

# Urszula Dąbska-Prokop

---

"Spanische Dichtung. Versuch über Methoden und Grenzen der Stilistik", Dámaso Alonso, ins Deutsche übertragen von Christoph Eich, unter Mitarbeit von Ina Reiss, Bern 1962, Francke Verlag, s. 256 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/4, 593-598

---

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

skich zasadach metodologicznych, która przez różne etapy wartościowania doszła do znacznego rozwoju warsztatu badawczego i osiągnęła umiejętność prawidłowej oceny zjawisk. Dlatego też w odniesieniu do podstawowych zagadnień można już dzisiaj mówić o poważnym rozeznaniu i zgodności sądów, choć w stosunku do problemów szczegółowych, głównie w zakresie analizy poszczególnych dzieł pisarza, brak jeszcze wielu ustaleń i syntez.

W Roku Żeromskiego chyba już śmiało, jako że był czas ku temu, należało zarysować potrzeby i kierunki dalszych, prowadzących do koniecznej syntezy jego twórczości, badań historycznoliterackich, wspomaganym w tym względzie przez pokrewne dyscypliny. Wstępne refleksje nad referatowym i artykułowym pokłosiem roku 1964 nie wskazują, by wszystko to zostało nakreślone. I chyba warto do tych zagadnień jeszcze i teraz powrócić. Zbyt mało w sumie przygotowano studiów i książek o Żeromskim (niektóre są dopiero w druku), a nie rozstrzygniętych problemów jest jeszcze wiele.

Z przekrojowych niejako zagadnień trzeba tu zasygnalizować potrzebę bardziej szczegółowego rozpatrzenia — bezsprzecznie ważnych dla syntezy wiedzy o Żeromskim — dwóch tematów. Pierwszy to stosunek pisarza do romantyzmu i dzieciństwa haseł tego okresu w jego twórczości, nie mający jeszcze do dziś obszerniejszego naświetlenia. Drugi da się wyrazić w lapidarnym zestawieniu: Żeromski a powstanie styczniowe; obserwuje się i tu pewne niedostatki opracowania.

Inną sprawą, dosyć zasadniczą, jest potrzeba nowego odczytania artystycznego dorobku Żeromskiego, by pełniej niż dotąd ustalać jego powiązania z prądami epoki i oryginalne znamiona twórcze. Ten punkt odniesienia — zapewne nie trzeba nikogo przekonywać — ma ogromną wagę w ustalaniu pełnych wymiarów wielkości i odrębności Żeromskiego wśród twórców jego epoki oraz wpływu na dalsze pokolenia pisarzy.

Niezmiernie ważnym i pilnym postulatem na najbliższy okres wydaje się przygotowanie obszerniejszych prac badawczych o niektórych ważnych dziełach Żeromskiego, a w szczególności o *Promieniu*, *Sulkowskim*, *Turoniu*, *Wietrze od morza* i nawet *Przepióreczce*. Nie oznacza to, że inne można pominąć — bardzo by się przydały monografie *Popiołów*, *Róży*, *Wiernej rzeki* i trylogii *Walka z szatanem*. Pożyteczne byłoby nowe odczytanie *Dziejów grzechu*, a głównie *Urody życia*.

Ogromny dorobek i rozmach obecnych badań nad życiem i twórczością Żeromskiego pozwalają żywić nadzieję, że zostanie w końcu podjęty trud opracowania pełnej monografii o pisarzu, jak najbardziej wyczerpującej w ujęciu problematyki i w pełni nowoczesnej. Jest to na pewno zadanie trudne, ale chyba wykonalne, jeśli się zważy, że kilku wybitnych historyków literatury zajmuje się od dawna głównymi problemami twórczości Żeromskiego.

Szerokość zainteresowania twórczością pisarza, trwałość recepcji wielu jego dzieł, myśli i wskazań wynika bowiem z osobliwej wielkości Żeromskiego, mierzonoj pasją jego wzlotów i upadków, wynika z tego, że „nic ludzkiego, żaden objaw życia narodowego nie był mu obojętny”.

Władysław Śtokowski

Dámaso Alonso, SPANISCHE DICHTUNG. VERSUCH ÜBER METHODEN UND GRENZEN DER STILISTIK. Ins Deutsche übertragen von Christoph Eich unter Mitarbeit von Ina Reiss. Bern 1962. Francke Verlag, s. 256.

Każdy styl wymaga innego ujęcia, nie można mówić o jednej, nadającej się w każdym wypadku technice stylistycznej. Punkt wyjścia do badania stylistycz-

nego to „szczęśliwy przypadek”, intuicyjne ogarnięcie istoty utworu literackiego; od niego zależy wybór właściwej metody. Badanie stylistyczne zaczyna się od poznania intuicyjnego, dochodzi do teoretycznych granic poznawania i tu się kończy. Istota utworu jest jednak niepoznawalna.

To są — w skrócie — tezy krytyka hiszpańskiego Dámaso Alonso, który łączy wskazania Bally'ego i Spitzera. Książka jego, *Poesia española*, wyszła w Madrycie w r. 1950; szwajcarska edycja, *Spanische Dichtung*, opiera się na trzecim wydaniu madryckim. Jest to zbiór analiz utworów wielkich poetów hiszpańskich oraz szkiców teoretycznych, przedstawiających szczegóły koncepcji stylistycznej Alonsa.

Na czym przede wszystkim polega poznanie intuicyjne? Alonso określa je w języku pełnym metafor: „Każda intuicja posiada jakiś cel, jest aktem miłości”. W początkowej intuicji jest coś z lotu z wyżyn, coś z „boskich łowów”, jakiś „*ciego y oscuro salto*”. Poznaje intuicyjnie czytelnik, który stara się odtworzyć intuicję autorską, tj. zamysł autora, i to poznanie jest tym czystsze, im jest bardziej wolne od elementów zewnętrznych. Czytelniczy stosunek do literatury ma więc być wolny od balastu informacji zewnętrznych o autorze i jego dziele (odnośniki biograficzne i historycznoliterackie mają sens tylko, o ile służą weryfikacji sądów, a nie — gdy je poprzedzają). Jest subiektywny, od obiektywnego poznania naukowego różni się tym, że dopuszcza poruszenia wrażliwości i wyobraźni. Alonso porównuje go do zabawy dziecka — czytelnik, jak ono, wie, że wie, że się bawi; czytelnik ma właśnie bawić się i cieszyć utworem. „Charakterystyczne dla tego rodzaju poznania jest poczucie każdorazowej transcendencji” — pisze Alonso. „Znajduje ona swe spełnienie w bezpośrednim stosunku czytelnika do utworu, a jej cel polega głównie na tym, by radować” (s. 18). To pierwsze poznanie nie da się, zdaniem Alonsa, niczym zastąpić. Czytelnik albo umie czytać, ma intuicję, albo czytać nie umie. Poznanie czytelnika może być zniekształcone — Alonso przypomina ataki Papiniego na Goethego — jest ono jednak koniecznym dopełnieniem utworu, który bez tego poznania pozostałby pusty i nic nie mówiący.

Intuicyjnie poznaje także krytyk, ten, jak go nazywa Alonso — „odbiornik”. Poznanie krytyka różni się tym od czytelniczego, że przy możliwie maksymalnej wrażliwości krytyk obdarzony jest także zdolnością sądenia i porządkowania wrażeń. Nie wyczerpuje się więc owo poznanie w reakcji subiektywnej wobec utworu, lecz służy funkcji wychowawczej. Krytykowi powierzona jest misja społeczna: mierzy on i ocenia, porządkuje własne reakcje emocjonalne i przekazuje czytelnikowi sąd, który ma być mu pomocny. W poznaniu krytycznym intuicja odgrywa szczególnie ważną rolę, ponieważ zadaniem krytyka jest skoncentrowane, syntetyczne przekazywanie wrażeń. Jego zdolność do syntezy — mówi Alonso — jest ważniejsza niż analiza. Krytyk jest artystą, heroldem utworu, przewodnikiem dla przyszłego czytelnika, a krytyka jest sztuką.

Omawiając zadania krytyka, Alonso daje definicję utworu literackiego — pojęcia, które uważa za nie dość sprecyzowane: „Terminami »utwór« lub »dzieło literackie« określam tylko takie twory, które powstały z intuicji [...] i u czytelnika mogą wywoływać podobną intuicję do tej, która twory te zrodziła. Tylko taki utwór jest dziełem literackim, który od początku ma coś do powiedzenia i także dziś przemawia do ludzkich serc” (s. 82). Według Alonsa bowiem w tradycyjnej literaturze-cmentarzu utwory literackie sąsiadują z dziełami martwymi. Zło polega zresztą nie na wymieraniu, lecz na braku kryteriów: w nauce o literaturze nawet dzieła żywe bywają pogrzebane, stąd protest Alonsa przeciw historii literatury.

Utwór literacki, jego zdaniem, jest ahistoryczny w tym sensie, że nie zmieniają się wartości, które on wnosi, choć może zmieniać się sposób ich odbierania. Odróżnianie utworów wartościowych jest właśnie zadaniem krytyka, ma on oddzielać prawdę od fałszu zarówno współcześnie, jak i w przeszłości. W odniesieniu do tej ostatniej krytyk dołącza się tylko do szeregu swych poprzedników, których kolektywny sąd jest w zasadzie nieomylny. Badając utwory z przeszłości, krytyk musi zważać na asocjacje, jakie narosły lub uległy przesunięciu w języku współczesnym. Krytyk ma jednak tylko pomagać czytelnikowi, ma „usunąć rdzę i przywrócić metalowi naturalną siłę promieniowania” (s. 86). Skoro jednak poznanie krytyka jest intuicyjne — czy utwór literacki może być przedmiotem badania naukowego? Czy badaniu może podlegać coś, co jest jednorazowe, niepowtarzalne i czy w ogóle można wyjść poza badanie intuicyjne?

Próbując odpowiedzieć na to pytanie, Alonso zwraca uwagę na konieczność uświadomienia sobie granic, jakie stoją przed opisem naukowym.

Przedmiotem stylistyki, według tej koncepcji, jest znak w sensie saussure'owskim. Z niego — częściowo w bezpośrednim doświadczeniu, częściowo z pomocą naukowych środków — dostępny nam jest element znaczący. Możemy go opisać, zmierzyć i zaklasyfikować, podobnie jak postępujemy z przedmiotami świata materialnego, jest on bowiem konkretny, choć złożony. Istotnym celem stylistyki jest jednak dotarcie do elementu znaczonego. Obie części stanowiące znak uważa Alonso za zespoły funkcji i rozróżnia częściowe elementy znaczące i częściowe elementy znaczone (częściowe elementy znaczące to np. na poziomie fonetyki w języku mówionym następstwo sylab, wysokość tonu, intensywność, tempo, zwolnienia, pauzy między wyrazami, itp.). Utwór literacki jest organizmem tworzonym przez grę zależności między elementem znaczącym i znaczone, a także pomiędzy poszczególnymi całościami, tworzonymi przez częściowy element znaczący i częściowy element znaczone. Właśnie w powiązaniach wewnątrz i pomiędzy całościami kryje się tajemnica formy poetyckiej. Element znaczący jest częściowo dostępny poprzez substancję znaczącą, pełne jego poznanie jest jednak nieosiągalne. Nawet bowiem najdokładniejszy opis musi pozostawić jakąś resztę, którą można tylko próbować ogarnąć intuicją — pełnego wyjaśnienia treści utworu i reakcji budzonych przezeń w naszej świadomości wypada szukać jedynie w „Tajemnicy Formy”.

Właściwym celem badania jest opisanie utworu w jego jedyności i niepowtarzalności. Dlatego Alonso nazwał swoją książkę *Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Dokonuje on w niej rewizji metod badania utworu literackiego. W sześciu szkicach autor ukazał, jak właściwie ograniczony jest obszar, który nadaje się do badania naukowego. Choć teren ten, dzięki unowocześnianiu metody, może stale się powiększać, badanie naukowe — zdaniem Alonsa — nie może wyjść poza typologię właściwości stylistycznych wybranych z tekstu. Badanie nie może dostarczyć pełnego opisu utworu dlatego, że dokonuje zawsze wyboru, i dlatego, że w obecnym stanie metodologii nie może przekroczyć pewnych granic, tzw. teoretycznych granic poznania.

Pozostaje problem najciekawszy dla badania stylistycznego: co znajduje się w omawianej koncepcji między intuicją początkową a teoretycznymi granicami poznania.

Badanie stylistyczne może być przeprowadzone dwojako. Alonso rozróżnia w tekście, w poezji — „formę zewnętrzną”, tj. stosunek między elementem znaczącym i znaczone w perspektywie od pierwszego ku drugiemu, i „formę wewnętrzną”, rozumianą w kierunku przeciwnym. W rozumieniu przez Alonsa

terminów Saussure'a element znaczący nie jest równoznaczny z „pojęciem”, element znaczący może bowiem oznaczać szereg pojęć (metafora, kalambur) lub nie oznaczać żadnego, np. funkcję wykrzykników porównuje Alonso z funkcją telefonicznego sygnału, od której różni się ona jednak obecnością ładunku emocjonalnego. Znaku nie można więc sprowadzać do czystej pojęciowości — człowiek nie zachowuje się w mówieniu jak maszyna, treść jest stale modyfikowana przez części elementu znaczącego. W różnych okolicznościach dochodzi do przewagi któregoś z częściowych elementów znaczących, np. przy ironicznym użyciu wyrazu „uroczy” w sensie ‘nieznośny’ może wystąpić szczególna intonacja, zmiana wysokości tonu, zmiana tempa, zmiany artykulacji — jak podwojenie spółgłoski — itp. W wypadkach tych zachodzi zawsze związek między elementem znaczącym a znaczącym, znak jest motywowany. Motywacja ta może być złudzeniem, ale złudzenie ‘mówiących czy słuchających jest także faktem językowym.

Alonso opowiada się za tezą o motywacji znaku językowego w obrębie utworu literackiego. Związek między obu elementami jest arbitralny w tym sensie, że nie ma koniecznego związku między wyobrażeniem rzeczy a tym właśnie obrazem akustycznym. Nawet w języku ogólnym dojście do przewagi któregoś z częściowych elementów znaczących jednak nie pozostaje bez wpływu na zawartość przekazu słownego. Przy przejściu z języka ogólnego do języka utworu literackiego rozszerza się pole stosunków motywowanych między elementem znaczącym a znaczącym, tj. takich, które są czymś więcej niż konwencją. „Forma utworu literackiego — mówi Alonso — jest kompleksem kompleksów. Z jednej strony mieści ona w sobie pojęciowe przedstawienie tego, co uzyskało kształt w umyśle twórcy, z drugiej ciąg elementów dźwiękowych, które służą do tego, by przedstawić niekonwencjonalne zależności między elementem znaczącym i wyrażanym przezeń elementem znaczącym” (s. 21; w oryginale cytata ten wyróżniony kursywą). I stąd „tajemnica formy utworu literackiego polega na intensywnej motywacji znaków” (s. 53).

Element znaczący rozumie Alonso jako jakieś przedstawienie rzeczywistości. Przedstawienie — mówi on — oznacza sposób, w jaki percypujemy rzeczywistość, a mianowicie: jej indywidualne właściwości podpadające pod zmysły; podporządkowanie ich pewnemu gatunkowi należące do intelektu; postawę mówiącego (autora) wobec rzeczywistości, tj. jego reakcje afektywne.

Alonso zwraca uwagę na wieloznaczność pojęcia „znak” w utworze literackim. Rozróżnia on „wyjściowe” i „końcowe” elementy znaczone. Trzy postawy zawarte w elemencie znaczącym — zmysłowa, intelektualna i afektywna — są inne w wyjściowym elemencie znaczącym, tj. w zamyśle autora, a inne w sposobie odbierania utworu przez czytelnika (w końcowym elemencie znaczącym). Dotyczy to także języka mówionego. Mówiący wskazując na jabłko i mówiąc „robak” reaguje inaczej niż słuchacz, który znajduje się w innym pokoju i nie widzi koloru ani kształtu. Język nie rozporządza środkami dokładnego przekazywania reakcji towarzyszących i tworzących autorską percepcję rzeczywistości. Posiada jednak pewne sposoby zwiększania owej przekazywalności, zarówno poprzez częściowe elementy znaczone, np. przymiotniki, metafory, jak i przez częściowe elementy znaczące. W związku jednak z rozróżnieniem wyjściowych i końcowych elementów znaczących, tj. zamysłu autorskiego i odbioru — Alonso stawia problem, którego zresztą sam nie rozstrzyga: granic końcowego elementu znaczonego. Co więc należy do aktu poznania utworu literackiego — zrozumienie przesłania? reakcja czytelnika? reakcje natychmiast po lekturze? reakcje wywołane przypomnieniem utworu?

Wróćmy jednak do sprawy motywacji znaku. Alonso stwierdza, że jest ona wieloraka. Obok wyrazów, których wartość ekspresywna wynika ze szczególnego zestawienia dźwięków, istnieją ekspresywne syntagmy, np. aliteracja — dzięki niej nawet bezbarwne słowa stają się ekspresywne. Jest to motywacja, ilustracja funkcji obrazowej mowy, poprzez element znaczący. Od strony elementu znaczonego wyrażeniu funkcji obrazowej służy przede wszystkim metafora. Rozróżnienie takie zresztą uważa Alonso za uproszczone, lecz konieczne metodologicznie wobec tego, że istnieje stałe powiązanie między obu elementami. Określone dźwięki posiadają tylko wtedy własność obrazową, gdy sprzyja temu treść wyrazów (np. w języku hiszpańskim *grito* 'krzyk' jest ekspresywne, *rito* 'rytuał' — nie). Wbrew stanowisku Bally'ego nie tylko na złudzeniu opiera się fakt, że pewne wyrazy uważamy za ekspresywne, innych — nie. Lub raczej: owo złudzenie należy do systemu wartości języka i jest istotnym elementem jego funkcji obrazowej.

Metafora także nie stanowi tylko ozdoby elementu znaczonego, lecz ważną część znaku, w którym rola jej polega na intensyfikacji funkcji obrazowej mowy. Język rozporządza szeregiem możliwości wzmocnienia przedstawień zmysłowych, a mianowicie właśnie przez podstawianie innego elementu znaczonego oraz przez szczególne brzmienie elementu znaczącego, jak synestezje, rytm, przeczutnię itp. Dążenie do oddania w mowie wrażeń zmysłowych jest zresztą, jak wiadomo, motorem rozwoju języka.

Stylistyka to jedyna możliwa nauka o literaturze — głosi Alonso. Celem jej jest badanie niepowtarzalności i jedyności utworu, co też stanowi jedyny przedmiot badania literackiego. Stylistyka jednak nie rozporządza na razie metodą badania jedyności w literaturze, musi więc tymczasem ograniczyć się do wydobycia z utworu tego, co nadaje się do klasyfikacji. Alonso występuje przeciw ograniczaniu stylistyki tzw. literackiej do badania elementów afektywnych, byłoby to bowiem za wążeniem przedmiotu. Styl nie jest tylko fermentem, który wnosi element afektywny w mowę. Styl — według Alonsa — jest tym, co indywidualizuje zjawisko literackie, utwór, epokę, czy nawet literaturę narodową. Stylistyka zaś to właściwy przedmiot badania literackiego, to literacka rzeczywistość, to utwór literacki, czyli znak, jedyne konkretne zjawisko, w którym łączą się element znaczony i znaczący, forma wewnętrzna i forma zewnętrzna (por. s. 149). Stylistyka, czyli według tej koncepcji nauka o literaturze, bada zatem styl, a więc to, co stanowi istotę zjawiska literackiego. Wobec jednak niedoskonałości — na razie — metod badania pożyteczne jest robocze rozdzielenie trzech funkcji mowy, tj. obrazowej, afektywnej i pojęciowej.

Alonso uważa, że badania stylistyczne mają tendencję ograniczania się do dwu pierwszych funkcji i pomijania pojęciowej funkcji mowy wobec założenia, że afektywność podlega stylistyce, to co logicznie — gramatyce. Każdy jednak utwór ma własny wyraz pojęciowy. Myśl filozoficzna Dantego wyrażona w utworze literackim należy — zdaniem Alonsa — do stylu.

Badanie stylistyczne jest więc trojaki, jak trojaka jest funkcja znaku i ogarniająca go intuicja. Skrzyżowanie trzech wymienionych funkcji daje, w zależności od cechy dominującej, sześć możliwych utworów literackich. Typologię tę ilustruje Alonso analizami utworów sześciu poetów hiszpańskich. Warto podkreślić ważne miejsce typologii w koncepcji stylistyki Alonsa: typologia stanowi w jego stylistyce organicznej cel analizy.

W analizach utworów Alonso ukazuje więc przewagę funkcji obrazowej u Garcilasa i Gongory, którzy dostarczają przede wszystkim materiału fonetycznego lub kolorystycznego — elementów wywołujących, poprzez synestezyjne za-

leżności, wrażenia zmysłowe. U Fray Luis można — badając *Profecia del Tajo* — zauważyć przewagę elementów afektywnych (afektywna wariacja, operowanie strukturą klimaks i antyklmaks), natomiast w *Ode en Salinas* połączone są różne formy. San Juan de la Cruz nad elementami afektywnym i obrazowym daje przewagę konstrukcji logicznej. Lope de Vega w swojej wielorakości ukazuje aspekt mało u niego oczekiwany (poezja filozoficzna). U Queveda wreszcie, u którego element logiczny jest tak zagęszczony, a obrazowy tak rozwinięty, dokonuje się — jak mówi Alonso — „najazd afektywności”, i jego twórczość jest „wulkanem emocji”.

Rozróżnienie sześciu typów w zastosowaniu do poszczególnych utworów poetyckich prowadzi jednak do tak wielkiego zróżnicowania — pisarze bowiem ewoluują, u każdego mogą wystąpić wszystkie możliwe rodzaje — że w efekcie bardzo żmudnej typologii otrzymuje się właściwie to samo, co na początku: potwierdzenie jedyności i niepowtarzalności utworu. Doszedłszy do tego wniosku, Alonso powraca więc do punktu wyjściowego, do intuicji: każdy utwór literacki, każdy pisarz wymaga innej, jemu tylko właściwej metody.

Urszula Dąmbska-Prokop

P. М. Фрумкина, СТАТИСТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛЕКСИКИ. Москва 1964. Издательство „Наука”, s. 114, 2 nlb. Академия Наук СССР, Институт языкознания.

Wydana niedawno w Moskwie praca R. M. Frumkiny należy do nielicznych publikacji z zakresu lingwistyki statystycznej. Przedmiotem zainteresowań autorki jest leksykologia, a w szczególności — zastosowanie metod statystycznych przy badaniu słownictwa. Prace tego typu przeprowadzane są w ZSRR przede wszystkim na materiale języka Puszkina, istnieje bowiem słownik języka tego poety, oparty na tekstach całej jego twórczości. Liczne dotychczas ogłaszane publikacje Frumkiny dotyczyły bądź problemów czysto metodologicznych, bądź zagadnień o charakterze teoretyczno-statystycznym. Wydana ostatnio praca jest więc w pewnym sensie podsumowaniem dotychczasowych wyników badań autorki, a także przedstawieniem ogólnoświatowego stanu badań w dziedzinie leksykografii statystycznej.

Stwierdzić trzeba, że problematyka teoretyczno-metodologiczna jest wciąż przedmiotem zainteresowania wielu innych, także i zachodnich badaczy (por. prace Mandelbrota, Somersa, Herdana, Millera) — trwa nadal etap doskonalenia narzędzi i dopasowywania ich możliwości do przedmiotu badań. Wynika to z nowego ujęcia faktów językowych, jako zdarzeń losowych przejawiających prawidłowości o charakterze ilościowym. Prawa statystyczne w języku zauważono najwcześniej w systemie fonologicznym — obecnie wiele prac zajmuje się prawami ilościowymi w słownictwie, a tematyka ta podejmowana jest współcześnie tym gorliwiej, że większość badań statystycznych stanowi podstawę do stosowania teorii informacji w badaniach językoznawczych.

Praca Frumkiny, jakkolwiek zawiera dość obfity aparat statystyczny, jest dla językoznawcy całkowicie czytelna; lekturę znakomicie ułatwia zamieszczony na końcu *Dodatek*, który stanowi doskonałe wprowadzenie w podstawową problematykę statystyczną badań językoznawczych. Autorka definiuje tu przede wszystkim pojęcie prawa statystycznego w odróżnieniu od prawa ścisłego i wykazuje na przykładzie szeregu zjawisk językowych, iż stanowią one prawidłowości statystyczne.