of this functional style is a complicated structure of the text, shorter sentences and a use of description, which serves to the better interpretation of the information contained in text. As regards terminology, the amount of terms is limited and the terms are often explained. Popular scientific style today also has a great importance for general readers. [14]

## 3. PRACTICAL PART – TRANSLATION OF THE ENGLISH TEXT

### 3.1 Translation of the first extract “The Angel in The House”

#### ČÁST TŘETÍ

##### Anděl v domě

S odstupem času se zdá, že duch královny Viktorie prostupuje téměř celým stoletím. Její vliv byl zveličený, neboť vynálezci, továrníci, finančníci, generálové a také politici by bez pochyby využili svých příležitostí, které s potěšením nazývali svým posláním, ať už na trůně seděl kdokoli. Nelze pochybovat ani o vlivu jejího manžela, který se prosadil při mnoha příležitostech, ať už to byla Světová výstava v Hyde Parku v roce 1851 (kterou Thomas Hardy označil jako „propast v čase“) nebo proslavení vánočního stromku. Albert ale zmizel ze scény brzy. V roce 1861 zemřel na tyfovou horečku a následujících patnáct let po jeho smrti byla Viktorie pro většinu svého lidu neviditelná. Nicméně v rodinném životě platila stále za vzor. Porodila devět dětí, a proto bylo údělem britských žen rodit (v polovině století byl průměr šest a více dětí – čím chudší rodina, tím větší) a starat se o klidný rodinný život. Tuto úlohu charakterizovala fráze „anděl v domě“ (Angel in the House“). Je to název básně od (pravděpodobně oprávněně) zapomenutého básníka Coventryho Patmora, která je o jeho ženě.<sup>1</sup>

Obrazy Viktorie byly všudypřítomné a zachycovaly ji v různých rolích - jako panovnici, manželku, matku, doma, v práci nebo při hře. Tyto tradiční malby plné nezbytného dvorského lesku, jako například obraz George Haytera *Státní portrét královny Viktorie (State Portrait of Queen Victoria) (1837-1838)*, byly porovnávány s poměrně příjemnějšími obrazy, na kterých dává Viktorie s Albertem nahlédnout národu do jejich nádherného domova.

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf měla za to, že jednou z mnoha ambicí spisovatelky by mělo být zničení fráze anděl v domě. Ve skutečnosti se ale Patmore ve své básni zmiňoval spíš o lásce, než o roli ženy. Bez ohledu na to se tento výraz zachoval.

Záměrem sira Edwina Landseera (1803-1873) bylo v jeho obraze *Zámek Windsor v moderních časech (Windsor Castle in Modern Times)* vytvořit nenucenost, což nepřímo vyjadřuje už název malby. Na obraze můžeme vidět mladý a sobě oddaný pár v pohodlí zeleného salonku ve Windsoru. Nutno podotknout, že to bylo poměrně skromné pohodlí, takové, aby se zalíbilo. Na vysokém podstavci stojí váza jako připomínka toho, že toto je zobrazení bohatství a moci a skrz otevřené okno je možné letmo zahlédnout zahradu. Okolí Viktorie a Alberta působí klidně a uvolněně. Jejich oblíbený anglický chrt a teriéři si hrají u jejich nohou a po podlaze a na podnožce jsou rozmístěné různé druhy lovného ptactva, kořisti z ranního lovu. Malá princezna Viky drží v rukách mrtvého ledňáčka (pro nás zvláštní, ale pravděpodobně ne pro tyto viktoriány), zatímco se hrdá manželka Viktorie oddaně dívá na svého energického a sportovně založeného manžela. Na tomto obraze můžeme vidět panovnici se svým mužem a dětmi jako obyčejnou rodinu. Větší rozdíl ve srovnání s Hayterovým staromódním a formálním portrétem královny si lze těžko představit.

Ostatní malby sledují trajektorii Viktoriina života za účelem zachovat něco z její osobnosti příštím generacím. Na obraze sira Francise Granta *Královna Viktorie na vyjíždě s lordem Melbournem (Queen Victoria Riding out with Lord Melbourne)* (1839-1840) vypadá mladá vládkyně sportovně a vitálně. S pramínkem vlasů odvážně vykukujícím zpoza jejího královského ucha vyjíždí spolu s předsedou vlády do terénu. Jiný obraz *Královna Viktorie v Osborne House (Queen Victoria at Osborne House)* (1865-1867) ji zachycuje jako ovdovělou panovnici středního věku v hlubokém smutku a opět na koňském hřbetě, tentokrát ve společnosti jejího oddaného skotského společníka, Johna Browna.

Osborne House byl pro Viktorii a Alberta opatrovaným domovem na ostrově Isle of Wight a zároveň respektovaným útočištěm jejich rodinného života. Viktorie nebyla v této souvislosti jen vládkyní impéria, ale také milující ženou svému muži a svědomitou matkou svým devíti dětem. Byla jakýmsi nejvyšším andělem v domě. V Osbornu se tento ideál řádného a šťastného rodinného života stával veřejnou skutečností. Tento přímořský dům byl navržen samotným Albertem, za účelem vytvořit velký, ale zároveň úsporný domov pro mladý pár s rozrůstající se rodinou. Viktorie ho nazývala jako „můj malý ráj“ a i když rozhodně nebyl malý, bylo na něm bezpochyby něco důvěrného a útulného.

Královský pár o Osbornu mluvil jako o *gemütlich* – jako o útulném a příjemném – a pro Viktorii znamenal útek od jejich vladařských povinností. Tady mohla uniknout dvorskému světu a být sama se svým manželem a dětmi. „Bůh ví,“ povzdychla si jednou, „jak ráda bych žila se svým milovaným Albertem a našimi dětmi v klidu a v ústraní soukromého života a ne abych byla neustálým předmětem pozornosti a novinových článků.“ Už tato slova naznačila, že Viktoriina vláda měla být důstojná a vážená a hlavně na hony vzdálená od prostopášného panování jejich předchůdců, Williama a George IV.

Tento mravní dojem se ale vždy neshodoval se skutečností. Viktorie možná byla oslavována jako ideální matka této doby, ale například z rození dětí tak nadšená nebyla. Nazývala tuto záležitost jako „temnou stránkou“ manželství a nelibě nesla skutečnost, že jí to přerušilo její sexuální život. Ani o malé děti nejevila královna příliš velký zájem. Obzvláště, když byly ve věku, kdy neuměly nic jiného než to, co nazývala jako „to příšerné chování, kterým se podobají žábě“. Zdá se, že jí více seděla role milenky než matky a především je jasné, že pravidelně trpěla poporodní depresí. S tím ale nemohla nic moc dělat. Jak pro královnu, tak pro její poddané neexistovaly žádné spolehlivé prostředky, kterými by bylo možné regulovat četnost porodů a které by byly zároveň dostupné i pro urozené dámy. Proti otěhotnění toho tudíž mohly udělat jen velmi málo. A tak byla Viktorie po dobu svého manželství více či méně neustále těhotná.

Doma v Osbornu se pár mohl oddávat představě, že jsou jako každá jiná britská rodina ze střední třídy. Dům je dnes plný obrazů, ale ne těch formálních a královských, nýbrž rodinných. Například Viktoriin oblíbený od Franze Xavera Winterhaltera *Královská rodina (The Royal Family) (1846)*. Tento kousek maloval Winterhalter přímo v Osbornu a zobrazuje na něm královský pár s pěti dětmi krátce po tom, co se rodina nastěhovala. Jejich formální oblečení kontrastuje se spontánností malých a bezstarostných princezen v popředí. Královna mezitím upírá pohled přímo na diváka a rukou ochranně objímá mladého prince z Walesu, svého budoucího dědice. V tomto jediném gestu vyjadřuje svou mateřskou lásku a královskou rodovou linii. Na náš vkus vypadá obraz nepřírozně, falešně a přeslazeně. Vždyť kdo kdy viděl, aby byla Solentská úžina tak modrá? Daleko zajímavější ale je, že na obraze vidíme Viktorii, vládkyni toho nejohromnějšího národa na světě, jak místo své moci ukazuje sebe a svého muže v rodinném kruhu.

Díky vynálezu fotografie v roce 1850 se zachovalo mnoho snímků královské rodiny i pro další generace. Byl to důkaz toho, že se Viktoriiny a Albertovy hodnoty rozšířily i na jejich poddané. Viktorie, která byla o novém přístroji velmi dobře informovaná, byla nadšená a zároveň si byla velmi dobře vědoma jeho vlivu na veřejnost. Stala se prvním panovníkem, který byl častěji fotografován než portrétován. Fotografie pořízená Henrym Collenem v roce 1844 nezachycuje Viktorii jako panovnici, ale především jako milující matku. Na fotografii ochranitelsky objímá svou dceru Viky, která v rukou drží svou panenku a naklání jí směrem k matčině hrudi. Nenucená a důvěrná momentka z rodinného kruhu. Přesně takový typ snímků si přála Viktorie ukázat světu.

Královské fotoportréty se staly cennými sběratelskými kousky a zároveň také součástí obchodu, který byl v té době na vzestupu. Šílenství rozpoutaly takzvané *cartes-de-visites* neboli navštívenky. Byly to malé výtisky fotografií, které se tiskly na tvrdý papír a vkládaly se do alb. Například v jednom jediném roce se prodalo 300 000 kopií jedné slavné fotografie od Williama a Daniela Downeyových. Na fotografii je princezna Alexandra (v tu dobu princezna z Walesu), jak nese svou dceru Louisu na zádech (1867). Ročně se prodalo něco mezi třemi až čtyřmi miliony těchto kartiček a v roce 1860 začali lidé toto šílenství nazývat jako „kartománii“. Sběratelství a výroba těchto kartiček vyšli levně a mimo to to byl také šikovný způsob, jak ukázat, co jste zač a do jaké rodiny patříte.

Zanedlouho už si lidé do svých ceněných alb nezakládali jen obrázky členů královské rodiny. Tento zázrak techniky tu byl pro každého. Průměrná viktoriánská rodina sice nevlastnila fotoaparát, ale měla k dispozici několik šilinků, což umožnilo jejím členům zamířit do jednoho z fotografických studií, která se v roce 1850 objevovala v Británii téměř na každé hlavní třídě. Portrétování, které bylo kdysi záležitostí jen pro zámožné, zlevnilo a bylo tak dostupné pro všechny. Byl to prostředek sloužící k přirozenému vyrovnání rozdílů. Fotografové mohli svým zákazníkům nabídnout různá pozadí, od typického salonku pro střední třídu až k propracovanějším imitacím kulis, například s toaletním stolem nebo dámským salónekem. Byl to moderní způsob, který lidem umožňoval ukázat jejich místo ve společnosti, anebo je pozvednout z jejich skutečného postavení.

Dnes se nám může způsob, jakým se dříve fotografie pořizovaly, zdát zarážející. Kvůli dlouhé době samotného focení existovalo několik metod, jak udržet model v klidu. Jedna z těch populárních zahrnovala kovovou svorku skrytou za hlavou sedícího, ty extrémnější zase zahrnovaly dávky opia.



Jeden fotograf dokonce nabízel „bezbolestné“ fotografické služby s použitím plynu. Jiný zase znenadání vytasil revolver a zakřičel: „Opovaž se pohnout a vystřelím ti mozek z hlavy!“ čímž dosáhl toho, že jeho modely pózovaly bez hnutí. Tyto první fotografie ukazují světu cenné snímky o stabilitě a bezpečí viktoriánské rodiny. Zobrazují *paterfamilias* neboli hlavu rodiny s jeho oddanou a poslušnou manželku a se spoustou upravených dětí. Realita ale mohla být docela jiná.

## Dvojí standard

Londýnský dům Marion a Edwarda Linleyho Sambourneových můžeme najít na adrese Stafford Terrace 18 v Kensingtonu. Linley (1844-1910) pracoval jako kreslíř pro magazín *Punch* a Marion (1851-1914) byla ženou v domácnosti na plný úvazek a zároveň matkou jejich dvou dětí, Maud a Roye. Byl to tvrdě pracující bohatý pár, který vkládal celé své tělo a duši do vytvoření svého opatrovaného domova. Dům zůstal od doby, kdy ho v roce 1870 převzali do vlastnictví, prakticky nepozměněn. Stejně jako ostatní viktoriáni se Sambourneovi rádi chlubili svým majetkem. V domě dnes sídlí muzeum Sambourne House, ve kterém je k vidění 144 židlí a 900 obrazů, které visí po jeho stěnách. Minimalistický tedy rozhodně není.

Linley Sambourne se rád stýkal s místními bohémy, i když sebe za bohéma nikdy nepovažoval. Jedním z jeho přátel byl například Lord Leighton, který bydlel hned za rohem a který se zase přátelil s Johnem Everettem Millaisem (1829-1896), umělcem a příznivcem hnutí prerafaelitů. Některé z jejich děl, především tedy kopie rytin, visí spolu s Linleyho vlastními skicami na každé zdi v jeho domě. Linley byl moderní muž, který tvrdě pracoval, aby mohl své rodině zajistit pohodlný domov. Někdy dokázal utratit celé jmění za kus nábytku, ale většinou byl spořivý. Zúčastňoval se dražeb starých budov, nakupoval na úvěr a do mezer mezi obrazy, které měl pověšené na zdech ve svém domě, se ani neobtěžoval nalepit tapety. Linley sehrál důležitou roli při navrhování a vybavení domu, což bylo pro muže neobvyklé. Nádherná vitrážová okna, na kterých bylo vyryté velké S jako Sambourne, navrhl právě Linley. Jak bylo pro střední třídu zvykem, domácnost vedla Marion. Tento fakt je ostatně možné vyčíst i v jednom z vitrážových oken, na kterém je vyryté na plochu L jako Linley, které protíná velké M, jako Marion. Nemohlo být tedy pochyb, kdo byl doma pánem.

Marion vedla své domácí impérium ze svého ranního salonku. Jejich dům sice nepatřil mezi ty typické obrovské viktoriánské domy, ale přesto bylo potřeba čtyř sloužících – kuchaře, služebné na úklid, služebné ke stolu a podkoního. Marion seděla u svého psacího stolu, psala dopisy, vyřizovala rodinné účty a vymýšlela služebnictvu náplň práce na každý den. Takto vypadal seznam povinností její služby: „07:00 Přines mi teplou pitnou vodu, zameť a důkladně vytrij schody, nachystej koupel a toaletu. Nasnídej se. 08:00 Vytáhni žaluzie a vynes vodu po koupeli. 08:30 Vyčisti krb v salonku, důkladně zameť a setři prach v celém pokoji, oři parkety, vylešti všechnu mosaz. 09:30 Odkryj lože a otoč matrace tak, aby dýchaly, vynes pomeje, zkontroluj, zda jsou čisté skleničky, vylešti mramor a vodovodní kohoutky.“ A podobným způsobem seznam pokračuje až do večera: „20:00 Pomož při prostírání stolu, připrav lože. 21:00 Večeře. 22:00 Odnes dopisy na poštu, jdi na lože.“ Celkem vzato to byl tedy patnáctihodinový pracovní den.

Při vedení domácnosti se Marion spoléhala na *Knihu paní Beetonové o vedení domácnosti (Mrs Beeton's Book of Household Management)*, která byla v té době pro všechny hospodyně něco jako bible, kterou si měly přečíst, zapamatovat a vnitřně zpracovat. Pokud jste si z Paní Beetonové vzaly ponaučení, byly jste na dobré cestě, jak se stát perfektní a přitom poměrně obávanou bohyní domácnosti. Ve své knize paní Beetonová píše: „ S paní domu je to stejné jako s velitelem armády. Buďto ona ovládá domácnost nebo domácnost ovládá jí.“

Isabella Beetonová by možná mohla být považována za nejslavnější autorku kuchařky v britských dějinách, to by ale nesměla být jako kuchařka tak nedbalá (jako příklad může sloužit proslulý recept na Viktoriin moučník, ve kterém zapomněla přidat vajíčka). Její úspěch nespočíval jen v sestavení první moderní knihy o vaření (která obsahovala čirou náhodou i recepty jiných autorů), ale také v tom, že před samotným postupem následoval výčet ingrediencí, což bylo v té době zcela nové a neotřelé pojetí. Ve své knize se nezabývala jen jasnými instrukcemi, jak uvařit povedené suflé, ale také morálkou. Například Sambourneovi byli společenský pár, který si rád zval hosty. K tomu, aby je náležitě pohostili a naplánovali dokonalou večeři, jim mohla pomoci právě kniha paní Beetonové, která radí: „Pohostinnost je ta nejdůležitější vlastnost. Péče o hosty musí být přiměřená a nesmí se přehánět. V opačném případě se už nejedná o pohostinnost, ale o mrhání časem.“ (Což si můžeme přeložit jako: „Buďte společenští, ale příliš to nepřehánějte.“) V knize bylo možné nalézt názor na každý aspekt života v domácnosti.

Například v jedné pasáži paní Beetonová napomíná: „Střídmost a úspornost jsou vlastnosti, bez kterých si nemůže žádná domácnost vést dobře. Tyto dvě hodnoty se nicméně nikdy nesmí zvrhnout v lakomství a sprostotu.“ (Což si opět můžeme přeložit jako: „Bud’te spořiví, ale nikdy lakomí.“) „V konverzaci s vašimi přítelkyněmi byste nikdy neměla zmiňovat takové bezvýznamnosti, jako pocity zklamání nebo drobné mrzutosti. Vdaná žena nikdy nedopustí, aby se jen slůvkem zmínila o selhání svého muže.“ (Což znamená: „Nevyživej se ve zbytečných pomluvách a za žádných okolností nekritizuj svého manžela.“) A vzhledem k tomu, že uměla též poradit, jak nejlépe prostříít stůl pro šestnáct osob (tyto rady doplnila o názornou ilustraci *Večerní tabule s květinovou výzdobou pro šestnáct osob*), si můžete představit, proč se její kniha stala nepostradatelnou.

Beetonová byla jedním z mnoha hlasů, které radily mladým manželkám, jak být správnou hospodyní, tedy „andělem v domě“. Obrazy a kopie, které visely v domě, nesly jasná poselství. Například obraz od Henryho Dunkina Shepharda *Domov, sladký domov (1887)* nebo obraz od Waltera Dendyho Sadlera (1854-1923) z roku 1880 se stejným názvem. Obě díla ukazují tento ideál s naprostou přesností. Na obraze můžeme vidět onoho anděla, jak sedí u klavíru, zatímco se rodina shromáždila u krbu. Aby nedošlo k pochybnostem, objasňuje tuto situaci spisovatel John Ruskin: „Muž je především stvořitel, objevitel a ochránce, ale síla ženy slouží k laskavému řízení, pořádku a rozhodnosti. Žena musí být trpělivě a bezpodmínečně poslušná a rozumná - nikoliv kvůli vlastnímu seberozvoji, ale kvůli sebezapření.“ Zdá se, že Marion se této domácí dohody držela. Nicméně vyvstává otázka, zda byla svému muži tak oddaná anebo jen netušila, co prováděl, když byla mimo dům.

Celé to začalo poměrně nevinně. Zpočátku využíval Linley fotografování jen ke své práci kreslíře. Byl to dobrý malíř, ale malování obrázků mu přišlo trochu složité. Tvrdil, že by mu fotografie mohli pomoci tento problém obejít. Byl sám sobě modelem a nečinila mu problém žádná póza, která byla potřeba pro aktuální číslo magazínu *Punch*. K fotografování začal poté přemlouvát i členy své rodiny. Prosil Marion, děti, dokonce i sloužící, aby si oblékli kostýmy a zapózovali mu. Brzy ale začal upřednostňovat zcela jiný typ modelů. Existovaly totiž pózy, které jste jednoduše nemohli vyžadovat po své ženě anebo po své osvojené dceři.

Začal si najímat modelky a fotit takové fotografie, jako je například *Slečna Cornwallisová na kole (Miss Cornwallis on a Bike) (15. června 1895)*, na které na sobě modelka nemá kromě černých punčoch nic.

Svou práci omlouval tím, že seriózní umělec musí být obeznámen s nahotou, aby ji mohl zachytit na fotografii (Ale musela být slečna Cornwallisová nahá jen proto, aby mohl nakreslit vtip o dceři faráře, jak jede na kole? To je otázka, na kterou by bylo velmi zajímavé slyšet jeho odpověď.) Samozřejmě, že Linley nemohl takové fotografie fotit oficiálně. Pro tyto účely používal svou koupelnu, kterou ke svému štěstí nesdílel se svou ženou, jako svou osobní temnou komoru. Převážně vznikaly tyto mírně pornografické fotografie v bezpečí Camera klubu na londýnské Charing Cross Road, který byl známý diskrétním podnájemem soukromých pokojů.

Linleyho oblíbenou modelkou byla Maud Eastonová. V den, kdy pořídil snímek *Maud na lenošce (Maud in Armchair)* (přibližně rok 1891), si do svého deníku poznamenal: „Středa, 30. září. Jsem vzhůru od osmi hodin ráno. Pokračuji s portrétem. (Marion odjela ve čtvrt na dvě do Worthingu, aby navštívila svou tetu.) Ve dvě hodiny jsem šel fotografovat Maud Eastonovou do Folly Dress. Na střeše ale byli řemeslníci. Odešel jsem. 16:30 Dal jsem si doma čaj.“ Jeho další oblíbenkyní byla paní Kingová anebo slečna Pettigrewová, ale žádané byly také Etty a Lily. Spolu s Linleyho zálibou v obnažených snímcích rostla i jeho odvaha. Vždy si pečlivě vybíral dobu, kdy se Marion bezpečně vzdálila a začal své modelky pašovat do svého domu. Na jedné konkrétní fotografii nazvané *Modelka na lakovaném stolku (Model Seated on a Lacquer Table)* se dokonce objevuje Marionin křehký čajový stůl jako podpěra. Na jiných fotografiích se zase objevují všechna zákoutí jejího ranního salonku. Marion byla samozřejmě držena v nevědomosti, ale její deníček prozrazuje, že něco tušila. Poznamenala si do něj: „Lin dnes odešel do města brzy kvůli obědu – domnívám se, že jde o tajné fotografování, jako obvykle!!!.“

Bože chraň, aby na Linleyho nepřístojnosti přišel ještě někdo další. Takové veřejné ponížení by bylo pro tak „milou“ dámu ze střední třídy, jako je Marion, předzvěstí pohromy. Vnější dojem nebyl nikdy důležitější. Domov byl možná soukromým místem, ale to, co se týkalo rodinného života, bylo probíráno veřejně. Thomas Carlyle si stěžoval, že „Přehnaná péče o vnější dojem je charakteristickým znakem této doby.“ Carlyle věděl stejně tak, jako ostatní, že veřejné mínění byla jedna věc a soukromí druhá. Už víme, že mohl William Frith malovat obrazy typu *Všechno nejlepší k narozeninám (Many Happy Returns of the Day)* a zároveň si hned za rohem držet milenku a druhou domácnost.

To nicméně není zdaleka vše a je tak trochu s podivem, že dokonce sama Viktorie měla k hodnotám kultury, které šla sama příkladem, výtky. „Všechna manželství,“ napsala, „jsou jako loterie – ubohá žena je otrokem svého muže celým tělem a duší. To mě přivádí k nepříčetnosti.“

### **3.2 Translation of the second extract “A World of Wealth and Power”**

## **ČÁST ČTVRTÁ**

### **Svět bohatství a moci**

Během listopadu roku 1850 vyrostlo na jižním břehu jezera Serpentine v londýnském Hyde Parku dechberoucí zjevení ze skla a litiny. Touto rozsáhlou stavbou byl Křišťálový palác, navržený Josephem Paxtonem a prefabrikovaný v Birminghamu, odkud byl do Londýna přepraven ke kompletaci. Byl to jeden z technických divů viktoriánské éry a jeho rozměry a ctižádost připomíná obraz od Davida Robertse (1796-1864) *Slavnostní otevření Světové výstavy, 1. května, 1851 (The Inauguration of the Great Exhibition, 1st May, 1851) (1852)*, který znázorňuje vnitřní prostory Křišťálového paláce, jeho dlouhé galerie a stropy s valenými klenbami dost vysoké na to, aby se sem vešly vzrostlé jilmy doplněné o houfující se vrabce. (Královna nebyla volbou vrabců příliš nadšená a žádala změnu. Stárnoucího vévodu z Wellingtonu napadlo řešení: „Krahujci, madam.“)

Křišťálový palác, který byl vystavěn jako dějiště pro Světovou výstavu průmyslových děl všech národů, prodělal cestu od rýsovacího prkna k svému dokončení během pouhých devíti měsíců a byl s patřičnou slávou otevřen královnou a jejím chotěm dne 1. května. Albert se do organizace výstavy aktivně zapojil. Viktorie byla výstavou nadšená a nazvala její otevření jako „nejvýznamnější den v naší historii“. Timesy ji ještě předčily prohlášením, že to „bylo první ráno od vzniku světa, kdy se shromáždily národy celého světa ke společnému počínu“.

Ve svém projevu z předchozího roku Albert formuloval cíl výstavy, čímž předznamenal komentář Timesů. „Nikdo“ prohlásil, „kdo věnoval pozornost zvláštnímu charakteru naší doby, nebude ani na okamžik na pochybách, že žijeme v době úžasného předělu, který velmi rychle směřuje k dosažení onoho skvělého cíle, ke kterému ukazuje celá historie – uskutečnění jednoty lidstva.“

Na rozdíl od pozdějších výstav v Manchesteru a Kelvingrovu, které měly evokovat městskou a regionální hrdost a sebevědomí, byla Světová výstava v roce 1851 typicky mezinárodní a to jak svými rozměry, tak svým dosahem. Obraz Henryho Courtneyho Selouse *Otevření Světové výstavy, 1. května, 1851 (Opening of the Great Exhibition, 1st May, 1851)* (1851-1852) tuto celosvětovost potvrzuje: během modlitby arcibiskupa z Canterbury stojí Viktorie a Albert ve středu pozornosti, jsou obklopeni hodnostáři z celého světa a oblečeni ve slavnostních šatech s blyštivými medailemi. Postava, která stojí hrdě v popředí, je slavnostně oblečený představitel čínské vlády - tedy alespoň si všichni mysleli, že jím opravdu je. Nakonec Timesy celou situaci osvětlily. „Čínský státní úředník“ byl ve skutečnosti He-Sing, kapitán džunky uvázané na řece Temži, který se rozhodl navštívit slavnostní zahájení výstavy. Jak tak bloumal po Křišťálovém paláci, každý předpokládal, že je to čínský státní úředník a zavedli ho dopředu. He-Sing se nadšeně protlačil skrz různé lokaje, před zmatenou Viktorií provedl propracovanou úklonu, obsadil pozici vedle královské skupiny a dle očekávání byl takto ke svým potížím zvěčněn na obraze. Něco z viktoriánského kouzla na něj muselo zřejmě zapůsobit, protože se po své návštěvě na Světové výstavě začal vydávat za úřadujícího představitele Číny. K jeho džunce na Temži, kterou pojmenoval jako „Museum kuriozit“, se shromažďovalo obecnstvo a jeho posádka účinkovala v ukázkách čínského šermu pro platící diváky.

Během pěti měsíců přilákala Světová výstava 6 milionů návštěvníků, tedy dvakrát tolik, než byl v té době počet obyvatel Londýna. Její nemalé výnosy pomáhaly financovat založení Viktoriina a Albertova muzea, Muzea vědy a Přírodopisných muzeí. Toto mezinárodní pojetí výstavy (až po samotného He-Singa) dokazuje, že si byli viktoriáni dobře vědomi role své země a její pozice přímo ve středu světa. Imperialista Cecil Rhodes jednou pronesl „Pamatuj, že jsi Angličan, a tudíž jsi vyhrál první cenu v loterii života“. Viktoriáni byli přesvědčeni, že jejich doba byla tou nejskvělejší v dějinách civilizace a navíc, že by mohla trvat věčně.

Už slavnostní zahajovací ceremonie vzbuzovala svou okázalostí dojem, že Světová výstava nebyla ničím menším, než velkolepou národní soutěží krásy, tedy mezinárodním setkáním koncipovaném tak, aby dalo vyniknout Británii a jejím úspěchům před světem. Proto je zajímavé, že navzdory velkému množství vystavených exponátů, převažovaly v Křišťálovém paláci exponáty původem z Británie a jejích kolonií. Budova byla přeplněna stroji na předení bavlny, parními buchary, lokomotivami, telegrafy, parními turbínami, tiskařskými stroji, vědeckými nástroji a dalšími symboly britské průmyslové zdatnosti. Londýnská tiskařská a vydavatelská společnost *Bratři Dickinsonovi* vydala sérii padesáti pěti velkých barevných litografií s názvem *Komplexní obrazy ze Světové výstavy (Comprehensive Pictures of the Great Exhibition)*, které znázorňovali nejen již výše zmíněné exponáty, ale i mnohé další. Tyto důmyslné předměty určené moderní společnosti byly umístěny hned vedle chatrných expozic dalších méně úspěšných zemí. Například vedle vyřezávané postele z Rakouska nebo belgických soch a tuniských koberečků. Poselství bylo hlasité a jasné. Britové jsou nejmodernějším technicky a průmyslově založeným národem ve světě a tohle je jejich příležitost zazářit. (Ne všechny exponáty na Světové výstavě by změnily svět tak dramaticky. Viktorie byla obzvláště unešená postelí, která vás automaticky sklopila do ranní koupele. Nebo pro zaneprázdněného doktora zde byl vystavený jednodílný užitečný oblek pro rychlé výjezdy k pacientům. Ženy se mezitím mohly nadchnout pro korzet, který se v případě nebezpečí okamžitě otevřel – ačkoliv toto nebezpečí nebylo dále specifikováno. Využití těchto vystavovaných předmětů se ale ani s odstupem času neseťká s pochopením.)

Dokonce už ve své době byla Světová výstava uznávána jako přelom v dějinách Británie. Doba, kdy se Británie zastavila, provedla inventuru a uvědomila si rozsah vlastní moci. Franz Xaver Winterhalter ve svém obraze *Prvního května 1851 (The First of May 1851)* (1851) tento obrat stručně znázorňuje a ukazuje nám dva světy, minulost a budoucnost. Na obraze můžeme vidět starého vévodu z Wellingtonu, který před více než třiceti pěti lety zvítězil v bitvě u Waterloo, jak podává jako první narozeninový dárek kazetu pro Viktoriina syna, budoucího krále Eduarda VII. Albert ale odvrací pohled, rozptýlen siluetou a kouzlem nově otevřeného Křišťálového paláce. Minulost je minulostí a zde nyní leží osud a budoucnost Británie. A jak se to stalo? Jako by chtěl připomenout miliony návštěvníků Světové výstavy, stál u jejího vchodu gigantický symbol mimořádné britské moci – byla to hrouda uhlí vážící dvacet čtyři tun.

Sčítání lidu toho samého roku potvrdilo to, co už všichni věděli. S populací, která tvořila přes padesát procent obyvatel sídlících v menších městech nebo ve velkoměstech, se stala zelená a milá země Williama Blakea světově prvním městským národem. Británie byla nyní dílnou světa a první skutečně industrializovanou společností. Hrůzy a zázraky, izolace a vzrušení, rozdíly a příležitosti městského života, to vše se poprvé objevovalo ve svých různých a moderních podobách v Británii 19. století. A bylo to uhlí, které celý proces změn urychlovalo. Viktoriáni byly fascinováni ekonomickým úspěchem surovin jako je uhlí, železo a ocel. Například Sheffield byl v tu dobu nazýván jako Město oceli, které produkovalo už v době Světové výstavy přes polovinu celkového množství světové oceli. Následující číselné hodnoty jsou ohromující. Každoroční produkce oceli vzrostla v letech 1850 až 1900 z 49 000 tun k plným 5 milionům tun a ke konci století bylo vyváženo téměř milion tun po celém světě. I proto byl umístěn odlitek z sheffieldské oceli, který vážil něco přes tunu, na čestné místo v Křišťálovém paláci. Dílo *Bohatství Anglie: Bessemerův konvertor* (*The Wealth of England: The Bessemer Converter*) (1895) od Williama Holta Yatese Titcoma (1858-1930) mluví za vše. Prostřednictvím strojů jako Bessemerův konvertor Británie zbohatla. Tento domácí vynález způsobil převrat ve výrobě díky rychlému zpracování surového železa na ocel.

Podobně se mohla Británie chlubit i celosvětově uznávanými vynálezci. John Lucas (1807-1874) ve svém portrétu *Setkání vynálezců u mostu Britannia* (*Conference of Engineers at Britannia Bridge*) (1851-1853) znázorňuje naprosto fiktivní setkání předních britských vynálezců. Na obraze můžeme vidět mimo jiné George Stephensona, Isambarda Kingdoma Brunela a Josepha Lockeho, jak stojí společně před ladnými železnými oblouky nového mostu Britannia z roku 1850. Most, jehož autorem je právě Stephenson, spojuje ostrov Anglesey s velšskou pevninou. Obraz *Železo a uhlí* (*Iron and Coal*) (1861) od Williama Bella Scotta připomíná svým námětem dílo Forda Madoxe Browna *Práce* (*Work*). Scott (1811-1890) zde zobrazuje průběh stavebních prací v Newcastlu. Na obraze je možné vidět již zmiňovaný Stephensonův železniční most, pod kterým zrovna projíždí bárka uhlí. V dolním pravém rohu si můžeme všimnout projektu parního stroje, a pokud se zaměříme na dění níže v docích, uvidíme dva obchodníky, jak uzavírají dohodu. V popředí se nachází malá dívka v elegantních šatech. V ruce drží učebnici aritmetiky a sedí na pouzdru určeném k úschově zbraní. Pravděpodobně přišla, aby přinesla otci teplý oběd.



Rodinný život, obchod, těžký průmysl a vzdělání – pro viktoriány velmi důležité hodnoty, dle kterých vytvářeli nový moderní svět. Na každé z těchto maleb je patrná hrdost nejen na průmyslové a technické výdobytky této doby, ale i na to, že Británie šla nyní světu příkladem.

Vývoj železnic byl podstatou rychlého rozvoje průmyslu v Británii, a proto dosud poklidnou krajinu začala postupně přeměňovat burácející parní lokomotiva. V roce 1842 vyzkoušeli tento nový stroj i královna s princem Albertem. Viktoriin názor není znám, ale Albertovu reakci se podařilo zachovat pro příští generace: „Prosím, příště ne tak rychle, pane průvodčí.“ Nepříjemné pocity z jízdy ale neměl pouze princ. Zpočátku znervózňovalo cestování vlakem téměř všechny cestující. Jedna žena dokonce odmítla zůstat ve voze s jakýmsi postarším džentlmenem, který zjevně nevěděl, jak se ve vlaku chovat. Nadšeně tančil kolem dokola, poskakoval, aby mohl vystrčit hlavu z okénka a neustále si něco mumlal o vynikajícím světle. Ukázalo se, že tento podivný muž byl Joseph Mallord William Turner. Své nadšení přenesl do svého díla *Déšť, pára a rychlost – Great Western Railway (Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway)*, ze kterého síla tohoto nového stroje přímo číší.

Železniční doprava lákala lidi rozličného původu, a tudíž urychlovala společenské změny. Svým obrazem nazvaným *Ramsgateské písky (Ramsgate Sands)* ukazuje William Frith následky těchto změn pro přímořské komunity, jako je například Ramsgate. Dokonce i cestování samo o sobě nabízelo neomezené možnosti zajímavých setkání. Byla to příležitost trochu překročit meze, flirtovat a zamilovat se. Obraz Abrahama Solomona *První třída – Lásky na první pohled (First Class - The Meeting, and At First Meeting Loved)* (1854), který zobrazuje důvěrný rozhovor mladého muže a dívky, jejíž otec spí poblíž, pobouřil kritiky. Solomon (1824-1862) byl donucen tento obraz přemalovat. V jeho novém zpracování sedí již zmiňovaná dívka v rohu, zatímco je její otec zabrán do hovoru s mladým nápadníkem. To už je vesměs lépe akceptovatelná forma aféry. V svém dalším díle *Druhá třída – Loučení (Second-Class - the Parting)* (1854) nám Solomon ukazuje nejen poslední momenty před rozdělením rodiny (pravděpodobně emigrací), ale také rozdíly mezi kupé první a druhé třídy. Zatímco se cestující první třídy mohli spolehnout na to, že budou cestovat pohodlně na dobře odpružených sedadlech s koženými podhlavníky, ti v druhé třídě cestovali na dřevěných lavicích a v otevřených vagonech, kde byli vystaveni napospas všem přírodním živlům, nemluvě o kouři a létajících jiskrách z motoru.

Železniční mánie – tak se nazývalo hromadné skupování akcií stále se rozšiřující železniční sítě. Lidé se tímto způsobem pokoušeli zbohatnout, a tak šly akcie soukromých železničních společností z ruky do ruky. Až do velkého krachu na burze koncem roku 1840, kdy investoři přišli o 800 milionů liber a tím pomohli toto šílenství zchladit. Železnice zůstala ale i nadále součástí života, neboť spojovala Británii dohromady. V roce 1844 měřila její dráha, vedoucí z Wicku přes Holyhead do Penzance, 2 000 mil. Roku 1890 už byla se svými 13 000 mílemi o dost delší. Rivalita mezi soukromými železničními společnostmi byla zuřivá, což dokazuje i fakt, že konečné stanice dvou největších společností – St Pancras (Midland Railway) a King's Cross (Great Northern Railway) – spolu sousedily přímo v centru Londýna. Britové si svou schopnost vybudovat spolehlivou železniční síť nenechávali jen pro sebe, ale stavěli železnice po celém světě, například ve Francii, Itálii, Belgii, Španělsku, Rusku, Indii, Argentině a Austrálii. „Uhlí,“ zvolal jeden spisovatel, „to nahromaděné sluneční světlo milionů let, to je ta hlavní hybná síla ... svoboda zažehává oheň ... civilizace je motorem, který žene celý svět.“

Obrazem *Britský včelí úl* (*The British Bee Hive*) (1840) autor George Cruikshank velmi účinně znázorňuje, jak si viktoriáni rádi představovali svůj svět. Ukazuje nám vrstvenou hierarchii britské společnosti a její rozdílné pozice na společenském žebříčku. Na úplném vrcholu se nachází královská rodina, za ní následuje šlechta, církve, umělci a další profese podporované průmyslem, na samotném dně se pak nachází chudobinec. Po příčkách tohoto společenského žebříčku bylo teoreticky možné stoupat, a to pomocí těžké práce a zásadovosti. Motiv včelího úlu často sloužil jako symbol průmyslu. Byl typickou dekorací mnohých viktoriánských budov, často doplněnou o včely, které symbolizovaly nejen těžkou práci, ale také souhlas s tímto společenským pořádkem. To se ale mělo brzy změnit. Vznikala zcela nová společenská třída, jejíž obrovské materiální zdroje pocházely z průmyslu a obchodu. Tito „zbohatlíci“ nejenže rozhazovali peníze do všech stran, ale i pronikali mezi starou šlechtu a začali ji zpochybňovat.

Jako příklad nám může sloužit Cragside, neobyčejný dům postavený na okraji dnešního národního parku v Northumberlandu, vybudovaný v roce 1863 díky výnosům z prodeje lodí, zbraní a strojů. Cragside, postavený na skalnatém útesu nad řekou Debdon Burn u Rothbury, byl zázrakem své doby. Byl přeplněný důmyslnými přístroji a zároveň byl jako první na světě osvětlen pomocí vodní elektřiny. Za zmínku stojí i velikost a rozmanitost Cragsideových zahrad, které dům obklopují. Jsou to jedny z největších zahrad v Evropě, které se mimo jiné mohou pochlubit nejvyšší jedlí douglaskou v Anglii.

Vlastníkem tohoto pozoruhodného domu je právě jeden z již zmiňovaných nových zbohatlíků, William – později lord - Armstrong (1810-1900). Narodil se v Newcastleu jako syn kupce a jak bylo dle tehdejší viktoriánské módy zvykem, byl nejenom průmyslník, ale také vynálezce a zahradní architekt. Nadchl se pro strojírenství a vynalezl hydraulický jeřáb, který využíval k vytvoření síly tlak vody. V Elswicku, na březích řeky Tyne, založil výrobní závod, který je zobrazen na akvarelu od místního umělce Charlese Napiera Hemyho nazvaném *Výrobní závod v Elswicku (The Elswick Works)*. Armstrongův odkaz je v severovýchodní Anglii patrný dodnes. Například městu Newcastle zanechal park Jesmond Dene a most Swing na řece Tyne. Tento most byl navržen s jasným záměrem umožnit zaoceánským lodím doplout přímo až k továrnám v Elswicku a to až do doby, než byl pro tyto účely otevřen most Gateshead Millenium, který byl jediným pohyblivým mostem přes tuto řeku. Expanzi, která nebyla dosud možná kvůli nepřístupnosti továren k moři, už nic nebránilo. Netřeba dodávat, že most byl poháněn hydraulikou a po svém otevření v roce 1876 značně podporoval obchodní život Newcastleu. Armstrongova loděnice v Elswicku byla otevřena v roce 1883 a lodní zásilky z durhamské uhelné pánve se začaly rychle rozrůstat.

Armstrongovi se jeho obchody dařily, a tak se v roce 1869 rozhodl, že nastal čas, aby si vytvořil sídlo přímo pro sebe. Najal si architekta Richarda Normana Shawa, aby mu navrhl dům, který by odrážel jeho postavení. Následujících patnáct let měnil Cragside, který byl původně postaven v roce 1864 jako malá lovecká chata, svou podobu. Se svými tradičními věžemi a roubením se dům ohlíží za tradiční minulostí a poukazuje na vznešenou rodinnou historii, kterou Armstrong ve skutečnosti nikdy neměl. Navzdory tomuto dojmu byl Cragside moderní zázrak. Jeho hydraulická síla byla rozváděna skrz strojovnu dál do útrob budovy. Díky tomu byl dům vybaven teplou a studenou tekoucí vodou, centrálním vytápěním, požárními alarmy, tureckými lázněmi, elektrickým gongem, automatickou rožní a osobním výtahem a zároveň to byl první dům v Británii, který byl osvětlen elektřinou. Cragside byl doslova přeplněný inovacemi a proto byl ve své době označován jako „palác moderního kouzelníka“.

Ale nebyla to magie, kterou Armstrong vládl, nýbrž moc. Díky svému vlivu by mohl být klidně i ministrem vlády. V Cragsideu hostil světové lídry, jako byl například perský šáh, siamský král a čínský předseda vlády, kteří přijeli, aby mohli obdivovat jeho vynálezy a vliv. Dům byl ve skutečnosti Armstrongovou výkladní skříní, obří reklamou na jeho obchod se zbraněmi.

Návštěvy v Cragsidu nebyly jen záležitostí zahraničních osobností, které vzdávali hold jeho moci a vlivu, ale také britské elity, která velmi dobře věděla, kdo má stále větší vliv. Když na Cragside zavítal osobně princ z Walesu, pověřil Armstrong jednoho ze svých oblíbených umělců, Henryho Hetheringtona Emmersona (1831-1895), aby jejich setkání namaloval. Obraz *Princ z Walesu v Cragside v roce 1884 (The Prince of Wales at Cragside in 1884)* (1884) zobrazuje prince s jeho doprovodem při odpočinku na terase.

Armstrongova rozsáhlá sbírka umění ukazuje výhody, které nabízel aristokratický styl života. Zatímco urození sběratelé měli tendenci sbírat díla, která znali ze svých kavalírských cest po Evropě (nejčastěji díla starých italských a nizozemských mistrů), Armstrong si vybíral díla současných britských umělců. Ty upřednostňovala i nově vzniklá majetná vrstva a to z jednoho prostého důvodu. Věděli jste, co kupujete, beze strachu z toho, že byste byli ošizeni padělký zplichtěnými v něčí zahradní kůlně. Armstrongova záliba v sentimentálních obrazech dětí a zvířat byla pro jeho dobu typická. Jeho pes Silky byl oblíbeným modelem pro psiska ve většině takových maleb, například v Emmersonově přesládlém obraze *Věrný až do smrti (Faithful Unto Death)* (1884) ho můžeme vidět, jak se tulí k mrtvému pastýři. Záliba ve zvířecích motivech se objevovala i u mnoha dalších viktoriánských malířů a sběratelů.<sup>2</sup> Tato tendence vyzdvihovat v obrazech vše živé a místní je dalším typickým znakem této doby. Spousta moderních galerií ve městech severní Anglie vlastní hlavní část svých sbírek díky viktoriánským filantropům a průmyslníkům. Armstrong tedy nebyl jediný, kdo jevil zájem o kulturu. I ostatní viktoriánští podnikatelé objevili ve sbírání umění svou vášeň. Jeden severský textilní magnát, Abraham Mitchell, pověřil Henryho Herberta La Thangua (1859-1929) namalováním obrazu *Znalec (The Connoisseur)* (1887). Tento lichotivý portrét zobrazuje Mitchella usazeného v jeho vlastní umělecké galerii, jak rozjímá nad svou sbírkou a v ruce drží lupu, aby mohl zkoumat jemné detaily malířské práce. V pozadí se mezitím jeho rodina věnuje daleko lehkomyšlnější činnosti, a to konverzaci u šálku čaje.

---

Například série maleb se zvířecí tematikou od sira Edwina Landseera, včetně díla *Eos, milovaný chrt, majetek jeho královské výsosti prince Alberta (Eos, a Favourite Greyhound, the Property of HRH Prince Albert)*, 1841, (Královská sbírka), který má pomník v zámeckých zahradách ve Windsoru; obraz *Nadcházející události jsou často předznamenány (Coming Events Cast their Shadows Before Them)*, 1843-1844, (sbírka vévody z Northumberlandu); a nebo jeho slavný obraz *Panovník z Glenu (Monarch of the Glen)*, 1851, (osobní sbírka).

Díky svým obchodním úspěchům pronikl Armstrong do aristokratické vrstvy a roku 1887 mu byl udělen titul barona, což byl jeden z 200 nově vzniklých titulů v posledních 30 letech 19. století, přičemž 70 z nich bylo z oblasti průmyslu a podnikání. Na Emmersonově obraze *První lord Armstrong v kuchyni svého domu Cragside* (*The First Lord Armstrong Sitting in the Dining Room Inglenook of Craside*) (přibližně rok 1880), který si sám Armstrong pořídil, působí až přehnaně skromně. Jako by říkal: „Jsem jen obyčejný chlapík v pantoflích dychtivý slyšet novinky. A za tento poměrně pěkný dům rozhodně nevděčím svému původu.“ Obraz zobrazuje Armstronga při čtení novin u krbu, a aby opravdu přesvědčil, je na rámu vyrytý popisek *Všude dobře, doma nejlépe* (*East or West, Home's Best*). Stará šlechta se těmto nováčkům vysmívala a nazývala je „pivní šlechtou“ (většina z nich byli sládkové), ale v této rychle se měnící době brzy přišla na to, že nemá jinou volbu, než se sklonit před rostoucí mocí průmyslové Británie.

## Kontrola účasti

Kromě závodů v Elswicku a loděnic bohatl William Armstrong i díky zbraním a válečnému obchodu. Jeho zbraně a válečné lodě se prodávaly po celém světě. Svě nové vynálezy Armstrong testoval na svých pozemcích, kde mohl střílet do zalesněných údolí v okolí Cragsidu. Jeho nejvýznamnějším vynálezem bylo Armstrongovo dělo, které bylo popisováno jako první moderní zbraň a mohlo být přepravováno a nasazeno všude po světě. Po úspěchu Světové výstavy, která předvedla světu britskou průmyslovou zdatnost a obchodní důvtip, se nyní Velká Británie chtěla prosadit i na vojenském poli. Ale hned první konflikt po výstavě, krutá a krvavá krymská válka vedená mezi roky 1854 a 1856, Británii žádný úspěch nepřinesl.

Krymská válka byla vedena aliancí britských, tureckých a francouzských sil proti Rusku. Cílem Britů bylo podpořit moc upadající Osmanské říše a udržet Středozevní moře mimo ruský vliv. Po čtyřiceti letech to byla první větší válka vedená Británií, zároveň považována za první moderní válku, ve které byly uplatněny takové vymoženosti, jako je telegraf nebo vlak. Ale z britského úhlu pohledu to byla jen vojenská katastrofa a šokující selhání na více či méně každé frontě. Události na Krymu ukázaly děsivé nedostatky. Vojáci byli nedostatečně vybaveni, špatně živeni a neměli téměř žádnou zdravotní podporu.

Zbraně byly zoufalé, což vedlo k rozvoji celé řady Armstrongových děl, které měly zabránit dalšímu pokračování této krymské vojenské katastrofy. Armstrong viděl v ruském krveprolití příležitost a tak odhodlaně pokračoval s vývojem dalšího moderního střeliva.

Události krymské války ukázaly, že jsou důstojníci britské armády snobští, pošetilí a neschopní, zatímco řadoví vojáci až neuvěřitelně odvážní. Veřejnost zoufale toužila po novinkách z fronty a o konfliktu na Krymu<sup>3</sup>. Byla to první válka, kterou bylo možné živě sledovat v médiích. Od zpravodajství kritizujícího válečného korespondenta Timesů Williama Howarda Russela až k propagandistickým obrázkům Rogera Fentona, prvního válečného fotografa, který zaznamenával boj živě. Přesto to byly malby, ve kterých byly zachyceny jedny z nejdramatičtějších událostí války. Například William Simpson (1823-1899), malíř akvarelů, byl vyslán společností Colnaghi do bitvy, aby připravil litografie pro její kampaň, zatímco umělec Edward Alfred Goodall (1819-1908) zachycoval válku pro noviny *Illustrated London News*. Některé z těchto obrazů působily vesele. Například Simpsonův obraz *Štědrovečerní večeře před bitvou o Sevastopol (Christmas Dinner on the Heights before Sebastopol)* (1855) zobrazuje skupinu vypasených a dobře oblečených důstojníků, kteří zrovna večeří ve svém stanu. A přestože zprávy z fronty nebyly vůbec povzbudivé, mohli Britové mluvit alespoň o malém vítězství a to díky osobnostem, jako byla Mary Seacoleová a především Florence Nightingaleová. Ta se objevuje na obraze *Jeden z pokojů nemocnice ve Scutari (One of the Wards of the Hospital at Scutari)* (1856), kde vyniká na pozadí čistého nemocničního pokoje. Úlohou mnohých umělců bylo zprostředkovat tomuto národu s otřeseným sebevědomím nové a hlavně pozitivní zprávy.

Avšak Krymská válka odhalila daleko naléhavější problém, a to byl problém třídního systému. Obyčejní vojáci obvykle pocházeli z nejnižších vrstev britské společnosti. Byli zpravidla negramotní a odchod na frontu pro ně byl často až poslední možností před vězením nebo obávaným chudobincem. Vévoda z Wellingtonu nazýval takové rekruty „spodinou země“ a dle toho s nimi bylo zacházeno. Mrskání bylo rutinou, jídlo na přiděl, chléb a rum – obojí bylo řídké a jednotvárné. Ubytování bylo přeplněné a stísněné, výjimkou nebylo dvacet mužů, kteří sdíleli jednu místnost. Nebylo cesty zpět.

---

<sup>3</sup> Krymská válka nebyla úplně správně označení, protože konflikt souvisel nejen se zapojením Krymu, ale také s Baltským a Bílým mořem a také s dalekým ruským východem.

Pro povýšení z šiků mohl člověk udělat vše, ale nebylo mu to nic platné. Většina z vojáků tedy nikdy nedosáhla žádného postupu. Naproti tomu pocházeli jejich velitelé z těch nejvyšších vrstev společnosti. Není se čemu divit. Důstojníci si své jmenovací listiny museli zakoupit, což nebylo vůbec levné. Hodnost kapitána bylo možné pořídit za cenu 1 800 liber, zatímco major přišel až na 3 200 liber. V té době to byly královské sumy, a tak si hodnost mohli koupit jen ti nejmajetnější. Takový systém, ve kterém bylo možné si titul koupit bez ohledu na předchozí zkušenost nebo talent, vytvořil armádu, která byla ve výsledku jen hračkou snobů. Důstojníci trávili tolik času lovem na jejich panstvích, chozením na plesy v Londýně a jachtařením v Cowesu, kolik ho trávili děláním pro ně bezvýznamných věcí, jako byl výcvik jejich mužů. Jeden aristokrat, vévoda z Cambridge, to vystihl: „Britský důstojník by měl být nejprve džentlmen, až potom důstojník.“ Ale události Krymské války názorně ukázaly, že má tento systém žalostné nedostatky.

James Thomas Brudenell, sedmý vévoda z Cardiganu, který pocházel z panství Deene Park poblíž města Corby (hrabství Northamptonshire) by mohl sloužit jako nechvalný příklad takového džentlmena. Cardigan, který si za ohromujících 40 000 liber koupil hodnost podplukovníka, sehrál jako velitel lehké brigády jízdního pluku (Light Brigade of Cavalry) v Krymské válce velmi důležitou roli. V době, kdy válka propukla, byl Cardigan v Británii již velmi známou osobností, ačkoliv ne ze zrovna dobrých důvodů. Známy sukničkář si liboval v duelech se svými důstojníky a v bičování svých mužů a tak se mu říkalo „vražedný vévoda“. Když se rozhodl opustit své obrovské panství, aby navštívil operu, lidé ho obvykle vypískali. Po dobu, kterou pobýval na Krymu, se choval více jako rekreatant než voják. Trávil spoustu času na své jachtě, popíjel šampaňské a užíval si servis svého francouzského kuchaře. Velitelem celé kavalérie byl lord Lucan, který se oženil s Cardiganovou nejmladší sestrou. Svou ženu týral a později i opustil a možná právě proto mezi sebou tito dva muži neměli příliš přátelské vztahy. Abychom tento výčet dokončili, musíme ještě zmínit lorda Raglana, generála britské armády a postaršího vojáka, který za čtyřicet let své kariéry nikdy nevkročil na bojiště. Cardigan, Lucan a Raglan byli společně zodpovědní za jednu z nejstrašlivějších episod britské vojenské historie, za masakr, který se udál 25. října roku 1854 a je známý jako Útok lehké brigády (The Charge of the Light Brigade).

Z pozdějších zobrazení bitvy ale není patrné, že by útok dopadl tak zle. Například Simpsonův obraz *Útok lehké brigády v bitvě u Balaklavy* (*The Charge of the Light Brigade at the Battle of Balaklava*) (1854) a nebo obraz Richarda Caton-Woodwilla *Útok lehké brigády* (*The Charge of the Light Brigade*) (1895). Oba zobrazují impozantní výjevy z bojiště, činy velkého hrdinství a vítězství nad zoufalstvím. Autor prvně jmenovaného obrazu, malovaném ještě v dozvucích slavné bitvy, si raději drží odstup od zobrazení skutečného krveprolití. Zobrazuje pouze celkový pohled na bitvu, přičemž se snaží vyvolat dojem hrdinství. Ve své biografii se Simpson brání a poznamenává, že byl nucen obraz třikrát přemalovat, než jej Cardigan konečně schválil a odkoupil. Zatímco Simpson dorazil do Balaklavy už tři týdny po bitvě, Caton-Woodville (1856-1927) namaloval svou verzi až pozoruhodných čtyřicet let po oné události. To už bylo dávno jasné, co se toho dne stalo. I přesto jeho obraz vzbuzuje podobný dojem, až na jednu věc – v tomto obraze totiž překypují hrdostí i koně.

A cože se to onoho říjnového dne vlastně stalo? Britové bránili krymský přístav u Balaklavy oproti plné síle ruské armády, která ovládala přístup do údolí směrem k pevnině. Cardiganova lehká brigáda obsadila pozici v údolí. Lord Raglan, jenž měl z horského hřebenu dobrý výhled, viděl postupující Rusy, kteří ohrožovali britskou základnu na okraji údolí. Poslal Lucanovi psaný rozkaz, aby s lehkou brigádou postoupil a „zkusil nepříteli zabránit v odvážení děl“. Problém byl v tom, že Lucan ze své pozice nemohl zmíněnou základnu vidět. „Jaké zbraně?“ zeptal se rozčíleně kapitána Nolana, který s rozkazem přicválal na koni. Jediné zbraně, které mohl ze své pozice vidět, byly ty ruské na dalekém konci údolí. Nolan tedy mávl na znamení souhlasu generálovým směrem. Lucan nařídil Cardiganovi, aby tento sebevražedný rozkaz splnil a zaútočil po celé délce údolí. „Provedu pane“, odpověděl Cardigan, „ale dovoďte mi podotknout, že v předu je na každém křídle vojenská baterie a země je poseta ruskými kavaleristy“. „S tím Vám nepomohu.“ odsekl mu Lucan. A tak Cardiganovi nezbylo nic jiného, než zaujmout pozici v čele brigády a zahájit útok. „A tak odchází poslední Brudenell.“ pronesl. Možná byl Cardigan nevychovanec, ale alespoň měl kuráž.

Výsledkem byla krvavá jatka. Když Nolanovi došlo, co se má stát, pobídl koně tryskem do útoku a naposledy mávl mečem. Křičel: „Ne, ne, mýlíte se, tohle jsou ty zbraně?“ To už se nikdy nedozvíme, neboť byl jako jeden z prvních zasažen střepinou z ruského granátu. Brigáda, na kterou se sneslo krupobití kulek, šrapnel a dělových koulí, pokračovala v útoku. Třetina z 670 vojáků byla zabita nebo raněna ruskými silami během prvních 25 minut.



Francouzský maršál, který vše sledoval z povzdálí, to okomentoval: „Je to ohromující, ale není to válka.“

V Británii nějakou dobu trvalo, než detaily o útoku vešly ve známost. Veřejnost se ale jako první zaměřila na hrdiny této bitvy. Když se Cardigan, který bitvu přežil, vrátil domů, byl uvítán jako hrdina. Přijížděl na svém koni Rolandovi, obklopen jásajícím davem a kapely vyhrávaly „Pohledte, vítězný hrdina přichází“ („See! The Conquering Hero Comes“). Procestoval celou zem, aby mohl pronášet vítězné projevy a vyprávět detaily z bitvy. Pletená vesta, kterou nosil na Krymu, se stala nezbytným módním doplňkem sezóny.

Umělci se k pochlebování přidávali a zobrazovali Cardigana ve svých malbách jako hrdinu. V jídelně Cardiganova sídla dodnes visí portrét od Henryho Payna (1868-1940) nazvaný *Lord Cardigan vede útok lehké brigády v bitvě u Balaklavy, 25. října, 1854 (Lord Cardigan Leading the Charge of the Light Brigade at the Battle of Balaklava, 25 October, 1854)* - opět malován celých třicet let po této bitvě. Na obraze jede hrdina bezstarostně na Rolandovi do bitevní vřavy, odolný vůči dělovým koulím, které sviští vzduchem kolem něj. Obraz od Jamese Santa (1820-1916) nesoucí název *Lord Cardigan vypráví princovi Albertovi a královským dětem o útoku lehké brigády ve Windsoru dne 18. února, 1855 (Lord Cardigan Describing the Charge of the Light Brigade to Prince Albert and the Royal Children at Windsor on 18 January, 1855)*, který visí u hlavního schodiště domu, ukazuje, jak si Cardigana ve vyšších kruzích vážili.

## 4. COMMENTARY

### 4.1 Macro approach analysis

#### 4.1.1 The source text

The selected source text comprises two extracts from the book *The Victorians, Britain through the Paintings of the Age* by Jeremy Paxman, published in 2009. This book deals with the life in the Victorian age. The author guides the reader through his narration using paintings in order to show the real life of this age. The titles of the paintings are translated in order to mediate a better understanding for the target reader. The original titles, nevertheless, are mentioned in brackets.

The publication selected is written in popular scientific style, whose purpose is to inform the reader in an interesting manner. As regards terminology, there are many specific expressions from the historical field, which is also another characteristic feature of this style.

The first extract, *The Angel in the House*, deals with characteristic features of life in the Victorian age. The reader is informed about such interesting facts as a personal life of the royal family, everyday life of this age, problems faced by the public, running a household or about morality.

The second extract, called *The World of Wealth and Power*, deals with Britain's industrial power. The author speaks about the global success of The Great Exhibition, the new inventions, the beginning of railway mania and finally about the military disaster which went down in history as The Charge of the Light Brigade.

As regards the structure of the source text, the extracts are divided into paragraphs and consist of several subchapters. The author of the original sometimes uses long sentences which are divided in the translation in order to mediate a better understanding for the target readers. On the contrary, some shorter sentences are joined for the same reason. The text is accompanied by images.

#### 4.1.2 Author

The author of this book is Jeremy Paxman, a well-known British political journalist currently working for BBC (British Broadcasting Corporation). He obtained a degree in English at St Catharine's College at Cambridge and has a profound knowledge of British history and politics.

In addition to *The Victorians*, his other publications include, for instance, *The English*, *The Political Animal* and *On Royalty and Friends in High Places*. [15]

### 4.1.3 Target reader

As mentioned above, this publication is intended for the readers with interests in the Victorian age or in art of this historical period, for instance historians, art historians, university students of history, art students and the like. But the target group can also include readers who have at least some basic knowledge of this topic and who are interested in it.

As regards context, the author is not concerned with the description or explaining of historical facts, but he speaks specifically about the details concerning the life of this era.

## 4.2 Micro approach analysis

### 4.2.1 Lexical level

- **Translation of proper nouns**

The text contains a large number of proper nouns. The translator decided to translate these nouns with the help of gender inflection. For example:

*Original: And even as the news of disaster came creeping out of the Crimea, the British managed to extract a measure of triumph in the figures of the nurses Mary Seacole and especially Florence Nightingale.*

Translation: A přestože zprávy z fronty nebyly vůbec povzbudivé, mohli Britové mluvit alespoň o malém vítězství a to díky osobnostem, jako byla Mary Seacoleová a především Florence Nightingaleová.

Some of the proper nouns were translated with the help of their Czech forms, for instance:

princess Vicky – princezna Viky

Queen Victoria – královna Viktorie

Edward VII. – Eduard VII.

The Times – Timesy

- **Terminology**

The original author of the text has an extensive vocabulary and thus the text contains specific expressions related to the field of history, art and industrial inventions. Below we can see some examples of these expressions with their translation:

female subject – *poddaná*

the Royals – *královská rodina*

lord – *lord*

Pre-Raphaelite artist – *umělec z hnutí prerafaelitů*

groom – *podkoní*

turn down a bed – it was not possible to find an equivalent Czech expression, the author of the translation decided to translate this phrase as *příprava lože na noc*

Prince Consort – *choť královny*

Victorian age – *viktoriánská éra*

cotton-spinning machine – *stroj na předení bavlny*

steam hammer – *parní buchar*

telegraph – *telegraf*

litograph – *litografie*

duke – *vévoda*

merchant – *kupec*

the Grand tour of Europe – *kavalírská cesta po Evropě*

Armstrong gun – *Armstrongovo dělo*

- **Idioms**

An idiom can be defined as a fixed connection of words having a different meaning together than every single word. [16] Idioms are more widespread in English than in Czech [17] and thus it was not always possible to find an equivalent Czech idiom for the translation. The following are examples of idioms and their translation:

**pay homage to:**

The meaning of this idiom is appreciation or admiration of someone or something. [18] We can translate it as *vzdát hold, obdivovat*.

*Original: Nor was it a mere matter of foreign leaders who paid homage to his power and influence.*

Translation: Návštěvy v Crag sidu nebyly jen záležitostí zahraničních osobností, které vzdávali hold jeho moci a vlivu.

**be on speaking terms:**

To be on speaking terms means to have a positive relationship with someone. [19] This idiom can be translated as *mít mezi sebou přátelské vztahy*.

*Original: The two men were not on speaking terms.*

Translation: Tito dva muži mezi sebou neměli příliš přátelské vztahy.

**East or West, Home's best:**

The meaning of this idiom is that it is possible to feel good everywhere we are, but home is still the best place for us. [20] This idiom has an equivalent translation. We can translate it with help of Czech idiom *Všude dobře, doma nejlépe*.

*Original: East or West, Home's best.*

Translation: Všude dobře, doma nejlépe.

### **change hands:**

To change hands means to change the proprietor. [21] It can be translated as *jít z ruky do ruky*.

*Original: Shares in the private railway companies changed hands in a frenzy of speculation.*

Translation: Akcie soukromých železničních společností šly z ruky do ruky.

### **drive the point home:**

“To drive the point home means to say or explain something in a very forceful and effective way.” [22] We can translate it as *přesvědčit*.

*Original: Armstrongs is sitting reading the paper – and in order to drive the point home ...*

Translation: Obraz zobrazuje Armstronga při čtení novin, a aby opravdu přesvědčil ...

### **stick in a throat:**

If something sticks in our throat it means that we are angry because of some particular fact we are speaking about. [23] We can translate it as *přivést k nepřičetnosti*.

*Original: „All marriage,“ she wrote, „is such a lottery – the poor woman is bodily and morally a husband’s slave. That always stick in my throat.“*

Translation: „Všechna manželství,“ napsala, „jsou jako loterie – ubohá žena je otrokem svého muže celým tělem a duší. To mě přivádí k nepřičetnosti.“

- **Abbreviations**

In the text occur some examples of abbreviations. “An abbreviation can be defined as a shortened form of a word”. [24] For example:

c. 1891 – stands for circa [25] – translated as *přibližně roku 1891*

Up 8am. – stands for Ante Meridiem (time from a midnight to a noon) [26]  
– translated as *Jsem vzhůru od osmi hodin ráno.*

- **Compound nouns**

Compound nouns are words composed of more than one independent word. [27] Below we can see some examples with their translation:

greyhound – *anglický chrt*

kingfisher – *ledňáček*

childbearing – *rození dětí*

post-natal – *poporodní*

middle-class – *střední třída (vrstva)*

housemaid – *služebná*

mankind – *lidstvo*

Englishman – *Angličan*

rag-tag – *chatrný*

- **The translation of foreign words**

The original text contains not only English words, but also words from French, Latin or German. These expressions are also translated into Czech in order to mediate a better understanding for the Czech reader.

cartes-de-visites – French word, translated as *navštívenky*

paterfamilias – Latin word, translated as *hlava rodiny*

gemütlich – German word, translated as *útulný*

## 4.2.2 Grammatical level

- **Verb tenses**

During the translation the translator placed emphasis on maintaining the verb tenses. For example:

*Original: The spirit of Queen Victoria seems, at this distance, to infuse almost the entire century. Her influence has been exaggerated ...*

Translation: S odstupem času se zdá, že duch královny Viktorie prostupuje téměř celým stoletím. Její vliv byl zveličený, ...

However, in some cases the change of the tense was necessary due to better clarity and better impression of the target text. Following is example, in which the past tense in English was transformed into the present tense in Czech.

*Original: The message was loud and clear: Britain was the most advanced technological and industrial nation in the world and this was its moment to shine.*

Translation: Poselství bylo hlasité a jasné. Britové jsou nejmodernějším technicky a průmyslově založeným národem ve světě a tohle je jejich příležitost zazářit.

- **Translation of passive voice**

The passive voice usually refers to action without the agent or to action when the agent remains unspecified. [28] In some cases the translator decided to translate a sentence with passive voice as a sentence in active voice because of a better clarity and better impression. The following are examples:

*Original: ... a quiet landscape was being transformed by the thundering roar of the steam locomotive.*

Translation: ... poklidnou krajinu začala postupně přeměňovat burácející parní lokomotiva.



*Original: Soon, it wasn't only pictures of the Royals that could be added to one's prized photo album.*

Translation: Zanedlouho už si lidé do svých ceněných alb nezakládali jen obrázky členů královské rodiny.

However, in some cases the passive voice remains in the translation. For example:

*Original: The Crimean War was fought between an alliance of British, Turkish and French forces and Russia ...*

Translation: Krymská válka byla vedena aliancí britských, tureckých a francouzských sil proti Rusku ...

- **The translation of possessive pronouns**

The translation of possessive pronouns follows special rules. In English there is no equivalent expression for the Czech reflexive pronoun "svůj" so we have to use the possessive pronoun of the particular person. [29] The following examples demonstrate the use of this rule:

*Original: If the mistress be a wife, never let an account of her husband's failings pass her lips.*

Translation: Vdaná žena nikdy nedopustí, aby se jen slůvkem zmínila o selhání svého muže.

*Original: The young princess Vicky holds (oddly, to our eyes, but presumably not to those of the Victorians) a dead kingfisher in her hands; and all the while, Victoria, the proud wife, looks devotedly at her energetic and sporting husband.*

Translation: Malá princezna Viky drží v rukách mrtvého ledňáčka (pro nás zvláštní, ale pravděpodobně ne pro tyto viktoriány), zatímco se hrdá manželka Viktorie oddaně dívá na svého energického a sportovně založeného manžela.

- **Gerunds**

A gerund can be defined as a verbal noun and is usually used as a subject or an object in English sentence. This form is created by adding of an suffix –ing. Gerunds are mostly translated into Czech by means of subordinate clauses. [30] The author of the translation also used the subordinate clauses for the translation of gerunds. For example:

*Original: The Times went one better, announcing that it „was the first morning since the creation of the world that all peoples have assembled from all parts of the world and done a common act.“*

Translation: Timesy ji ještě předčily prohlášením, že to „bylo první ráno od vzniku světa, kdy se shromáždily národy celého světa ke společnému počínu“.

*Original: In a speech of the previous year, Albert had set out the Exhibition’s ambition – anticipating the Times’s comments in the process.*

Translation: Ve svém projevu z předchozího roku Albert formuloval cíl výstavy, čímž předznamenal komentář Timesů.

## 5. GLOSSARY

English	Czech
typhoid fever	tyfová horečka
post-natal depression	poporodní deprese
posterity	příští generace
cartes-de-visites	navštívenky
paterfamilias	hlava rodiny
Bohemian	bohém
stained glass window	vitrážové okno
mistress	paní domu
lavatory	toaleta
drawing room	salonek
slop	pomeje
Victoria sponge	Viktoriin moučník
tea table	čajový stůl
apparition	zjevení, přízrak
prefabricated	prefabrikovaný, montovaný
marvel	div, zázrak
drawing board	rýsovací prkno
Victorian age	viktoriánská éra
painting	malba, obraz
dignitary	hodnostář, vysoký představitel
finery	parádní šaty
representative	představitel
junk	džunka, čínská loď
moored	uvázaný
lackey	lokaj
Great Exhibition	Světová výstava
vault	klenba
colony	kolonie
cotton-spinning machine	stroj na předení bavlny
steam hammer	parní buchar
steam turbine	parní turbína
printing machine	tiskařský stroj
lithograph	litografie
rag-tag	chatrný
corset	korzet
coal	uhlí
blueprint	projekt
steam engine	parní stroj
transgress	prohřešit se, překročit meze
rail network	železniční síť
social scale	společenský žebříček

watercolour	akvarel
coalfield	uhelná pánev
Grand Tour	kavalířská cesta
beverage <i>("a humorous term used for wealthy brewers") [31]</i>	pivní šlechta <i>(posměšek užívaný pro šlechtice zabývající se pivovarnictvím)</i>
ill-equipped	špatně vybavený
officer	důstojník
frontline	fronta
stratum	společenská vrstva
rank	šik
charge	útok
landward	obrácený k pevnině
battery	palebná baterie

## 6. CONCLUSION

The task of the author of this bachelor's thesis was to translate the text dealing with 19th-century British history and to compile a commentary and glossary.

As the source text there were chosen two extracts from the book *The Victorians, Britain through the Paintings of the Age*. The choice of this publication was based on the author's interest in British history, namely in the period of the Victorian age.

The translation of the text was not simple for the translator. The author of the original text, Jeremy Paxman, has a very extensive vocabulary and uses longer and more complicated sentences and thus one of the first problems for the author of the translation was understanding the original text. The translator also had to concentrate on the correct transfer of the meaning and also on the final impression of the translated text in order to mediate the pleasant reading experience.

During the translation itself the translator had to solve several translation problems. For example, the translation of the original titles of the paintings, which were not always possible to translate literally or translation of the idioms, whose meaning had to be sought out in order to find an adequate translation. In order to enable a better understanding for the broader groups of readers, the translator also had to focus on the generally valid information and cultural facts, which had to be searched (e.g. The Czech reader might not know the fact that Debdon Burn is a river, so in the translation the translator added the word "river" before its name).

The compiling of this bachelor's thesis was a valuable experience for the author, representing an opportunity to try the translator's craft and all things related. The author can confirm that correct and precise translation is not a one-off activity; on the contrary, it requires time and patience.

## 7. ENDNOTES

1. English Oxford Living Dictionaries [online]. [quot. 2017-02-26]. Available from: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/translation>
2. KNITTLOVÁ, Dagmar. Teorie překladu. p. 5
3. LEVÝ, Jiří. Umění překladu. p. 28
4. KNITTLOVÁ, Dagmar. Teorie překladu. p. 9
5. Ibid., p. 9
6. Ibid., p. 13
7. Ibid., p. 5
8. LEVÝ, Jiří. Umění překladu. p. 21
9. Ibid., p. 50
10. Ibid., p. 51
11. Ibid., p. 52, p.53
12. Ibid., p. 56, p. 57
13. Ibid., p. 63, p. 64
14. KNITTLOVÁ, Dagmar. K teorii i praxi překladu. p. 138
15. BBC [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/8070803.stm>
16. Cambridge Dictionary [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/idiom>
17. VOREL, Robert. Lexikologie angličtiny. p. 58
18. The Free Dictionary [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://idioms.thefreedictionary.com/pay+homage+to>
19. The Free Dictionary [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://idioms.thefreedictionary.com/on+speaking+terms>
20. The Free Dictionary [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://idioms.thefreedictionary.com/East%2c+west%2c+home%27s+best>
21. The Free Dictionary [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://idioms.thefreedictionary.com/change+hands>
22. Cambridge Dictionary [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/drive-your-message-point-home>
23. The Free Dictionary [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://idioms.thefreedictionary.com/stick+in+throat>
24. Cambridge Dictionary [online]. [quot. 2017-03-17]. Available from: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/abbreviation>
25. The Free Dictionary [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://www.thefreedictionary.com/c>.
26. Acronym Finder [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://www.acronymfinder.com/~search/af.aspx?string=exact&Acronym=ante%20meridiem>
27. Cambridge Dictionary [online]. [quot. 2017-03-17]. Available from: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/compound?q=compound>

28. DUŠKOVÁ, Libuše. Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny. p. 259
29. DUŠKOVÁ, Libuše. Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny. p. 106
30. DUŠKOVÁ, Libuše. Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny. p. 569, p. 570
31. Collins Dictionary [online]. [quot. 2017-04-08]. Available from: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/beerage>
32. Khan Academy [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/early-victorian/a/landseer-windsor-castle-in-modern-times>
33. Royal Collection Trust [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/400749/queen-victoria-1819-1901-riding-out>
34. Royal Collection Trust [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/405413/the-royal-family-in-1846>
35. Wikimedia Commons [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen\\_Victoria\\_the\\_Princess\\_Royal\\_Victoria\\_c1844-5.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_Victoria_the_Princess_Royal_Victoria_c1844-5.png)
36. Culture 24 [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <http://www.culture24.org.uk/history-and-heritage/art9925>
37. PAXMAN, Jeremy. The Victorians. p. 116
38. Royal Collection Trust [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/407143/the-inauguration-of-the-great-exhibition-1-may-1851>
39. Royal Collection Trust [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/406995/the-first-of-may-1851>
40. Art UK [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://artuk.org/discover/artworks/the-wealth-of-england-the-bessemer-process-of-making-steel-78253>
41. Myartprints.cz [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <http://www.myartprints.cz/a/lucas/conferenceofengineersatbr.html>
42. Wikimedia Commons [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William\\_Bell\\_Scott\\_-\\_Iron\\_and\\_Coal.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Bell_Scott_-_Iron_and_Coal.jpg)
43. Just another WordPress.com weblog [online]. [quot. 2017-04-06]. Available from: <https://jwri.wordpress.com/2011/05/04/abraham-solomon-first-class/>
44. Museum of London [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <http://www.museumoflondonprints.com/image/142089/george-cruikshank-the-british-beehive-19th-century>
45. National Trust [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <http://www.ntprints.com/image/384943/royal-visit-1884-by-henry-hetherington-emmerson>
46. Art UK [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://artuk.org/discover/artworks/the-connoisseur-23341>

47. The Saleroom [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from:: <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/lawrences-auctioneers-of-crewkerne/catalogue-id-srlawre10004/lot-9dc224cf-458f-46d8-b822-a3f8012f0f4f>



## 8. BIBLIOGRAPHY

### 8.1 Print sources

*Anglicko-český, česko-anglický velký slovník*. Brno: Lingea, 2010. ISBN 978-80-87062-85-2

DUŠKOVÁ, Libuše, a kol. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2211-0

KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0143-6

KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1995. ISBN 80-7067-459-8

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Miroslav Pošta – Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7

PAXMAN, Jeremy. *The Victorians: Britain Through the Paintings of the Age*. London: BBC Books, 2009. ISBN 9781846077432

VOREL, Robert. *Lexikologie angličtiny v 77 otázkách a odpovědích*. Plzeň: Aleš Čeněk, 2006. ISBN 80-86898-67-9

### 8.2 Electronic sources

*Acronym Finder* [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://www.acronymfinder.com/>

*BBC* [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://www.bbc.com/>

*Cambridge Dictionary* [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://dictionary.cambridge.org/>

*Collins Dictionary* [online]. [quot. 2017-04-08]. Available from: <https://www.collinsdictionary.com/>

English Oxford Living Dictionaries [online]. [quot. 2017-02-26]. Available from: <https://en.oxforddictionaries.com/>

*The Free Dictionary* [online]. [quot. 2017-03-13]. Available from: <http://www.thefreedictionary.com/>

## **Images:**

*Art UK* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://artuk.org/>

*Culture 24* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from:  
<http://www.culture24.org.uk/history-and-heritage/art9925>

*Just another WordPress.com weblog* [online]. [quot. 2017-04-06]. Available from:  
<https://jwri.wordpress.com/>

*Khan Academy* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from:  
<https://www.khanacademy.org/>

*Museum of London* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from:  
<http://www.museumoflondonprints.com/>

*Myartprints.cz* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from:  
<http://www.myartprints.cz/>

*National Trust* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from:  
<http://www.ntprints.com/>

PAXMAN, Jeremy. *The Victorians: Britain Through the Paintings of the Age*. London: BBC Books, 2009. ISBN 9781846077432

*Royal Collection Trust* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from:  
<https://www.royalcollection.org.uk/>

*The Athenaeum* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <http://www.the-athenaeum.org/>

*The Saleroom* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from: <https://www.the-saleroom.com/en-gb>

*Wikimedia Commons* [online]. [quot. 2017-04-02]. Available from:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)

## 9. ABSTRACT

This bachelor thesis deals with the translation of a text on 19<sup>th</sup> century British history with a commentary and a glossary.

The first part of the thesis concerns the basic theory of translation and is further divided into the translation, the methods of translation, the role of the translator and the popular scientific style. Following is a practical part which deals with the translation of two extracts from the book *The Victorians* by Jeremy Paxman. The third part contains a commentary divided into macro approach analysis and micro approach analysis. In the macro approach analysis, the author is concerned with the source text; the micro approach analysis contains the analysis of the translation. After the commentary there follows a glossary which consists of the expressions contained in the source text.

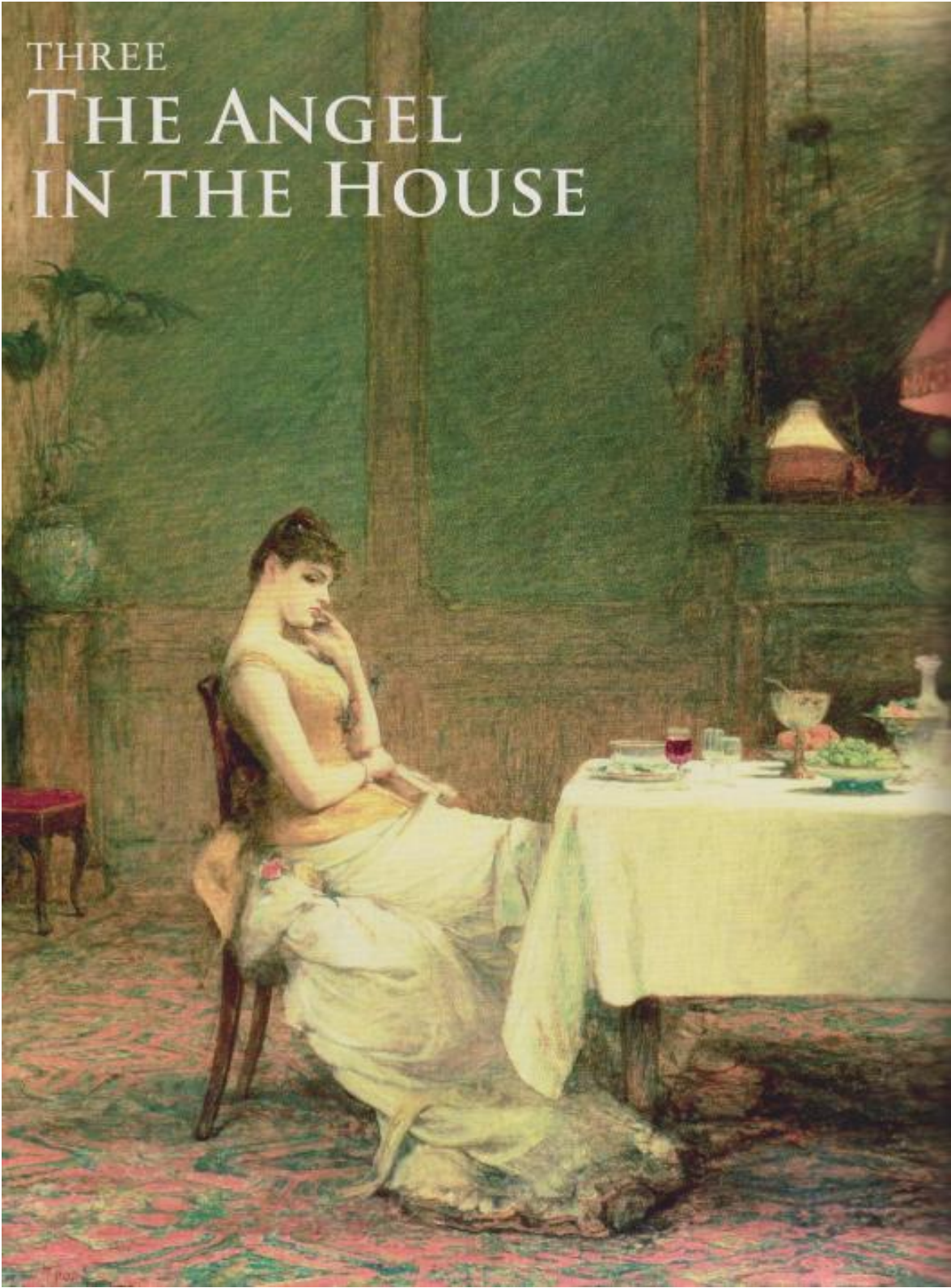
## 10. RESUMÉ

Tato bakalářská práce se zabývá překladem odborného textu na téma britské historie 19. století s komentářem a glosářem.

První část této práce se zabývá základní teorií překladu a je dále rozdělena na překlad, metody překladu, roli překladatele a populárně naučný styl. Následuje praktická část, která se zabývá překladem dvou úryvků z knihy *The Victorians (Viktoriáni)* od Jeremyho Paxmana. Třetí část obsahuje komentář rozdělený na makroanalýzu a mikroanalýzu. Makroanalýza se zabývá výchozím textem, mikroanalýza se zabývá analýzou překladu. Po komentáři následuje glosář, který je tvořen výrazy obsaženými ve výchozím textu.

**11. APPENDICES**

**11.1 The English source text**



THE SPIRIT OF QUEEN Victoria seems, at this distance, to infuse almost the entire century. Her influence has been exaggerated: the inventors, manufacturers, financiers, generals and politicians would doubtless have followed the opportunities they delighted to call their destinies, whoever sat upon the throne. There is no doubting, either, the influence of her husband, from his championing of the 1851 Great Exhibition in Hyde Park (what Thomas Hardy called 'a precipice in time') to the popularisation of the Christmas tree. Albert left the stage early and, for much of the fifteen years following his sudden death from typhoid fever in December 1861, Victoria was invisible to most of her people. In the field of domestic life, however, she remained a model. She had given birth to nine children, and the destiny of her female subjects was to reproduce (an average of six or more children in mid-century – the poorer the family, the larger) and to form the calm centre of family life. The phrase 'the Angel in the House' has been used to characterise this role. It is the title of a poem by the (probably rightly) forgotten Coventry Patmore, in talking about his wife.<sup>1</sup>

Images of Victoria – as monarch, wife and mother, at home, at work and at play – were ubiquitous. Such traditional-minded paintings as Sir George Hayter's *State Portrait of Queen Victoria* (1837–1838), loaded with requisite glittering court ornamentation, were set against rather cosier images of Victoria and Albert welcoming the nation into their beautiful homes. The objective of Sir Edwin Landseer (1803–1873) in his *Windsor Castle in Modern Times* (1841–1845) is to create a conscious informality – something implied in the painting's title. The young and devoted couple are pictured in the comfort of the Green Drawing Room at Windsor – but amid relatively modest comfort, just grand enough to please. A vase stands on a high pedestal, as though to remind us that this is a scene of wealth and power, and we catch a glimpse, too, of a formal garden through the open window. But ranged around Victoria and Albert are images of leisure and relaxation: the couple's favourite greyhound and terriers play at their feet; assorted game birds, the spoils of a morning's recreational shooting, are set out on the ground and on a footstool; the young Princess Vicky holds (oddly, to our eyes, but presumably not to those of the Victorians) a dead kingfisher in her hands; and all the while, Victoria, the proud wife, looks devotedly at her energetic and sporting husband. This is the monarch, her husband and their children living as a normal family – a more extreme contrast to Hayter's stuffily formal portrait of the Queen can hardly be imagined.

<sup>1</sup>Virginia Woolf thought it ought to be one of the ambitions of the female writer to kill the Angel in the House. In fact, Patmore was referring to love, rather than the woman's role. No matter, the term stuck.

« Detail from  
William Quiller  
Orchardson,  
*Marriage de  
Cousenance*,  
1884, Kelvingrove  
Art Gallery,  
Glasgow Museums.





▲ Sir Edwin Landseer, *Windsor Castle in Modern Times*, 1841–1845. Royal Collection.

◀ Sir Edwin Landseer photographed by J.C. Watkins (undated).

Other paintings trace the trajectory of Victoria's life, in the process rounding out her image for posterity. In Sir Francis Grant's *Queen Victoria Riding out with Lord Melbourne* (1839–1840), the young monarch looks sporty and vigorous, with a tendril of hair even daring to dangle below a royal car as she rides into the field with the Prime Minister of the day; while Landseer, in *Queen Victoria at Osborne House* (1865–1867), captures the widowed monarch in the deep mourning of her middle life, again on horseback and now in the company of her devoted Scottish companion, John Brown.

Osborne House was Victoria and Albert's cherished family home on the Isle of Wight, and it stood as a haven of respectable domesticity. Victoria, in this context, was not only monarch and ruler of an empire: she was also a loving wife to Prince Albert and a dutiful mother of nine, the supreme 'Angel in the House'. At Osborne, this ideal of a solid and happy family life was made a public reality. The new seaside property – designed by Albert himself, handsomely, but with thrift and economy in mind too – was purpose-built

◀ Sir Francis Grant,  
*Queen Victoria  
Riding out with  
Lord Melbourne,*  
1839–1840.  
Royal Collection.

for a young couple with a growing family. To Victoria, it was 'my Little Paradise', and, while it certainly isn't 'little', there is undoubtedly something rather intimate and homely about the place. The couple referred to Osborne as *gemütlich* – snug and cosy – and, for Victoria, it provided a retreat from the business of being monarch. Here, she could escape the world of the court and be alone with her husband and family. 'God knows,' she sighed, 'how willingly I would always live with my beloved Albert and our children in the quiet and retirement of private life and not be the constant object of observation and of newspaper articles.' And so the word went out that Victoria's monarchy was to be dignified and respectable – a world away from the rakish reigns of her two predecessors, William and George IV.

Not that this virtuous image always chimed with the difficult reality of the situation. Victoria may have been celebrated as the ideal mother figure of the age, for example, but she was not terribly keen on childbearing. She called the whole business the 'shadow side' of marriage, and resented the fact that it interrupted her sex life. Nor did the Queen much care for small children, especially when they were incapable of anything other than what she called 'that terrible frog-like action'. In fact, she seems to have been less suited to the role of mother than to that of lover, particularly as it seems clear that she also suffered periodically from post-natal depression. But there was nothing very much that she could do about all this: for the Queen, as for her subjects, there was no reliable means of artificial birth control available to respectable women and consequently very little that they could do to avoid becoming pregnant. And so it was that Victoria was more or less permanently with child for most of her early married life.

◀ Franz Xaver  
Winterhalter,  
*The Royal Family,*  
1846. Royal  
Collection.

At home at Osborne, the couple could indulge their favourite fantasy, which was that they were just like any other British middle-class family. The house today is full of pictures of the family: not so much royal pictures as *family* ones, like Franz Xaver Winterhalter's *The Royal Family* (1846), Victoria's own favourite. Winterhalter painted this piece at Osborne itself, and it shows the couple with five of their children shortly after the family moved in. The formality of the subjects' clothing is juxtaposed against the informality of the carefree young princesses ranged in the foreground. The Queen, meanwhile, gazes out directly at the viewer, her arm wrapped protectively around the young Prince of Wales, her future heir: maternal love and royal lineage conveyed in a single gesture. To our taste it looks staged, artificial and sugary – who has ever seen the Solent that extraordinary blue? But most interesting is that here we see Victoria, Queen of the mightiest nation on Earth, and yet the picture that she wants to project is not one of power but of herself and her husband at the centre of the family.

The invention of photography in the 1850s made sure that many images of this family survived for posterity, evidence of the extent to which Victoria and Albert's values were disseminated to all their subjects. Victoria, herself knowledgeable and enthusiastic about the new medium and more than aware of its public influence, was the first monarch to be more photographed than painted: a photograph taken by Henry Collen in 1844 portrays her as a loving mother – not a royal sovereign – her arm held protectively around Vicky, who clutches her doll and leans in towards her mother's bosom. Informal, intimate



and simply framed, it is a snapshot of perfect domesticity: *just* the image Victoria wished to portray to the outside world.

Photographic portraits of the Royals became treasured collectables, part of a booming trade at the time. There was a craze for *cartes-de-visites*, small photographic prints which were pasted onto card and added to albums. One famous portrait by William and Daniel Downey of Princess Alexandra (at this point, Princess of Wales) carrying her daughter Louise on her back (1867) sold 300,000 copies in one year alone, and, by the 1860s, people were talking of 'cartomania', with between three and four million of the things being sold annually. Cheap to make and to collect, they provided a neat way of flagging up just what sort of person you were or the kind of family to which you belonged.

Soon, it wasn't only pictures of the Royals that could be added to one's prized photo album – this miracle of technology allowed everyone to get a look in. The average Victorian family did not own a camera – but armed with a few shillings, its members could head to one of the Photographic Studios now springing up on every high street in Britain during the 1850s. Portraiture, once only for the well-to-do, became cheap, mass-produced and available to all; it was a natural leveller. Photographers could provide backdrops varying from a typical middle-class drawing room to more elaborate, mock-glamour scenery of dressing table or boudoir: fashionable settings that could project the subjects' position in society – or lift them out of their real status.

The methods involved can seem startling today. Because of the long exposures needed, there were various methods for keeping a sitter still. A popular one involved a metal clamp hidden behind the sitter's head; more extreme methods included doses of laudanum – one practitioner advertised his photography 'without pain' by using gas. Another would suddenly draw a revolver and shout, 'Dare to move a muscle and I'll blow your brains out!' as a means of terrifying his sitters into motionless submission. These early photographs projected careful and valuable images to the world of the stable and secure Victorian family: the *paterfamilias*, his devoted and dutiful wife and their array of tidy children. The reality could be rather different.

### *A Double Standard*

The London home of Marion and Edward Linley Sambourne can be found at 18 Stafford Terrace in Kensington. Linley (1844–1910) was a cartoonist for *Punch* and Marion (1851–1914) a full-time housewife and mother to their two children, Maud and Roy. They were a hard-working and prosperous couple who put their hearts and souls into the creation of a cherished family home – the house remains virtually unchanged from the time they took possession in the 1870s. Like many Victorians, the Sambournes liked to show off their possessions: there are 144 chairs in what is now the Sambourne House museum, for example, and 900 pictures on the walls. Minimalist it ain't.

Linley Sambourne, while certainly never considering himself a Bohemian, liked to mix with the local arty crowd – Lord Leighton lived round the corner

> Henry Collen,  
*Victoria and Vicky.*  
Queen Victoria and  
her first daughter,  
photographed by  
Henry Collen in  
1844.



and he was also chums with the Pre-Raphaelite artist, John Everett Millais (1829–1896). Examples of their work – mainly engraving copies – hang on every wall, jostling for space with Linley’s own sketches. Linley was a man of modest means, who worked hard to provide a comfortable home for his family. Sometimes, he’d splash out on a prize bit of furniture; for the most part, though, he was a thrifty fellow, bidding for lots in house clearances, buying items on credit, and not always bothering to wallpaper behind the paintings that hung on his walls. Unusually for a man, Linley played a large part in the design and furnishing of the house – its wonderful stained glass windows, with a large S for Sambourne, were his design. But, as in any middle-class home, it was Marion who ran the household: this reality was even reflected in one of those same stained-glass

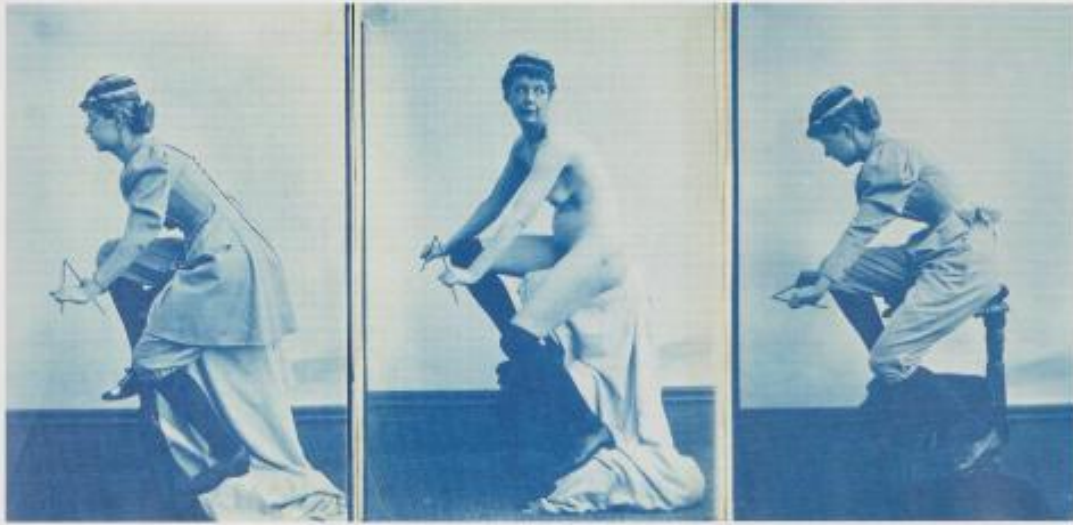
windows, in which an L for Linley lies flat on its side with a large M for Marion striding above it. There was no doubt about who was the boss at home.

Marion ran her domestic empire from the Morning Room. There was not a particularly large Victorian house but it still required a staff of four – a cook, a housemaid, a parlour maid and a groom. Marion sat at her desk, writing letters, doing the family accounts and working out what each of the staff should do each day. This was her account of the parlour maid's duty: '07.00 Bring my hot drinking water, sweep down and thoroughly wash stairs and get bathroom ready – and lavatory. Own breakfast. 08.00 Draw up blinds and empty bath away ... 08.30 Clean grate in drawing room and thoroughly dust and sweep room, wipe round parquet. Clean all brass ... 09.30 Open beds and turn over mattresses to air; take away slops; see glasses clean, marble clean and taps.' And so the list goes on... until: '8pm, assist and wait at table, turn down beds; 9pm supper; 10pm letters to post; bed.' In all, it was a 15-hour day.

As well as employing staff to run the household, Marion also relied upon what had become the Bible for the woman of the house: *Mrs Beeton's Book of Household Management*, a book to be read, marked, learned and inwardly digested. If you could learn your Mrs Beeton, you might become the perfect domestic goddess – and a rather daunting one at that. 'As with the commander of an army,' wrote Mrs Beeton, 'so it is with the mistress of a house ... A woman must rule her household or be ruled by it.'

Isabella Beeton may be the most famous cookery writer in British history, but she seems to have been a slapdash cook (famously, one of her recipes for a Victoria sponge left out the eggs). Her genius instead lay in compiling the first modern cookery book – made up, as it happens, of recipes she lifted from other people's books – by listing the ingredients *before* the method, an entirely practical concept but novel at the time. But she did far more than simply give clear instructions for a successful soufflé. Her book is also a moral tract. The Sambournes, for example, were a sociable couple and liked to entertain – Mrs Beeton could help them host and plan the perfect dinner party. 'Hospitality is a most excellent virtue,' she advises sternly, 'but care must be taken that the love of company, for its own sake, does not become a prevailing passion; for then the habit is no longer hospitality, but dissipation.' (Which translates as: Be sociable but don't overdo it.) *The Book of Household Management* had an opinion on every facet of domestic life. For example: 'Frugality and economy,' chides Mrs Beeton, 'are home virtues, without which no household can prosper; economy and frugality must never, however, be allowed to degenerate into parsimony and meanness.' (Be thrifty, then, but never stingy.) 'In conversation, trifling occurrences, such as small disappointments or petty annoyances, should never be mentioned to your friends. If the mistress be a wife, never let an account of her husband's failings pass her lips.' (Don't indulge in idle gossip and never, ever, criticise your husband.) And, given that she could also give instructions as to the best way to set a table for sixteen persons and could provide an illustration to boot – Supper Table with Floral Decorations, Arranged Sixteen Persons – you can see how Isabella Beeton's book became indispensable.

But Beeton's was just one voice among many telling a young wife how she could be an angel. There were plenty more. The paintings or reproductions



Linley Sambourne,  
*Miss Cornwallis  
on a Bike*, 15 June,  
1895.

that hung in the home carried clear messages – Henry Dunkin Shephard's *Home, Sweet Home* (1887) and another *Home, Sweet Home* (c.1880), this time by Walter Dendy Sadler (1854–1923), both present the ideal with pitiless precision: the angel at the piano in one and the family gathered around the fire in the other are the pinnacles that must be achieved. John Ruskin spelt it out, lest there be any doubt on the matter: 'Man is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender ... But the woman's power is ... for sweet ordering, arrangement and decision. She must be enduringly, incorruptibly good, instinctively wise – not for self-development, but for self-renunciation.' Marion seems to have kept her part of this domestic bargain. But one wonders whether she would have been quite so loyal, if she'd been fully aware of what her husband had been getting up to while she was out of the house.

It all started rather innocently. At first Linley used photography to help his work as a cartoonist: he was a good draftsman, but found drawing figures a bit tricky, and photographs would, he said, help him get around that problem. He would use himself as a model for whatever pose was needed for that week's *Punch* cartoon. Then, he began cajoling members of his family – Marion, the children, even the servants – to don costumes and pose for him. But soon, he would require another sort of model altogether: there were some poses you simply couldn't ask your wife or daughter to adopt.

Using the rather predictable excuse that a serious artist needed to be familiar with the naked form in order to depict it in pictures, he started to hire in models and to take photos such as *Miss Cornwallis on a Bike* (15 June 1895) – wearing nothing but black stockings. (Quite why Miss Cornwallis needed to be naked in order for him to draw a cartoon of a vicar's daughter riding a bicycle is a question it would have been very interesting to hear him try to answer.) Clearly, Linley couldn't take photos like this to be developed professionally, so he used his bathroom – which,

◀ Linley Sambourne,  
*Model Seated on  
a Lacquer Table.*

luckily for him, he didn't share with his wife – as his own private dark room. And for the most part, these mildly pornographic photos were taken in the safety of the Camera Club on London's Charing Cross Road, known for its discreet hire of private rooms.

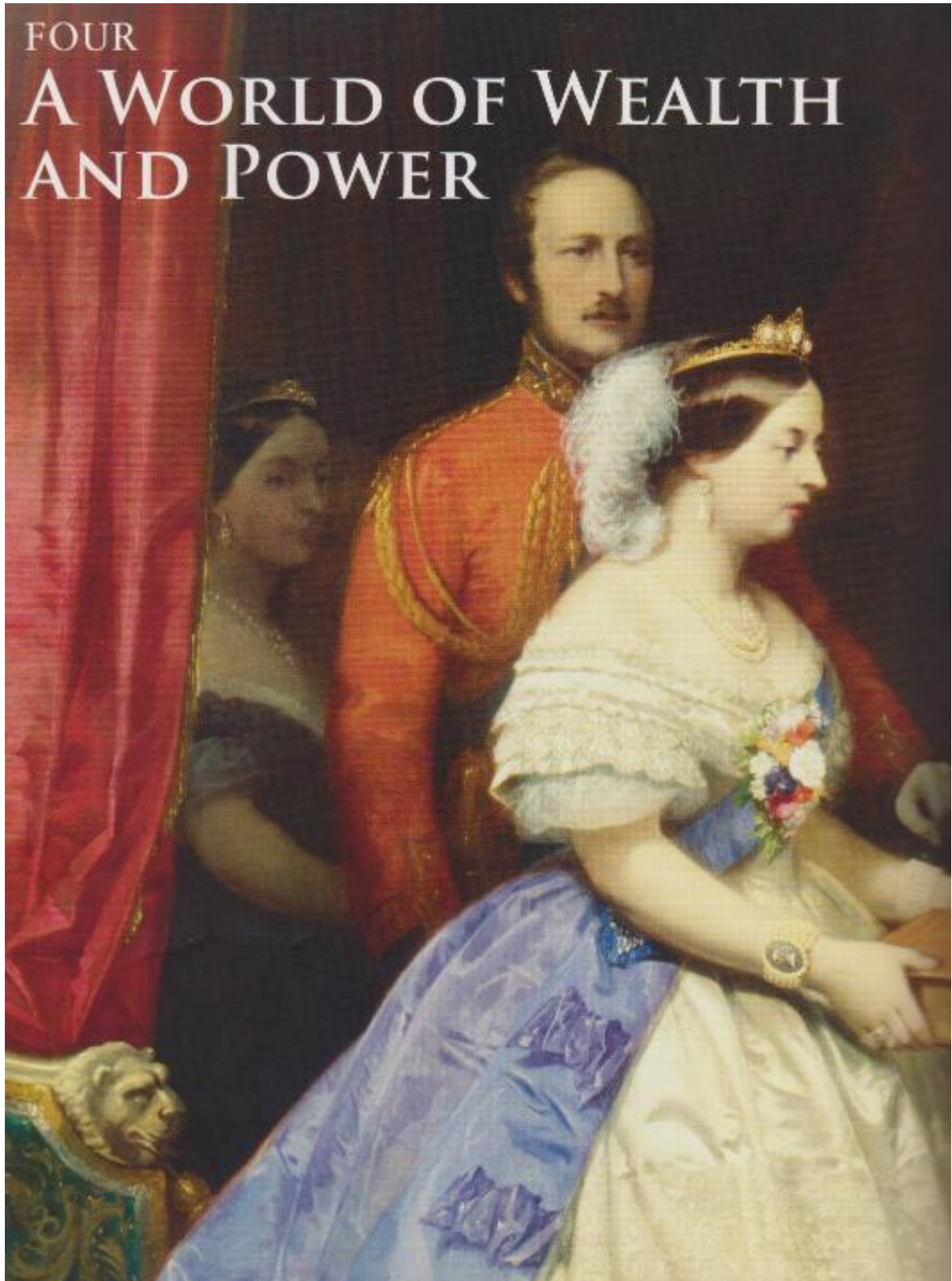
A favourite model of Linley's was Maud Easton. His diary entry for the day *Maud in Armchair* (c.1891) was taken states: 'Wednesday Sept 30: Up 8am. Got on with portrait. (Marion left at 1.15 for Worthing to visit her aunt.) At 2pm went and photographed Maud Easton in Folly Dress. Hindered by workmen on roof. Left 4.30. Tea at home.' A Mrs King was another favourite; and the Misses Pettigrew, Erty and Lily, were also much in demand. As his passion for nude photography grew, so Linley grew bolder. Always carefully choosing times when Marion was safely absent, Linley started to smuggle models into the family home. One particular session, for *Model Seated on a Lacquer Table*, involved Marion's delicate tea table as a prop – and in her Morning Room of all places. Marion was clearly kept in the dark, but her diary reveals she had an inkling that there was something going on: 'Lin off early to lunch in town – believe secret photography as usual!!!'

God forbid that anyone else should find out about Linley's goings-on, for the public shame could have spelt disaster for a 'nice' middle-class lady like Marion. Never had the outward image been so important: a home might have been private, but what constituted domestic life was very publicly debated. Thomas Carlyle complained that 'Undue cultivation of the outward' was 'the grand characteristic of the age'. Carlyle knew, as did everyone else, that public image was one thing, private reality another. We already know that William Frith could create such paintings as *Many Happy Returns of the Day*, while at the same time keeping a mistress and a second ménage around the corner from the family home. This, however, wasn't the half of it, and it is little wonder that even Victoria herself had some doubts about the values of the culture she exemplified: 'All marriage,' she wrote, 'is such a lottery – the poor woman is bodily and morally a husband's slave. That always sticks in my throat.'

### *The Awakening Conscience*

Even Mrs Becton, that paradigm of middle-class respectability, was to fall foul of double standards. Her husband, having dallied with prostitutes, contracted syphilis and passed the disease on to her. As a result, she suffered endless miscarriages and eventually died at the age of 28, a week after giving birth to her second child. Not was her fate exceptional: moral purity may have been the standard in public life, but the reality was often quite different. Venereal diseases were a fact of life in Victorian Britain: the spread in particular of syphilis, an inevitable by-product of prostitution, caused growing concern amongst campaigners for sexual respectability, who increasingly saw themselves as beleaguered by working-class permissiveness, illegitimacy and disease – in a subculture lacking self-discipline and respect. Prostitution was considered the 'Great Social Evil' and was viewed as the greatest threat to the institution of marriage. Venereal diseases were presented as God's punishment, the wages

FOUR  
A WORLD OF WEALTH  
AND POWER



**D**URING THE AUTUMN OF 1850, a stunning apparition in glass and cast iron arose on the southern bank of the Serpentine in London's Hyde Park. This vast building was the Crystal Palace, designed by Joseph Paxton and prefabricated in Birmingham before being transported to London for assembly. It was one of the engineering marvels of the Victorian age and its scale and ambition are remembered in *The Inauguration of the Great Exhibition, 1<sup>st</sup> May, 1851* (1852) by David Roberts (1796–1864), which portrays long galleries and barrel-vaulted ceilings high enough to shelter full-grown elms, complete with flocking sparrows. (The Queen was not enamoured of the sparrows, and sought a solution. 'Sparrowhawks, ma'am,' was the reply from the ageing Duke of Wellington.)

The Crystal Palace, created to house the 'Great Exhibition for the Works of Industry of All Nations', had gone from the drawing board to completion in a mere nine months, and it was opened on that first day of May and with due fanfare by the Queen and Prince Consort. Albert had been deeply involved in the organisation of the Exhibition; and Victoria was suitably ecstatic, calling its opening 'the greatest day in our history'. *The Times* went one better, announcing that it 'was the first morning since the creation of the world that all peoples have assembled from all parts of the world and done a common act'.

In a speech of the previous year, Albert had set out the Exhibition's ambition – anticipating *The Times*'s comments in the process. 'Nobody,' he declared, 'who has paid any attention to the peculiar features of our present era, will doubt for a moment that we are living at a period of most wonderful transition, which tends rapidly to accomplish that great end, to which, indeed, all history points – the realisation of the unity of mankind.'

If the later exhibitions at Manchester and Kelvingrove were redolent of a deep civic and regional pride and confidence, the Great Exhibition of 1851 was specifically international in its scale and reach. Henry Courtney Selous' painting, *Opening of the Great Exhibition, 1<sup>st</sup> May, 1851* (1851–1852), illustrates this global flavour: as the Archbishop of Canterbury offers a prayer, Victoria and Albert stand centre stage, flanked by dignitaries from around the world, dressed in their finery and with medals gleaming. Taking up pride of position in the foreground is a representative of the Chinese government, all got up in ceremonial robes – or at any rate, that was who everyone initially thought he was. Eventually, *The Times* got at the truth of the matter: the 'Chinese official' was, in fact, He-Sing, the captain of a junk moored in the Thames, who had decided to go and take a look at the Opening Ceremony for himself. As he wandered into the Crystal Palace, everyone assumed he was a Chinese state official, and ushered him forward. Excitedly, he then pushed through the various lackeys, performed an elaborate bow in front of a bemused



David Roberts,  
*The Inauguration  
of the Great  
Exhibition,  
1<sup>st</sup> May, 1851.*  
1852. Royal  
Collection.

Victoria, took a position next to the royal party – and was duly immortalised for his trouble. Something of the spirit of Victorian enterprise obviously rubbed off on him, because after his appearance at the Great Exhibition, He-Sing started to advertise himself as the ‘Acting Imperial Representative of China’ – and audiences flocked to the junk on the Thames. He renamed the vessel the ‘Museum of Curiosities’ – and his crew took to performing nightly demonstrations of Chinese swordplay to a paying audience.

In five months, the Great Exhibition attracted six million visitors – more than double the population of London at the time – and its handsome profits helped to finance the foundation in London of what are now the Victoria and Albert, Science, and Natural History Museums. Its international element, right down to He-Sing himself, reflected a specific Victorian awareness of Britain’s role in the world – of the country’s place, that is to say, at the *centre* of the world. ‘Remember that you are an Englishman,’ said that arch-imperialist Cecil Rhodes, ‘and have consequently won first prize in the lottery of life’. Victorians were convinced that their age was the greatest in the history of civilisation – and moreover, that it would last for ever.





It was this sense that underlay the ornate opening ceremonies, the glitter and the spectacle that occurred in Hyde Park throughout the course of that London summer: an understanding that the Great Exhibition was nothing less than a great national beauty pageant, a gathering designed to show off Britain and her achievements to the world. For it is notable that in spite of the mass of international displays gathered beneath the Crystal Palace's vaulted roof, it was exhibits originating in Britain and her colonies that dominated matters. The building was filled to the brim with cotton-spinning machines, steam hammers, locomotives, telegraphs, steam turbines, printing machines, scientific instruments and other emblems of British industrial prowess; the Dickinson Brothers, a London printing and publishing company, produced a series of fifty-five large coloured lithographs entitled *Comprehensive Pictures of the Great Exhibition*, which portrayed all these goods and more. This was the craft and genius of an ultra-modern society on display and it was set beside the rag-tag offerings of other, less fortunate countries: a carved bed from Austria, Belgian statues and Tunisian rugs. The message was loud and clear: Britain was the

156 A WORLD OF WEALTH AND POWER

◀ Franz Xaver Winterhalter, *The First of May* 1851, 1851, Royal Collection.

most advanced technological and industrial nation in the world – and this was its moment to shine. (Not that all the exhibits on show at the Great Exhibition would change the world quite so dramatically. Victoria was especially taken by a bed that automatically tipped you into a bath in the morning. Or, for a busy doctor, there was a one-piece suit handy for quick call-outs. Women, meanwhile, might have been interested in a corset that ‘opened instantaneously in case of emergency’ – though the emergency remained unspecified.)

These are not emphases understood with the benefit of hindsight. Even at the time, the Great Exhibition was recognised to be a turning point in the country’s history: the moment when Britain stood back, took stock, and realised the extent of her own power. Franz Xaver Winterhalter, in *The First of May* 1851 (1851) neatly encapsulates the turning of this corner, showing as he does two worlds, the past and the future. The old Duke of Wellington, victor on the battlefield at Waterloo over thirty-five years before, offers a casket as a first birthday gift to Victoria’s baby son, the future Edward VII. But Albert is looking away, distracted by the silhouette and lure of the newly opened Crystal Palace. The past is past; here lies Britain’s destiny and future. And how had this happened? As if to remind the millions who came to the Exhibition, greeting them at the entrance was a gigantic symbol of what underpinned Britain’s extraordinary power: a 24-ton lump of coal.

The Census of that same year confirmed what everyone already knew: with over fifty per cent of the population now resident in towns or cities, William Blake’s ‘green and pleasant land’ had become the world’s first urban nation. Britain was now the workshop of the world: the first truly industrialised society. The horrors and wonders, isolation and excitement, inequalities and opportunities of urban life all appeared in their modern guise for the first time in nineteenth-century Britain – and it was coal that was the catalyst. The Victorians were fascinated by the raw materials – the coal, the iron, the steel – of economic success. Sheffield, for example, was at this time Steel City, already producing over half of the world’s steel by the time of the Great Exhibition. The figures are astonishing: annual steel production grew from 49,000 tons in 1850 to a full 5 million tons in 1900; and by the end of the century, nearly a million tons were being exported all around the world. As a result, the alloy was also given pride of place at the Crystal Palace, in the shape of an ingot of Sheffield steel, weighing over a ton. The title of *The Wealth of England: The Bessemer Converter* (1895) by William Holt Yates Titchcomb (1858–1930) says it all. Through such machines as the Bessemer converter – a home-grown invention that revolutionised production by quickly transforming tons of pig iron into steel – Britain grew rich.

Similarly, the country could boast of its inventive engineers, famed the world over. John Lucas (1807–1874), in his portrait of a *Conference of Engineers at Britannia Bridge* (1851–1853), gathers together Britain’s leading inventors for an entirely fictional meeting. George Stephenson, Isambard Kingdom Brunel and Joseph Locke, among others, stand together in front of the shapely iron arches of Stephenson’s new Britannia Bridge of 1850, linking Anglesey to the Welsh mainland. William Bell Scott’s *Iron and Coal* (1861), proudly subtitled *In the Nineteenth Century the Northumbrians Show the*

✓ Portrait of William Bell Scott by Frederick Bacon Barwell, 1877.



*World What Can be Done With Iron and Coal*, echoes Ford Madox Brown's *Work* in its emphasis upon the pride and skill of the working man and in the breadth of the society it captures. Scott (1811–1890) depicts a scene at Stephenson's works at Newcastle: his high-level railway bridge is in the background; at the bottom right is a blueprint for a steam engine; a coal barge passes by on the river and, on the docks below, a deal is struck between two businessmen. In the foreground, a smartly dressed little girl sits on a gun case manufactured just upriver: she has brought her father's hot lunch and is holding a school arithmetic book. Family life, commerce, heavy industry and education: Victorian values are distilled in this terrific picture. Such were the men creating the modern world; and each of these paintings broadcast a palpable pride in the industrial and technical advances of the age, and demonstrated the Victorian sense that Britain truly was showing an example to the world.

The development of the railways was intrinsic to this rapid industrialisation of Britain. Outside the cities, a quiet landscape was being transformed by the thundering roar of the steam locomotive. The Queen and Prince Albert first tried out the new machine in 1842: we don't know what Victoria thought of it, but Albert's reaction was recorded for posterity: 'Not so fast next time, Mr Conductor, if you please.' Nor was he alone in his discomfort: early passengers were very often unnerved by this utterly new experience. One woman recalled being in a carriage with an elderly gentleman who clearly didn't yet know how to behave on a train: he was excitedly dancing about, jumping up to stick his head out of the window and gabbling on about the extraordinary light. As it happened, this strange man was Turner – and he would go on to record his excitement in *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway*, in which the sheer power of this brand-new machine bursts out of the canvas.

The railway was a catalyst of social change too, thrusting together people from all backgrounds – and often for the first time. William Frith would observe the consequences of this great social change for coastal communities such as Ramsgate in his celebration of the seaside, *Ramsgate Sands*. But the railway carriage itself offered limitless opportunities for spiced encounters. It was even a place to transgress a little, to flirt and to fall in love: Abraham Solomon's *First Class – The Meeting*, and *At First Meeting Loved* (1854) outraged critics with its frank portrait of a young man and woman talking to each other in an overly familiar fashion, while the girl's father snores nearby. Solomon (1824–1862) was forced to repaint the scene, planting the girl firmly in a corner while her respectable father chats to the young suitor – an altogether more acceptable state of affairs. In *Second-Class – the Parting* (1854), showing the final moments before a family is divided, presumably for ever, by emigration, Solomon also depicts the differences between first- and second-class compartments. These could be stark, especially in the early days of railway travel: while first-class passengers could depend upon well-sprung seats and leather headrests to ease their bumpy journeys, those in second class were carried on wooden benches and in carriages that – at least in the early days – were open to the elements, not to mention to the smoke and flying sparks from the engine.





Abraham Solomon,  
*First Class - The  
Meeting, and At  
First Meeting*  
London, 1854.  
National Gallery of  
Canada, Ottawa.

Thousands of people bought shares in the ever-expanding rail network: *railway mania*, they called it, as people attempted to cash in on this new phenomenon. Shares in the private railway companies changed hands in a frenzy of speculation – until a great market crash at the end of the 1840s lost investors £800 million and helped to dampen the frenzy. But the railway would remain a ubiquitous feature of life, as the country was rapidly connected together: there were just over 2,000 miles of line in 1844, but 13,000 miles in 1890, part of a network that stretched from Wick to Holyhead to Penzance. Competition between the private railway companies could be ferocious, which helps account for otherwise curious facts: that, for example, two large London termini – St Pancras (home of the Midland Railway) and King's Cross (home of the Great Northern Railway) – directly

◀ George Cruikshank,  
*The British Bee  
Hive*, 1840.  
Victoria and Albert  
Museum.

adjoin each other in the heart of the city. Nor were these labours kept for the home market, for Britain built railways all over the world: in France, Italy, Belgium, Spain, Russia, India, Argentina and Australia. 'Coal,' exclaimed one writer, 'the stored up sunlight of a million years – is the grand agent ... Liberty lights the fire ... Civilisation is the engine taking the whole world with it!'

In *The British Bee Hive* (1840), George Cruikshank demonstrates very effectively how the Victorians liked to imagine their world. It dramatises the tiered hierarchy of British society and the different positions on the social scale: royalty on top, followed by the aristocracy, the Church, the arts and the professions; these are supported by industry; and by the workhouse at the bottom. The rungs of this social ladder could be climbed – so the theory went – by dint of hard work and integrity. The beehive was a frequently used metaphor for the industrial process: the decoration of many Victorian buildings featured bees, which functioned usefully both as symbols of hard work and of the acceptance of the prevailing social order. But in this changing world, the focus of power was beginning to move in new directions. The wealth being produced by industry and commerce was creating a whole new class, with vast material resources at the ready – and these newcomers now began to infiltrate, to outspend and to challenge the old aristocracy.

Take the extraordinary house called Cragside, on the edge of what is now the Northumberland National Park and built in 1863 on the profits from ships, guns and machinery. Cragside was a wonder of its age: constructed on a rocky crag high above the Debdon Burn at Rothbury, it was crammed with ingenious gadgets and was the first house in the world to be lit by means of hydroelectricity, harnessed by the waters flowing through its own estate. Even the variety and scale of Cragside's gardens are remarkable: surrounding the house on all sides is one of the largest 'hand-made' rock gardens in Europe; and in the pinetum below, England's tallest Douglas fir soars above other woodland giants.

The owner of this remarkable house and estate was one of the 'new rich', William – later Lord – Armstrong (1810–1900). Born the son of a merchant at Newcastle, Armstrong was, in classic Victorian fashion, not merely an industrialist, but also an inventor and landscape architect. He became fascinated by engineering and was the inventor of a hydraulic crane that used water pressure to create power. He also founded a manufacturing plant at Elswick on the banks of the Tyne, the scale of which is portrayed in *The Elswick Works*, a watercolour Armstrong commissioned from locally born artist Charles Napier Hemy. Even today, Armstrong's legacy remains visible in the north east of England: Jesmond Dene Park, for example, was an Armstrong bequest to the city of Newcastle; and the Swing Bridge on the Tyne – until the Gateshead Millennium Bridge was inaugurated, the only bridge across the river that moved – was designed with the express intention of allowing ocean-going ships to reach the factories at Elswick, the expansion of which had hitherto been held back due to their inaccessibility to the sea; the bridge was powered, needless to say, by hydraulics. The trading life of Newcastle was greatly stimulated following the completion of the Swing Bridge in 1876: Armstrong's shipyard at Elswick opened in 1883; and shipments from the Durham coalfield began rapidly to expand.

A WORLD OF WEALTH AND POWER 163

In 1869, with business booming, Armstrong decided it was time for a stately home of his own. He employed the architect Richard Norman Shaw to design him a house which reflected his status. Over the next fifteen years, Cragside, which had been built in 1864 as a small hunting lodge, was transformed. It is a glorious place, and it sends out a wonderful mixture of messages. With its towers and half-timbering, the house looks back to a traditional past and hints at a grand family history that Armstrong didn't actually have. But in spite of this traditional skin, Cragside was a modern marvel. Its hydraulic power was channelled through an engine room in the bowels of the building. This power provided the house with hot and cold running water, central heating, fire alarms, a Turkish bath, an electrical gong, an automated turnspit and a passenger lift. It was also the first house in Britain to be lit by electricity. Crammed full of innovations as it was, Cragside was described at the time as the 'palace of a modern magician'.

It was not magic that Armstrong wielded, but power: he might have been a government minister for all his influence. At Cragside, he entertained world leaders: the Shah of Persia, the King of Siam and the Prime Minister of China came here to admire his inventions and his authority. The house was in effect Armstrong's shop window, a giant advertisement for his armaments business. Nor was it a mere matter of foreign leaders who paid homage to his power and influence, for the cream of British leaders came also – recognising where clout increasingly lay. When the Prince of Wales himself visited, Armstrong commissioned one of his favourite artists, Henry Hetherington Emmerson (1831–1895), to paint a scene of pleasure and style: in *The Prince of Wales at Cragside in 1884* (1884), the Prince and his party are portrayed reclining at their leisure on the terrace.

Armstrong's extensive art collection formed a vital aspect of the trappings of an aristocratic lifestyle. But there is significance in his choice of paintings: whereas blue-blooded collectors tended to go for the kinds of things they'd seen on the Grand Tour of Europe – in which Italian and Dutch old masters figured largely – Armstrong plumped for the work of living, breathing British artists, and often local ones at that. In general, the new Victorian moneyed class preferred it this way – for one thing, you knew what you were getting, with no fear of being ripped off with fakes knocked up in someone's garden shed. Armstrong's tastes were very much of his time, veering towards the sentimental with much in the way of paintings of children and animals. His dog, Silky, was the model of choice for the mutts in most of these paintings, appearing nuzzling his dead shepherd master, for example, in Emmerson's cloying *Faithful Unto Death* (1884) – although to be sure, this favouring of animal subjects was echoed by many a Victorian painter and collector.<sup>7</sup> But this tendency to emphasise the

7 Henry Hetherington Emmerson, *The Prince of Wales at Cragside in 1884*, 1884. Cragside House, National Trust.

---

<sup>7</sup> Emmerson was in good company: see, for example, a series of animal-themed paintings by Sir Edwin Landseer, including *Eos, a Favourite Greyhound, the Property of HRH Prince Albert*, 1841 (Royal Collection), the subject of which is commemorated by a grave and a bronze in the castle gardens at Windsor; *Coming Events Cast Their Shadows Before Them (The Challenge)*, 1843–1844 (Duke of Northumberland Collection); and his famous *Monarch of the Glen*, 1851 (Private Collection).



Henry Herbert  
La Thangue,  
*The Connoisseur*,  
1887. Cartwright  
Hall, Bradford.

living and the local also owed a good deal to the strong regional pride that is such a characteristic of the time: many modern municipal galleries in the cities of northern England, for example, owe the core of their collections to the wills of Victorian philanthropists and industrialists. And it is certainly the case that Armstrong was not alone in his cultural interests: other Victorian businessmen developed a passion for collecting art. One northern cloth magnate, Abraham Mitchell, commissioned Henry Herbert La Thangue (1859–1929) to paint *The Connoisseur* (1887), a flattering portrait of Mitchell seated in his own private art gallery: he is pictured contemplating his collection, with magnifying glass at the ready to spot the finer points of brushwork. In the background, meanwhile, his family engages in the more frivolous pursuit of tea and conversation.

Armstrong's commercial success propelled him into the aristocracy. In 1887, he became Baron Armstrong, one of 200 new titles created in the last 30 years of the century, 70 of them from industry and business. The painting he commissioned of himself at Cragside, however, is studiously modest – at heart, it says, 'I'm just an ordinary bloke in slippers catching up on the news. And it wasn't blue blood that got me this rather nice house.' In Emerson's painting,

*The 1<sup>st</sup> Lord Armstrong Sitting in the Dining Room Inglenook of Cragside* (c.1880), Armstrong is sitting reading the paper – and in order to drive the point home, the frame comes inscribed with the legend: *East or West, Home's Best*. The aristocratic old guard mocked the new boys, calling them the 'beverage' (because so many of them were brewers) – but in a dramatically changing world, soon found they had little choice but to bend to the rising power of industrial Britain.

### *The Roll Call*

For all of the dynamism of the Elswick Works and the shipyards, it was armaments and the business of war that made William Armstrong rich. His guns and warships sold around the world; and he would test his new inventions on his estate, firing rounds off into the wooded valleys surrounding Cragside. His most influential invention was the Armstrong gun, which has been described as the first modern gun, and which would be transported and deployed around the globe, as the country's empire waxed. In the aftermath of the Great Exhibition, which had displayed British industrial prowess and commercial acumen to the world, the country now wanted a great military triumph to match. But the first conflict to follow the Exhibition – the bitter and bloody war fought in the Crimea between 1854 and 1856 – would provide Britain with nothing of that sort.

The Crimean War was fought between an alliance of British, Turkish and French forces and Russia, with the British objective being to shore up the power of the declining Ottoman Empire in order – among other things – to keep the Mediterranean free of Russian influence. It was the first major war fought by Britain in forty years and is sometimes considered the first modern war, employing as it did such assets as the telegraph and the train. But, from the British point of view, it was a military catastrophe and a shocking failure on more or less every front. Events in the Crimea showed up appalling deficiencies. Soldiers were ill-equipped, badly fed and had almost no medical support. The guns were hopeless, which led directly to the development of the range of Armstrong guns, rolled out in response to the unfolding Crimean military disasters; their creator, seeing need and opportunity in the Russian bloodshed, pressed ahead with the development of his new and modern range of munitions.

The events of the Crimean War showed officers of the British Army to be snobbish, stupid and incompetent, and regular soldiers often breathtakingly courageous. Back home, the public was desperate for news from the frontline, and so the conflict in the Crimea<sup>7</sup> became the first to be played out in the media, from the critical coverage of *The Times's* war correspondent, William Howard Russell, to the propagandist images of Roger Fenton, the first war photographer on hand to record the action. Nevertheless, it was in painting that some of the most dramatic records of the war were to be captured: the watercolour

---

<sup>7</sup>The Crimean War is something of a misnomer, as the conflict saw associated engagements not only in the Crimea, but also in the Baltic and White Seas and in the Russian Far East.





painter William Simpson (1823–1899) was dispatched to the battle by the art dealers Colnaghi, in order to prepare lithographs of the campaign, while the artist Edward Alfred Goodall (1819–1908) covered the war for the *Illustrated London News*. Some of these images were positively cheery: Simpson's *A Christmas Dinner on the Heights before Sebastopol* (1855), for example, shows a well-fed, well-clad and well-lit group of officers dining in their nicely appointed tent. And even as the news of disaster came creeping out of the Crimea, the British managed to extract a measure of triumph in the figures of the nurses Mary Seacole and especially Florence Nightingale, who appears against the backdrop of a scrupulously clean hospital in *One of the Wards of the Hospital at Scutari* (1856). It was the function of many artists to provide good news stories to a shaken national self-esteem.

The most pressing and pervasive problem revealed by the Crimean War was an invisible one – the problem of class. Ordinary soldiers usually came

Coloured lithograph by J.A. Vinter of William Simpson, *A Christmas Dinner on the Heights before Sebastopol*, 1855. National Maritime Museum.

from the lowest strata of British society; generally illiterate, they would often join as a last resort to avoid prison or the dreaded workhouse. Wellington called such recruits 'the scum of the earth', and they were treated accordingly. Floggings were routine, rations – meat, bread and rum – sparse and monotonous, and accommodation crowded and claustrophobic, with twenty men often sharing a small room. Nor was there any way out, for advancement from the ranks could be all but impossible; most of them would never achieve any promotion. Their commanders, on the other hand, came from the very highest echelons of society: they had to, because officers had to buy their commissions, which didn't come cheap. The price of a captaincy was £1,800, while a major came in at £3,200 – princely sums at the time and by no means within reach of any but the very well-off. Such a system, in which rank was bought regardless of experience or talent, created an army that was in effect the plaything of the toffs: officers spent as much time hunting on their estates, going to balls in London and yachting at Cowes as doing such trifling things as drilling their men. One aristocrat, the Duke of Cambridge, summed it up: 'The British officer should be a gentleman first and an officer second.' The events of the Crimean War would illustrate piteously the shortcomings of such a system.

The most notorious Crimean gentleman-officer came from Deene Park, near Corby in Northamptonshire. This was the ancestral home of James Thomas Brudenell, Seventh Earl of Cardigan. Cardigan had bought his lieutenant-colonelcy for a staggering £40,000, and, as commander of the Light Brigade of Cavalry, he was to play a crucial role in events in the Crimea. At the outbreak of war, Cardigan was already a well-known figure in Britain – albeit for all the wrong reasons. A well-known womaniser, he was also referred to as the 'Homicidal Earl' because of his taste for duelling with his officers and flogging his men; when he left his splendid estate to go to the opera, he was routinely boned. At times, in the Crimea, he behaved more like a holidaymaker than a soldier – staying on his yacht, drinking champagne and enjoying the services of his French chef. Cardigan's boss and the commander of cavalry in the Crimea, meanwhile, was his brother-in-law, Lord Lucan, who had married, bullied and then left Cardigan's youngest sister; the two men were not on speaking terms. To complete this picture of dysfunction at the top of the military chain of command, above these two enemies was Lord Raglan, Commander-in-Chief of the British army and an elderly soldier who had not so much as set foot on a battlefield in forty years. Cardigan, Lucan and Raglan were together responsible for one of the most dreadful episodes in British military history – the massacre of 25 October 1854 that became known as the Charge of the Light Brigade.

Not that you'd think it was so very dreadful from the many depictions of the battle painted later – such as Simpson's *The Charge of the Light Brigade at the Battle of Balaklava* (1854) and Richard Caton-Woodville's *The Charge of the Light Brigade* (1895), both of which show grand sweeping views of the battlefield, acts of great heroism and triumph over despair. The former, painted in the aftermath of the famous battle, wisely keeps its distance from the actual scene of bloodshed and concentrates instead on presenting panorama and vast scale, succeeding in conveying a scene of distant heroism

in the process. In fairness to Simpson, he did attempt the painting three times before it was approved and later bought by Cardigan. He notes in his autobiography that in the final work he had 'taken greater care than in the first two to make his lordship conspicuous in front of the brigade'. While Simpson arrived in Balaclava three weeks after the battle, Caton-Woodville (1856–1927) painted his version a remarkable forty years after the event, when the events of that day were well understood. It nonetheless conveys a similar sense of heroism, although from rather closer quarters: in this painting, even the horses appear over-brimming with pride.

So what actually happened on that October day? The British were defending the Crimean port of Balaclava against the full might of the Russian army, which held the approaches to the deep valley on the landward side of the town. Cardigan's Light Brigade was positioned on the valley floor outside Balaclava; Raglan, higher up on the ridge, could see the advancing Russians threatening an outpost on the valley rim. He sent a written order to Lucan, telling him to advance the Light Brigade to 'try to prevent the enemy carrying away the guns'. The problem for Lucan was that, from where he was standing, he couldn't see the threatened British position. 'What guns?' he spluttered to the enthusiastic Captain Nolan, who had cantered over with the order: the only guns he could see were the Russian ones at the far end of the valley. Nolan waved his sword in the general direction of the valley. And so, suicidal as such an action would be, Lucan trotted over to Cardigan and ordered him to attack down the length of the valley. 'Certainly, my Lord', responded Cardigan, 'but allow me to point out to you that there is a battery in front, a battery on each flank, and the ground is covered with Russian cavalrymen.' 'I cannot help that,' came the retort. And so Cardigan took up position on his horse (named Ronald) at the front of the Light Brigade, muttered, 'Here goes the last of the Brudenells,' and led the charge. A bolder Cardigan might have been, but he did at least have guts.

The result was carnage. Captain Nolan, seeing what was about to happen, galloped into the charge, waving his sword once more. Was he saying, 'No, no, you're wrong – those are the guns'? We will never know, for he was one of the first to die, killed by a fragment of a Russian shell. The Brigade rode on, and a hail of bullets, shrapnel and cannonballs thundered into the advancing cavalry; a third of its 670-odd members were killed or wounded by the Russian forces in the space of 25 minutes. A French marshal watching commented: 'It's magnificent. But it's not war.'

Back in Britain, it would take a while for the sheer folly of the Charge to become known, and public reaction at first focused on the heroism of those who had taken part. When Cardigan – who had survived the charge – returned shortly afterwards, he was given a hero's welcome, and bands played 'See! The Conquering Hero Comes' as he (and Ronald) were mobbed by admiring crowds. He criss-crossed the country making triumphant speeches retelling details of the Charge, and the knitted waistcoat that he had worn in the Crimea became the must-have fashion item of the season.

Artists joined in the adulation, and paintings showed Cardigan as the man of the hour: in the dining room at Deene Park today there still hangs a



portrait by Henry Payne (1868–1940) of *Lord Cardigan Leading the Charge of the Light Brigade at the Battle of Balaklava, 25 October, 1854* – again, painted a full thirty years after the event – in which the hero insouciantly rides Ronald into the thick of the action, impervious to the cannonballs fizzing through the air around him. Another painting, *Lord Cardigan Describing the Charge of the Light Brigade to Prince Albert and the Royal Children at Windsor on 18 January, 1855*, by James Sant (1820–1916), which hangs in the central stairwell of the house, illustrates the extent to which Cardigan was feted by high society.

A WORLD OF WEALTH AND POWER 171

## 11.2 Images



*Zámek Windsor v moderních časech (Windsor Castle in Modern Times), Sir Edwin Landseer [32]*



*Královna Viktorie na vyjíždce s lordem Melbournem (Queen Victoria Riding out with Lord Melbourne), Sir Francis Grant [33]*



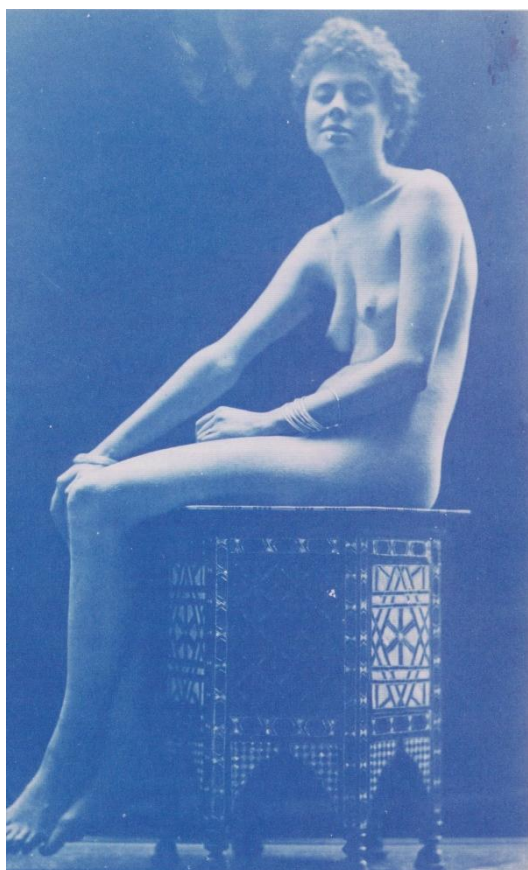
*Královská rodina (The Royal Family), Franz Xaver Winterhalter [34]*



*Viktorie a Viky (Victoria and Vicky), Henry Collen [35]*



*Slečna Cornwallisová na kole (Miss Cornwallis on a Bike), Edward Linley Sambourne [36]*



*Modelka na lakovaném stolku (Model Seated on a Lacquer Table), Edward Linley Sambourne [37]*



*Slavnostní otevření Světové výstavy, 1. května, 1851 (The Inauguration of the Great Exhibition, 1st May, 1851), David Roberts [38]*



*Prvního května 1851 (The First of May 1851), Franz Xaver Winterhalter [39]*

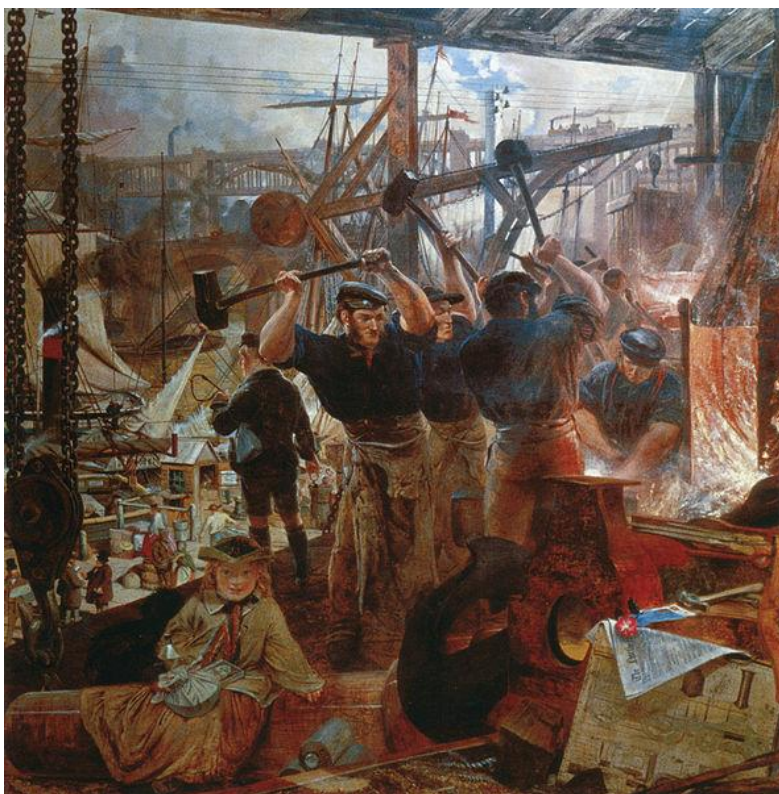




*Bohatství Anglie: Bessemerův konvertor (The Wealth of England: The Bessemer Converter), William Holt Yates Titcomb [40]*



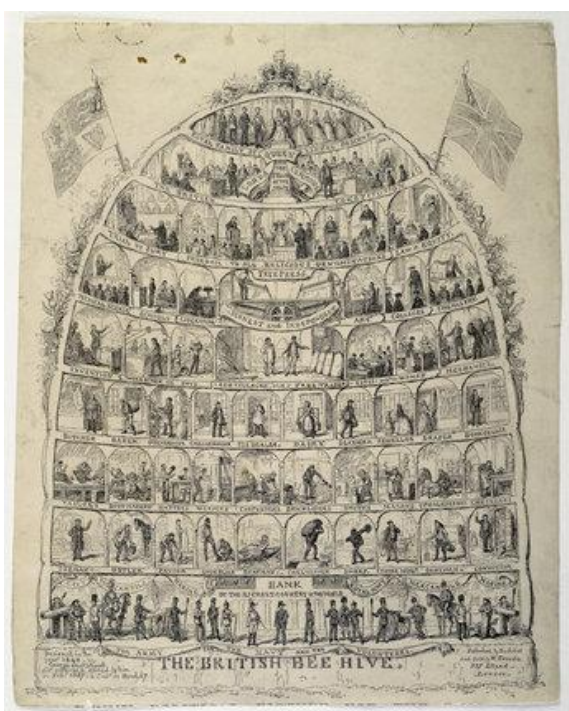
*Setkání vynálezců u mostu Britannia (Conference of Engineers at Britannia Bridge), John Lucas [41]*



*Železo a uhlí (Iron and Coal), William Bell Scott [42]*



*První třída – Lásky na první pohled (First Class - The Meeting, and At First Meeting Loved), Abraham Solomon [43]*



*Britský včelí úl (The British Bee Hive), George Cruikshank [44]*



*Princ z Walesu v Cragside v roce 1884 (The Prince of Wales at Cragside in 1884), Henry Hetherington Emmerson [45]*



*Znalec (The Connoisseur), Henry Herbert La Thangue [46]*



*Štědrovečerní večeře před bitvou o Sevastopol (A Christmas Dinner on the Heights before Sebastopol), William Simpson [47]*