

**Kamilla Łaguna-Raszkiewicz**

Niepaństwowa Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Białymstoku

## **Fotografia jako źródło postpamięci\***

### **The photograph as a resource of the postmemory**

*Jednym z najlepszych sposobów zrozumienia obrazu jest uważne patrzenie, myślenie o nim i rozmawianie na jego temat (Barrett 2014, s. 7).*

*Patrząc na obraz, mamy wybrać mu rolę, jaką chcemy, by odegrał w naszym poznaniu i działaniu. Możemy zaakceptować bądź odrzucić taki czy inny obraz; potraktować go jako pocieszenie lub, wręcz przeciwnie, jako udrękę; użyć go jako pytania lub, wręcz przeciwnie, uznać za gotową odpowiedź (Didi-Huberman 2008).*

**ABSTRACT:** For researchers concerned with social memory photographs are an extremely valuable material for study. The article attempts to bring forth iconographic sources of contemporary visual culture within the context of postmemory. Photographs of extermination are an especially unique type of pictures which act as a vehicle for social memory. They require that the context of their narration be interpreted; in the educational sense they make interpersonal communication in the name of learning the truth about the past possible. Postmemory is a category which explains and gives value to the interpretation of familial iconographic sources, which does not dictate or reduce but, by promoting reflection, provides knowledge, clarifies and leads to

---

\* Inspiracją poruszanej w tekście tematyki był fragment mojej książki *Pamięć społeczna o relacjach polsko-żydowskich w Białymstoku. Perspektywa edukacji międzykulturowej*. Jest to publikacja będąca pokłosiem rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Wiesława Theissa, obronionej w czerwcu 2011 r. na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego.

a deeper understanding. I have presented an educational activity which teaches how to look "through" the photographs at the past of a local community.

KEYWORDS: Photography, postmemory, education.

STRESZCZENIE: fotografie są niezwykle cennym materiałem badawczym dla badaczy zajmujących się pamięcią społeczną. Autorka stara się przybliżyć źródła ikonograficzne we współczesnej kulturze wizualnej w kontekście postpamięci. Szczególnym rodzajem obrazów, które pełnią funkcję nośników pamięci społecznej, są „fotografie Zagłady”. Wymagają one odczytania kontekstu ich narracji; w sensie edukacyjnym umożliwiają międzyludzkie komunikowanie się w imię poznania prawdy o przeszłości. Postpamięć jest kategorią objaśniającą i wartościującą interpretację rodzinnych źródeł ikonograficznych, która nie narzuca, nie redukuje, a nakłaniając do refleksji, dostarcza wiedzy, wyjaśnia i prowadzi do głębszego zrozumienia. Pokazano działanie edukacyjne, które uczy, jak patrzeć „poprzez” fotografie na przeszłość lokalnej wspólnoty.

SŁOWA KLUCZOWE: Fotografia, postpamięć, edukacja.

W końcu XIX i w pierwszych dekadach XX wieku wystąpiły zjawiska mające znaczący wpływ na przejawy pamięci społecznej (Le Goff 2007). Jednym z nich było stawianie pomników ku czci żołnierzy poległych w I wojnie światowej. Drugim zjawiskiem, które dokonało przewrotu w ceremoniach upamiętniania przeszłości, była fotografia, nowa technologia, która pozwalała „uchronić pamięć przed czasem i związaną z nim przemianą” (Le Goff 2007, s. 145). Od momentu powstania, czyli od roku 1839, fotografia była traktowana jako cenne źródło poznania rzeczywistości społecznej i współpracowała „w dziele upodmiotowienia nieznanych części społeczeństwa” (Łukaszewicz-Alcaraz 2014, s. 52).

Charakterystyczną cechą okresu, w którym żyjemy, jest wizualizacja pamięci społecznej. Jedną z przyczyn waloryzowania dawnych fotografii jest potrzeba potwierdzania autentyczności przeszłości w obliczu konfliktów pamięci konkurujących ze sobą o „prawdę o przeszłości” (Szpociński 2009, s. 24). Otaczająca nas wszechobecność obrazów tworzy swoisty wielogłos domagający się odczytania, albowiem każda fotografia, aby mogła „zostać w pełni zrozumiana i doceniona” (Barrett 2014, s. 54), wymaga interpretacji. Na jedną z konsekwencji tego stanu rzeczy zwraca uwagę Marianne Hirsch (2012a, s. 14), pisząc, że „żyjemy w kulturze coraz bardziej ukształtowanej przez fotograficzne obrazy. Ale takie technologie rozwijają się znacznie prędzej aniżeli nasza zdolność do teoretyzowania o ich efektach”.

Obrazy fotograficzne towarzyszą człowiekowi przez całe jego życie; utrwalają czy wręcz ocalają pamięć miejsca, zdarzeń, postaci, tradycji i zwyczajów (Sikora 2004, s. 48). Pomimo tego, że fotografie odzwierciedlają subiek-

tywny fragment rzeczywistości, zostały wykonane przez ludzi o konkretnych poglądach, systemie wartości, sposobie rozumienia świata, są one wartościowym źródłem poznania (Banks 2009, s. 24). Są też obecne w naukach społecznych – posługują się nimi zwłaszcza amerykańscy i zachodnioeuropejscy badacze zajmujący się kulturą wizualną.

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na pamięcioodtwórczą funkcję fotografii oraz wskazanie na możliwości pracy nad postpamięcią w ramach działań edukacyjnych na przykładzie „fotografii Zagłady” (Hirsch 2010, s. 250). Postpamięć, termin wprowadzony przez Marianne Hirsch, może się stać istotną kategorią objaśniającą i wartościującą w kontekstach edukacyjnych. Pierwotne znaczenie tego terminu zostało ustalone w analizach pamięci „pokolenia po” Holokauście, jako pamięć społeczna narodu traumatycznie doświadczonego w systemie totalitarnym. Hirsch (2010, s. 255) oświadcza, że swoją koncepcję wypracowała „w odniesieniu do dzieci ocalonych z Zagłady [...] jednak może ona również posłużyć do mówienia o pamięci drugiego pokolenia, które dotyczy innych kulturowych czy zbiorowych wydarzeń i doświadczeń traumatycznych”. Historycznie, politycznie i etycznie usprawiedliwione byłoby więc rozciągnięcie tego terminu na objaśnianie doświadczeń innych narodów szczególnie dotkliwie doświadczonych w latach totalitaryzmu wprowadzonego siłą militarną, w tym narodu polskiego, będąc świadomym tego, że inna jest postpamięć w społeczeństwie o zakorzenionych tradycjach demokratycznych, takich jak amerykańskie, a inna w państwie o nierozliczonej przeszłości totalitarnej. Praca postpamięci może ujawniać albo ukrywać to, co w minionych doświadczeniach było bolesne i moralnie kontrowersyjne.

## **Rodzinne fotografie – świadectwo życia i śmierci**

Jednym z ważniejszych nośników pamięci rodzinnej są przechowywane w domowym zaciszu fotografie. W badaniach nad postpamięcią zwraca się uwagę na rolę omawianego medium w rekonstruowaniu obrazu historii i wizerunku rodziny (Michałowska 2014, s. 141). Każdorazowe przeglądanie fotografii będących dokumentami przeszłości można porównać do swoistych obrzędów wprowadzania kolejnych pokoleń w historię rodzinne. „Spotkania” z albumami przodków są rodzajem „uczestniczenia” w tym, czego często fizycznie już nie ma, ale co nadal odgrywa istotną rolę w podtrzymywaniu czyjejs tożsamości. Fotografie prywatne głęboko poruszają, mogą budzić niepokój, nie pozwalają na obojętność i zapomnienie zmuszając do ciągłych powrotów do minionych lat. Ich odkrywanie jest niekończącym się dialogiem między odbiorcą/badaczem i obrazami polegającym na ponawianiu prób odkrycia praw-

dy o przeszłości (Collier Jr., Collier 2010, s. 719); nabierają znaczenia w określonym kontekście i zawsze są traktowane jako uniwersalne medium ludzkiego porozumiewania się (Czartoryska 2005, s. 42).

Sądzę że w fotografiach dokumentujących rodzinną przeszłość postpamięć nie zawsze ogranicza czy redukuje, wręcz przeciwnie, dostarcza wiedzy, wyjaśnia, prowadzi do głębszego zrozumienia. Fotografia domaga się podjęcia refleksji, a dzięki nawiązaniu mentalnej relacji z pamięcią odbiorcy zyskuje głębszy sens (Tarsa 2005, s.172). Oglądanie zdjęcia wywołuje w umyśle swoistą wizualizację „tego, co zaszło” w przeszłości z osobami utrwalonymi na obrazie, zwłaszcza gdy dowiadujemy się, że oglądane przez nas fotografie są świadectwem traumatycznej przeszłości, nagłego przerwania ludzkiego życia. „Określone „post” w „postpamięci” sygnalizuje więcej niż czasowe opóźnienie i więcej niż umieszczenie w następstwie. Nie jest to zwykła zgoda na linearną czasowość lub sekwencyjną logikę. Pomyślmy o wielu takich różnych „post”, których trwanie opanowuje nasz pejzaż intelektualny (Hirsh 2012b, s. 5). Dlatego Hirsh (2012a, s. 15), podkreśla znaczenie teorii, która byłaby wrażliwa na tak subtelne źródło poznania materiału wizualnego, jakim są fotografie rodzinne: „Chciałabym zasugerować, by teoria jako forma refleksji i kontemplacji zaznaczała wzajemną implikację nad dominacją, przynależność nad separacją, związek wzajemny nad dystansem, wypróbowywanie nad pewnością”.

Przykłady tego rodzaju obrazów dostarcza przedwojenny album białostockiej rodziny Nalewajko, udostępniony autorce podczas prowadzenia badań. Dokument składał się ze zdjęć tworzących swego rodzaju „fotonarrację” o wyraźnie zarysowanych wątkach – „punktach pamięci”, których zestawienie stworzyło wyselekcjonowaną znaczącą treść domagającą się interpretacji (Konecki 2005, s. 43–44). Gdyby nie opowiedziana historia Wiery Nalewajko, prezentującej pamięć „pokolenia po”, dorastającej w atmosferze wspomnień o polsko-żydowskiej przeszłości Białegostoku, treść omawianych zdjęć nie zostałaaby odczytana, a osoby ze zdjęć pozostałyby anonimowe. Dla przypadkowego odbiorcy fotografie umieszczone poniżej nie miałyby większego znaczenia, najprawdopodobniej zostałyby niezauważone. Być może po śmierci pani Wiery, jak sama stwierdziła, zostałyby wyrzucone przez jej syna na śmietnik, a to spowodowałoby ponowne symboliczne unicestwienie uwiecznionych na nich postaci. W rezultacie zniszczeniu uległaby pamięć – jedyny ślad i dowód potwierdzający życie dwóch żydowskich rodzin mieszkających w przedwojennym Białymstoku: Szlomy i Berty Pomeraniec oraz Glikweldów zamordowanych w niemieckim obozie w Treblince.



Fot. 1. Berta i Szloma Pomeraniec



Fot. 2. Lusia Glikweld z mamą i babcią

Tabela 1. „Punkty pamięci”<sup>1</sup>

	Fotografia 1	Fotografia 2
Typ fotografii	prywatny	prywatny
Rok powstania	1936	1936
Autor zdjęcia jego rola społeczna	Nieznany. Zdjęcie zostało wykonane w jednym z atelier białostockich zakładów fotograficznych	Łazarz Glikweld – ojciec rodziny
„Punkty pamięci”	<p>„W naszym domu mieszkali Szloma i Berta Pomeraniec. On był muzykiem, grał na skrzypcach. Często występował w parku, u nas w muszli, albo jeździł na koncerty do Truskawca [...]. Oni mieszkali w naszym mieszkaniu jako sublokatorzy”.</p> <p>„W każdym bądź razie może nawet życie zawdzięczać pani Bercie. Kiedy zachorowałam na dyfteryt i to krztaniowy, lekarz zlecił inhalator. Mama pobiegła z receptą do apteki, tylko nie wzięła ze sobą pieniędzy. Berta zorientowała się i pobiegła pędem za mamą do apteki. Okazało się, że mama nie ma pieniędzy. Pani Berta zdjęła z ręki pierścionek z brylantem i zastawiła w aptece. Po czym obie przybiegły z inhalatorem do domu, żeby zrobić mi inhalację. Także to były mniej więcej tego rodzaju przyjaźnie”.</p>	<p>„Po sąsiedzku była dziewczynka – Lusia. Ona u nas nie mieszkała. Często przychodziła do babci. To była rodzina Glikweldów. Oni mieli skład sukna. Lusia mieszkała przy ulicy Kilińskiego, ale z mamusią przychodziła często do babci i ja się z nią bawiłam”.</p> <p>„Lusia była bardzo ładną dziewczynką, miała czarne kręcone włoski i była bardzo, bardzo grzeczna i dobrze ułożona”.</p> <p>„Nie wiem, co się z nimi stało, wiem, że byli jakiś czas w getcie, a potem, to... ciężko o tym mówić, ale widziano ich w kolumnie prowadzonej na dworzec fabryczny, a stamtąd transport jechał do Treblinki”.</p>

<sup>1</sup> Dane wizualne zostały potraktowane jako technika badawcza uzupełniająca wywiad narracyjno-biograficzny przeprowadzony przez autorkę niniejszego tekstu w 2007 roku. Wybór fotografii został podyktowany występowaniem na nich osób (wyznawców judaizmu), które straciły życie podczas Holokaustu. Dane wizualne są rodzajem „tekstu” wymagającego odkrycia sensu i znaczenia w kole hermeneutycznym. Spontaniczne wypowiedzi osoby badanej dotyczące zdjęć zostały określone jako „punkty pamięci”. Dzięki jej narracji było możliwe odczytanie bezpośredniego społecznego kontekstu materiału wizualnego.

	Fotografia 1	Fotografia 2
„Punkty pamięci”	„Później musieli przeprowadzić się do getta. Przez jakiś czas mój ojciec nosił im chleb, a potem przestali przychodzić na umówione miejsce. Mój tatuś powiedział, że coś złego musiało się z nimi stać, że pewnie zginęli”. „Po tylu latach, kiedy wspominam Szlome i Bertę Pomeraniec, to wciąż zadaję sobie pytanie, dlaczego? Dlaczego spotkała ich taka straszna śmierć”.	

Kontekst „fotografii Zagłady” przyciąga uwagę odbiorcy swoistym *punctum* (Barthes 1995, s. 22 i n.), w sposób szczególny zmusza intelekt do wysiłku zgłębiania znaczeń obrazu. Ikonografia utrwalająca ofiary Holokaustu skłania do podjęcia twórczej pracy wyobraźni, kanalizuje w charakterystyczny sposób proces percepcji i interpretacji zarejestrowanego obrazu. Przy czym, co istotne, wiedza o tragicznych losach bohaterów obrazu nie wyklucza niedowierzania odbiorcy, wręcz przeciwnie często to uczucie potęguje, bowiem „fotografie Zagłady” tylko na pozór nie różnią się od innych obrazów. W konfrontacji ze zdjęciami tego rodzaju, popartej wiedzą o ich historii, ich charakter nabiera szczególnego znaczenia. Te obrazy „wołają” o rozpoznanie, a perspektywa postpamięci, jako forma narracji „pokolenia po”, przywraca im szerszy, nade wszystko uwiarygodniający kontekst. Narracje o postaciach ze zdjęć sprawiają, że kontakt z obrazami wyzwała w odbiorcy ogromne emocje. Są one tym większe, kiedy patrzący na obraz wie, że utrwaleni na nim ludzie w niedługim czasie zostaną zamordowani, „że ich świat zostanie (został) zniszczony i że przyszły (nasz) jedyny dostęp do niego będzie (jest) możliwy poprzez te zdjęcia i poprzez opowieści, które po sobie pozostawili” (Hirsch 2010, s. 251). W tym kontekście opisywane fotografie można nazwać zwiastunami śmierci.

Fotografie rodzinne w kontekście postpamięci wymagają od swoich odbiorców wrażliwości społeczno-historycznej i tę wrażliwość kształtują, podtrzymują proces niekończącej się interpretacji. Badanie przeszłości rodzinnej utrwalonej w fotografiach bliskich osób zmierza do odkrycia nowych wymiarów rozumienia przeszłości (Sztompka 2005, s. 77) – w znaczeniu hermeneutycznym dzięki narracji, w którą są wyposażone.

### Postpamięć i edukacja

O wyjątkowości fotografii jako medium przywracającego pamięć o przeszłości świadczy jej transparentność (Barrett 2014, s. 166) – umożliwia patrzenie „poprzez” utrwalone na niej obrazy. Nowe generacje poznają przeszłość

nie tylko za pośrednictwem druku, lecz przede wszystkim za pomocą mediów wizualnych (Moss 2009, s. 16). W tym kontekście sporą szansę wprowadzenia pojęcia postpamięci w przestrzeń społeczną dają szeroko rozumiane działania edukacyjne skupiające się na dziedzictwie przeszłości „zapisanym” w ikonografii dokumentalnej. Fotografia jest środkiem łączącym przeszłość i teraźniejszość poprzez ciągłą reinterpretację minionego czasu dla potrzeb teraźniejszości i w imię przyszłości. Przywracanie pamięci miejsca i jego mieszkańców za pomocą fotografii zmierza do odczytania/poznania, zatem zrozumienia społeczno-kulturowej specyfiki środowiska lokalnego. Takie podejście jest tym bardziej wartościowe, im ściślej jest powiązane z praktyką wychowawczą, którą może „poszerzyć i dynamizować” (Smolińska-Theiss, Theiss 2008, s. 101). Dzieje się tak w przypadku lokalnych inicjatyw, wokół których uda się skupić miejscowe instytucje (szkoły, muzea, archiwa, domy kultury, samorządy, organizacje religijne), struktury obywatelskie (stowarzyszenia, fundacje, towarzystwa) oraz osoby indywidualne (historycy-amatorzy, „strażnicy pamięci”). Podejmowanie działań odbudowujących pamięć dzięki obrazom z przeszłości ma w Polsce niemałą tradycję. Należałoby tutaj na pierwszym miejscu wymienić działalność takich instytucji, jak Teatr NN Brama Grodzka z Lublina, Ośrodek Sztuk, Kultur i Narodów z Sejnu, Dom Spotkań z Historią w Warszawie. W kraju działa niemało stowarzyszeń kulturalnych, które realizują podobne zadania.

Jak zauważono, działalności instytucjonalnej przychodzą w sukurs pojedynczy ludzie. Najczęściej są to ci, którzy spotykając się najpierw z narracjami postpamięci w swoich rodzinnych domach, postanawiają podjąć żmudne i czasochłonne działania w celu utrwalenia przeszłości małych ojczyzn. Jedną z takich osób zasługujących na poznanie jest Barbara Klimaszewska, absolwentka Salezjańskiego Instytutu Wychowania Chrześcijańskiego w Warszawie, rodowita radzymianka. Owocem badawczych poszukiwań Klimaszewskiej było m.in. odnalezienie około dwustu portretowych i rodzinnych fotografii Żydów z Radzymina i przeprowadzenie wywiadów z obecnymi mieszkańcami, które rozpoznały część osób ze zdjęć. Materiał ten został opracowany w pracy magisterskiej, przygotowanej pod kierunkiem Wiesława Theissa. Ponadto unikalne fotografie zostały zaprezentowane na zorganizowanej 1996 r. przez Barbarę Klimaszewską wystawie<sup>2</sup>, „która miała pokazać nieznaną stronę historii mia-

---

<sup>2</sup> Wystawa zatytułowana „Wczorajszy świat” była eksponowana w Radzyńskim Ośrodku Kultury, potem przeniesiono ją do Salezjańskiego Instytutu Wychowania Chrześcijańskiego w Warszawie. Dzięki staraniom burmistrza Radzymina i wielu innych osób było możliwe wydanie w formie książkowej katalogu wystawy.

sta, także postawić pytanie, gdzie są ci ludzie z fotografii i co po nich zostało” (Klimaszewska 2014, s. 13). W realizację opisanego projektu zaangażowało się wiele osób, głównie mieszkańców dzisiejszego Radzymina, co miało znaczącą wartość, gdyż skonsolidowało działania ratownicze na rzecz pamięci o historii miasteczka. Niezbywalnym walorem podjętych działań była także możliwość międzypokoleniowych spotkań – wymieniania myśli, doświadczeń i refleksji na tle czynów przeszłych pokoleń. Można z całym przekonaniem stwierdzić, że postpamięć, będąca zróżnicowaną pokoleniowo pamięcią rodzinną miejsca, obudziła „prawdziwą pasję pedagogicznego działania” (Mendel 2006, s. 26) i wzmocniła w wielu osobach ich identyfikację z miejscem. Można się na nią powoływać w argumentacji uzasadniającej tezę, iż ożywianie lokalnych wspólnot poprzez pamięć o przeszłości jest sposobem budowania kapitału społecznego miejsca (Łaguna-Raszkiewicz 2015, s. 44).

Dla podejmowania działań edukacyjnych przywracających pamięć dzięki ikonografii rangę ponadczasowego przesłania mają słowa Susan Sontag (2012, s. 404), która napisała, że „obrazy są bardziej realne, niż moglibyśmy przypuszczać. I właśnie dlatego, że są niewyczerpanym bogactwem, którego nie zdoła zużyć konsumpcyjne marnotrawstwo, powinno się je otoczyć opieką”.

## Zakończenie

Źródła ikonograficzne są niczym „spektakl przywołujący duchy” przeszłości (Barthes 1995) – najczęściej budzą zainteresowanie, bywa, że niepokoją. Niektórych obrazów odbiorca nie zapomni nigdy. Zwłaszcza kiedy odsonią przed nim swoją historię, wtedy człowiek poznaje ich tragiczną „narrację”, tę wewnętrzną, jak i zewnętrzną, pogłębiającą interpretację i zrozumienie. Fotografia jest rodzajem tekstu wymagającego „twórczego” odczytania jej znaczeń, także tych ukrytych, symbolicznych, „żyjących” jedynie w naszej pod(nie)świadomości, wejścia w jego hermeneutykę.

Fotografie prywatne nie są wyłącznie narracją o przeszłości jednostek i grup, w wielu przypadkach są klamrą spinającą pamięć rodzinną, lokalną i narodową. Jak sądzę, powrót do pamięci miejsca dzięki postpamięci zapisanej w narracjach fotografii wynika także z potrzeby przywrócenia należnego miejsca tradycyjnym wartościom i poczucia więzi społecznej, co w warunkach współczesności bywa spychane na margines. Przywracanie pamięci o przeszłości może przyczynić się do wytworzenia atmosfery inicjującej silny związek, w wielu przypadkach poczucie identyfikacji z osobami znaczącymi, które reprezentują poprzednie „pokolenia historyczne” (Radlińska). To właśnie dzięki poznaniu przeżyć i doświadczeń poprzednich generacji może narodzić



się w nas pragnienie poznania ich świata takim, jakim był w rzeczywistości – „żywej historii”, przeszłości wciąż na nowo przeżywanej, poddawanej redefinicji i refleksji, która w pewnym momencie staje się obecna w naszym życiu codziennym, w dokonywanych wyborach, wyznawanym systemie wartości, której znaczenie jest tym większe, że ma ona moc projektującą przyszłość. I nie chodzi tutaj o życie cudzymi wspomnieniami i doświadczeniami szczęścia, bólu czy straty, raczej o przywracanie pamięci, która wzmacnia i potwierdza naszą tożsamość, będącej busolą wyznaczającą kierunek w „nieprzejrzystości” współczesnego świata, w którym zaczyna dominować aksjologiczny chaos.

Poznawanie przeszłości poprzez obrazy jest ważnym aspektem funkcjonowania współczesnego człowieka, bowiem „wizualność staje się główną treścią najważniejszego społecznego procesu: międzyludzkiego komunikowania się” (Sztompka 2012, s. 42). Źródła ikonograficzne służą społecznemu trwaniu w czasie i mogą przyczynić się do integracji społeczności lokalnych, narodowych i ponadnarodowych. O poznawczej wartości fotografii w metodologii badań świadczy fakt, że są one odrębnym przedmiotem dociekań badawczych (Banks 2009; Kubiszyn 2007, s. 190, 191). Analizom poddawane są różne rodzaje obrazów, w tym prywatne fotografie ukazujące życie codzienne. Warto zaznaczyć, że w oczach współczesnego odbiorcy zyskały one szczególną wartość. Ich wyraźna nobilitacja związana jest ze zmianą sposobu interpretacji – wcześniej opisywały głównie losy pojedynczych rodzin, teraz stały się źródłami dziejów środowiska lokalnego i służą podtrzymywaniu tożsamości jego mieszkańców.

## Literatura

- Banks M. (2009), *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa.
- Barrett T. (2014), *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, Kraków.
- Barthes R. (1995), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa.
- Collier J. Jr., Collier M. (2012), *Zasady badań wizualnych*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), Kraków.
- Czartoryska U. (2005), *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Gdańsk.
- Didi-Huberman G. (2008), *Obrazy mimo wszystko*, Kraków.
- Hirsch M. (2010), *Żaloba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, przeł. Katarzyna Bojarska, E. Domańska (red.), Poznań.
- Hirsch M. (2012a), *Family frames. Photography, narrative and postmemory*, Harvard.
- Hirsch M. (2012b), *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, New York.
- Klimaszewska B. (2014), *Wczorajszy świat. Żydzi Radzymina w fotografii 1920–1939*, (katalog wystawy), Warszawa.
- Konecki K. (2005), *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. I, nr 1.

- Kubiszyn. M. (2007), *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym. Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie*, Toruń.
- Le Goff J. (2007), *Historia i pamięć*, Warszawa.
- Łaguna-Raszkievicz K. (2012), *Pamięć społeczna o relacjach polsko-żydowskich w Białymstoku. Perspektywa edukacji międzykulturowej*, Toruń.
- Łaguna-Raszkievicz K. (2015), *Memory as social capital. Outline of the problem*, „Papers of Social Pedagogy”, nr 1(2).
- Łukaszewicz-Alcaraz A. (2014), *Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego*, Warszawa.
- Mendel M. (2006), *Pedagogika miejsca*, Wrocław.
- Michałowska M. (2014), *Fotografia*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Saryusz-Wolska M., Traba R., Warszawa.
- Moss M. (2009), *Toward the visualisation of history. The past as image*, Lexington Books.
- Saryusz-Wolska M., Traba R., (2014), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa.
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin.
- Smolińska-Theiss B., Theiss W. (2010), *Badania jakościowe – przewodnik po labiryncie*, [w:] *Podstawy metodologii Badań w pedagogice*, Palka S. (red.), Sopot.
- Sontag S. (2012), *Świat obrazów*, [w:] *Fotospółczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Bogunia-Borowska M., Sztompka P. (red.), Kraków.
- Szpociński A. (2009), *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, Warszawa.
- Sztompka A. (2005), *Socjologia zmian społecznych*, przekład J. Konieczny, Kraków.
- Sztompka P. (2007), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa.
- Sztompka P. (2012), *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospółczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Bogunia-Borowska M., Sztompka P. (red.), Kraków.
- Tarsa M. (2005), *Czas-pamięć-fotografia. Próba fenomenologicznej refleksji nad fotografią*, „Estetyka i Krytyka”, 7/8.
- Theiss W. (2006), *Góra Kalwaria/Ger: pejzaż asocjacyjny (studium pamięci kulturowej miejsca)*, [w:] *Pedagogika miejsca*, Mendel M. (red.), Wrocław.
- Theiss W. (2010), *Polish-Jewish past. From history to education*, [w:] *Jews and Christian in dialogue II. Identity – Tolerance – Understanding*, Bron M. Jr. (red.), Stockholm.
- Theiss W. (2006), *O metodzie historycznej w pedagogice społecznej*, „Pedagogika Społeczna”, nr 4.