

ARTUR ZÁVODSKÝ

Brno

REMARQUES SUR LE CARACTÈRE DU TRAGIQUE DANS LE DRAME ET DANS LA BALLADE

Le tragique fait partie des catégories esthétiques les plus importantes qui se manifestent dans la vie, la littérature et l'art.

En ce qui concerne la littérature et l'art, le tragique se rencontre avant tout dans la tragédie et dans la ballade. Les modes sous lesquels il y apparaît sont dans les deux cas en grande partie les mêmes; leurs différences découlent des traits qui les caractérisent comme appartenant au genre dramatique ou épique.

Quelle est l'essence de la catégorie esthétique du tragique?

Ce qu'il faut souligner avant tout, c'est qu'on ne peut pas l'identifier d'une façon mécanique — bien que cela arrive souvent — avec la souffrance de l'homme ou du personnage en littérature et en art. Sans aucun doute, le fait de craindre pour le sort du personnage, d'avoir de la pitié pour sa souffrance ou de regretter sa mort fait indissolublement partie de la catégorie esthétique du tragique. Toutefois il ne s'agit que d'un aspect important qui accompagne le tragique, et non pas de son essence.

Le tragique, c'est la souffrance, le malheur et la perte d'un phénomène historiquement progressiste, d'un personnage grand, important, de valeur au point de vue social et qui n'a pas encore épuisé toutes ses possibilités, dont l'évolution n'est pas encore close. Objectivement tragique est la souffrance ou la perte d'hommes dont l'activité, la lutte n'a pas seulement une portée limitée par leur caractère d'individu, mais une signification humaine générale. C'est dans ce sens que l'esthéticien J. B. Burov caractérise le tragique: «Tragique est un événement doublement malheureux qui est, ou par ses causes, ou par son processus, ou par ses conséquences (ou par les trois ensemble), lié à ce qui se passe d'essentiel au fond du peuple et qui naît de la collision de forces et de tendances inconciliables»¹.

Ce sont des contradictions développées en un conflit extraordinairement violent qui constituent la base des événements dans la vie et celle de la tragédie en

¹ J. B. Burov, *Les Catégories esthétiques fondamentales*. Trad. tchèque, Praha 1963, p. 188.

tant qu'oeuvre d'art. L'essence de ce conflit, c'est «la collision tragique entre un postulat historiquement nécessaire et l'impossibilité pratique de le réaliser»². Ce conflit ne peut pas être réglé, résolu par un compromis parce que ceux qui en sont les porteurs son incapables de renoncer à leurs objectifs, ils luttent pour les atteindre, les considérant tellement importants qu'ils optent pour leur propre perte plutôt que de les abandonner.

Le tragique est toujours lié à l'énergie active, à l'active intervention du héros dans la réalité sociale qui l'environne, à l'implacable collision du héros avec une «force majeure». Chez le héros tragique, le sentiment du devoir, la noblesse à son plus haut degré et la grandeur d'esprit l'emportent sur l'égoïsme et le souci du bien personnel. Le héros agit dans de telles conditions de la situation sociale, dans une telle constellation des circonstances où le mal est trop puissant. Il n'a pas assez de force pour le vaincre, pour assurer la victoire finale à ce qui est progressiste, aux idéals et objectifs sociaux qu'il incarne et qui, par différents détours et événements tragiques, se frayent leur chemin en avant.

La disparition d'un phénomène qui n'est pas progressiste, la ruine d'un personnage réactionnaire, sans valeur, terre à terre, ne provoque chez nous aucune pitié, aucune compassion. Au contraire, elle fait naître un sentiment de satisfaction de ce que le mal n'a pas vaincu. L'homme qui souffre et même qui périt dans une lutte pour atteindre des buts historiquement régressifs ne peut être considéré comme un personnage tragique (p.e. Tybalt dans la tragédie *Hamlet* de Shakespeare, ou Hitler dans les derniers jours de sa vie, extrêmement dramatiques).

Le tragique, d'une part, fait naître chez le témoin des événements, chez le lecteur et chez le spectateur, la haine du mal, des sources du tragiques, et en même temps le regret de la perte d'une grande valeur humaine. D'autre part, cependant, il suscite dans l'âme humaine une émotion qui exalte, qui ennoblit, une purification, une «catharsis». Dans le feu du tragique — Aristote le savait déjà — l'éthique et l'esthétique ont fusionné. L'émotion tragique, justement parce que la victoire de la vie, du progrès se manifeste en présence de la souffrance et de la mort, lie en une union dialectique indissoluble la tristesse et la joie, le sublime du sacrifice qui n'a pas été inutile.

Dans les sociétés de classe, le héros tragique lutte audacieusement contre les abus sociaux. Il défend la justice, l'honneur, les intérêts des opprimés, la liberté et l'indépendance de la patrie, etc.

Cependant, il existe aussi le tragique d'une action révolutionnaire prématurée (p. e. celle de Spartacus, des hussites, de Thomas Münzer, des Communards qui, au moins pendant un certain temps, pouvaient croire, non sans raison, à leur victoire).

Le tragique ne peut pas être limité seulement à la ruine des forces progressistes dans la lutte contre le vieux. Marx et Engels ont écrit à propos de la tragédie des

² K. Marx, F. Engels, *De l'art et de la littérature*. Trad. tchèque, Praha 1951, p. 142.

classes qui disparaissent: «[...] la disparition des classes antérieures, p. e. de la chevalerie, a fourni à l'art la matière de tragédies grandioses»³. La chevalerie a lutté contre la bourgeoisie naissante; elle a péri dans cette lutte, sans avoir épuisé toutes les possibilités de son évolution. Marx et Engels parlent de cette tragédie dans leur correspondance avec F. Lassalle, là où il est question de la pièce *François de Sickingen*. Ils ont démontré que l'«erreur» de Sickingen et de Hutten consistait dans le fait qu'ils ne savaient pas rompre avec leur classe, incapable de se mettre à la tête du mouvement paysan.

Un type original du tragique se manifeste dans le cas d'insignes représentants de l'ancien ordre social qui ont compris que la situation de leur classe est intenable et tâchent de s'affranchir des forces réactionnaires au milieu desquelles ils ont grandi. Ils entrevoient la vérité et la victoire de la vie nouvelle, mais ils n'ont pas la force de quitter le vieux, ou ils s'égarent sur le chemin de l'avenir (cf. Yegor Boulytchov dans la pièce de Maxim Gorki qui porte le même nom).

Le tragique peut naître même des rapports personnels entre les hommes. C'est sous cette rubrique qu'il faut ranger toutes les tragédies de l'amour insatisfait pour des raisons diverses, mais où la lutte du personnage pour le bonheur prend un sens plus large, général (cf. Tristan et Yseult, ou le sort d'Anne Karénine).

Bien que la lutte de l'homme contre le milieu social qui l'entoure constitue le fond essentiel du tragique, il ne faut pas oublier non plus la source du tragique qu'offre la lutte de l'homme pour la domination de la nature (la conquête des pôles, la lutte contre les éléments déchaînés — inondation, tempêtes, etc.).

C'est l'esthétique russe classique (surtout celle de N. G. Tchernychevski) qui a posé la question de l'essence sociale des catégories esthétiques, et aussi celle du tragique. Le caractère du tragique de même que la manière de le percevoir sont déterminés par l'histoire et la classe sociale: les critères du tragique changent avec l'évolution historique des peuples, selon les conditions sociales. La conception du caractère de la tragédie va de pair avec ce fait. Vouloir fixer l'essence du genre tragique une fois pour toutes par une définition valable «éternellement» est — qui ne le saurait — impossible. La vie multiforme voue à l'échec toute tentative de cette sorte.

Dans l'antiquité, le tragique englobait la lutte de Prométhée, généreux et prêt aux sacrifices, contre les dieux et pour le bonheur du genre humain (cf. le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle), aussi bien que la lutte d'Oedipe pour la liberté de la volonté humaine et contre la fatalité qui écrase implacablement, et que, enfin, la protestation de la personnalité contre le fait que la volonté du souverain peut violer brutalement les sentiments d'humanité (cf. l'*Antigone* de Sophocle).

Ni la religion de l'Extrême Orient, le bouddhisme, ni la religion chrétienne n'ont fourni des conditions convenables à l'éclosion de la tragédie. Le bouddhisme dilue la personnalité dans le général, dans la société prise comme totalité; le christianisme

³ K. Marx, F. Engels, *Oeuvres*, vol. 7. Trad. tchèque, Praha 1959, p. 231.

enseigne que celui qui meurt gagne dans «l'autre monde» une joie qui dépassera les valeurs du nôtre. Dans les deux cas, la question du combat, à vie et à mort, de l'homme, de la personne humaine contre la société n'a pu être posée. Voilà pourquoi la tragédie n'a pu naître non plus. Ce n'est que plus tard le thème de la lutte de l'homme contre Dieu qui rend possible la naissance d'une tragédie chrétienne (cf. la *Dévotion à la Croix* de Calderón, ou le *Trompeur de Séville* de Tirso da Molina).

Bien différent est le tragique chez le renaissant Shakespeare. Ses héros périssent ou dans une lutte juste contre les abus de la société (Hamlet), ou comme des victimes de préjugés périmés, de la haine entre familles aristocratiques (Romeo et Juliette), ou enfin paient par leur mort le combat contre le sort en eux-mêmes, contre leurs propres passions et leurs ambitions déchaînées (Macbeth, Richard III).

A l'époque du capitalisme, les héros frappent en vain contre les barreaux des rapports d'argent qui anéantissent les désirs et les rêves les plus nobles (cf. le personnage de Vojnarka dans le drame du même nom d'Alois Jirásek), ou contre des normes familiales intenable (cf. Catherine dans la *Tempête* d'Ostrovsky).

Dans les oeuvres naturalistes, le tragique se manifeste par la lutte désespérée du personnage contre les forces écrasantes de la nature, contre la loi de l'hérédité (cf. Oswald et sa mère dans les *Revenants* d'Ibsen). Bien que la volonté de ceux qui s'opposent à la puissance accablante de l'hérédité soit par trop affaiblie, il reste qu'il s'agit d'un combat et qu'il y a donc du tragique. Chez A. P. Tchekhov, il a des traits caractéristiques (cf. le sort de Serebriakov dans la pièce *L'Oncle Vania*: il se rend compte que sa vie a été gaspillée en vain, sans rien de créateur, puisqu'il s'est sacrifié à un homme qui n'avait fait que se faire passer pour un grand personnage).

Dans les conditions de la révolution, le tragique assume un triple aspect: 1° le héros sacrifie sa vie pour la victoire de la révolution, 2° la cause de la révolution est temporairement vaincue, 3° certains personnages ou groupes sociaux, au fond liés aux intérêts du peuple, ne peuvent pas trouver le chemin de l'avenir et s'égarer.

Même à l'époque du socialisme, après la liquidation de l'antagonisme des classes, le sol nourricier d'où naît le tragique ne disparaît pas. Burov⁴ a défini avec bonheur le type du tragique qui se produit dans de telles circonstances. Il s'agit de la lutte contre les espions, les agents de diversion et les agresseurs; de celle contre la nature (p. e. au cours d'une catastrophe dans une mine); il s'agit encore du tragique naissant des rapports personnels entre les hommes; de celui enfin qui pousse sur les préjugés de l'ancienne morale dans la conscience de certains hommes (égoïsme, lâcheté, arrivisme, etc.).

Dans l'art socialiste, le tragique prend un caractère différent de celui que nous lui trouvons aux époques précédentes. Le héros souffre ou périt dans une lutte pour les valeurs les plus nobles, au profit de toute la société. Il combat en tant

⁴ *Op. cit.*, pp. 219-220.

que partie d'une grande collectivité. Sa mort s'insère dans la lutte des forces progressistes de la société: le héros sacrifie sa vie pour la victoire d'un but commun. La question de l'immortalité obtient sa solution dans le sens du principe que les actions survivent à leur auteur, et que c'est par elles que l'homme est immortel.

La mort des révolutionnaires (p. e. celle de Tchapaïev ou des membres de la Jeune Garde) est tragique. Cependant elle n'émeut pas comme étant sans issue, mais par son optimisme historique: c'est qu'elle a contribué à la victoire du progrès. Il s'agit de la soi-disant tragédie optimiste, comme l'a dit par le titre de sa pièce magnifique Vs. Wichnievski. La mort du héros socialiste, le tragique dans l'art socialiste, suscitent non seulement la haine contre les sources mêmes du tragique, mais aussi la résolution de se sacrifier pour la victoire d'une grande cause; ils renforcent la volonté de surmonter le mal.

V. Volkenchteïn⁵ distingue la tragédie du drame héroïque. Selon lui, «dans le drame héroïque, le héros ne commet pas d'erreur [de faute tragique, A. Z.], et s'il meurt, ce n'est pas à cause d'une nécessité historique objective, puisque sa cause l'emporte, mais c'est parce qu'il se sacrifie à bon escient»⁶. Je suis d'avis qu'une telle distinction est non seulement superflue, mais dans beaucoup de cas même forcée. On peut parler de drame héroïque si le héros surmonte tous les obstacles du parti opposé.

On définit la ballade souvent comme une «tragédie dans la chanson». Cette définition satisfait *grosso modo*. Je ne m'étendrai pas sur les traits que la ballade a en commun avec la chanson. On en peut distinguer plusieurs essentiels: le raccourci de la présentation, le ramassé de l'expression, la construction par strophes, l'emploi de refrains, etc. Ce qui nous intéresse plus spécialement en ce moment, ce sont les traits que la ballade a en commun avec la tragédie, éventuellement ceux par lesquels elle s'en distingue.

De même que la tragédie, la ballade est construite sur un conflit insoluble entre l'homme (dans la plupart des cas, il s'agit d'un personnage important au point de vue social, ou d'un représentant marquant d'un groupe social ou d'une classe et un élément qui lui est hostile, être ou hommes. C'est une collision impitoyable; le héros de la ballade y périt généralement. Dans le processus de la ballade, on apprend donc la souffrance du personnage et sa mort. Comme le héros lutte pour tout et paie pour sa résolution le prix le plus haut, ce poème fait naître la terreur, l'épouvante à cause de sa souffrance et de sa mort, la pitié en face de son sort. La ballade elle aussi a pour résultat la catharsis.

De même que la tragédie — voir plus nettement encore, parce que c'est une petite forme poétique — la ballade évite les détails, elle préfère les grandes dimensions, le récit en raccourci; elle laisse de côté les faits et les circonstances moins im-

⁵ *Dramatourghia*, 4^e éd., Moscou 1960.

⁶ *Ibidem*, p. 150.

portants, de sorte que l'action y est nécessairement présentée avec des lacunes, par sauts.

Avec le drame, la ballade a en commun la gradation de l'action qui se déroule souvent à travers des scènes dramatiques et sous forme de dialogues. Le lieu et le temps de l'action sont indiqués brièvement; cela fait songer à la fonction analogue à celle des remarques scéniques. Le caractère dramatique de la ballade se manifeste le plus expressivement par le fait que ces poèmes sont souvent montés au théâtre ou à la radio tout comme les drames (cf. les mises en scène fréquentes des ballades de K. J. Erben ou de J. Wolker).

Dans la tragédie, l'auteur reste généralement caché derrière l'action qui est communiquée — d'une façon objective — par l'intermédiaire des personnages agissant sur la scène. Ce n'est que la tragédie antique avec des chœurs qui en fait exception (le chœur y commente l'action, adresse la parole aux héros ou proclame ses propres opinions, suppositions et prévisions), de même que celle qui, en ce qui concerne l'emploi du chœur, imite de manière ou d'autre le modèle ancien. En guise d'exemple, citons l'*Histoire d'Irkutsk* d'A. Arbuzov ou la pièce de P. Kohout, *Un tel amour*.

Dans la ballade, la présentation objective de l'histoire subit des interruptions. D'ordinaire l'auteur intervient dans l'action, commente les faits, apostrophe les personnages, etc. Il exprime ainsi son émotion, son attendrissement, ses sympathies ou ses antipathies.

À notre avis, il serait bon d'approfondir les corrélations et les ressemblances entre la ballade et le drame épique (le théâtre) de B. Brecht, en ce qui concerne la participation du conteur-chanteur dans l'oeuvre (cf. le *Cercle de craie caucasien*).

En résumant, nous pouvons dire que l'édifice de la ballade repose sur trois piliers: sur un sujet dense, concentré, présenté dans ses grandes lignes et avec des lacunes, sur la lutte de partis opposés, disposée suivant une progression ascendante, et sur un rapport de subjectivité lyrique de l'auteur avec l'action.

Nous essaierons, avant de terminer, d'appuyer par des exemples nos réflexions sur le tragique dans la ballade et sur la structure de celle-ci. Nous allons les choisir dans l'oeuvre du grand poète tchèque Petr Bezruč.

Au centre même du «balladisme» de Bezruč il y a des pièces dont les thèmes sont la pauvreté et la dénationalisation du peuple qui vit dans le pays d'Ostrava, de Těšín et au pied des Beskides⁷. Deux rapides analyses suffiront.

Maryčka Magdónova, ce joyau de la poésie tchèque, est un poème relativement court — il n'a que douze strophes de quatre vers. Sur cet espace exigü le poète a ramassé la tragédie du peuple de ces contrées. Le personnage principal périt en

⁷ Le «balladisme» de Bezruč n'est pas limité exclusivement aux sujets sociaux; il est d'une plus grande envergure et possède un registre plus riche. À côté de ballades sociales il y a chez Bezruč des poésies où les héros luttent pour leur amour; puis des ballades dont le thème est la révolte d'individus marquants contre le sort; et enfin des poèmes qui reflètent le destin tragique de l'auteur.

se suicidant, parce qu'il ne peut pas trancher le noeud des contradictions sociales. Si nous suivons de près l'exposition, le développement et la conclusion de l'action, nous sommes littéralement subjugués par le dramatique de la ballade. La pièce fait l'impression d'être le scénario d'un film émouvant. Les scènes sont brossées en des traits sobres et concis. Première strophe: le vieux Magdón rentre de la ville d'Ostrava; il s'arrête dans le bistro de Bartov; on le jette dehors, la tête cassée, sa fille Maryčka est en pleurs. Deuxième strophe: la mère de Maryčka périt sous une voiture chargée de charbon; cinq orphelins poussent des plaintes. La troisième strophe est un intermède lyrique: le poète exprime — d'une façon qui n'est pas sans rappeler le chœur dans les tragédies de l'antiquité — son émotion par des questions brûlantes, s'adressant directement à Maryčka. La quatrième strophe dénonce, par des procédés épiques, la contradiction fondamentale du capitalisme dans le pays au pied des Beskides: elle peint les forêts infinies du marquis Géro, le travail rude des mineurs dans ses mines, les orphelins qui n'ont de quoi chauffer la chambre. Dans la cinquième strophe, l'action reprend: le bourgmestre Hochfelder a vu Maryčka ramasser du bois mort et ne s'en taira pas. La moitié du poème (les strophes dix à onze) est consacrée à Maryčka se rendant à Frýdek, pour paraître devant le tribunal, et à son suicide. C'est là que se trouve le noyau de la ballade. Le poète se sert de procédés analogues à ceux dont use le film. La dernière strophe, annonçant laconiquement les faits concernant le cimetière où Maryčka a été enterrée parmi les suicidés, termine la tragédie. Elle le fait à la guise d'une coda: même après la mort les pauvres sont proscrits, l'Eglise aussi est l'alliée des puissants de ce monde.

Dans la ballade *Bernard Žár*, le fond c'est la querelle tragique entre un fils renégat et sa mère qui est incapable de renier sa langue. Le personnage de Bernard Žár n'est pas tragique au sens propre du mot. Ce bourgeois de Frýdek se place à un point de vue historiquement régressif. Le poète le fait mourir, avec ironie, au sommet de son «bonheur», dans le cercle d'une famille germanisée. C'est plutôt sa mère qui est un personnage tragique. Elle ne s'est pas dénationalisée; elle aime son fils bien qu'il se comporte avec elle d'une manière indigne. La ballade *Bernard Žár* unit le récit épique (il est concentré dans les deux premières strophes, formant une sorte d'exposition à la tragédie: Žár est un riche bourgeois qui, devenu renégat, chasse sa mère de sa maison parce qu'elle se sert de la langue tchèque) à des scènes dramatiques. Bezruč a choisi les deux situations où l'histoire culmine: la maladie de Bernard Žár et ses funérailles. Elles sont poussées à l'extrême par la polarité des rapports de Bernard Žár avec sa mère; le fils se confesse — sa mère pleure dans la cour; splendeur des funérailles rehaussée par une chorale allemande — la mère accablée au fond du cimetière.

L'aspect de l'élément hostile, contre lequel l'homme-héros de la ballade lutte, change au cours de l'histoire. Cela dépend, on le sait et nous l'avons rappelé, des conditions sociales et de l'époque respective. Un grand groupe de ballades est constitué par des pièces qui ont pour thème les rapports familiaux dans le sens le plus

large: rapports de parents avec leurs enfants, rapports entre époux, rapports d'une marâtre avec l'enfant qui n'est pas le sien, etc. D'autres mettent en scène des contradictions amoureuses (cf. les chansons balladiques *Hasaniginica*, *L'Orphelin*, *Le Jaloux*). Les vieilles ballades populaires reflètent les misères qui accompagnaient les guerres contre les Turcs et les guerres en général, détruisant les liens humains (cf. la ballade *La Noyée*). Le thème le plus fréquent dans ces ballades était la lutte de l'homme contre des êtres démoniaques (le mort, l'ogre des eaux, les fées, etc.), comme en témoignent les ballades de Bürger, de Pouchkine, de Mickiewicz, d'Erben, etc. Aux temps modernes où disparaît la croyance à un monde surnaturel et aux vieux mythes, c'est la lutte de l'homme contre ses propres passions et instincts (esprit de domination, avarice, orgueil, etc.) — nous en avons déjà parlé — qui devient la force motrice de l'action balladique, telle que nous la découvrons dans les pièces de Goethe, de Neruda, etc.

Dans la société capitaliste, les ballades sociales constituent un accompagnement permanent de la vie, peignant les contradictions violentes et la misère du peuple. Les personnages mènent une lutte implacable contre l'ordre social existant, mais très souvent ils ne sont que ses victimes. Mais même dans le second cas on peut parler de tragique, bien qu'il soit passif et amèrement réconcilié avec son sort. Rappelons l'exquise ballade de J. Hořejší *La Vendeuse de roses*, révélant avec délicatesse le tragique d'une fleuriste qui vit de la vente de belles fleurs, mais qui, toute à ses soucis de gagner sa vie, n'a pas le temps de se réjouir elle-même d'une belle rose. La ballade héroïque se rattache à la lutte pour la délivrance du peuple, à la vie des révolutionnaires. A la manière de la tragédie dont les sujets sont puisés dans cette matière, la ballade de ce type est pénétrée de l'héroïsme et de l'optimisme d'hommes qui voient leur immortalité dans le combat pour le bonheur des larges masses (cf. *Granada* de M. A. Svetlov, *Dumka sur Opanas* de E. Bagricki ou la *Ballade des yeux du chauffeur* de J. Wolker). En ce cas, on peut parler *mutatis mutandis* de la ballade «optimiste».

Même à l'époque du socialisme réalisé, le tragique ne disparaîtra pas de la vie parce que toutes les causes, toutes les collisions tragiques qui l'engendrent n'ont pas encore disparu (p. e. la lutte et la mort pour la conquête de la nature et de l'univers ou dans une guerre de libération; la tragédie qui naît des rapports amoureux entre les hommes; la collision avec les porteurs de survivances capitalistes qui se termine d'une façon tragique). C'est ce qui donne lieu à espérer que la tragédie, genre artistique extrêmement difficile, mais noble, de même que son pendant, la ballade, ne perdront nullement leur raison d'être et que les artistes considéreront leur création comme leur succès le plus grand.

PRZYCZYNEK DO CHARAKTERYSTYKI TRAGIZMU W DRAMACIE I BALLADZIE

STRESZCZENIE

Tragizm należy do najbardziej podstawowych kategorii estetycznych. Jeśli weźmiemy pod uwagę literaturę i sztukę, występuje on przede wszystkim w tragedii i w balladzie.

Tragizm jest cierpieniem, nieszczęściem i upadkiem jednostki wielkiej, wartościowej — lub historycznie postępowego zjawiska, które nie wyczerpały jeszcze swoich możliwości i których rozwój nie został jeszcze zakończony. Znikanie zjawiska wstecznego, klęska reakcyjnej albo bezwartościowej, płaskiej postaci nie wywołuje w nas współczucia.

Podstawą tragicznych zdarzeń w życiu i podstawą tragedii są antagonizmy, które rozrosły się do niezwykle ostrego konfliktu. Istotą tego konfliktu jest „tragiczna kolizja między historycznie koniecznym postulatem a praktyczną niemożliwością urzeczywistnienia jej” (F. Engels).

Zwycięstwo życia, postępu manifestuje się w tragedii w obecności cierpienia i śmierci; dlatego tragiczna emocja łączy w nierozłącznej jedności smutek i radość, wzniosłość ofiary, która nie była daremna. Obok bólu nad utratą wielkiej ludzkiej wartości wywołuje tragedia emocję podniosłą — *katharsis*.

Bohater tragiczny w społeczeństwach klasowych walczy przeciwko niesprawiedliwości społecznej, broni interesów ludzi uciszonych, sprawy wolności, niepodległości ojczyzny itp. Istnieje również tragizm przedwczesnego czynu rewolucyjnego (Spartakus, Tomasz Münzer).

Tragizmu nie da się ograniczyć tylko do klęski sił postępowych. Marks i Engels pisali o tragedii ustępujących klas. Swoisty typ tragizmu reprezentują przedstawiciele starego ustroju społecznego, którzy przeczuwają prawdę i zwycięstwo nowego życia, ale nie mają siły do opuszczenia starego albo na swojej drodze do przyszości błędzą (Jegor Bułyczow). Tragizm może powstać również w stosunkach osobistych między ludźmi (np. nieszczęśliwa miłość). Źródłem tragizmu jest także walka człowieka z przyrodą.

Tragizm i sposób jego pojmowania ma charakter historycznie i klasowo uwarunkowany (por. różnice w pojmowaniu tragizmu w starożytności, w chrześcijaństwie, u Szekspira, u naturalistów i in.). W warunkach rewolucji tragizm ma potrójny charakter: bohater poświęca życie dla zwycięstwa rewolucji; sprawa rewolucji ponosi chwilową klęskę; niektóre osoby albo grupy społeczne, w zasadzie związane z interesami ludu, nie mogą znaleźć drogi do rewolucji. Podatny grunt dla powstawania tragizmu nie zanika też w okresie socjalizmu (walka przeciw dywersantom; walka człowieka z przyrodą; tragizm wynikający ze stosunków osobistych między ludźmi; tragizm wyrastający z przesądów starej moralności w świadomości niektórych ludzi).

Tragizm w sztuce socjalistycznej ma charakter „optymistyczny”: bohater cierpi i ginie w walce o najwznioślejsze wartości dla całego społeczeństwa i jego śmierć jest częścią walki sił postępowych, pomaga w osiągnięciu zwycięstwa postępu.

Tragedię łączy z balladą niemożliwy do rozwiązania konflikt człowieka z wrogiem mu żywiołem, istotą lub ludźmi. Ponieważ bohater walczy o wszystko i płaci za swe decyzje najwyższą ofiarę, ballada wywołuje grozę na skutek jego cierpienia i zagłady, ale wywołuje również *katharsis*.

Charakter wrogiego żywiołu, z którym człowiek w balladzie walczy, zmienia się na przestrzeni dziejów — pozostaje to w zależności od warunków społecznych (por. różną tematykę ballad: stosunki rodzinne; wojna, walka z istotami demonicznymi, walka człowieka z własnymi namiętnościami; nędza społeczna).

Struktura ballady opiera się na 3 elementach: na skoncentrowanym i tylko w głównych konturach podanym przedmiocie, na stopniowaniu walki wrogich sobie stron i na lirycznym stosunku autora do akcji.

Nawet wtedy, gdy socjalizm zostanie już zbudowany, tragizm z życia nie zniknie, ponieważ nie zniknęły tragiczne kolizje, z których wyrasta. Z tego powodu tragedia, ten wyjątkowo trudny i podniosły gatunek twórczości artystycznej, jak również jej odpowiednik poetyczny — ballada nie utracą swego *raison d'être*.