Urszula Mieszkieło

Próba wykorzystania ogólnej teorii systemów do analizy muzyki filmowej

Podkreślana wielokrotnie w różnych pracach cecha niesamodzielności muzyki filmowej oraz złożona budowa dzieła filmowego skłaniają do interpretacji muzyki filmowej w świetle ogólnej teorii systemów, a co za tym idzie, do podjęcia prób wykorzystania elementów analizy systemowej w metodologii filmoznawczej i muzykologicznej. Uniwersalny charakter tej teorii zadecydował o tym, że znalazła ona zastosowanie nie tylko na terenie nauk ścisłych i społecznych, ale również w naukach humanistycznych: Michał Ostrowicki w kategorii systemu ujmował dzieło sztuki [1], Alicja Helman – dzieło filmowe [2], a Jadwiga Paja-Stach – dzieło muzyczne [3].

Według jednej z licznych definicji system to „zespół różnych elementów wzajemnie ze sobą powiązanych oraz na siebie oddziałujących, stanowiący całość pod pewnym względem [4]". Analiza systemowa ma przede wszystkim umożliwić określenie struktury systemu i wzajemnych zależności między jego

---

[1] Michał Ostrowicki, *Dzieło sztuki jako system*, Warszawa–Kraków 1997.

[2] Alicja Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, rozdz. 5: „Metody i techniki analizy dzieła filmowego", Łódź 1985.

[3] Jadwiga Paja-Stach, *System i styl*, (w:) *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997; Id., *Analiza dzieła jako obiektu systemowego. Koherencja*, (w:) *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.

[4] Michał Heller, Mieczysław Lubański, SzczepanW. Ślaga, *Zagadnienia filozoficzne współczesnej nauki*, Warszawa 1980, s. 15.

elementami. W tej koncepcji teoretycznej muzyka jest traktowana w ramach filmu jako pewna całość – system. Jednocześnie jednak konieczne będą odniesienia do nadsystemu – filmu, który na pewnych etapach analizy traktowany będzie jako system podstawowy. Celem tego zabiegu jest umiejscowienie muzyki w szerszym kontekście – chodzi tu przede wszystkim o rozgrywającą się w czasie fabułę oraz wykrycie relacji pośrednich i relacji nie wprost, o których będzie mowa w dalszej części artykułu.

Podstawowym narzędziem opisu obiektu jest modelowanie. Model jest wyabstrahowanym, uproszczonym wycinkiem rzeczywistości, odwzorowaniem systemu istniejącego w rzeczywistości, a zbyt złożonego, by można go było badać bezpośrednio. Określenie budowy systemu jest możliwe poprzez zastosowanie „procedury strukturalizującej". Marian Golka wymienia za Wojciechem Gasparskim następujące punkty tej procedury:

– zdecydować czy istotna jest wewnętrzna budowa obiektu i pod jakim względem;
– jeżeli nie, to znaczy, że dany obiekt uznany jest za element jakiejś całości;
– jeżeli tak, to znaczy, że obiekt ten uznany został za system;
– wyodrębnić w tym obiekcie elementy składowe;
– zdecydować czy budowa wewnętrzna wyróżnionych części jest istotna pod jakimś względem;
– jeżeli nie, to znaczy, iż rozważana część uznana została za element;
– jeżeli tak, to znaczy, że rozważana część uznana została za podsystem;
– wyodrębnić w tym podsystemie elementy składowe itd.[5].

Model i system rzeczywisty posiadają analogiczną budowę formalną (strukturę), dlatego opis struktury modelu umożliwia (w pewnym zakresie) opis systemu istniejącego w rzeczywistości. Należy jednak pamiętać, że modelowanie, będące zawsze pewnym wyborem cech najbardziej znaczących, napotyka na ograniczenia i może się wiązać z błędami, co ma wpływ na końcowe wnioski dotyczące badanego systemu rzeczywistego[6].

Punktem wyjścia dla analizy jest skonstruowanie partyturowego modelu dzieła filmowego. Model taki, tworzony na zasadzie analogii do partytury muzycznej, funkcjonuje już od wielu lat w tradycji badań filmoznawczych, m.in.

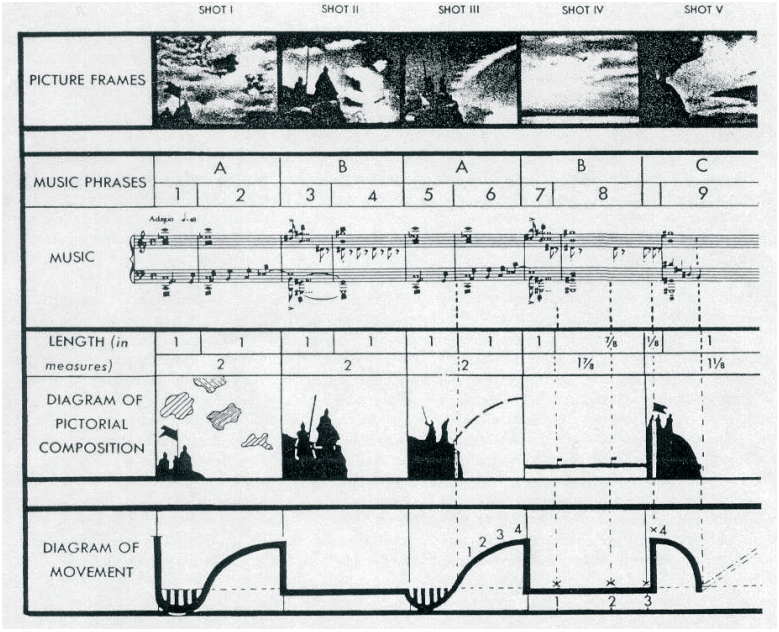
---

[5] Marian Golka, *Kultura jako system*, Poznań 1992, s. 52.

[6] Por. Michał Ostrowicki, op. cit., s. 30.

w pracach Sergiusza Eisensteina[7]. Najbardziej spektakularnym przykładem jego metody analitycznej a zarazem przykładem na to, jak ściśle muzyka może współdziałać z obrazem, jest często cytowana analiza fragmentu filmu *Aleksander Newski* tegoż reżysera. Zakładając, że tym, co łączy muzykę z kadrem, jest „jednakowy gest", który leży u źródeł zarówno ruchu muzyki, jaki i ruchu obrazu[8], skonstruował on partyturę złożoną z czterech poziomów: 1) kolejne kadry filmu, 2) muzyka, 3) schematyczne przedstawienie kompozycji obrazu, 4) graficzny zapis kierunku ruchu akompaniamentu muzycznego (schemat 1).

Schemat 1. Model partyturowy fragmentu sceny oczekiwania przed bitwą z filmu *Aleksander Newski* S. Eisensteina z muzyką S. Prokofiewa

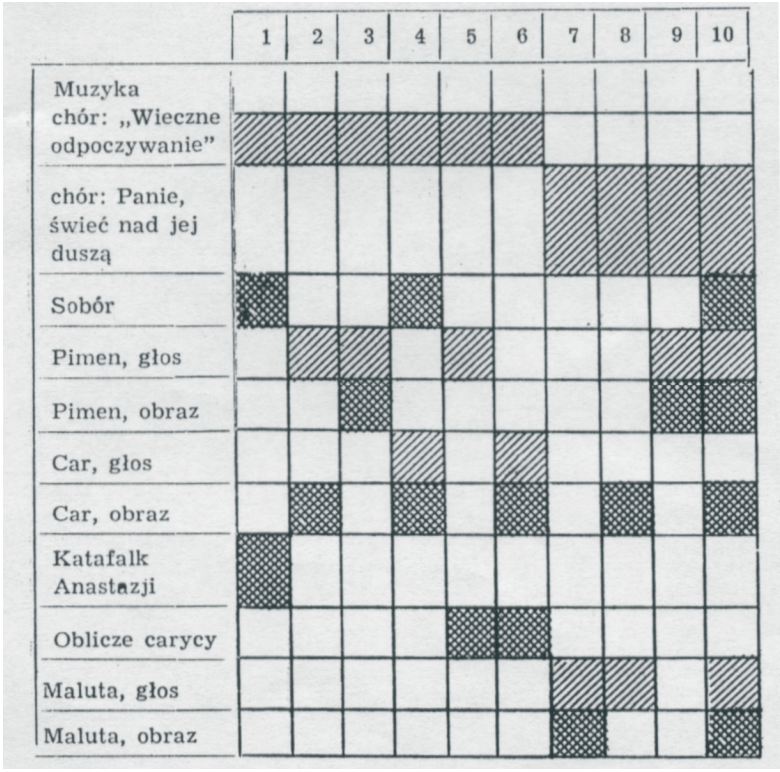


[7] Sergiusz Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959; Id., *Nieobojętna przyroda*, Warszawa 1975. Ten aspekt jego twórczości teoretycznej analizowała również Alicja Helman w swoim artykule *Próba stworzenia modelu dzieła filmowego w teorii Eisensteina*, (w:) T. Szczepański, W. Wierawski (red.), *Eisenstein – artysta i myśliciel*, Warszawa 1982, s. 149–169, gdzie nb. proponuje ująć złożoną koncepcję Eisensteina w ramy ogólnej teorii systemów.

[8] Sergiusz Eisenstein, *Montaż pionowy (artykuł trzeci)*, (w:) *Wybór pism*, op. cit., s. 385–418.

Gdzie indziej znajdujemy analizę jednej ze scen z *Iwana Groźnego*, w którym Eisenstein zrealizował ideę montażu polifonicznego. W partyturze w tym przykładzie horyzontalnie wyznaczony został przebieg kadrów, a wertykalnie komponenty sceny (schemat 2) [9].

Schemat 2. Model partyturowy sceny nad trumną otrutej carycy Anastazji z filmu *Iwan Groźny* (cz. II – *Spisek bojarów*) S. Eisensteina [10]



Podstawą dla dalszej części artykułu jest zaproponowana przez Alicję Helman partytura ograniczona do czterech poziomów: obrazu, dialogu, muzyki i szmerów, na których elementami są odpowiednio: pojedynczy obraz filmowy, słowo, dźwięk lub akord muzyczny oraz dowolna jednostka akustyczna

[9] Sergiusz Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, op. cit., s. 350.

[10] Alicja Helman, *Próba stworzenia modelu…*, op. cit., s. 160.

(odgłos, foniczny efekt paralingwistyczny itd.)[11]. Dla celów analizy muzyki sugeruję już na tym etapie uwzględnienie w modelu dodatkowo podpodziału muzyki na diegetyczną i niediegetyczną. Zabieg taki zobrazuje rozmieszczenie obu rodzajów na przestrzeni całego filmu i relacje między nimi. Partytura będzie się zatem składać z pięciu poziomów. Ponadto proponuję posłużyć się ujęciem jako jednostką podstawową (elementem systemu filmu)[12]. Zważywszy, że ujęcie jest jednostką technicznego podziału obrazu, na pozostałych poziomach elementami będą zjawiska słuchowe zawarte w odcinku czasu trwania ujęcia, może to więc być więcej niż jedno słowo, jeden dźwięk i jeden odgłos. Ujęcie jest fragmentem na tyle małym, że pozwala uchwycić istotne szczegóły, a zarazem na tyle dużym, by pominąć wiele informacji niezbędnych być może w analizie filmu, ale niepotrzebnych w analizie muzyki. Sama zaś muzyka będzie dokładniej omawiana na dalszych etapach analizy, dlatego jej nieprecyzyjny podział nie ma w tym miejscu wielkiego znaczenia.

Kolejnym krokiem w badaniu systemowym jest określenie wewnętrznych powiązań pomiędzy elementami systemu. Alicja Helman wyodrębnia pięć podstawowych typów relacji:

I. relacje szeregowe, proste, bezpośrednie;
II. relacje szeregowe, proste, pośrednie;
III. relacje pochodne międzypoziomowe;
IV. relacje międzypoziomowe ukośne;
V. relacje nie wprost[13].

Według relacji pierwszego typu każda kolejna jednostka poszczególnych poziomów wynika z jednostki ją poprzedzającej i stanowi zapowiedź jednostki po niej następującej, jeśli przebiega w poziomie. Jeśli natomiast występuje w pionie, elementy różnych poziomów pojawiają się równocześnie. Poniższy schemat obrazuje przykład obu wariantów (oznaczonych różnymi kolorami)[14].

---

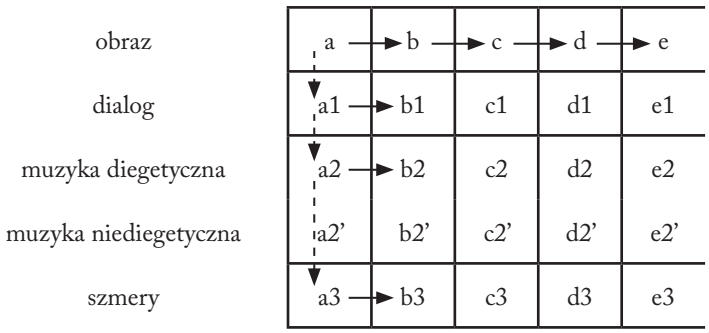
[11] Por. Alicja Helman, *Przedmiot i metody*…, op. cit., s. 168–169.

[12] Ujęcie definiowane jest jako „odcinek taśmy zawarty między dwoma cięciami montażowymi bądź odgraniczony równie jednoznacznie figurami stylistycznymi". Cyt. za: Alicja Helman, *Przedmiot i metody*…, op. cit., s. 150.

[13] Por. Ibid., s. 169–172.

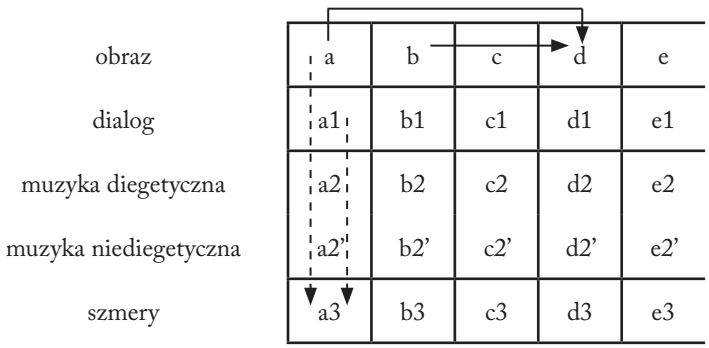
[14] W przykładach został uwzględniony każdorazowo tylko jeden rodzaj muzyki, ale możliwa jest też równoczesna obecność obu rodzajów.

Schemat 3 [15]. Relacje szeregowe, proste, bezpośrednie



Typ drugi dotyczy związku trzech elementów poprzez relację dwu z nich względem trzeciego, przy czym dwa pierwsze nie muszą pozostawać ze sobą w związku bezpośrednim. Relacje tego rodzaju mogą występować zarówno w poziomie jak i w pionie. Schemat 4 prezentuje przykładowy związek elementów *a* i *b* za pośrednictwem *d* (wariant oznaczony strzałką jednolitą) oraz elementów *a* i *a1* za pośrednictwem *a3* (wariant oznaczony strzałką przerywaną).

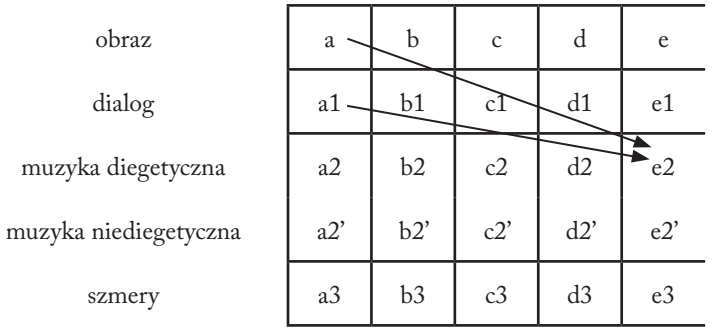
Schemat 4. Relacje szeregowe, proste, pośrednie



Relacje pochodne międzypoziomowe są rozszerzeniem relacji drugiego rodzaju. W tym przypadku dwa dowolne i nie związane ze sobą elementy z różnych poziomów wchodzą w relację pochodną poprzez związek każdego z nich z innym elementem któregokolwiek poziomu. Na schemacie 5 elementy *a* i *a1* łączy relacja pochodna za pośrednictwem *e2*.

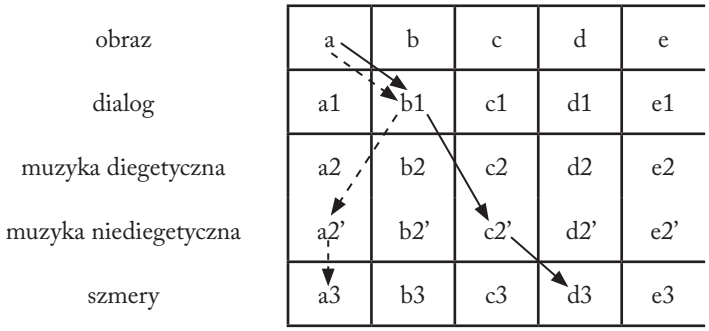
[15] Schematy 3–7: opr. własne na podstawie Alicja Helman, *Przedmiot i metody*…, op. cit., s. 169–172.

Schemat 5. Relacje pochodne międzypoziomowe



Relacje międzypoziomowe ukośne mogą przebiegać w wielu wariantach. Łączą cztery elementy różnych poziomów oddalone od siebie maksymalnie o trzy jednostki (w tym przypadku trzy ujęcia). Schemat 6 obrazuje dwa przykłady relacji tego typu: związek elementów *a*, *b1*, *a2'* i *a3* (oznaczony strzałką przerywaną) oraz elementów *a*, *b1*, *c2'* i *d3* (oznaczony strzałką jednolitą).

Schemat 6. Relacje międzypoziomowe ukośne



Relacje piątego typu mogą występować zarówno w ramach jednego poziomu, jak i między elementami różnych poziomów. Ujawniają się wówczas, gdy bierzemy pod uwagę system jako całość i oznaczają sprzężenie elementów względem całości lub „tych jej wybranych układów, które tylko rozpatrywane łącznie pozwalają relacje takie wychwycić”[16]. Na schemacie 7 uwidoczniony został przykładowy związek elementów *a*, *f1* oraz *i2*.

[16] Alicja Helman, *Przedmiot i metody*…, op. cit., s. 172.

Schemat 7. Relacje nie wprost

obraz	a	b	c	d	e	f	g	h	i
dialog	a1	b1	c1	d1		f1	g1	h1	i1
muzyka diegetyczna	a2	b2	c2	d2		f2			i2
muzyka niediegetyczna	a2’	b2’	c2’	d2’		f2’			i2’
szmery	a3	b3	c3	d3		f3			i3

W każdym filmie występują z różną gęstością wszystkie typy relacji. Najmniej znajdujemy ich w wypowiedziach heterogenicznych, gdzie przeważają przebiegi uporządkowane linearnie. Zgodnie z tym modelem stopień gęstości sprzężeń decyduje o koherencji dzieła: im więcej różnego rodzaju relacji, tym bardziej utwór jest zintegrowany [17].

Drugi etap analizy ma na celu odnalezienie szczegółowych zależności między muzyką a pozostałymi współczynnikami filmu (relacje międzypoziomowe), przede wszystkim między muzyką a obrazem. Muzyka (trzeci i czwarty poziom modelu partyturowego) potraktowana zostanie jako podsystem systemu filmu, a w jej otoczeniu znajdą się pozostałe podsystemy: obraz, dialogi i szmery. Spośród elementów systemu obrazu wyróżnić można sześć, przypuszczalnie o największym znaczeniu (ze względu na duży potencjał powiązań z elementami muzyki):

– montaż i rodzaj ujęcia,
– ruch w kadrze,
– barwa i światło,
– postać przedstawiona / przedmiot przedstawiony,
– sytuacja przedstawiona,
– czas przedstawiony.

Podsystemy można wydzielać również w systemie dialogów (np. dynamika, kolorystyka, agogika) i w systemie szmerów (np. dynamika, faktura), jednak, by nie zaciemniać modelu nadmiarem informacji, częściowo zostanie on potraktowany jako model makroskopowy [18].

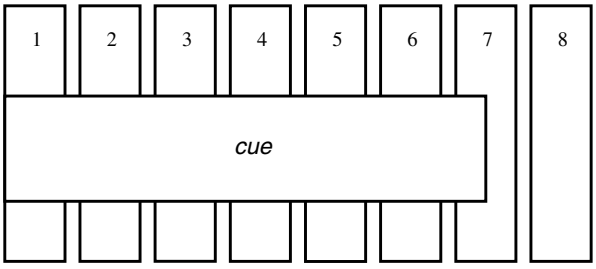
[17] Por. Alicja Helman, *Przedmiot i metody*…, op. cit., s. 172.

[18] Model makroskopowy to model „opisujący jedynie zależności, które związane są z wyjściami i wejściami systemu, a pozostała część struktury systemu pozostaje dla nas czarną skrzynką”. Cyt. za: Michał Ostrowicki, op. cit., s. 29.

Biorąc pod uwagę fakt, iż w większości filmów muzyka nie jest ciągła ani jednorodna stylistycznie, a także konieczność operowania modelem statycznym, jednostką podstawową i badanym systemem w tej fazie analizy jest odcinek muzyczny – *cue*. Tak więc stworzony model będzie modelem systemu muzyki zawierającego się w ramach *cue*, a analiza wymagać będzie do kilkunastu lub nawet kilkudziesięciu modeli, w zależności od tego, jak często muzyka pojawia się w danym filmie [19].

Wzajemny stosunek ujęcia i *cue* muzycznego obrazuje schemat 8 (cyframi oznaczone zostały kolejne ujęcia). Jest to obraz sytuacji przykładowej: *cue* rozpoczyna się wraz z ujęciem 1. i kończy w trakcie ujęcia 7., jednak w rzeczywistości może trwać dowolną liczbę ujęć oraz rozpoczynać się i kończyć zarówno w miejscu cięcia montażowego, jak i w czasie trwania ujęcia.

Schemat 8. Wzajemny stosunek ujęcia i *cue* muzycznego

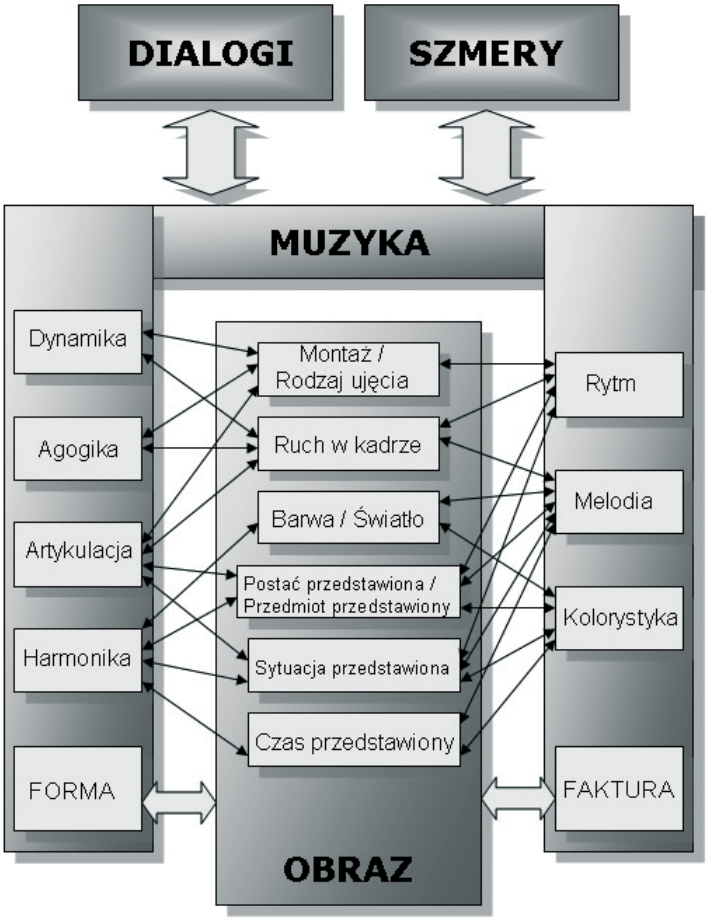


Schemat 9 przedstawia model systemu muzyki w ramach nadsystemu filmu wraz z siecią możliwych teoretycznie sprzężeń między poszczególnymi elementami systemu muzyki i systemu obrazu. Związki między muzyką a dialogami i szmerami oznaczone zostały jako ogólne relacje zwrotne: muzyka – dialogi oraz muzyka – szmery. Ponadto forma i faktura wchodzą w relację zwrotną z całym systemem obrazu. Warto również zauważyć, że chociaż forma muzyczna teoretycznie może być odzwierciedlona w formie warstwy wizualnej filmu (np. jako szczególna sekwencja ujęć określonego odcinka filmu lub jego całości, czyli mikro- i makroforma), to jednak w praktyce trudne jest to do

[19] Jak pisze Alicja Helman, „[...] w przeciwieństwie do notacji muzycznej, która umożliwia zapis wszystkich relacji w jednej partyturze, nie dysponujemy takim rodzajem zapisu ani techniką analizy, która by wszystkie relacje zachodzące w dziele filmowym pozwoliła ująć w jednym modelu graficznym". Cyt. za: Alicja Helman, *Próba stworzenia modelu...*, op. cit., s. 164.

zrealizowania ze względu na ciągłość fabuły. Wyjątkiem mogą być filmy abstrakcyjne. Zaproponowany model może funkcjonować jedynie jako pewnego rodzaju szablon. Trudno byłoby odnaleźć w jednym rzeczywistym systemie filmu wszystkie zaznaczone w modelu związki. Ponadto dla zachowania czytelności modelu część relacji została pominięta, co nie oznacza, że nie mogą one zaistnieć, np. związek agogiki muzycznej z barwą w warstwie wizualnej.

Schemat 9. Model systemu muzyki w nadsystemie filmu z siecią możliwych sprzężeń między poszczególnymi elementami systemu muzyki i systemu obrazu



Weryfikacja zaobserwowanych na drugim etapie analizy powiązań między systemami z relacjami pozostałych modeli *cue* i z wcześniejszym modelem

partyturowym systemu filmu może ujawnić związki wcześniej nie dostrzeżone. Przykładowo analiza muzyki skomponowanej techniką motywów przewodnich na pierwszym etapie ukaże występowanie poszczególnych motywów w toku fabuły i ich powiązanie z postacią, przedmiotem itp., na etapie drugim wykaże modyfikacje *leitmotivu*, a na trzecim – tj. etapie konfrontacji z modelem wyjściowym – będzie pełnić rolę pomocniczą w interpretacji celu tych modyfikacji i co za tym idzie, w wyjaśnieniu funkcji muzyki w konkretnym filmie.

„Zastosowanie metody systemowej [...] przedstawia związki między płaszczyznami i między elementami utworu, co pozwala wnioskować o spójności kompozycji"[20], ale uzyskane dzięki niej informacje dotyczą jedynie struktury dzieła. Z drugiej strony jednak model i analiza sprzężeń mogą być pomocne między innymi w analizie semiotycznej czy też analizie funkcji muzyki w filmie i w tym sensie będzie to „kolejna próba usprawnienia warsztatu analityka"[21]. Jednak poszukując drogą analizy wartości dzieła sztuki – w tym przypadku muzyki filmowej – nieodzowne wydaje się umiejscowienie jej jako elementu systemu filmu w jeszcze szerszym kontekście, tj. w nadsystemie, którym jest sytuacja estetyczna oraz rozpatrzenie ewentualnych cech szczególnych takiej sytuacji estetycznej, w której centrum znajduje się dzieło filmowe.

W kategorii systemu rozważał sytuację estetyczną Michał Ostrowicki[22], ale też sama Maria Gołaszewska formułując swoją teorię operuje pojęciem modelu i ów model abstrakcyjnej sytuacji estetycznej prezentuje za pomocą schematu, co nasuwa skojarzenia z teorią systemową[23]. Można zatem wyróżnić pięć elementów systemu sytuacji estetycznej (zob. schemat 10):

– artysta (twórca),
– odbiorca,
– dzieło sztuki – dzieło filmowe,
– świat człowieka,
– świat wartości.

---

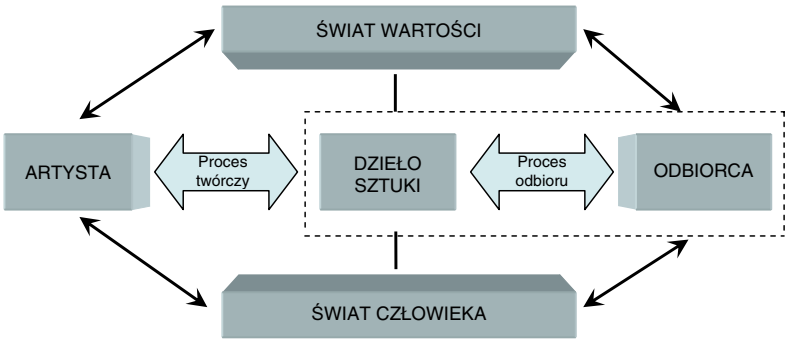
[20] Jadwiga Paja-Stach, *Analiza dzieła*..., op. cit., s. 90.

[21] Alicja Helman, *Przedmiot i metody*…, op. cit., s. 172.

[22] Michał Ostrowicki, op. cit.

[23] Maria Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Warszawa 1970.

Schemat 10. Model sytuacji estetycznej [24]



Dzieło sztuki jako wytwór człowieka jest systemem sztucznym. Możemy go też określić jako system autonomiczny (po zakończeniu procesu twórczego) w stosunku do wszystkich elementów sytuacji estetycznej, tzn. taki, który w procesie odbioru ma możliwość wymiany energii ze swoim otoczeniem i ograniczenia wpływów na swoją strukturę wewnętrzną [25]. Ponadto przyjmując kryterium zmienności i uwzględniając stosunek badanego systemu do innych systemów, dzieło sztuki uznać należy za system dynamiczny, który częściowo zmienia stan swojej struktury pod wpływem bodźców płynących z otoczenia i za system względnie izolowany (częściowo otwarty), który „posiada możliwość przyjmowania procesów przechodzących przez jego granice, które mają wpływ na całość systemu, ma możliwość utrzymywania stanu stabilności, czyli samoregulacji [...]”[26]. Niezmiennikiem systemu dzieła sztuki jest jego struktura rudymentarna (budowa fizyczna), która w procesie odbioru ulega dynamizacji, w wyniku czego powstaje struktura zaktualizowana. Dynamizacja jest procesem subiektywizacji dzieła sztuki i to właśnie struktura zaktualizowana dzieła jest tym jego elementem, który ulega zmianie w kontakcie z odbiorcą – otoczeniem [27].

Badając system sytuacji estetycznej, której punktem centralnym jest dzieło filmowe, warto poświęcić nieco miejsca procesowi twórczemu i twórcy, można bowiem – dokonując pewnej generalizacji – przyjąć ogólną zasadę, że film jako

---

[24] Por. Maria Gołaszewska, op. cit., s. 55 oraz Michał Ostrowicki, op. cit., s. 39.

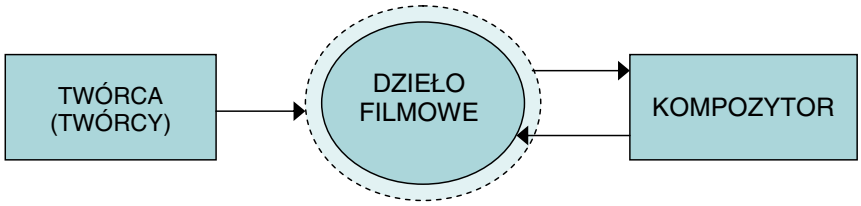
[25] Michał Ostrowicki, op. cit., s. 20.

[26] Michał Ostrowicki, op. cit., s. 26.

[27] Por. Michał Ostrowicki, op. cit., rozdz. 8: *Zagadnienie struktury dzieła sztuki*, s. 48–52.

całość nie jest dziełem jednego człowieka oraz że proces tworzenia muzyki jest wtórny wobec procesów, w wyniku których powstaje scenariusz, a następnie warstwa wizualna i dialogi. Kompozytor (lub bardziej ogólnie: osoba, która zaopatruje film w muzykę) przystępując do pracy zapoznaje się z częścią finalnej struktury rudymentarnej dzieła, która się dla niego dynamizuje. Stawia się on więc w roli odbiorcy, a poznana przez niego struktura zaktualizowana staje się punktem wyjścia dla dopełnienia struktury rudymentarnej, która *de facto* może się znacząco zmienić w stosunku do swej wcześniejszej wersji. Tym samym – zakładając, że muzyka uogólnia bądź konkretyzuje treści zawarte w pozostałych warstwach filmu – kompozytor determinuje do pewnego stopnia zakres zmienności struktury zaktualizowanej dzieła filmowego [28].

Schemat 11. Proces twórczy



Najistotniejszą kwestią pozostaje jednak wartość dzieła sztuki. Jak pisze Maria Gołaszewska, „wartość znajduje się w dziele i jest w nim przez odbiorcę odkrywana”[29]. Dodaje również, że „odbiorca jest niezbędny, ażeby wartość dzieła sztuki mogła się w pełni ukonstytuować i ujawnić, ażeby zaczęła istnieć jako konkretna, widzialna, zmysłowo czy wyobrażeniowo uchwytna”[30]. Natomiast według Michała Ostrowickiego „sama struktura rudymentarna lub struktura zaktualizowana dzieła nie determinuje istnienia w nim wartości, ale

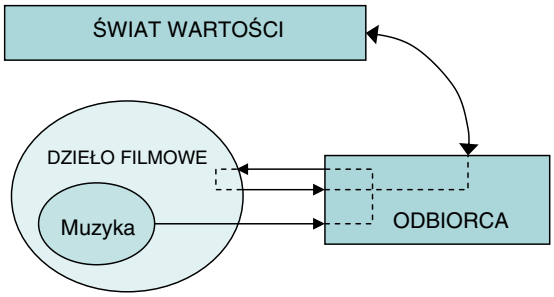
[28] Chodzi oczywiście o to dzieło, którego odbiorcą jest kompozytor przed przystąpieniem do pracy i w jej trakcie, i które ostatecznemu odbiorcy (czyli również analitykowi) nie jest dane, które jednak potencjalnie istnieć może bez muzyki, z zupełnie inną muzyką lub z muzyką występującą w innych momentach filmu. Wyjątkiem są sytuacje, kiedy muzyka jest integralną częścią koncepcji filmu. Nie wnikam tutaj również w kwestię ostatecznego montażu, w czasie którego także zamysł kompozytora może ulec znacznej zmianie.

[29] Maria Gołaszewska, op. cit., s. 39.

[30] Ibid., s. 40.

jedyne, co ona umożliwia, to odniesienie skończonego dzieła do świata wartości. By to się stało, musi zadziałać czynnik, który zaktualizuje takie odniesienie – tym czynnikiem jest człowiek, który w procesie dynamizacji dzieła sztuki aktualizuje w nim konkretną strukturę i tym samym ustanawia pomost pomiędzy dziełem sztuki i wartościami"[31].

Schemat 12. Proces odbioru



Bez względu na to, czy wartość jest elementem dzieła, czy też istnieje poza nim, uzasadniona wydaje się próba odpowiedzi na pytanie, jak duży udział w strukturze rudymentarnej dzieła filmowego, traktowanej jako zbiór wszystkich istniejących potencjalnie w tym dziele jakości, ma muzyka i w jaki sposób za pośrednictwem odbiorcy wpływa ona na strukturę zaktualizowaną dzieła (zob. schemat 12). Sama analiza systemowa nie umożliwia jednak wyciągnięcia wniosków na ten temat. Rozstrzygnięcie o wpływie muzyki na aktualizację dzieła filmowego wymagałoby więc każdorazowo wkraczania na teren semiotyki i psychoanalizy.

[31] Michał Ostrowicki, op. cit., s. 50.