

Z. Kovács Zoltán

## A romantika

### I.

#### A ROMANTIKA FOGALMÁNAK ALAKULÁSTÖRTÉNETE

A *romantika*, illetve a *romantikus* fogalmát éppúgy használjuk művészeti alkotások kategorizálására, mint egy gyertyafényes vacsora vagy egy érzelmes film címkézésére. Érzelgős szappanoperákat sugárzó önálló tévécsatorna neve is tartalmazza a romantika fogalmát. Mi jelent kapcsolatot az ott látható sorozatok és Vörösmarty Mihály *Délszigete* vagy E. T. A. Hoffmann szövegei között?

A romantikus nem csak manapság vonatkozik túlságosan sok mindenre ahhoz, hogy kizárólagossá tehesük az irodalmi, művészeti, stílustörténeti kategorizálás számára. A fogalom már egy évszázada is oly zavarba ejtően sokjelentésű volt, hogy többször felmerült használhatatlanságának gondolata. A neves eszmetörténész, Arthur Lovejoy már a 20. század elején arról értekezett, hogy a romantika terminus jelentése oly mértékben szóródott és kiüresedett, hogy lehetlenné vált tudományos igényű használata. A magyar nyelvű szakirodalomban a 20. század első felében Farkas Gyula kifogásolta azt, hogy a magyar romantika első értelmezői (elsősorban Gyulai Pál a 19. század közepén és második felében) túlságosan nagyvonalúan bántak a fogalommal, nem törődtek annak következetes használatával, így a fogalom nem nyert megalapozott, egyértelmű jelentést, sőt állandósult egyfajta felületes, zsurnaliszta megközelítése; a századvégen pedig Hansági Ágnes fogalmazta meg, hogy „a magyar romantikát mind a professzionális irodalomkritika, mind a kultúrákövetítés, egy szélesebb értelemben vett irodalmi nyilvánosság, a leggyakrabban, ha sokszor reflektálatlanul is, a hiány, az üres hely metaforáival képes csak leírni.”

A romantika fogalmának megfoghatatlanságát elősegítették azok a definíciók is, amelyek a fogalomról való gondolkodás legkorábbi stádiumaiban jöttek létre. A jénai romantika, elsősorban pedig annak kulcsfigurája, Friedrich Schlegel a 18–19. század fordulóján a romantika fogalmát nem a korábbi stílusok tartalmi jegyeivel szemben próbálta megfogalmazni, hanem magát a szorosán vett stílus alapú megközelítést tartotta alkalmatlannak. A jénai romantika lapjában, az *Athenäumban* megjelenő töredékek egyikében Friedrich Schlegel így fogalmazott: „A romantikus költésmód az egyetlen, amely több, mint egyfajta módi, egy válfaj: maga a költészet ez, mert bizonyos értelemben minden poézis romantikus, annak kell lennie.” Schlegel meghatározása magát az irodalmat azonosítja a romantikával, lehetlenné téve az irodalom valamely irányzatának, stílusának („módi”, „válfaj”) romantikusként való beazonosítását. (Egyik levelében ezt úgy fejezi ki érzékletesen, hogy kijelenti: a romantika fogalmának definícióját nem lehet 125 ívnél rövidebb terjedelemben megfogalmazni.)

A romantika fogalmának leértékelésével vagy teljes relativizálásával szemben a 20. század közepén René Wellek fogalmazott meg olyan romantika-fogalmat, amely egyszerre tűnik kellően normatívnak, ugyanakkor elméletileg megalapozottnak. Ahhoz ugyanis, hogy megragadhassuk a romantika fogalmát, annak előírónak, történetileg definiálhatónak kell

lenni; ugyanakkor kellő elméleti tágassággal is rendelkeznie kell, vagyis az irodalom elméleti megközelítéseinek változtával is elfogadhatónak és továbbértelmezhetőnek kell maradnia.

Wellek három fogalom sajátos használatát sorolja fel a romantika ismérveként (képzelőerő, természet, szimbólum): ezek együttes fennállása különbözteti meg a romantikus műalkotást. Az első kritérium a költészetfelfogás tekintetében a *képzelőerő* (az angol eredetiben: *imagination*) elsődlegessége, amely a szubjektum sajátos képességét jelöli. A második ismérv a valóságfelfogás tekintetében a *természet* (*nature*) alapvető voltának adottként kezelése. A természet ebben a filozófiai értelemben azt a valóságot jelöli, amely közömbös az ember világával szemben: attól függetlenül létezik, hogy van-e az azt szemlélő ember. A fogalom ebben az értelemben az objektív világot jelenti, amelynek törvényei nem az embertől származnak, hanem túl vannak az emberi világot jellemző okok és okozatok összefüggésein. A harmadik ismérv a költői stílust jellemző *mitologikusság* és *szimbolikusság*. A romantikus költészetfelfogás szerint az alkotó szubjektum képes olyan irodalmi művek létrehozására, amelyek a tapasztalaton túli valóságra utalnak. Ez nem színről-színre való ábrázolást jelent, hanem – a természeti törvény objektivitása megjelenésének analógiájára – a tapasztalaton túli valóságnak irodalom révén teremtett szimbólumokban és mitológiában történő megjelenítéséről. A romantikus költői nyelv úgy képes megmutatni a nyelven túlit, hogy a szimbolikus jelekként felfogott költői nyelvben organikus kapcsolat áll fenn a nyelvi jel és a lényegi jelentés között: a romantikus szimbólumban a nyelvi jel és a jelentés szerves kapcsolatban állnak. A képzelőerő szubjektív képessége így az objektív világra utal a szimbolikus ábrázolásban.

Az első két welleki elvárás ugyanannak az éremnek a két oldala: a képzelőerő a szubjektív, a természet az objektív oldalak romantikus kitüntetését jelenti. Az első ismérv teljes mértékben a szubjektum teremtő erejére alapoz, míg a második az objektív világ magában valóságát hirdeti, amelynek tökéletessége után a szubjektum sóvárog. A romantika nyelvfelfogása, a szimbolikus és mitologikus ábrázolás a két oldal kibékítésére szolgál – ahhoz azonban, hogy megértsük a nyelv ilyen romantikus teljesítőképességét, további két, a romantika meghatározásához nélkülözhetetlen fogalmat kell körbejárni.

## II.

### A ZSENI ÉS A FENSÉGES

A René Wellek meghatározta három ismérv kapcsolatának, illetve a szimbólum közvetítő szerepének belátásához elengedhetetlen definiálni néhány olyan kulcsfogalmat, amelyek a 18-19. század fordulójának filozófiájában, különösen pedig Immanuel Kantnál kapták meg a romantika értelmezése számára érvényes jelentésüket.

Kant három kritikai főműve arra vállalkozott, hogy megvilágítsa a tapasztalati és a tapasztalaton túli (immanens és transzcendens) valóság közti kapcsolatot az ismeretek kritikája révén. *A tiszta ész kritikája* arra a kérdésre, hogy az értelem eljuthat-e tiszta a priori (a tapasztalattól független) ismeretekhez, tagadó választ ad. Az értelem fogalmi tapasztalattal „fertőzöttek”, ezért rajtuk keresztül nem vezet út a tapasztalaton túli valósághoz. (Ezt Kant az antinómiák tanában szemléletesen úgy mutatja be, hogy az ész eszméinek létét – Isten, szabadság, halhatatlanság – egyidejűleg igazolja és cáfolja az értelemből származó logika

eljárásaival.) Kant második főműve, *A gyakorlati ész kritikája* megfordítja a vizsgálat irányát: vajon a mindennapi cselekvések (a gyakorlat) hírt adnak-e a transzcendens világról? A második kritika azokban a morális cselekedetekben ismeri fel a tapasztalaton túli világ megjelenését, amelyek magyarázatai nem származhatnak a tapasztalati világon alapuló, ember alkotta törvényekből. Az eszmei világ részét képező morális törvény követése szemben állhat az immanens világ törvényeivel: amikor a mindennapi valóság diktálta érdekeink ellenében cselekszünk, akkor a tapasztalaton túlról származó imperatívusznak engedelmessé válunk.

Az első két kanti kritika két egymást kiegészítő, de szerves kapcsolatban nem álló következtetésre jut: az értelem, mivel fogalmai révén a tapasztalathoz kötött, nem alkalmas tiszta ismeretek megszerzésére; a morális cselekvésben megjelenik ugyan a tapasztalaton túli törvény, de nem formalizálható az értelem fogalmaival (hiszen ekkor a tapasztalathoz kötődne és megszűnne eredeti identitása). A közvetítő a harmadik kritika, *Az ítélőerő kritikája*. Ennek első fele szól az esztétikai ítéletről, a szépről és a fenségesről. Ugyanakkor Kant harmadik kritikája filozófiai, nem esztétikai mű: nem a szépet taglalja, hanem az első két kritikában felvetett kérdéseket gondolja tovább. Itt jelenik meg Kantnál a fenséges és a zseni fogalma – mindkét terminus elválaszthatatlanul része a romantika megértésének.

Bár a szép és a fenséges is az értelem érdekein túli tetszést jelenti, a szép pozitív fogalom abban az értelemben, hogy a képzelőerő által befogadható. A szép szabályai a tapasztalati világhoz kötöttek, ugyanakkor Kant szerint a szép maga „a pusztán megítélésben tetszik (tehát nem az érzéki érzetén keresztül és nem is egy értelmi fogalom által). Ebből magától következik, hogy a szépnek minden érdek nélkül kell tetszenie.” A fenséges ezzel szemben negatív fogalom: arra késztet, hogy valamit saját tapasztalatunk lehetőségei, befogadóképességünk ellenére is kedveljünk. A szépre jellemző „érdek nélküli tetszés” kiegészül azzal a nyugtalanító érzéssel, hogy tárgya nem hozható fogalomra – ami kívül marad a megfogalmazhatóságon, az éppen a tapasztalaton túli valóság. A fenséges a korlátozottsággal való szembesülésen alapul, de ezt a negativitást a transzcendens világból származónak látja. Ahogy *Az ítélőerő kritikája* fogalmaz: „A fenséges leírható úgy is, mint olyan (természeti) tárgy, amelynek megjelenítése az elmét arra határozza meg, hogy a természet elérhetetlenségét eszmék ábrázolásaként gondolja el.” Ez a meghatározás talán érthetőbb akkor, ha Kant példáit is felemlítjük. A tenger vagy a csillagos ég látványa elsősorban nem azért tölti el csodálattal lelkünket Kant szerint, mert arra gondolunk, hogy a tenger hány liter víz vagy a látható csillagok körül hány lakható bolygó keringhet. A fenséges benyomása azért jön létre, mert érzékelő képességeink csődöt mondanak, nem tudjuk „befogadni” a látványt, arra pedig, hogy a tapasztalat miért mondott csődöt (a tapasztalat miért „elérhetetlen”), nem lelünk más magyarázatot, mint tapasztalaton túli magyarázatot („eszméket”). „Fenséges az, ami az érzékek érdekével szembeni ellenállása által közvetlenül tetszik”, fogalmaz *Az ítélőerő kritikája*. A fenséges hatása akkor jön létre a befogadóban, amikor a tapasztalattal összefüggő korlátozottságát valamely morális vonatkozású eszme felismerése nyomán látja be.

Ahhoz, hogy a romantikus műalkotás az objektív világra utalhasson a szimbolikus ábrázolásban, az alkotás olyan törvényeinek ismeretére van szükség, amelyek megfelelnek a természet törvényeinek. Kant harmadik kritikája szerint a művészet bár nem természet, ugyanakkor „csak akkor nevezhető szépnek, ha tudatában vagyunk ugyan, hogy művészet, és mégis természetként mutatkozik számunkra.” A *zseni* annak a képzelőerőnek van birtokában, amellyel lehetséges ily módon műalkotást létrehozni. A „természet kegyeltjeként” az objektív világot jelentő természettől kapja a művészeti alkotás szabályait, produkciója nem felel meg rögzített törvényeknek. Ez az eredetiség azonban csak a fennálló szabályrendszerek számára

szabálytalan, a romantikus zseni alkotásának magának kell szabályt teremteni a művészet számára, még ha maga nem is tudja meghatározni az alkotás törvényeit. Itt érthető meg a Friedrich Schlegel leírta paradoxon a romantika fogalmának meghatározhatóságáról: a romantikus alkotás „szabálya” magában foglalja a túllépés előírását. *Az ítélőerő kritikája* megfogalmazásában: „egy zseni alkotása (...) nem utánzásra való példa (...), hanem követésre szolgáló példa egy másik zseni számára, akiben az alkotás felébreszti saját eredetiségének érzését, arra indítván őt, hogy a szabályok kényszerétől való szabadságot úgy valósítsa meg a művészetben, hogy ezzel a művészet új szabályt kapjon”.

### III.

#### A MAGYAR IRODALMI ROMANTIKA SAJÁTOSSÁGAI

A romantika-kutatás vitathatatlanul legnagyobb hatású magyar képviselője Szegedy-Maszák Mihály. A romantika fogalmát több könyve, illetve tanulmánya érinti, ezek közül *A magyar irodalmi romantika sajátosságai* című szövegét kell kiemelni. Itt Szegedy-Maszák négy pontban foglalja össze a magyar és a (nyugat-)európai romantikus irodalom eltéréseit. Az első eltérés a gazdasági fejlettség eltérő voltában áll: fejlett ipar, százezres városok híján a magyar romantikából hiányzik a nyugati romantika egyik meghatározó szólama, az ipari civilizáció kritikája. A második jellemző különbség az önálló filozófiai irodalom hiánya: a német, de a francia és az angol irodalmi romantika is olyan kialakult filozófiai terminológiával összefüggésben alkotta meg nyelvezetét és ideológiáját, amely a 19. századi magyarságból hiányzott. Mivel az európai romantika nyelvei elválaszthatatlanok a saját filozófiai nyelvtől, ez a hiány alapvetően befolyásolja mind a magyar irodalmi romantika alakulását, mind pedig a nyugati irodalmi művekkel való összevetését. Harmadikként Szegedy-Maszák a „lélektan féltudományos előzményeinek” elutasítását említi a magyar irodalmi romantika sajátosságaként: ebben az elutasításban a felvilágosodás racionalizmusának örökségét látja, amely elzárja a magyar romantikát például a Hoffmann-szerű valóságkezeléstől. Az utolsó eltérés a vallási megújulás hiánya: ez a például a francia romantikát jellemző sajátosság nem releváns a magyar romantika jellemzését illetően.

Részben éppen Szegedy-Maszák Mihály megállapításai nyomán, ma már elfogadottá vált a korszakkal foglalkozó szakirodalomban, hogy a népiesség nem képez önálló korszakot vagy irányzatot a magyar irodalomban. Németh G. Béla alapművei az 1970-es években még úgy tartották, hogy a romantika és a realizmus között magyar (vagy kelet-európai) sajátosként önálló irányzatként jelentkezett a népiesség (éppen Németh G. Béla által hangoztatott módon más nyelvekre nehezen lefordítható) terminusa. A Farkas Gyula által kárhoztatott 19. századi magyar nyelvű romantika-értelmezések ebből a szempontból sem tekinthetők egységesnek. Erdélyi János, aki Petőfi Sándor és Arany János kortársa volt, Gyulai Pállal szemben nagyon is filozófiai szempontból közelítette meg a magyar romantika mint irányzat és korszak kérdését. *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* című 1855-ös tanulmánya Hegel dialektikájának alapján a romantikát a klasszicizmus ellentétéként határozza meg: e kettő mint tézis és antitézis olvadnak össze a népiességben mint szintézisben. A romantika ebben a keretben a klasszicizmus általánosság igényével (általános érvényű szabályok és minták) szemben az egyedít, a sajátost tünteti ki. (A népiesség pedig a nemzet egyediségét emeli általános normává.)

## IV.

### A ROMANTIKUS IDEOLÓGIA

Mai romantikaértésünket a kanti elképzelés kétféle formájaként is meghatározhatjuk. Az egyiket a welleki felfogás példázza, amely a művészetet és irodalmat alapvetően performatívnak tartja (olyan fikciónak, amely képes hatni a valóságra). Ezt nevezhetjük a romantika idealista felfogásának (Schiller így értelmezte Kantot, s ide tartozik a romantika politikailag elkötelezett vonulata). A másik a német koraromantikából ered, a „romantikus ironia” elképzelésében öltve először testet.

Az idealista felfogás, a romantika mint esztétikai ideológia az (irodalmi) nyelv és a valóság között szoros kapcsolatot feltételező modellek közé tartozik, mégpedig a performatív felfogások közé. Az irodalom e modellje szerint a költői nyelv képes befolyásolni a valóságot, sőt egyfajta teremtésre is képes az isteni Szó mintájára. A romantikus szimbólum olyan valóságvonatkozásokat létesít, amelyek a valóságot nem csak új fényben láttatják, hanem az emberi élet, az emberi lélek új lehetőségeit hozzák létre.

Friedrich Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című művében úgy látja, hogy a műalkotások befogadói olyan eszmei közösségekben egyesülnek, amely a valóság alternatívájaként szolgálhat. Az esztétikai állam (*estetischer Staat*) „polgárai” az olvasás révén esztétikai állapotba (ugyanígy: *estetischer Staat*) kerülve felülemelkednek a mindennapi valóságon, olyan ideális közösséget alkotva, amelyben a valóság ellentmondásai feloldódnak. Ezen a Schiller megfogalmazta művészetfelfogáson alapulnak azok az irodalom közéleti szerepvállalásáról szóló koncepciók, amelyek az 1820-as évektől meghatározták a romantika korabeli fogalmát, s amelyek alapján Wellek ismerveit kiegészíthetnénk a társadalmat megváltoztató romantikus politikai prófécia kritériumával.

A magyar irodalmi romantikában az 1830-as években jelent meg ez a fajta irodalom felfogás, s az 1840-es években vált a romantika meghatározó képviselőjévé Eötvös József és Petőfi Sándor műveiben. A magyar irodalom ilyen irányú törekvései alapvetően a francia és a német irodalomban történt irányváltásra reagáltak. A „Fiatal Németország” (*Junges Deutschland*) képviselői az irodalom közvetlen politikai szerepvállalásának szükségességét hirdették. Ennek érdekében az irodalomnak olyan témákkal kell foglalkozni, közérdeklődésre tarthatnak számot, s olyan formában, amely a lehető legszélesebb közönségréteg számára elérhető. Így váltja le Petőfi pályáján a „népies” és a „világfájdalmas” korszakokat a közéleti („látomásos”) költő korszaka és így válik a regény a korszak uralkodó műfajává (Eötvös József, Kemény Zsigmond, Jókai Mór).

A közéleti irányultságú, a társadalmat megváltoztatni kívánó romantika a korabeli magyar kritikai nyelvben az „irányzatos” jelzőt kapta. Az „irány” a valóságba átültetni kívánt eszme, amelynek elfogadása vagy elutasítása alapvetően meghatározza a mű befogadását. Eötvös József az 1830-as évek közepén két Victor Hugo-tanulmányban foglalja össze az irodalommal szemben támasztott új követelményeket. Az 1836-os *A francia drámai irodalom és Victor Hugo* című szöveg az irodalomtól többet vár el, mint pusztán művészet: „Nemcsak művészség a poézis, mint p. o. szobrászat és festészet; – a poézis szükség, egy jalkiáltása az emberi nemnek, mely jobb után vágyódik.” Az egy évvel későbbi *Victor Hugo mint drámai költőben*

ugyanazt a politikai többletigényt fogalmazza meg a költő felől: „nem kell megelégednie azzal, hogy nagy költővé válhatott, hanem még valami más, valami nemesebb után kell törekednie [...], [célja] az igazság terjesztése, a népnek oktatása s jobbítása.” Ezeknek az elvárásoknak a regényíró Eötvös 1845-ös regényével, *A falu jegyzőjével* igyekszik megfelelni. A mű „irányregény” voltát nem csak a szerző megnyilatkozásai, a narrátor reflexiói és a történet allegorikus jelentése bizonyítja, de a kortárs befogadás reakciója is visszaigazolja: a mű megjelenése során tört ki az úgynevezett „irányköltészeti vita” az irodalom feladatáról és teljesítőképeségéről.

Petőfi Sándor költői pályáján a közéleti szerepvállalás később, 1846 tavaszán jelenik meg. Ennek a váltásnak első szépirodalmi dokumentuma a *Levél Várady Antalhoz* című vers. Petőfinak ez a műve „újjászületésként” határozza meg az irodalom új szerepének felismerését, s összefoglalja azokat a kulcsmetaforákat és ellentétpárokat, amelyek a következő három évben meghatározzák életművének egyik jelentős oldalát („rabok”-„emberek”, „vérözön”, „megtisztulás”, „megmosdott föld”). Ezeknek az apokalipszist hirdető verseknek a sora egészen a pálya legvégéig tart – ekkor vált át az apokalipszis az értelmetlen pusztulás elképzelésébe. Az „irányzatos” Petőfi pályájának legjelentősebb műve *Az apostol* 1848-ból. Ez a verses elbeszélés a főszereplő Szilveszter életpályájával egyszerre fogalmaz meg követendő magatartás mintát és beszéli el ennek az „apostoli” felfogásnak a kudarcra ítélt voltát.

## V.

### A ROMANTIKUS HUMOR ÉS A ROMANTIKUS IRÓNIA

A *humor* manapság egyszerűen a komikum szinonimájaként használatos, a romantikában azonban sajátos és összetett értelemben szerepel. A humor lehetővé teszi, hogy a leértékelt, nevetségesnek tűnő valóság is úgy mutakozzék meg, mint amely az ábrázolás révén a tapasztalaton túli valóságra utal. A romantikus esztétikai ideológia egy válfajaként a humorban az ábrázolt véges-tapasztalati meghatározottsága olyan végletes formát ölt, hogy felkelti az ellentéte, a tapasztalaton túli, a lényegi utáni vágyat. Egyik legjelentősebb elméletírója, a koraromantikus Jean Paul a humort „fordított fenségesnek” nevezi: míg a fenségest az idealitásnak a végesben való megjelenésének tartja, addig a humorban a végesség és a végtelenség különbségének teljességét látja. „A humor totalitása (...) tehát felszámol minden nagy és kicsi dolgot, mivel a végtelen előtt minden egyenlő és semmi.”

A humor romantikus felfogása nélkül a magyar romantika több kulcsműve is nehezen értelmezhető. Kölcsey Ferenc *Vanitatum vanitas* című versének értelmezői lassan kétszáz éve vitatkoznak arról, hogy a földi vágyak és tettek hiábavalóságát állító szöveget szó szerint kell érteni vagy éppen annak demonstrációjáról van szó, hogy hová jutunk akkor, ha a véges földi valóságot nem az örökhöz mérjük. A vers „humoros” értelmezése feloldja ezt az ellentmondást: a tapasztalati világ értéktelenségének állítása lehetővé teszi az „igazi” valóságra történő kérdezést. Hasonlóképpen szükséges a romantikus humor Arany János több művének értelmezéséhez. A *Toldi estéje*, a *Bolond Istók* két éneke vagy *A nagyidai cigányok* jelentését éppúgy bővíti a humor romantikus fogalmának mozgósítása, mint a lírikus Arany szövegeinek értelmezési tartományát. Maga Kölcsey Ferenc és Arany János is több helyen foglalkoznak a humor fogalmával – utóbbi legszemléletesebben talán a *Bolond Istók* első

énekének elején, a 2–4. strófákban, ahol a humort összekapcsolja a magyar nemzet karakterét megjelenítő zenével és tánccal. Hasonlóképpen igényli a humor fogalmát a magyar verses regény hagyományának olvasása (Arany János *Bolond Istókján* kívül Arany Lászlótól *A délibábok hőse*, Gyulai Pál töredékes *Romhányija*, Vajda János *Találkozásokja*, de akár a kortárs szerző Térey János *Paulus* című műve).

A romantikus humor fogalma átvezet a romantikaértés másik meghatározó hagyományához, amely az *irónia* fogalmához kapcsolódik. A romantikus irónia a korai romantikában, a jénai *Athenäum* folyóirat szerzőinek és szerkesztőinek munkái révén alapozódott meg. Friedrich Schlegel szerint (*Athenäum töredékek*, 116.) a romantika „progresszív, egyetemes poézis” („*progressive Universalpoesie*”). Az egyetemességet a műfajok és ismeretformák egyesítése jelenti: „Rendeltetése nem csupán az, hogy a költészet valamennyi, egymástól különválasztott műfaját újraegyesítse, és a poézist a filozófiával és a retorikával kapcsolatba hozza. E költészet szándéka és feladata poézist és prózát, zsenialitást és kritikát, műköltészetet és természeti költészetet hol összevegyíteni, hol egygé olvasztani, a költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé tenni...” A progresszivitás a lezárhatatlanságot, határtalanságot jelenti, abban az értelemben, ahogy a romantika schlegeli definiálhatatlansága kapcsán már láttuk: „Más költészeti módok [*Dichtung*] már készen állnak, s teljességgel taglalhatók. A romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet.” A kanti fogalmakkal, szintén Schlegel által meghatározva, a romantika „*transzcendentális költészet*”, ahol a transzcendentalitás az önkritikus, önreflexív karaktert jelenti.

A progresszivitást és nyitottságot, illetve az önkritikát, a határok tudatosítását a művészet, az irodalom területén az irónia biztosítja. Az 'eirón' a klasszikus görög drámákban a tettető, csaló szerepe, akinél nem lehet tudni, mi van az álarc alatt. Ez a megkettződés az irodalomban az irónia mint retorikai figura: valaki mond valamit, de az ellenkezőjét gondolja. A lezárhatatlanság, a nyitottság abban áll, hogy nem lehetünk biztosak abban, az ellentétes jelentések közül melyik az igazi (az iróniának nincs nyelvi jele, csak a szövegtörzsből következtethetünk). Az iróniának Friedrich Schlegel és a koraromantika pozitív szerepet tulajdonít: mindig további értelmezésre sarkall, mindig újabb kérdésekhez vezet. Ennek révén pedig az irodalom képes arra, hogy ha nem is küzdi le a tapasztalati és tapasztalaton túli világok elválasztottságát, az önreflexió mozgásában folyton reflektál a két világ határára. A 116. Athenäum-töredék megfogalmazásában: „Csak a romantikus költészet lehet az eposzhoz hasonlatosan az egész környező világ tükré, a kor képe. S ugyanakkor a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétai reflexió szárnyain középpont lebegjen, ezt a reflexió újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza...”

A romantikának ez az irónia fogalma mentén való értelmezése a közelmúlt megközelítései közül alapvetően a dekonstrukciós interpretációkban jelenik meg. Ezen a romantikafelfogáson belül is ki kell emelni Paul de Man szövegeit, aki az irónia fogalmát az allegória, valamint a prosopopeia (megszemélyesítés) figuráival kiegészítve értelmezte a „romantika retorikáját”. Az ironikus értelmezésre a magyar romantikából az irodalomtörténeti hagyomány olvasatai alapján olyan példák hozhatók, mint Kölcsey Ferencről a *Vanitatum vanitas*, Vörösmarty Mihály *Gondolatok a könyvtárban* című verse, Arany János *Bolond Istókjá*, Kemény Zsigmond regényei közül pedig elsősorban a *Ködképek a kedély láthatárán*.