

Fotografie in *Fees van die ongenooïdes* van P.G. du Plessis

Johan Anker

Johan Anker, Departement Kurrikulumstudie, Fakulteit Opvoedkunde, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Hierdie artikel ondersoek die rol van foto's, fotografie en die fotograaf in die historiese roman *Fees van die ongenooïdes* (Tafelberg, 2008) deur P.G. du Plessis. Dit beskou die belangrikheid van die fotograaf as karakter, die gebruik van en verwysing na foto's en fotografie, en die funksie wat dit vervul as een van die aspekte in die struktuur van hierdie omvattende roman oor die ervarings van een familie en die betrokkenes by hulle tydens die Anglo-Boereoorlog (1899–1902).

Die artikel gee eerstens 'n uiteensetting van die uitgebreide voorkoms van foto's in die roman en die rol van die beskrywing van daardie foto's deur die verteller, die fotograaf en ander fokalisators. Teoretiese aspekte van die aard en betekenis van foto's deur onder andere Roland Barthes, Susan Sontag en Allen Trachtenberg word bespreek, asook die invloed wat die ontwikkeling van fotografie gespeel het in die 19de-eeuse roman. Dit word duidelik dat die betekenis van foto's veel meer inhou as 'n uitbeelding van 'n werklikheid van die ruimte en ander voorwerpe en persone. Die verskeidenheid van moontlike interpretasies van foto's word gekoppel aan die konteks waarin dit geneem is en beskryf word, waarin en deur wie dit bekyk word, asook die rol wat dit speel in die uitbeelding van die werklikheid van historiese gebeure – die rol van die sogenaamde argief.

Die verband tussen foto's, die waarheid en die geskiedskrywing of fiksionalisering van die geskiedenis word bespreek en daar word verwys na aspekte soos die belangrikheid van tyd en geheue, afstand en teenwoordigheid, leuen en waarheid, verlede en hede, dood en verlies wat ook as deurlopende motiewe in die roman voorkom. Die metonimiese aard van foto's word ook bespreek.

Ek kom tot die slotsom dat die uitgebreide gebruik van foto's in hierdie veelkantige historiese roman een van verskeie belangrike aspekte is in die ondermyning van die beskrywing van die waarheid en outentisiteit van die geheue oor en die opskrywing van die geskiedenis. Terselfdertyd verskaf dit 'n oortuigende en intense beleving van die persoonlike lyding en verlies wat individue tydens die Anglo-Boereoorlog ervaar het.

Trefwoorde: Du Plessis, P.G.; *Feast of the uninvited*; *Fees van die ongenooïdes*; fiksionalisering van geskiedenis; fotografie

Abstract

Photography in *Fees van die ongenooïdes* by P.G. du Plessis

This article investigates the role of photographs, photography and the photographer in the historical novel *Fees van die ongenooïdes* (Tafelberg, 2008) based on the TV series *Feast of the uninvited*, by P.G. du Plessis.

It discusses the importance of the photographer (Joey Drew) as a character and the extensive use of and references to photographs in this novel. The discussion of the functions of these photographic references is one of the important structural aspects of the analysis of this historical novel, which also shows elements of a photographical novel (Petit 2010:227). Joey Drew was a British photographer during the Anglo-Boer war, and the structure of this novel is built around the opening of a collection of his photographs by Major Brooks, who was his superior, 40 years after the war, in the War Museum in Bloemfontein. What follows is the reconstruction and recontextualisation of events during the war by the different interpretations and experiences (even of the photographer) of these photos by the narrator, Major Brooks and other characters in the novel. The plot focuses on the experiences of two Boer families, the Van Wyks and the Minters, the photographer, Joey Drew and Major Brooks during the war.

Critics like Susan Sontag (2008) and Roland Barthes (2000) emphasise different functions of photographs: as an image of truth, an experience of pleasure and desire, a slice of time, an emotional or affective experience, nostalgia and memory, social critique, voyeurism and the expression of ideologies. Sontag states (2008:71) it is “open to any kind of reading”. Barthes (2000) also describes the difference between the *studium* – the direct recognition of objects, persons and nature in general – and the *punctum* – the personal emotional, affective reaction to a photograph. His references to the recognition of the presence of death in looking at photos and the importance of time as a presence and past in every photograph are discussed.

The article highlights the numerous references to photographs in the novel and discusses the description of these photographs by the third person or external narrator, the photographer’s thoughts during and after taking the photographs and the reaction of other focalisers. Theoretical concepts considering the nature and meaning of photographs by critics like Susan Sontag, Roland Barthes, Allen Trachtenberg and others are used as a framework for the discussion on the meaning and interpretation of photographs. The influence of the development of photography on the style of the 19th-century realistic novels is also taken into consideration.

During the analysis of the photographic meaning it becomes clear that the meaning of photographs is multidimensional. The idea that meaning is limited to the image of the reality of objects, space and persons is shown to be very naïve. Diverse and varied interpretations of photos become possible as a result of the different contexts of viewing and the difference in

focus and background of the photographer, narrator and viewer (including different characters and readers).

The traditional role of the photograph as an archive, especially in a historical context, is undermined and questioned. In the case of this novel the photographs, according to Davis (2007:2), are “narrated images” that are described in the text and not “manifest images” where the photos themselves are part of the text.

The relationship between photographs and the truth, in reference to the writing of history and the fictionalisation of history are part of the analysis which leads to the identification of recurring themes like the importance of time and memory, distance and proximity, lies and truth, past and presence, death and loss. That the metonymic meaning of some photographs suggest a more universal application of meaning also becomes clear during the analysis. The experience of one family and those immediately associated with them also becomes representative of the experiences of other groups and individuals during the war.

The truthfulness and objectivity of photographs are questioned even from the beginning of the novel with the mention of the squint photographer with a “false” camera. Combined with this is the fact that Major Brooks, who has come back to lift the 40-year embargo on the photographs at the War Museum, is busy with a seemingly impossible search for things that have irrevocably passed. It is impossible to recreate the objective and full truth of events of the war. Although photographs are considered to be among the purest of archival sources, the viewer can still make only a fragmented recreation (Armstrong 2002:16) and interpretation of the reality that was only a “slice of time” (Sontag 2008) of the past.

Some critics of the novel have also stated the importance of the distanced and ironical narrator in the style of a photographer as narrator. Attention to photographs depicting and describing marginalised characters, like black South Africans during the Anglo-Boer War of 1899–1902, and a focus on the inhumanity of actions by the colonial power (the British Empire) by an English photographer and treacherous Boer fighters, undermine the official and traditional historical texts about this war. Even the photographer himself comes to the conclusion that photographs can and may tell terrible lies!

The continual undermining of the idea of the singularity of photographic meaning is also constructed by the different perspectives and focalisers in their experiences of, and the way they view, the photos described: the narrator’s description and contextualisation, the photographer’s thoughts during and after the taking of the photographs, Major Brooks’s opening of the photographs in the museum, and even the thoughts of some of the characters photographed.

On the one hand Joey Drew is the appointed, official regimental photographer who must document the official history of the war. On the other hand he disobeys orders and chooses to take photos of some of the atrocities (like the burning of farms and the conditions in concentration camps) and colour in the negatives to his liking, and in the end declares that the photographs are also bitter lies. The photographic illusion of a dead child being handed to his father, but who is depicted as being alive, is one of his greatest regrets afterwards.

One of the similarities between the author/narrator and the photographer is their freedom to choose what must be photographed and told, what context or caption to give. Their choice

have an important influence on how much information a reader receives in order to make an interpretation, thereby becoming a co-interpreter of meaning in the photograph. They, the author and photographer, like Major Brooks, remember selectively, and none of them has all the knowledge to be certain about the final truth which needs to be conveyed to the assistant in the museum (the archive) and the reader.

The article shows that the photographic framework of extensive references to photography, photographs and the role of the photographer, parallel to that of the author/narrator, is certainly one of the many aspects of this multifaceted novel that emphasises the undermining of the idea of objective historical writing and a simplistic interpretation of photographs.

It is also true that the use of photographs strengthens the illusion of reality and forms part of a convincing and intense narrative about the pain, loss and regrets of individuals during the Anglo-Boer War, and the consequences for relationships and life-long thoughts about who and where they would have been without the war.

Keywords: affect in photography; archive; author and photographer; *Feast of the uninvited*; *Fees van die ongenooïdes*; historical fiction; P.G. du Plessis; meaning in photography; truth and history

1. Inleiding

P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooïdes* (Tafelberg, 2008), wat eers as *Feast of the uninvited* as TV-reeks in Engels uitgesaai is, word deur bykans al die besprekings daarvan onder die vaandel van 'n historiese roman geplaas. H.P. van Coller (2011:690) sê die geskiedenis staan daarin voorop. Hy beklemtoon dit egter ook dat die roman juis duidelik aantoon dat “die geskiedenis nooit objektief weergegee kan word nie”. Volgens Van Coller (2011:690) word veral drie metafore of eksemplare gebruik om hierdie boodskap – dat die beskrywing van die geskiedenis nie noodwendig die volle waarheid is nie – oor te dra, waarvan een die foto's is: “die fotograaf Joey met sy kamera wat vervals”. Hy noem egter ook majoor Brooks se “vrugtelose soektog [...] na dit wat onherroeplik verlore gegaan het”. Hierdie soektog van die majoor geskied veral deur die foto's wat hy meer as 40 jaar later in die oorlogsmuseum bekyk. Van Coller (2011:690) verwys na hom as 'n oudstryder wat nie daarin kan slaag om deur argivale bronne (wat hoofsaaklik uit die foto's en enkele aantekeninge deur die fotograaf bestaan) “die waarheid (en dit wat verby is) te agterhaal nie”. Armstrong (2002:16) verwys juis na foto's wat oënskynlik die suiwerste argivale bron is as gevolg van die ooreenkoms met die veronderstelde werklikheid en dus 'n rekonstruksie van daardie werklikheid moontlik maak, maar brei dan later daarop uit deur te sê die foto is net 'n “skadu-argief” waarin die objekte slegs beelde bly wat 'n sterk element van waarheid verteenwoordig en dus die idee van outentisiteit oordra (2002:27–8).

Heilna du Plooy (2008:2–3) wys in haar resensie ook op die belangrike bindende rol van Joey (die fotograaf) in die roman en die feit dat hierdie verhaal oor die Anglo-Boereoorlog die aandag vestig op “ongewone en onbekende fasette” van die geskiedenis, veral deur die ironiese afstandelikheid van die vertellerstem. Sy stel dit duidelik dat bekende motiewe uit die oorlogsgeskiedenis vertel word, maar spesifiek “ondermyn” word. Fransjohan Pretorius (2015:64) plaas *Fees van die ongenooïdes* binne 'n groep onlangse “alternatiewe” historiese

romans op grond van die “antinasionale” optrede van die karakters daarin. Ten opsigte van ander Afrikaanse romans waarin van foto’s gebruik gemaak word, soos *Die reise van Isobelle* deur Elsa Joubert, verwys Van Coller (1998:62) na ’n “metonimiese werkswyse” deur middel van onder andere foto’s en die “objektiewe van die verlede” wat deur foto’s verpersoonlik word.

Shaun de Jager (2012:23–4) en Anthea van Jaarsveld (2014:104) bespreek ook Joey, as een van die buitelandersfigure, se rol as fotograaf in die roman. Hulle verwys onder andere na sy rol as regimentsfotograaf, die foto’s van gemarginaliseerdes soos die swart mense tydens die beleg van Kimberley, en die feit dat hy homself en sy foto’s as die geheue van die oorlog beskou, wat later die waarheid sou voorstel. Beide Joey en die leser kom egter tot die besef dat foto’s se waarheid nie noodwendig objektief is nie, maar dat hulle ook leuens kan vertel.

Die doel van hierdie artikel is om die rol van die fotograaf en die gebruik van fotografie en foto’s in hierdie roman te ondersoek. Daar sal ook verwys word na die funksies van die gebruik van foto’s in die struktuur van die roman en die ooreenkoms tussen die fotograaf en verteller, foto en teks.

2. Die voorkoms van foto’s in *Fees van die ongenooïdes*

Een van die opvallende aspekte van die roman is die deurlopende verwysings na die foto’s wat geneem word deur die selfopgeleide fotograaf Joey Drew, wat op sy beurt een van die belangrike karakters in die roman word. Op sigself vervul die foto’s ’n verskeidenheid funksies in die roman.

Onder andere kan verwys word na die motoriese funksie daarvan, die dramatiese ironie, karakterisering, die rol wat dit speel in die oorgang tussen hede en verlede, die eenheid wat dit bewerkstellig as deurlopende motief, die skakeling met kernmotiewe soos waarheid en leuen, die illusie van werklikheid wat dit skep, die verwysing na die historiese agtergrond, vooruitwysing na gebeure later in die roman, die skakeling met verskillende perspektiewe op die werklikheid en al die verswygde waarhede, die “ongesegde dinge” agter die foto’s.

Die roman begin met majoor Brooks wat in 1944, meer as 40 jaar na die oorlog beëindig is, terugkeer na Suid-Afrika om die embargo op die vrystelling van die foto’s van Joey Drew in die oorlogsmuseum op te hef en ook weer self daarna te kyk. Sommige hoofstukke begin met hom as fokalisator in die hede van 1944 en sy gedagtes oor die fotograaf, die foto’s, die karakters wat daarin uitgebeeld is tydens die oorlog en die gebeure wat daarmee verband hou. Vergelyk in hierdie verband hoofstukke 1, 2, 8, einde hoofstuk 9, 11, 12, 13, en die einde van hoofstuk 14. Die laaste paragraaf (408)¹ sluit weer aan by die begin van die roman waar die majoor voor ’n plaashek staan. In heelwat van die ander hoofstukke waarin die verteller aan die woord is en verskillende fokalisators in die hede van die vertelling (1944) en die verlede (veral tydens die oorlog) gebruik, is daar egter ook spesifieke verwysings na die foto’s.

In die eerste hoofstuk is daar al ’n lang beskrywing van die fotograaf, Joey Drew, se doen en late en veral hoe hy die kamera bekom het, dit leer gebruik het en vir hom ’n nuwe “loopbaan” (19) in die vooruitsig stel. Dit moet beklemtoon word dat hier verwys word na die laat 19de-eeuse kamera en fotografietegnologie: dit was “’n meesterstuk van Victoriaanse

tegnologie” (12) en die apteker moes vir Joey verduidelik “waarvoor al daardie pannetjies en plate en chemiese stowwe daar is” (18). Na sy ontmoeting met die Van Wyks en die Minters is daar verwysings na die familiefoto (50) en die individuele foto’s van Magrieta en Fienatjie (60). Hierop volg die eerste foto’s na die uitbreek van die oorlog wat die begin was van Joey as oorlogsfotograaf. Met Joey se verblyf in Kimberley is daar uitgebreide verwysings na sy foto’s as dié van “regimentsfotograaf” (90) en ook sy inkleur van die persoonlike foto’s van die Van Wyks (85). Met sy eerste terugkeer na die plaas, na die ontsetting van Kimberley, voor die familie se wegvoer na die konsentrasiekamp, kon hy hierdie foto’s aan die Van Wyks oorhandig (156). Hy word gevra om ’n troufoto te neem (153), maar kry ook geleentheid om deur middel van sy foto’s in Kimberley met Danie die waarhede en leuens van die lyding van die beleg te deel. Dit lei daartoe dat Danie sy seun Daantjie se geheim aan Joey ontbloom (157). Tussendeur is daar ook verwysings na die majoor se verklaring dat Joey se foto’s ’n getroue weergawe van die oorlog is, sy reaksie op die eerste kyk na die foto’s en die lees van Joey se enkele aantekeninge by die foto’s (189–91).

Die aanskoue van die foto’s in die museum roep veral by die majoor beelde op van die verbode ete en die afbrand van die plaas: “In die museum, terwyl die eetkamer, Magrieta van Wyk en die klavier na hom toe terugkom uit die geskroeiende foto’s” (220). Majoor (toe nog kaptein) Brooks vra later vir Joey om “die verwoestings wat die Engelse aanvang te dokumenteer” (270), maar onder hierdie foto’s is ook die baie vae foto van ’n verwaarlooste Daantjie van Wyk (280), wat onder andere die leuen van sy dood bevestig. By ’n latere geleentheid vertel die majoor die verhaal van die foto waarop Petrus se seun, wat reeds dood was, verskyn (320–8). Die majoor herhaal die verhaal wat Joey Drew oor die foto vertel het (340–1). Hy vertel ook oor die gebeure toe Joey sy foto’s probeer verbrand het (365–8), veral omdat hy nie die kleur van die blou van Fiena se oë op die laaste foto na haar dood kon regkry nie (368). Hy sluit dan af met Joey se woorde dat die kamera saam met alles lieg (369). Met die foto van Magrieta van Wyk in sy hande besluit hy egter om aan die vrou in die museum die hele verhaal te vertel van “al die gesegde en ongesegde dinge” tussen hulle (394).

Groot dele van die roman bestaan uit die verteller se beskrywing van die agtergrond en die skep van ’n konteks vir die leser vir die betekenis agter hierdie foto’s. Dit sluit in die verloop van die oorlog vir die Van Wyks en Minters en die agtergrond en motivering vir betrokke karakters se optrede asook dit wat nooit afgeneem is nie of nooit afgeneem kon word nie. Soos die fotograaf, kies ook die verteller dus sekere dele om te vertel, word dit die raam waarbinne die foto’s gedeeltelik verstaan kan word en word die foto’s op hul beurt weer die raam waarbinne ’n gedeelte van die invloed van die oorlog op hierdie mense uitgebeeld word. Nie een van die karakters, majoor of fotograaf, of selfs die leser, het egter aan die einde van die roman ál die inligting agter die foto’s, die verhaal of die geskiedenis waaroor dit handel nie. Die verhaal en die foto’s vorm slegs ’n deel van die waarheid en die leuens van die verlede wat in hierdie roman “uitgebeeld” word.

Die belangrikheid van die verteller in ’n roman waarin na soveel foto’s verwys word, word reeds “verwoord” deur die afwesigheid van die foto’s self – die feit dat die foto’s self nie sigbaar is nie, maar deur die verteller en karakter/fokalisator beskryf word. Davis (2007:2) noem dit “narrated images”, foto’s waarvan die uitbeelding vertel moet word, teenoor “manifest images”, waar die foto self in die teks verskyn. Dit skep volgens hom ’n dubbele fotografiese ruimte of konteks waarbinne die leser moet beweeg: van die konteks van die foto na dié van die beskrywing van die foto en die vertelling daarvoor (2007:2). Terselfdertyd is

daar ook die driedubbele interpretasie van die verteller, fokalisator en leser van die beskrywing van die foto. So beskryf die verteller die foto's wat majoor Brooks beskou, word majoor Brooks se vertelling daaroor en sy én die verteller se interpretasie daarvan en gevoel daaroor verwoord, en word dit aan die leser (en soms die assistent in die museum) oorgelaat om hul eie betekenis daaraan te heg. Op sigself dui hierdie vertelsituasie en verwysings na die foto's reeds op die veelheid van betekenis en interpretasies wat in foto's opgesluit kan lê (Sontag 2008:23, 71, 109; Berger 2008:11; Brown en Phu 2014:18). Emanoel Lee (1985:12) maak in sy fotoboek en bespreking van fotografie tydens die Anglo-Boereoorlog die volgende opmerking: "What we have is all that could be captured in a little black box, but it is enough to give a taste of reality." Azoulay (2005:65) parafraseer in hierdie verband Frederick Jameson se verklaring van die optiese onderbewussyn wat met die foto in werking tree: die oog van die fotograaf en die lens van die kamera wat 'n beeld nalaat waarin 'n deel van die verlede sigbaar is. Hierdie beeld ("image") bevat egter meer betekenis as wat die oog of lens op daardie stadium kon besef het – "an image that was more than what was seen by whoever produced or preserved the image".

Dit is duidelik dat hierdie roman wat as historiese roman getipeer word, ook 'n sogenaamde fotografiese roman is volgens Petit (2010:227) se uiteensetting van die kenmerke van so 'n roman. 'n Fotografiese roman sal volgens Petit van die volgende elemente bevat: een of verskeie foto's wat 'n belangrike rol speel in die opbou van die intrige; een of meer fotografe as karakter(s); een of meer karakters wat gefotografeer word; die verwysing na en beskrywing van kameras en die aksie van foto's wat geneem word; die verwysing na die aard van foto's en temas wat daarmee verband hou, soos herinneringe en die dood. Die foto's in hierdie roman is egter ook fiktiewe foto's wat beskryf word om die illusie van die werklikheid van die oorlog te vestig, maar ook om daardie illusie te ondermyn.

3. Fotografie, die foto en die teks

Heelwat teoretici oor fotografie het hulle al uitgespreek oor die veelvoudigheid van sogenaamde fotografiese betekenis ("meanings"). Sontag verwys onder andere na eienskappe soos "inexhaustible invitations to deduction, speculation and fantasy" (2008:23), "open to any kind of reading" (2008:71) en "the plurality of meaning that any photograph carries" (2008:109). Patricia di Bello (2010:1) beklemtoon, met verwysing na 'n hele reeks teoretici, die feit dat fotografie vanaf sy ontstaan teorieë daaroor laat vermenigvuldig het, dat dit merendeels as 'n taal gekonseptualiseer is, en dat foto's betekenis verkry deur kulturele en sosiale konvensies, deur bewuste en onbewuste prosesse wat nie beperk kan word tot net die feitlike, visuele en ouktoriële bedoelings nie.

Sontag bespreek in haar boek *On photography* (2008) 'n hele reeks funksies van die foto. Sy verwys onder andere na aspekte soos om die waarheid weer te gee, om begeerte en plesier te wek en dit vas te vang in beeld; die feit dat die betekenis van foto's sosiaal geproduseer word; die paradoksale werking van 'n interaksie tussen subjektiwiteit (die magiese, emosionele, estetiese ervaring) en die objektiewe: die foto as dokument en inligting. Sy brei uit oor die foto as 'n uitbeelding van die tot-stilstand-kom van 'n oomblik in tyd, vir die kyker die uitbeelding van skoonheid, die wek van nostalgie en verlange, die oproep van herinneringe. Dit het ook die mag dat dit sosiale kommentaar kan uitoefen. Sontag (2008:56, 155–6) bespreek ook die aard en rol van die fotograaf en verwys na hom as voyeur, maar ook

as iemand met mag en aggressie, afstandelikheid en onbetrokkenheid, as deel van sy professionele optrede en die politiese en ideologiese perspektief wat hy kan oordra.

Barthes beklemtoon in sy *Camera Lucida* (1980/2000) onder andere die aspek van tyd, die vooruitwysing na die dood en die subjektiewe betekenis van 'n foto. Volgens hom verander 'n foto die subjek na 'n objek wat beskou kan word (2000:13). Vir hom is die dood van die objek ook reeds in die beeld teenwoordig (2000:14–5). Die foto is vir hom gevul met patos en “[a]s *Spectator* I was interested in Photography only for sentimental reasons” (2000:21). Hy noem ook funksies soos om inligting te verskaf, spesifieke realiteite te verteenwoordig, biografiese inligting oor te dra, herinneringe te ontlok, te skok, te verras en begeerte te wek (2000:28, 30).

Dit is egter veral Barthes se bespreking van die foto se *studium* en *punctum* wat die belangstelling van ander teoretici gewek het. Barthes verwys in sy *Camera Lucida* (2000) spesifiek na die kyker se reaksie op 'n foto as onderskeidelik die *studium* en die *punctum*. Met *studium* bedoel hy dan dat aan die oppervlakkige inhoud van die foto aandag gegee word, sodat 'n kyker slegs kennis neem van die beeld, objekte en agtergrond van die onderwerp. Met die *punctum* is daar 'n prikkel, selfs 'n ongewone emosionele reaksie op 'n element van die foto: “A photograph’s *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)” (2000:26–7). Waar die *studium* verteenwoordig is in die foto deur herkenbare kodes, byvoorbeeld 'n soldaat in 'n Britse uniform van 1900, is die *punctum* iets wat toegevoeg word deur die kyker, 'n herinnering, emosie en gevoel (“affect”) wat by die aanskoue van die foto deur die kyker self veroorsaak word (Barthes 2000:59; Brown 2014:5). Smith (2014:34–5) verduidelik dit soos volg: “The unpredictable wound of the *punctum* disrupts the scripted meaning of the *studium*. It opens the photograph to deeply personal significance. It is the trigger that meets the viewer’s ‘affectionate intentionality’ and transports him down a unique path of associations.” Barthes sê dit is sy spesifieke kyk na 'n foto: “I wanted to explore it not as a question (a theme) but as a wound: I see, I feel, hence I notice, I observe, and I think” (2000:21).

John Tagg en Michel Foucault bring volgens Di Bello (2010:3) die gedagte na vore dat die foto ook ideologies “gelees” of bekyk moet word as 'n sisteem wat sekere magstrukture verteenwoordig. Kimberley Brown (2014:189) beskou foto's ook as deel van 'n argief wat die imperiale magstrukture weerspieël en by kykers reaksie ontlok op fragmente van die brutale koloniale geskiedenis. Laura Mulvey (aangehaal in Di Bello 2010:4) dui op 'n ander “betekenis” deur aan te toon hoe die foto vanuit 'n feministiese perspektief juis die aspekte van begeertes en die behoefte om begeerte te word uitbeeld. Die aard van die fotograaf as voyeur en juis sy beskermde posisie as versteekte voyeur word hierdeur aangetoon. Christian Metz (aangehaal in Di Bello 2010) wys verder op die foto as fetisj: klein, aanraakbaar, bewaar in die geheim, met die toeskouer as meester wat ongehinderd kan staar na tekens van iets wat nie meer bestaan nie. Die gepaardgaande verlange, trauma en afstandelikheid beklemtoon volgens Metz juis “the fundamental gap between an unobtainable unmediated experience, and the means to represent it” (Di Bello 2010:4). So kan Joey byvoorbeeld vir ure die afbeelding van Magrieta bewonder, “ure waarin die glimlag in haar oë hom nie kon verwurm nie” (85).

Uit bostaande moet ook reeds duidelik blyk hoe belangrik die rol van die kyker is in die produksie of skep van betekenis van 'n foto. Brown en Phu (2014:3) sê eksplisiet dat Roland Barthes veral die belangrikheid van die deelname van die kyker (“viewer”) in die skep van

die betekenis en affek van die foto beklemtoon. Brown en Phu (2014:6) verwys ook na die kompleksiteit van die oomblik waarin die kyker met die foto gekonfronteer word, daardie oomblik waarin net die persepsie oorheers en die meegaande verduideliking of struktuur nog nie insink nie. Dit is volgens hulle die kyker se betrokkenheid by die ervaring van die foto wat 'n besondere bydrae lewer tot die uiteindelijke betekenis van die foto vir die spesifieke kyker binne sy/haar konteks (2014:7).

Daniel A. Novak (2011) bied 'n ander perspektief vanuit die letterkunde in sy bydrae "Photography and the novel" in *The encyclopedia of the novel* (Logan 2011). Novak (2011:612) skryf oor die geweldige invloed wat die uitvinding van fotografie op die styl van die 19de-eeuse romansiers gehad het en hoe vele aspekte van die romankuns juis parallel met fotografie beskou kan word: die vertelperspektief, raamvertelling, konteks, representasie, identiteit, begeerte en die aard van die menslike liggaam. Die ontwikkeling van 'n wyse van reproduksie, en selfs onbeperkte reproduksie, was ook van groot belang, maar fotografie het volgens sekere kritici ook ontwikkel tot 'n metafoor vir die skryfproses (Novak 2011:613), selfs die vermoë tot die blootstelling van "onsienbare" dinge soos emosies, gedagtes en begeertes. Van Coller (1998:67) beweer in sy bespreking van onder andere die rol van foto's in die rekonstruksie van die geskiedenis in *Die reise van Isobelle* dat "geskiedskrywing en die romanmatige weergawe van die verlede nie so verskillend is nie: albei berus op die interpretasie van gegewens en 'feite'".

Die foto is aanvanklik veral met die werklikheid en die objektiewe verbind, maar terselfdertyd het dit ook kwaliteite soos die fragmentariese, die abstrakte en die kontekslose voorgestel. Henry James bring fotografie in verband met die letterkunde wanneer hy die literêre vorm as 'n lens beskryf. Die rol van die fotograaf as subjektiewe toeskouer, weliswaar "afwesig" of onopmerkbaar, is beklemtoon, maar fotografie is ook gesien as metafoor vir die realistiese, objektiewe, alwetende verteller, asook die kern van die bewussynstroomtegniek. Dit het, volgens Novak (2011:614), voortdurend die veelsydigheid/veelduidigheid en bruikbaarheid van hierdie metafoor bevestig.

4. Foto, waarheid en geskiedenis

Hier bo is reeds verwys na Van Coller (2011:690) se uitspraak dat die gebruik van foto's in *Fees van die ongenooies* een van die tegnieke is om te bevestig dat die geskiedenis nooit objektief beskryf kan word of die volle waarheid vertel nie.

Waar een van Joey Drew se oortuigings aanvanklik was dat sy foto's en kamera die waarheid oordra, die getuienis en geheue van die waarheid is en nie lieg nie (93), is een van die belangrike temas in hierdie roman juis die vervlegte wêreld van waarheid en leuen, dit wat gesê word en dit wat verswyg word. Dieselfde Joey sê aan die einde van die roman: "Die waarheid is 'n bliksem. En as foto's lieg, lieg hulle liederlik, want hulle lyk altyd so waar. Dis hoekom ek 'n kamera haat" (346). Hiermee kom die waarheidsgetrouheid van foto's en Joey se geloofwaardigheid as dokumenteerder van die waarheid – "die boekhouer, die bewaarder van beelde, die verewiger van mense en hul dinge en van hul dade en van die gevolge van daardie dade" (92) – skerp onder die soeklig. Gepaardgaande daarmee word ook die waarheid van die uitbeelding van die geskiedenis deur hierdie "regimentsfotograaf", soos

verklaar deur die majoor, ondermyn. As sodanig word ook die betroubaarheid van die uitbeelding van die imperiale, koloniale geskiedenis bevraagteken.

Van die begin is hierdie fotograaf, Joey, immers 'n onbetroubare karakter. Hy is iemand wat bekend is vir “'n reggeliegde storie en aanmekeer gerygde halwe waarhede” (8). Hy het selfs sy oorspronklike kamera met 'n slenterslag in die hande gekry (9) en die volgende een by De Beers gesteel (92). Wanneer die kamera se lens-ogie wat swart en goud glinster (12) met Joey se skeel linkeroog vergelyk word – “klein en swart en blink soos die lensie van die begeerde kamera” (12) – en hy die burgers vanaf die eerste historiese oomblikke waar hulle nog op pad is na die oorlog, met 'n leë kamera afneem (63), word die illusie van werklikheid reeds ondermyn en die paradoksale aard van die foto/fotograaf wat veronderstel is om die waarheid uit te beeld, maar altyd slegs gedeeltelik daarin kan slaag, reeds aangedui.

Die kamera is van die begin af, volgens Joey, “soos onthou en lieg” (64), en die waarskynlikheid dat dit 'n reproduksie van die werklikheid sal voortbring, onseker: “As jy onder daardie swart doek inbuk, weet niemand wat jy sien nie, en van wat daar gaan uitkom weet hulle nog minder” (64). Dit word reeds duidelik toe hy met die vergroting en inkleur van die foto's leer hoe om met die verf van Fienatjie se oë en die rooi van Magrieta se lippe te speel (85). Waar die majoor aanvanklik verklaar dat die oorlogsfoto's van Joey 'n betroubare dokumentering van die uitwerking van die oorlog op die plaaslike bevolking was (189), verwys hy egter ook daarna as “waarheidsprentjies” (189). Waar Joey nooit sy kamera wou verrai nie, omdat hy dan die “enigste waarheid” sou verrai (212), besef hy ook “(d)aar's goed wat sy lens nie kan sien nie en sy kamera se onthou sal bly ontwyk” (216). Toe die foto die werklikheid van Fienatjie se dood nie wou ontken nie en hy nie die blou van haar oë kon “herstel” nie, het hy sy foto's in die vuur gegooi en gesê hy “wil nooit weer terwyl hy lewe, iets van die goed hoor of daarvan sien nie” (368).

Bostaande siening oor die foto as waarheid én leuen, uitbeelding van 'n werklikheid, maar 'n baie onvolledige werklikheid waarvan baie elemente nie duidelik is of verstaan word nie, word ook deur die teorie oor fotografie onderskryf. Trachtenberg (2008:113) verwys aanvanklik onder andere na die tradisionele siening van die foto “as reliable truth that something once existed before a lens” en die tradisionele assosiasie van die foto met geheue en die geskiedenis. So het baie mense byvoorbeeld fotoalbums en afbeeldings van hulle geliefdes gebaseer op die veronderstelling van hierdie foto's as “remnants of past experience, image-remnants of past feelings, associations, stories” (2008:116). Die foto het volgens Hart (2004:2) altyd die reputasie met dit wat was en gebeur het, die status van 'n bewys en uitbeelding van 'n realiteit. Krackauer beskryf, volgens Trachtenberg (2008:121), die geskiedenis as die skryf van en foto's as die uitbeelding (“picturing”) van parallelle en komplementerende prosesse van die bewaring, behoud en vestiging van 'n fisiese realiteit, om dit wat uitgebeeld word van verganklikheid te red. Sontag (2008:4) verwys onder andere daarna as “miniatures of reality”. Volgens haar (2008:6) is daar “a sense in which the camera indeed captures reality”, maar dan voeg sy by (2008:7) dat dit ook afhanklik is van die interpretasie van die werklikheid binne die spesifieke konteks waarbinne die foto geplaas word (2008:19). Volgens Hart (2004:3) is mense, die kykers, op verskillende wyses betrokke by foto's: sosiaal, persoonlik en as objekte. Sontag (2008:22) verwys ook na die foto as “a slim slice of space as well as time”, waarin daar beperkte inligting oorgedra kan word. Die foto is volgens haar 'n uitbeelding (“image”) en interpretasie van 'n werklikheid, maar tog ook “a trace, something directly stencilled off the real” (2008:154). Trachtenberg (2008:121)

brei hierop uit: “[T]he photograph is an actual portion of the visible world, a physical trace or residue of an actual event within light.”

Dit is vanuit hierdie perspektief dat die illusie van waarheid deur Joey se foto’s oorgedra word. Hy is immers aanvanklik “regimentsfotograaf” (90) en later daarvan oortuig: “hy was die boekhouer, die bewaarder van beelde” (92), en op hierdie wyse was hy die gemeenskap se geheue en “sy soort geheue was wáár, want dit sou hulle uiteindelik wys hoe dinge regtig was” (93). Hierdie wyse van dokumentasie word deur die majoor onderskryf: “I believe that Mr J.F. Drew recorded the effects of the 1899–1902 War on the local population with diligence and with honesty. I therefore regard the contents of these volumes as historically important” (189). Die majoor vra immers self later vir Joey om “die verwoestings wat die Engelse aanvang te gaan dokumenteer” (270).

Alhoewel foto’s hierdie skynbaar onweerspreeklike feit impliseer dat die gebeure of persone bestaan het en dus elemente van waarheid moet bevat (Hirsch en Spitzer 2014:257; Barthes 2000:76), is hierdie foto’s egter ook net fragmente van ’n werklikheid en die interpretasie daarvan kan verander soos die konteks waarin dit gesien word, verander: die waarheid wat sogenaamd oorgedra word deur die foto, is dus uiters relatief (Sontag 2008:106; Trachtenberg 2008:125). Volgens Seymour en Barrett (2009:57) is die foto juis in ’n bevoorregte posisie geplaas as ’n historiese dokument omdat dit een van die oorblyfsels of artefakte is van momente in daardie geskiedenis. Die latere kyk na hierdie foto’s is egter altyd afhanklik van die historiese omstandighede en konteks van die kyker asook sy of haar interpretasie van die verlede vanuit heersende institusionele diskoerse (Brown en Phu 2014:7, 20). Na die foto moet gekyk word as deel van ’n argief (soos die majoor in die museum), maar ook met vrae oor die behoeftes en begeertes van die kyker (Brown en Phu 2014:13).

Barthes (2000) bespreek die referensiële verwysing in foto’s en wys daarop dat die referent in ’n foto nie slegs, soos in taal, simbolies, ’n teken van ’n referent in die werklikheid, is nie: “I call ‘photographic referent’ not the *optionally real thing* to which an image or sign refers but the *necessary real thing* which has been placed before the lens, without which there would be no photograph” (2000:76, oorspronklike beklemtoning). Hy gaan dan voort om die realiteit te beklemtoon dat die referent wêrelik dáár was, dat dit werklik bestaan het. Dít is die volgens hom die bymekaarkom van die realiteit en die verlede, en dít noem hy die essensie van die foto.

Foto’s kan egter ook lieg (soos Joey sê) – nie oor die *bestaan* van die referent daarin nie, maar oor die *betekenis* van die referent daarin (Barthes 2000:87). Die opvallende voorbeeld in die roman is die foto met Petrus Minter se seuntjie daarop wat deur Petrus geïnterpreteer word as dat die seun nog sou lewe, terwyl hy toe reeds dood was. Dit is dié foto en die verswyging van die waarheid wat vir Joey so ’n gewetensaak word (320, 327, 341). Hy sê dán: “Die waarheid is ’n bliksem. En as foto’s lieg, lieg hulle liederlik, want hulle lyk altyd so wáár. Dis hoekom ek ’n kamera haat” (346).

Barthes (2000:87) verwys ook na hierdie veelduidigheid van die foto wanneer hy beweer: “Photography never lies: or rather, it can lie as to the meaning of the thing, being by nature tendentious, never as to its existence.” ?

Die roman wys die leser egter ook duidelik op die gefragmenteerde, onvolledige werklikheid van foto’s. Joey kon met die inkleur van die foto’s “speel” (85), maar “selfs met sy skerp kyk

deur die kamera, was daar baie wat Joey gesien, en nie begryp het nie” (153). Dit is natuurlik ook waar van die majoor wat later na die foto’s kyk, die museum-assistent wat nog minder daarvan verstaan, en die leser vir wie dit deur die verteller gekontekstualiseer en beskryf moet word. Brown (2014:186) wys daarop dat die interpretasie van ’n foto en die vertelling daarvoor nie net ’n kontekstualisering is nie, maar eerder ’n herkontekstualisering. Juis die moontlikheid van reproduksie en herhaling ondermyn die sogenaamde feitlikheid en vaste betekenis wat ’n foto binne die sogenaamde argief kan hê (Cho 2014:173).

Oor die ete die aand voor die afbrand van die huis sê die verteller dat ’n foto daarvan min van die werklike betekenis sou openbaar, want: “Daar’s goed wat sy lens nie kan sien nie en sy kamera se onthou sal bly ontwyk – soos beskaafde, voorgeskrewe aksies wat oor elke binnekant lieg. [...] ‘Dis die diplomatie se kuns dat die uiterlike niks vertoon nie – en jou kamera sien net die buitekant’” (216). Oor die foto wat Joey tydens die oorlog van die verwaarlooste Daantjie van Wyk neem, word gesê: “[O]p die uiteindelijke foto was baie nie behoorlik te onderskei nie [...]” en: “Wat wel op die foto te lese staan, het by Joey verbygegaan [...]” (280).

Dit is met Fienatjie se dood en die foto wat hy toe neem, dat Joey ironies genoeg nie die werklikheid op die foto wil aanvaar nie – dat sy dood is – en finaal besef hoe die inkleur van haar oë net ’n leuen is, nooit die werklikheid kan wees nie (368). Dit is immers met die eerste foto’s van Magrieta en Fienatjie dat hy “begin verander het en ’n fotograaf van die ongewone geword het” (59). Wanneer hy later met die majoor praat, sê hy die kamera “lieg saam met alles”, juis omdat die waarheid in die foto’s so selektief, gemanipuleer, konteksloos en betekenisloos kan wees. Omdat soveel ongesegde en ongesiene dinge daaragter lê.

Dit is betekenisvol dat hierdie fotograaf, wat gehoop het die kamera gaan sy “paspoort na respek wees” (29), wat na regimentfotograaf gevorder het en later gevra is om die oorlog te “dokumenteer”, wat gedink het hy gaan die geheue van die oorlog word wat later die waarheid sou kon vertel waar ander dit probeer reglieg (157), aan die einde die waarheid daarvan ontken en die leuen daarvan beklemtoon.

5. Afstandelikheid en afwesigheid

Een van die redes waarom die illusie van objektiwiteit en waarheid (ook historiese waarheid) aan ’n foto en fotograaf gekoppel word, is die sogenaamde afstandelikheid, neutraliteit en onbetrokkenheid van die posisie van die fotograaf agter sy kamera, agter die “swart vierkant van sy kameradoek” (29). As fotograaf leer Joey met nuwe oë kyk en “dat net die ongewone en nie-alledaagse eintlik die moeite werd is om te fotografeer” (59–60). Die verwysing na hom as regimentfotograaf (90) en dokumenteerder van die oorlog sluit by hierdie idee van afstandelikheid en objektiwiteit aan.

Die siening van die foto “as the preserver of all that is precious and alive” (Williams 2007:56) dui reeds op die belangrikheid van die foto as argief en die vaslegging van die essensie van dinge, mense en gebeure. Die foto en fotograaf het altyd te doen met afstandelikheid én teenwoordigheid, alhoewel die objek van die foto daarna altyd afwesig sal wees, sê Williams (2007:60): “a dynamic between distance and proximity [...] touches on the very nature of photographic and film media, whose structure consists in the simultaneous

reduction and maximization of distance”. Ook by die kyker na die foto agterna bestaan hierdie afstand tussen hom/haar en die foto en die afwesigheid van die objek wat gefotografeer is. Die fotograaf kan ’n posisie van afstandelikheid en onbetrokkenheid behou teenoor die objek wat gefotografeer word en so die illusie van objektiwiteit skep, vanuit die verouderde siening: “a photographic view can have neither sentiment nor expression” (Stillman, aangehaal in Brown en Phu 2014:10). Ook die foto se vermoë om die tyd tot stilstand te laat kom, terug te keer na ’n oomblik in die verlede wat as werklikheid geraam voor jou oë verskyn, skep ’n vertraging (“delay”) in die verloop van tyd vir die kyker (Williams 2007:55). Die betekenis van die foto verskuif dan na die perspektief, agtergrond, betrokkenheid, gevoel en interpretasie van die kyker om die afstand tussen verlede en hede gedeeltelik te oorbrug. Die onherroeplike verganklikheid van ’n tyd wat verby is, bly egter deel van hierdie ervaring van ’n foto.

Joey dink dat hy eers moet “vergeet” voor hy ’n “behoorlike geheue kan word” van die oorlog (93), wat daarop dui dat hy eers afstand moet bereik, sy eie agtergrond en gevoelens opsy moet stoot, voor hy die ellende van “die ander kant van die spoor en die van die wat altyd minder het as ander” (93) kan fotografeer. Dit is juis hierdie aspek van die oorlog, dit wat ander later liever sal wil vergeet (95), wat hy deur sy foto’s wil behou vir die tyd daarna. Die foto van die twee verhongerde swart mense teen die muur verwys na die afstand wat hy moes behou agter die kamera: “Dit was nie die regte tyd vir die hart om te wil saamkyk nie” (99). Joey kon deur die kamera sy posisie as onbetrokkene behou. Hy was oënskynlik net die dokumenteerder, die waarnemer, maar tog word sy gevoelens onwillekeurig deel van die beeld wat in die foto as beeld sou manifesteer: “Joey het gevoel hy fotografeer hopies beendere met net ’n los sak swart vel bo-oor [...] bruin oë [...] wat onsiende die niks in staar – soos stukkies agtergeblewe siel wat nog vir oulaas klou aan ’n lyf wat was” (100). Daardie “gevoel” kan egter nie deur die foto alleen oorgedra word aan ander kykers daarna (en daarná) nie. Die verteller verwoord die ervaring in die teks en baie later sou Joey dit aan Danie kon vertel by sy eettafel op die plaas. Die afwesigheid van die mense wat afgeneem word, is nie net waar van die toekoms, wanneer ander mense na die foto sou kyk nie. Hulle was volgens die verteller so na aan hulle dood dat ook Joey en Elizabeth vir hulle afwesig was: “Hulle twee was gewoon nie aanwesig in die mense teen die mure se sinne en lewens nie. Hulle was nie teenwoordig nie, want dié mense was klaar in ’n ander werklikheid, op ’n ander plek – onbereikbaar en eenkant” (99).

Hierdie ervaring lei Joey, die fotograaf, egter tot ’n meer omvattende perspektief, gee hom ’n groter afstandelikheid en objektiwiteit waarmee hy reeds aan die begin van die oorlog vooruit kyk na die effek wat die oorlog gaan hê:

[D]it was vir hom asof hy méér afneem as net drie mense wat besig is om dood te gaan van die honger. Hy was besig om ’n foto te neem van die weemoed self – van die weemoed van drie swart sterwendes, van die weemoed van die beleg, van die weemoed van alle beleëringe, van die weemoed van ’n kontinent, en van die hartseer van weerloosheid. (100)

Hiermee word Joey se manier van onthou ook deel van die sosiale gewete. Volgens Brown en Phu (2014:12–3) is sosiale kritiek deel van foto’s se klem op die emosionele wisselwerking tussen kyker en fotograaf. Dit is waar dat heelwat foto’s tot die sogenaamde argief behoort, maar die behoeftes en begeertes wat agter hierdie materiaal lê en die konteks en interpretasie van fotograaf en kyker moet ook in ag geneem word as deel van die betekenis daarvan.

Brown en Phu (2014:19) verwys in hierdie verband na Foucault se uitspraak dat die argief eerder 'n plek is waar kennis geproduseer word as dat kennis slegs daaruit herwin word. Die betekenis van die foto's waarna die majoor kyk en wat nou deel word van die argief, as deel van die museum se inhoud, word juis in die deurlopende diskoers in verband daarmee deur die verteller, fokalisators en lesers in die roman gekonstrueer.

Hierdie soort afstandelike perspektief van die fotograaf op wat die toekoms inhou, word ook beskryf met Joey se herkyk na die familiefoto's wat hy geneem het na sy terugkeer na die plaas:

Joey Drew sou later, terwyl hy die vergrotings maak, baie na die families kyk: na die swart rouklere aan Nellie se kant van die groep, en die ligter klere van die Minters; oupa Daniël en Danie op stoele; Magrieta, die weduwee, nou ook alleen saam met die gestyfde oujongnoui-tante. Hy het al klaar iets van die oorlog in die foto gesien – met Daantjie weg, en Danie gewond en Dorothea treurend. Magrieta het met haar man se dood in haar soveel stiller oë gestaan. (153)

Ook hier word die onvolkomenheid van die betekenis van die foto en die beperktheid van hierdie sien, selfs vir die fotograaf, aangedui: “Maar, selfs met sy skerp kyk deur die kamera, was daar baie wat Joey gesien en nie begryp het nie” (100).

Met die beskrywing van die afbrand van die plaas en huis het Joey, teen kaptein Brooks se bevel, met sy kamera die koppie uitgeklim (234) om die nodige afstand te kry, en dan word die verskil tussen die afstandelikheid van foto-neem en om as persoon daarna te kyk so beskryf: “Joey kon tussen sy skelm foto-nemery nie ophou kyk nie, want hy kon dit nie glo nie” (235). Daarna word ook die betekenis van wat hy sien (en afneem) en wat alle latere kykers na die foto's nie vanself sou kon aflei nie, deur die verteller verwoord: “Die volheid van die lewe in 'n tuiste, en die leeftog-tot-hier van daardie tuiste se mense, het uitgebrand. Weggebrand. Opgebrand” (235). Later sien Joey wel “deur sy lens” dat alles dood was: “die afgebrande geboue het stil in die middel van die beeld bly smeul” (235), maar die res van die beskrywing sou ook nie later vanselfsprekend deel van die foto kon wees nie: “en die rookies het lui geword toe die vlamme se haas onder hulle uit was” (235). Joey se reaksie is 'n vermenging van wat sy kamera in 'n foto of twee kon vaslê en die gevoel en betekenis wat dit vir hom gekry het saam met sy kyk buite-om die kamera: “Dit was toe dat Joey nie meer 'n Engelsman van Somerset wou wees nie” (235).

Die vooruitwysing na die dood in foto's (soos in die foto van die drie swart mense in Kimberley in hierdie roman, bl. 100), word baie sterk beklemtoon deur Barthes (2000:33): “Photography is a kind of primitive theatre [...] a figuration of the motionless and made-up face beneath which we see the dead.” In die familiefoto is daar die ironie vir die leser dat Daantjie nie dood is nie, en ook in die verwysing na die Minter-familie in hulle “ligter klere” wat aan die einde van die roman totaal anders sou lyk. Met die eerste familiefoto wat Joey neem, word al daarna verwys: “Dit was die laaste foto waarop almal saam was – die enigste een waarin al die Van Wyks, die lewendes en die dodes, swaar geraam [...] na verbygangers sou staar soos hulle na die skeel Engelmantjie se kamera gestaar het” (50). Volgens Barthes (2000:96, oorspronklike beklemtoning) is dit die essensie van die *punctum* in baie foto's: “The photograph is handsome, so is the boy; that is the *studium*. But the *punctum* is: *he is going to die*: I read at the same time: *this will be* and *that has been*.” Waar die familiefoto die afbeeldings van karakters, soos die Minters, bevat wat deur die oorlog sou

sterf, so bevat die foto van die familie in die kamp met Petrus se dooie seuntjie reeds die beeld van die dooie, maar skep die illusie dat hy nog lewe, en daardie leuen is vir Joey die gewetenswroeging en bring by hom die besef tuis hoe foto's kan lieg (341, 346). Hierdie besef van 'n onvermydelike dood is egter ook waar van al die foto's wat Joey neem van die Boere op pad na die oorlog of van die persone in die konsentrasiekampe. Sontag (2008:70) verwys na 'n foto in die algemeen as "the inventory of mortality" en "the vulnerability of lives heading towards their own destruction". Hierdie ervaring is vir die kyker sekerlik nog meer intens wanneer hy/sy, soos die majoor, jare daarna na die familiefoto of dié van 'n enkeling kyk.

Aan die einde van daardie dag, na die afbrand van die plaas, besef die leser en Joey dat dit eintlik net Fienatjie se "sien" (en nie die foto's of selfs herinneringe nie) is wat blywend en waar is en waarin die samevatting van al die hartseer (die "affect") van die oorlog eintlik gesetel is: "Want dit was vir hom of die kind se godsmooi oë lankal al die dinge wat hy dié dag aanskou het, gesien het [...]. Hy het begin verstaan dat 'n deel van die wonder van haar oë die hartseer wetes moet wees wat so onmededeelbaar-alleen agter al daardie blou sit" (236).

6. Tyd en geheue

Barthes (2000) voer aan dat die *punctum* van 'n foto veral geleë is in die aspek van tyd: die tyd waarin die foto geneem is, is al wat blywend is – dit alleen is waar. Die referent daarin is afwesig en nie meer in die werklikheid teenwoordig soos in die foto uitgebeeld nie. Genoni (2002:139) stel dit duidelik dat die plek waar die foto geneem is, weer besoek kan word, al het die tyd dit ook aangeraak, maar die oomblik waarin die foto geneem is, kan nooit herskep word nie.

Beide Sontag (2008) en Barthes (2000) beklemtoon die belangrikheid van tyd as een van die inherente eienskappe van 'n foto en die retrospektiewe kyk daarna deur die fotograaf en kyker(s). Uit die aard van die roman se perspektief op foto's van 'n oorlog gedurende 1899–1902 en die mense wat daarby betrokke was, deur die majoor in die hede van die verhaal (1944) en die verteller se perspektiefstelling daarop in 'n nog nader hede, asook die huidige leser se interpretasie daarvan, word die aspek van tyd van besondere belang.

Wanneer majoor Philip Brooks in 1944 terugkeer na Suid-Afrika om die foto's in die oorlogmuseum vry te stel en self daardeur te kyk, besef hy reeds aan die begin, wanneer hy voor die hek van die Van Wyks se plaas staan, dat die verlede waarvan die foto's sal getuig, ver verwyderd is van die hede, dat dinge tegelyk "bekend en vreemd" lyk en dis net "die herinnering wat krimp" (7). Foto's is inderdaad gekoppel aan geheue, en Joey vertel later hoe hy uitgevind het hy en sy kamera "is 'n soort geheue wat moet onthou" (157). Die majoor se "oumensgedagtes en knaende onthouery" (8) laat hom egter op hierdie stadium net besef hoe half of min hy almal geken het en hoe onvolkome geheue is. Dat hy ook net beperkte kennis het om die foto's te interpreteer of te verstaan blyk, reeds van die begin af duidelik: "Die majoor kan in 1944 nie weet nie, want hy't in 1900, 1901, 1902, 1927 en 1934 nie vir Joey behoorlik uitgevra nie", en in 1938 is Joey oorlede (8). Die verwysings na Joey se verduidelikings in daardie tyd en selfs gedurende die oorlog is onder verdenking as dalk net "reggeliegde stories en aanmeakaargerygde halwe waarhede" (8).

Sontag (2008:170) beskryf die foto as “a neat slice of time [...] Each still photograph is a privileged moment turned into a slim object that one can keep and look at again”, soos Joey en die majoor se aanskou van die foto’s van Fienatjie en Magrieta vir jare na die neem daarvan (189).

’n Foto is volgens Sontag (2008:76) van die begin af verteenwoordigend van die verlede, ’n rekord van ’n verlore tyd wat reeds verby is en nooit weer agterhaalbaar is nie. Alhoewel dit dus die verlede as ’n onmiddellikheid in die hede oproep, bly die besef van die onherroeplike verganklikheid daarvan en die intensivering van gevoelens wat daarmee gepaard gaan (Sontag 2008:77). Dit verteenwoordig wel ’n oomblik in die tyd wat gevestig is en bevestig word (“freezing of time”), maar reeds ook nie meer die werklikheid of waarheid nie (2008:111–2; Hirsch en Spitzer 2014:258). Brown (2014:310) wys daarop dat die denotasie van die foto, dit wat dit direk representeer, kan lei tot konnotasie wanneer die emosies en assosiasies ’n rol begin speel in die interpretasie en beleving van die foto. Barthes (2000:89) verduidelik verder dat ’n foto spesifiek die rol van getuienis het, maar dat die getuienis wat dit oordra, minder op die onderwerp wat gefotografeer is van toepassing is as op die tyd. Die tyd daarvan bly outentiek, maar die representasie nie. Williams (2007:59) sluit daarby aan: “The photographed, once photographed, can never return to itself – it can only appear in its withdrawal in the form of an image or reproduction.” Die ervaring van ’n teenwoordigheid van die objek in die hede is egter in die kyker wat betrokke is by die foto se reaksie en geheue geleë. Hierdie gevoelens wat by die kyker gewek word by die aanskoue van die foto – die nostalgie, verlange, emosies of weersin, die “affect” – vra die aktiewe betrokkenheid van die kyker om ’n sekere betekenis of reaksie te ontlok (Brown en Phu 2014:1–2; Torres 2008:158).

In hierdie roman is daar byvoorbeeld die majoor se reaksie op die foto van die afbrand van die Van Wyks se huis: “Maar die vlamme was daardie keer anders. Baie anders. Só anders dat Joey Drew se foto van die brandende huis tussen sy agt vingers begin bewe” (225). Dit is ’n voorbeeld van waar die foto tegelyk die realiteit van die hede waarin die foto bekyk word en die verlede verteenwoordig en die objek dus tegelyk teenwoordig en afwesig is: “[I]t is the past made present again” (Smith 2014:37).

Deel van die reaksie by die kyker is die funksie van die foto as geheue wat gekoppel is aan die kyker se ervaring. Dit is hierdie geheue waarvan die verteller gebruik maak as motoriese momente vir die vertelling, maar ook om die karakter se reaksie op die foto’s te beskryf: “In die museum, terwyl die eetkamer, Magrieta van Wyk en die klavier na hom toe terugkom uit gekroeiende foto’s [...]” (220). Opvallend is hier dat nie die klavier of die eetkamer in foto’s verteenwoordig word nie. Die foto’s is egter ook ’n blyk van hoe die verlede voortleef in die hede: “Want in hulle [sy oë] sit die beeld van Magrieta van Wyk by die etenstafel nog altyd” (220). Ook hierdie voorbeeld wys op die onherhaalbare van die verlede, die onbereikbaarheid van wat wás, maar die emosionele reaksie, die *punctum* waarna Barthes verwys, is juis die tyd: daardie verlede word nou, in die hede, ervaar (Brown 2014:38). Dit is juis die uithaal van Magrieta van Wyk se foto en die wys daarvan aan die museum dame wat ook die aansluiting verskaf vir sy onthou en die vertel van die feesmaal die aand voor die afbrand van die huis (212).

Een van die algemene funksies van foto’s is sekerlik om die geheue te versterk, ter wille van die geheue en verlange. Die spel met tyd om historiese oomblikke, persoonlik en nasionaal, te verewig. Die struktuur van die roman is gebou rondom die oopmaak van die foto’s, die

familiealbum, dokument van die verlede en die majoor en die verteller se herkontekstualisering en interpretasie daarvan. Nie net die roman nie, maar ook die geheue is fotografies gestruktureer (vgl. Williams 2007:54).

By Joey Drew, as fotograaf en veral as dokumenteerder van die oorlog, verkry die geheue ook 'n wyer betekenis. Joey het begin voel hy is die gemeenskap se geheue: “hulle het maar één geheue gehad – Joey Drew” (93). Hy het egter ook geredeneer dat hy eers moet vergeet (sy vooroordele en verlede) voordat hy hulle geheue kan word, dus objektief kan waarneem en dokumenteer (94). Hy het ook die funksie van 'n sosiale gewete en geheue begin vervul deur die foto's van die swart mense tydens die beleg omdat hy geweet het dit is wat mense sal verkies om te vergeet (95). Hierdie morele aksie en sosiale funksie word 'n breër perspektief wanneer hy aan Danie vertel hy “moet onthou wat mense aan mekaar doen sodat hulle nie later kan reglieg wat hulle verbrou het nie” (157). Dit word ook duidelik gestel dat die onthou net fragmentaries kan wees; daar is dinge wat “die kamera se onthou sal bly ontwyk” (216). In verband met hierdie aspek merk Burnett (1991:7) op dat die kamera aangewend kan word as 'n hulpmiddel vir herinnering, maar dat dit nooit die plek daarvan kan inneem nie. Herinnering is 'n funksie van die bewussyn en nie van 'n foto nie. Familiefoto's byvoorbeeld is nie eerstens daar om die kyker in te lig nie, maar eerder om 'n gesprek oor die verlede moontlik te maak. Dit is opvallend dat die beskrywing van en verwysings na foto's in hierdie roman baie sterk ook bogenoemde funksie vervul.

7. Die verband: skrywer, verteller, fotograaf

Du Plooy (2008:3) verwys in haar resensie van *Fees van die ongenooïdes* na die deurlopende vertellerstem wat “die afstand tussen leser en storiegegewe reguleer”, selfs 'n soort “ironiese afstandelikeheid om 'n meer geobjektiveerde blik en segging te bereik”. Hierdie siening sluit aan by die bespreking van die fotograaf wat ook die illusie van afstand en objektiwiteit moet vestig. Du Plooy verwys dan ook na die “essensiële en bindende rol” van Joey Drew as fotograaf (2008:3), maar terselfdertyd na die meer objektiewe blik van ander fokalisators wat deur die verteller gebruik word, soos majoor Brooks. Hierdie fokalisators staan volgens haar op 'n groter afstand van die onmiddellike gebeure en bring dus 'n ander perspektief te weeg – 'n rol wat die verteller self natuurlik ook speel!

Novak (2011:612) wys juis op die invloed van die koms van fotografie op die 19de-eeuse romanskrywers en sekere direkte parallele tussen skrywer en fotograaf. Hy noem onder meer 'n afstandelike vertelperspektief, die raamvertelling, en die uitgebreide beskrywing van ruimte en die uiterlike van karakters wat ooreenstem met die beskrywing van 'n foto. Hy gaan selfs verder en sê fotografie is later beskou en beskryf as metafoor vir die skryfproses (2011:613). Sontag (2008:137) verwys ook daarna dat die fotograaf eintlik die rol van 'n skrywer moet aanneem en dat die fotografiese styl juis lê in die beskrywing van die fynste besonderhede (2008:159; Williams 2007:70). Trachtenberg (2008:121) brei verder uit op hierdie ooreenkoms tussen die historikus, die skrywer van historiese prosa en die fotograaf wat die optrede deel om feite te onderskei of vas te stel en dit in narratief of beeld vas te lê. Op daardie wyse, met komplementêre metodes, gee albei 'n teenwoordigheid aan realiteite wat afwesig is, wat eintlik tot die verlede behoort.

Volgens Trachtenberg (2008:121–2) en Novak (2010:26) toon foto's 'n ooreenkoms met tekens van werklike gebeure of persone en kan dit optree as artefakte, die rou materiaal wat historici gebruik om te sorteer, ontleed en interpreteer om 'n beeld van die geskiedenis te rekonstrueer. Sodoende kan 'n simbiose tussen die twee prosesse bewerkstellig word. Vir die leser of kyker na die foto is dit egter belangrik om meer inligting te bekom as net dit wat direk op die foto sigbaar is. Sonder 'n onderskrif/opskrif/byskrif ("caption"), 'n vertelling of verklaring, is die foto net 'n leë teken met 'n afwesige referent. Richton (2011:119–25) verduidelik byvoorbeeld dat hierdie byskrifte en ander inligting die denotasie van die foto verander na konnotasies (wat ook kan wissel volgens kykers), dat dit as 't ware 'n raam verskaf waarbinne na die foto gekyk word, maar dat dit ook gepaard kan gaan met 'n sogenaamde dubbelvisie of selfs multivisie op die foto. Wanneer hierdie foto's, soos in hierdie roman, net fiksie is, word ook die inligting daarvoor slegs 'n uitbreiding van daardie fiksie (Newman 2011:27).

In *Fees van die ongenooïdes* word die leser ingelig oor Joey se notas en aantekeninge by die foto's, maak die majoor verdere aantekeninge daarby en gee die vertelling deur die verteller (ook deur ander fokalisators) verdere verduidelikings en konteks om betekenis te gee aan die inhoud van die foto's. In die geval van die enkefoto van Magrieta byvoorbeeld is daar die kyk van Joey wat haar beskryf as die mooiste vrou wat hy ooit gesien het (212), 'n siening wat die majoor beaam. Dit word egter ook vanuit ander perspektiewe bekyk: die majoor se eie kyk na die foto oor jare, maar ook anders in die hede van 1944 toe sy "nader" lyk (202), die verteller en museumassistent se beskrywing van Magrieta jare later (maar nog altyd mooi) (405). Magrieta se eie siening van haar mooiheid verskil egter drasties van hulle s'n. Sy dink na die verkragting deur Daantjie: "Dis my mooiigheid wat my dit laat oorkom het. Alles is my mooiigheid se skuld" (229). Wanneer sy voel dat al hoe meer mense daarvan weet, het sy begin glo "dat die weersin en wegkyk van mense verkieslik sal wees bo die bewonderende kruiperigheid van mans soos die skeel fotograaf" (230). Teenoor die majoor vaar sy ook later uit oor wat "mooi haar aangedoen het" (289). Jare later wanneer sy in haar kombuis na die voorwerpe om haar kyk, dink sy aan 'n beeld wat die aard van 'n foto eggo: "Elke ding se vlak sigbaarheid is net 'n skillettjie aan sy buitekant, dink sy. Om gesien te kan word, is soos mooiwees – net 'n papierdun vliesie vals getuienis voor die donker binne-in" (290).

Die verteller gebruik onder andere die afstandelikheid (die verlede en die referent) en die nabyheid, (die onmiddellikheid van die foto in die hede) (Williams 2007:72) om die styl in die roman 'n fotografiese spel met nabyheid en onmiddellikheid, die verlede en die hede te maak. Dit word duidelik dat nie die foto's of die vertelling al die gapings kan vul nie – dit bly net 'n gedeeltelike waarheid en interpretasie. Die majoor weet byvoorbeeld nie of Fienatjie se oë werklik so blou was soos Joey dit ingekleur het (en die foto dus wys) en gesê het dit was nie.

Soms (volgens Williams 2007:57) beweeg 'n verteller of navorser ook tussen die leser/kyker en die reeds gereproduseerde foto in deur sy beskrywing daarvan, die vertelling van die fotograaf se aksie tydens die afneem daarvan en die interpretasie van verskillende kykers – soos na die vae foto van Daantjie gedurende die oorlog. Die verskillende fragmente waaruit die roman bestaan, die dele wat gekies word om achronologies te vertel, is reeds 'n aanduiding van die gapings in wat vertel en verstaan word (Williams (2007:57). Dit is egter juis hierdie momente wat deur foto's en die verteller uitgekies word, die letterlike tydelike isolasie van historiese momente in die kontinuïteit van gebeure, waaruit 'n narratief saamgestel word, en dit is uiteindelik hierdie momente waaruit 'n leser/skrywer/kyker se

beeld van die geskiedenis geherkonstrueer word – dit word die kollektiewe en kulturele geheue van daardie gebeure (Williams 2007:61).

Die majoor se gedagtes verwys onder andere metatekstueel na die skryfwyse en betrek ook daarmee die rol van die verteller. Die majoor dink byvoorbeeld: “Maar hoe skryf hy die warreling van vergane begrippe en beelde agter mekaar neer? Moet hy al die opvattinge wat toe by hom en hulle geheers het, probeer by-verduidelik?” (253–4). Later, na sy verwarde gedagtes oor gebeure in verband met die vrou wat deur Fienatjie begelei is in die kamp, dink hy: “Maar al dié dinge kan hy tog nie neerskryf nie, want dit het niks met die geskiedenis te make nie – en tog alles, want dis wat in die gesindhede naleef nadat die veldslae uitgewoed is” (255). Soms dink hy dat sy geheue en die beelde van die oorlog dalk net ’n waan is, maar dan besef hy: “Nee, wat gebeur het, was werklik” (287). So sit die merk van sy stempel se hak nog op die familiefoto wat hy uit die vuur geskop het (365). Die majoor dui ook aan hoe hy identifiseer met die fotograaf in die afstandelike wat behou moet word van dit wat hy gedurende die oorlog moet aanskou: “Die wegkyk terwyl jy kyk, dís wat jy moes aanleer” (254).

’n Ander aspek van hierdie werkswyse in die roman gebaseer op foto’s en die geskiedenis of konteks daaragter, is die metonimiese aard daarvan. Van Coller (1998:62) verwys in sy bespreking van Elsa Joubert se *Die reise van Isobelle* na die metonimiese werkswyse waarin een toneel, foto, brief of berig verteenwoordigend word van ’n hele tydperk of gebeure. Dit is deur hierdie verskillende foto’s, dokumente, briewe en name dat ’n rekonstruksie van ’n deel van die verlede plaasvind (Van Coller 1998:67). Crane (2008:315–6) verwys onder andere na hoe foto’s van individue uit die tyd van die Sjoa metonimies gelees/gesien word as verteenwoordigend van ’n hele groep mense se uitwissing en hoe hierdie een fragmentaries visuele rekord verteenwoordigend kon word van ’n hele tydperk in die geskiedenis. Sy wys ook daarop dat so ’n interpretasie by die lesers/kykers geskep is en deur hulle aanvaar is. Sontag (2008:170) sê dit is juis die funksie daarvan om metonimies te kyk: “[T]he point is precisely to see the whole by means of a part.”

In hierdie roman word verskeie momente deur foto’s vasgevang (daar is ook ander waaroor net vertel word) wat metonimies word van die oorlog en die gevolge daarvan vir duisende ander families en individue, byvoorbeeld die vooroorlogse familiefoto’s van die Minters en Van Wyks, die verkragting van Magrieta, die drie swart mense in Kimberley, die regimentsfoto’s tydens die beleg, die leuen van Daantjie van Wyk, die foto van Petrus se seuntjie en vrou wat albei dood is in die konsentrasiekamp, maar vir hom as lewendes voorgehou word. Dat hierdie foto’s dan in die oorlogsmuseum gehou word, bevestig dit as verteenwoordigend van daardie tyd en die algemene gebeure, die argief wat deur foto’s verteenwoordig word, maar dui ook op die invloed op individuele families en persone. Terselfdertyd is dit ook ’n bevestiging daarvan dat dit slegs eksemplaries en fragmentaries van die groter gebeure kan wees.

8. Samevatting

Dit is duidelik dat foto’s en gepaardgaande daarmee die fotograaf as karakter inderdaad ’n belangrike rol speel in die inhoud, tema, motiewe en struktuur van die roman *Fees van die ongenooies*. Die foto’s waarna die majoor in die oorlogsmuseum kom kyk, word die

motoriese moment vir die plot, die geleentheid vir terugkyk en onthou wat alles in die oorlog gebeur het en die gebruik van verskillende perspektiewe op hierdie geskiedenis. Hierdie perspektiewe sluit in dié van 'n alomteenwoordige verteller wat ook kommentaar lewer en kies by watter gedeeltes meer konteks nodig is, dié van 'n oningeligte fotograaf wat nie die taal of kultuur van die meeste van die gefotografeerdes verstaan het nie, 'n Engelse kaptein/majoor se onvolledige en skrapse herinneringe wat deur hierdie foto's geprikkel word, en 'n museumassistent wat baie min agtergrond van die karakters het.

Die verskillende perspektiewe en uitgebreide beskrywings en vertellings deur die verteller bied 'n verdere geïnterpreteerde beeld op die geskiedenis, en die wisseling tussen verskillende hedes en verledes versterk die illusie van 'n gefragmenteerde verhaal, soos die geheue wat slegs 'n gedeelte van hierdie oorlog kan vertel – net soos die foto's ook net sekere fragmente en karakters verteenwoordig. Alhoewel al hierdie tegnieke bydra by tot die ondermyning van die uitbeelding, waarheidsgetrouheid en vertelling van 'n sogenaamde geskiedenis van die betrokke oorlog, is dit terselfdertyd metonimies tog verteenwoordigend van mense se ervaring van gebeure tydens hierdie oorlog; 'n uitbeelding van hoe die groot geskiedenis die klein geskiedenis van individue beïnvloed.

Die roman bied ook 'n besinning oor die rol van foto's, die verskillende betekenis wat deur verskillende kykers binne verskillende kontekste daaraan geheg word en hoe min dit werklik as die volle waarheid en werklikheid aanvaar kan word. Die rol van die foto as dokumentêre bewys binne die argief word spesifiek ondermyn. Ook die rol van die fotograaf as professioneel en afstandelik, 'n objektiewe waarnemer, word ondermyn. Die ooreenkoms tussen fotograaf en skrywer/verteller word duidelik in die keuse van onderwerp, gebeure en karakters wat gefotografeer/beskryf word. Die perspektief van beide is eerder subjektief as objektief, fragmentaries en metonimies van aard, en beide moet die onvolkome materiaal voor hulle as narratief interpreteer. Die een vul die ander aan: die foto's word die materiaal waarvoor die verteller 'n agtergrond en struktuur uit halwe waarhede en halwe geheues moet skep vir die leser se interpretasie daarvan. Die paradoksale aard van die foto en die betekenis van 'n foto word 'n metafoor vir die illusie van werklikheid wat deur geskiedskrywing geskep word: soos by 'n foto is daar die bewys van sekere gebeure en die bestaan van persone; die interpretasie van hierdie gebeure en persone behoort egter by die verskillende perspektiewe van die verteller/skrywer en kyker/leser.

Die gebruik en beskrywing van die foto's sluit aan by belangrike motiewe in die roman, soos waarheid en leuen, werklikheid en interpretasie, dood en verlies, gesegde en ongesegde dinge tussen mense. Selfs die “fees van die ongenooïdes” waarna die titel verwys, word betrek deur die groot mag van die imperiale moonheid teenoor sy onderdane wat weerspieël word, maar maak ook van die majoor en die fotograaf beskuldigdes. Ook hulle was skuldig aan 'n onbehoorlike afstandelike kyk na die gebeure om hulle. Op hierdie wyse word ook die verteller en leser medeskuldigdes aan die afstandelikheid waarmee die lyding van mense beskryf, bekyk en geïnterpreteer word. Uiteindelik gaan dit meer om die gevoel, ervaring en emosies van die mense binne hierdie omstandighede as die sogenaamde feite van die oorlog en word die leser by hierdie karakters se beproewinge betrek.

Die foto's in die verhaal en in die museum word die argief, maar 'n argief waaruit betekenis geherkonstrueer moet word, waaruit die fotograaf, kyker(s), verteller en leser 'n deel van 'n belangrike gebeurtenis in hierdie land se geskiedenis gedeeltelik kan vertolk.

Bibliografie

Armstrong, N. 2002. *Fiction in the age of photography*. 2de druk. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Azoulay, A. 2005. The darkroom of history. *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, 10(3):57–77.

Barthes, R. 2000. *Camera Lucida. Reflections on photography*. Londen: Vintage Classics. Random House.

Berger, J. 2008. *Ways of seeing*. Londen: Penguin Modern Classics.

Brown, E.H. en T. Phu (reds.). 2014. *Feeling photography*. Londen: Duke University Press.

Brown, J.K. 2014: Regarding the pain of the Other: Famine, and the transference of affect. In Brown en Phu (reds.) 2014.

Burnett, R. 1991. *Camera Lucida: Roland Barthes, Jean-Paul Sartre and the photographic image*. *The Australian Journal of Media and Culture*, 6(2):1–13.

Cho, L. 2014. Anticipating citizenship: Chinese head tax photographs. In Brown en Phu (reds.) 2014.

Crane, S.A. 2008. Choosing not to look: representation, repatriation, and holocaust atrocity photography. *History and Theory*, 47:309–30.

Davis, P. 2007. Double gazing and novel spaces – examining narrated and manifest photographs in the novel. *Double dialogues*, 7:1–12. <http://www.doubledialogues.com/article/double-gazing-and-novel-spaces-examining-narrated-and-manifest-photographs-in-the-novel/> (10 Augustus 2011 geraadpleeg).

De Jager, S. 2012. Die gemarginaliseerde “Ander” in P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooïdes*. *Stilet*, 24(1):19–34.

Di Bello, P. 2010. Theories of photographic meaning. <http://answers.com/topic/theories-of-photographic-meaning> (8 November 2010 geraadpleeg).

Du Plessis, P.G. 2008. *Fees van die ongenooïdes*. Kaapstad: Tafelberg.

Du Plooy, H. 2008. Die energie en die chaos van die lewe treffend vervat in P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooïdes*. LitNet. <https://www.litnet.co.za/die-energie-en-die-chaos-van-die-lewe-treffend-vervat-in-pg-du-plessis> (21 April 2009 geraadpleeg).

Genoni, P. 2002. The photographic eye: the camera in recent Australian fiction. *Antipodes*, 16(2):137–41.

Hart, J. 2004. The girl no one knew: photographs, narratives, and secrets in modern fiction. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 37(4).

- Hirsch, M. en L. Spitzer. 2014. School photos and their afterlives. In Brown en Phu (reds.) 2014.
- Lee, E. 1985. *To the bitter end. A photographic history of the Boer War 1899–1902*. Londen: Guild Publishing.
- Logan, P.M. (red.) 2011. *The encyclopedia of the novel*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Newman, M. 2011. Dead mirrors. Relics and photographs in Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte*. *Photographies*, 4(1):27–43.
- Novak, D.A. 2010. Photographic fictions: nineteenth-century photography and the novel form. *A Forum on Fiction*, 43(1):23–30.
- . 2011. Photography and the novel. In Logan (red.) 2011.
- Petit, L. 2012. “Specters of Kath”: Negatives and negativity in Penelope Lively's *The Photograph. Narrative*, 18(2):220–8.
- Pretorius, F. 2015. Die historisiteit van resente Afrikaanse historiese fiksie oor die Anglo-Boereoorlog. *Tydskrif vir Letterkunde*, 52(2):61–77.
- Richton, O. 2011. Introduction: On literary images. *Photographies*, 4(1):6–15.
- Seymour, E. en L. Barrett. 2009. Reconstruction: photography and history in E.L. Doctorow's *The March*. *Literature and History*, 18(2):49–69.
- Smith, S.M. 2014. Photography between desire and grief: Roland Barthes and F. Holland Day. In Brown en Phu (reds.) 2014.
- Sontag, S. 2008. *On photography*. Heruitgawe. Londen: Penguin Modern Classics.
- Torres, F. 2008. The images of memory: a civil narration of history. A photo essay. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9(2):157–75.
- Trachtenberg, A. 2008. Through a glass, darkly: photography and cultural memory. *Social Research*, 75(1):111–32.
- Van Coller, H.P. 1998. Die reisverslag van 'n post-kolonialistiese reisiger: *Die reise van Isobelle* deur Elsa Joubert. *Literator*, 19(3):53–68.
- . 2011. Die representasie van die verlede in verteenwoordigende Afrikaanse prosawerke. Voorstelle vir 'n tipologie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 51(4):680–97.
- Van Jaarsveld, A. 2014. 'n Nederlandse teekoppie, 'n Duitse klavier, Britse uniforms en 'n kameralens: *Fees van die ongenooïdes* deur P.G. du Plessis; die artefak en sy geheuepotensiaal. *Stilet*, 26(1):94–109.

Williams, D. 2007. A force of interruption. The photography of history in Timothy Findley's *The Wars*. *Canadian Literature*, 194:54–73.

Eindnota

¹ Bronverwysings wat slegs uit 'n bladsynommer bestaan, verwys na Du Plessis (2008).