

DE VEROORDEELING DER UTAGAWA

DOOR B. MODDERMAN

I EDER die zich met japansche prentkunst bezig houdt en eenig begrip van hare ontwikkeling bezit, heeft de groote ommekeer die in den aanvang der 19de eeuw door Utagawa Toyokuni werd ingeleid in stijl en karakter moeten opmerken. In de werken die de geschiedenis dezer kunst behandelen wordt in den regel deze verandering als een plotseling optredend verschijnsel beschouwd zonder direct verband met het verleden, maar zich openbarend als een, na den dood of het aftreden van een aantal der leidende kunstenaars uit de 18de eeuw ontstaand verval der glorierijke prentkunst die onder Shunshō, Kiyonaga, Utamaro, Yeishi, Sharaku, Chōki en enkele anderen kort te voren het toppunt van bloei had bereikt. Men voegt daar soms aan toe dat de Ukiyoye was vastgelopen door de al te veelvuldige herhaling der door haar gebruikte, vrij beperkte motievenschat, en daarbij, dat de eclecticische aard van Toyokuni, die na Utamaro's dood de eenige nog levende kunstenaar van naam was, de oorzaak werd dat hem na het verdwijnen der grootmeesters op wie hij steunde, alle houvast ontviel, zoodat hij, feitelijk uit pure geestesarmoe een weg opging die naar omlaag moest voeren.

De onwaarschijnlijkheid dezer redeneering is in het oog vallend. Het lijkt b.v. vrijwel onmogelijk dat een kunst op het toppunt van haar bloei plotseling niet verder voort kan en dat haar motievenschat is verbruikt en versleten. Dat de, over slechts weinige jaren verdeelde onttrekking van een aantal hoofdmeesters den voortgang en handhaving der bereikte positie ernstig moest schaden, niettegenstaande een aantal van hun beste leerlingen in hunne richting bleven doorwerken, ligt voor de hand, zoo ook dat Toyokuni, de eenig overgebleven hoofdmeester, wien de toekomst de Ukiyoye als het ware in de hand werd gelegd, wel een zeer groot en sterk kunstenaar moest zijn om alleen een uitgebreide kunst op peil te houden. Het feit dat men over het hoofd schijnt te hebben gezien dat hij en zijne vele leerlingen en nog talrijker anderen die zich later aan zijn stijl aansloten, standvastig voortschreden op den door hun leider getoonden weg, en dat hij, zoowel als later zijn school, zich verheugde in ongekende populariteit, is eerder een kennelijk bewijs dat hij wel de groote man is geweest die een zoo moeilijke positie heeft kunnen beheerschen.

Het gevolg van de beschouwingswijze die in de litteratuur op dit gebied opgeld heeft gedaan is geweest dat de meeste vooraanstaande schrijvers en daardoor ook vele anderen in dezen kunsttak geïnteresseerden, het latere werk van Toyokuni niet meer als volwaardige kunst beschouwen, dat zijn beste leerlingen, Kunisada, Kuniyoshi en Kunimasa en nog enkele anderen

slechts geringe beteekenis wordt toegekend en dat de gansche rest bijna geheel voor stumperds worden uitgekreten die niet in behoorlijke collecties ver- tegenwoordigd behooren te zijn.

Hoewel er door de massaproductie van talrijke Utagawameesters zonder twijfel genoeg minderwaardigs is geleverd om bij oppervlakkige kennis van hun werk aan dit vernietigende oordeel groote waarde toe te kennen, blijkt toch bij onbevooroordeelde beschouwing en intensievere bestudeering hunner prenten dat hun waarde als kunstenaars over het algemeen veel te laag is aangeslagen en dat eene correctie van de bestaande meening waarlijk niet overbodig is.

Voor het juiste begrip dezer prenten moet men leeren zien en begrijpen om te kunnen waardeeren en moet men de moeite doen door te dringen in een dieper verleden om de lijn te vinden die deze latere kunst met de oudere houtsneden logisch verbindt. Men zal dan zeker tot het inzicht komen dat de onloochenbare verandering die omstreeks 1800 bezig was zich te voltrekken niet op de door de litteratuur aangegeven gronden berust en ook dat de afsluiting der bloeiperiode onder de gegeven omstandigheden niet het noodgedwongen ontstaan eener van den aanvang af tot decadentie en roemloozen ondergang gedoemde kunst beteekende.

Om dit duidelijk te maken is het noodig tot den aanvang der houtsnedekunst terug te grijpen en de lijnen van ontwikkeling vast te leggen.

Reeds spoedig nadat Hishikawa Moronobu omstreeks 1700 de houtsnede als boekillustratie had geïnaugureerd, begonnen andere kunstenaars, die, evenals hij, tot de Ukiyoye behoorden, losse prenten in het licht te geven. Twee hunner, Torii Kiyonobu en Kwaigetsudō¹⁾ wier werk in het eerste deel der 18de eeuw valt, treden daarbij in het bijzonder op den voorgrond, en scheppen reeds dadelijk de opmerkelijke tegenstelling die tot op het zelfstandig optreden van Toyokuni de Ukiyoyo in twee groepen zou verdeelen.

Torii Kiyonobu (c. 1664—1755) was een kunstenaar die groote voorliefde gevoelde voor het tooneel en de acteurs en in het algemeen voor scènes waarin hij kracht en beweging tot uitdrukking kon brengen. Het is dus niet te verwonderen dat hij ook naar de historiescènes greep waarin hij gelegenheid vond dezelfde kwaliteiten te brengen als in zijn tooneelafbeeldingen. Zijn stijl is, in verband met deze onderwerpen vol vurige ongebondenheid en fantastische kracht met eene lijnvoering die telkens weer herinnert aan de vroege Ōtsu-ye met haar plomp-archaische primitief rigoureuze vormen. Hier verbindt zich de tooneelstijl van den grooten acteur Ichikawa Danjūrō, die met een ontoombare bravour zijner door hem zelf gevonden aragotollen het publiek in voortdurende spanning wist te houden, met het karakter der prenten die, om zijn spel goed te karakterizeeren niet zoet of zacht mochten zijn, maar die in overdreven uitbeelding der beschilderde hartstochts-

¹⁾ De z.g. Kwaigetsudōgroep wordt hier, in overeenstemming met de meening van Binyon & Sexton, als één kunstenaar opgevat.



BOVEN VAN LINKS NAAR RECHTS: KIYONOBU, ± 1712, ACTEUR; KWAIGETSUDO, ± 1710, OIRAN; SHUNSHO, ± 1790, ACTEUR - ONDER: HARUNOBU, ± 1765 EN RECHTS: KIYONAGA, ± 1780



naars behooren en laat niet alleen de mannenarbeid door vrouwen verrichten maar maakt zelfs de populaire helden der historie, enkele goden en een paar heiligen tot slachtoffers dezer excessen, en is daardoor wel een vrouwelijke kunst bij uitnemendheid geworden.

Een der bijzonderheden die aan deze kunstrichting eigen is, is de, waarschijnlijk uit de Yamato-school stammende onpersoonlijke, onbewogen uitdrukking der steeds à trois quarts geteekende koppen die daardoor op ons den, mogelijk onjuisten, indruk maken allen op elkaar te gelijken. Een en ander geeft aan deze richting een sterk decoratief karakter.

De eerste aanduidingen van verandering in de richting van pogingen die streven naar grootere natuurlijkheid komen zwak en voor ons nauwelijks bemerkbaar bij Utamaro bewust voor den dag als hij enkele serieën van vrouwelijke figuren als physionomische studies betitelt. Wij hebben aan deze experimenten stellig een deel der prachtige prenten te danken, die als „grootte koppen” bekend staan en hem gelegenheid gaven aan de gelaatstrekken bijzondere aandacht te wijden. Aan Yeishō gaf hetzelfde prenttype de gelegenheid de uitdrukking van wulpschheid die zijne oiranportretten vertoonen tot een der meest uitgesproken kenmerken van zijn werk te maken. In de acteursportretten van een paar kunstenaars der Katsukawaschool o.a. Shunkō en Shunyei en ook bij die van Sharaku wordt de „grootte kop” eveneens met succes gebruikt ter duidelijke karakterisering hunner voorgestelde personen.

Het werk van Kwaigetsudō beïnvloedde de Okumura-, Nishimura- en Kitao-school en zette zich voort over Harunobu en Koryūsai naar Torii Kiyonaga, Utamaro, Chōki, Yeishi en anderen om daarna te komen tot Toyokuni in zijn vroegeren tijd. In diens handen verloor het daarna grootendeels zijn zelfstandigheid als richting, en zakte in zijn en het werk der latere Utagawa af tot een secundair element, dat evenwel meehielp aan de stylistische ontwikkeling van dien lateren tijd, om zoo nu en dan, b.v. in enkele der bekende door Hiroshige en Kunisada in samenwerking gemaakte triptieken iets zelfstandiger op te treden.

Zoo staan de felbewogen en door hartstocht bezielde prenten der dynamische richting diametraal tegenover de kalme en bezonkene composities der statische groep, beiden tezamen hebben nagenoeg de geheele werkingssfeer der Ukiyoye en zeker het karakter ervan bepaald.

Het ligt natuurlijk voor de hand dat de twee richtingen die de Ukiyoye gedurende bijna een eeuw beheerschten niet steeds zoo scherp omgrensd zijn als in deze korte notities gesteld moest worden. Gevallen waarin kunstenaars zich op beide gebieden bewogen zijn niet zeldzaam, doch leidden zelden of nooit tot een werkelijke versmelting der beide richtingen, behalve daar waar acteurs in vrouwenrollen worden afgebeeld die dan meestal niets meer van het mannelijke hebben overgehouden en, in zekeren zin volkomen consequent, ook meestal in statischen zin worden geteekend. Gevallen waarbij van in-

werking van de eene richting op de andere kan worden gesproken zijn minder zeldzaam. Zoo wordt b.v. onder Shunshō en andere leden van zijn school in de acteursportretten eene toenadering bemerkbaar tot de statische richting, dus juist bij die meesters die anderzijds dynamische elementen versterkten en uitbouwden zooals b.v. in hunne neiging de portretwaarde hunner acteurs te vergrooten en de karakteruitbeelding te verbeteren.

Betrekkelijk gelijkwaardig ontwikkelden beide richtingen zich naast elkaar tot, kort na 1794, Sharaku met zijn felle acteurskoppen en -figuren aan de dynamische richting een overwicht verzekerde, dat vooral door Toyokuni's bemiddeling leidde tot een volslagen overwinning over het andere gebied.

Tōshusai Sharaku werkte niet langer voor de houtsneekunst dan van begin 1793 tot in 1796 en was niet uit een der bestaande scholen afkomstig, doch kan naar den geest zeker een leerling van de Katsukawaschool heeten. Ware het hem gegeven geweest zijn werk langer vol te houden dan zouden de latere hoofdstukken der Ukiyoye wellicht geheel anders hebben geluid. Het noodlot bracht voor hem mee dat hij in dien zeer beperkten tijd een aan inhoud rijk, doch in aantal gering oeuvre aan de nakomelingschap naliet en dat hij geen enkelen leerling had, den raadselachtigen Kabukidō Enkyō, dien latere onderzoekers identiek willen verklaren met Utagawa Kunimasa, wellicht uitgezonderd. Hij had een leider en vernieuwer kunnen worden, nu is zijn werk slechts de brug geworden die van het oude naar het nieuwe voerde.

Sharaku heeft in zijn ca. 150 thans bekende prenten van bijna uitsluitend acteursportretten, de gewone traditioneele voorstellingswijze laten varen en daarvoor in de plaats gegeven figuren van naturalistischer uitdrukkingskracht en zeer scherp geziene karakteristiek die zijne acteurs als het ware maakten tot gecombineerde afbeeldingen zoowel van de theaterfiguur als van den acteur zelf.

Van een door hem uitgeoefenden invloed op de prentkunst is in de jaren dadelijk na het verschijnen zijner thans wereldberoemde portretten niet veel te bespeuren. De groote meesters verlieten in dien tijd het terrein van hun werkzaamheid of werden er door den dood aan ontnomen. Na het overlijden van Utamaro in 1806 bleef behalve Shunyei, Shunman, Shunsen, Tsukimaro en enkele anderen van goeden doch minderen naam, alleen Toyokuni over en deze steunde toenmaals meer op zijn populariteit dan op de individueele waarde van zijn onder den invloed van Utamaro en anderen ontstane prenten. Met een zeer groot aanpassingsvermogen en een goed compositietalent doch met weinig origineele scheppingskracht had hij in verschllende fazen Shunshō, Kiyonaga, Chōki, Utamaro en misschien nog anderen met goed resultaat nagevolgd. Stylistisch behoorde hij tot de statische richting, maar maakte ook goede acteursportretten, meest figuren in hosoye-formaat die wel sterk aan dergelijke bladen van Shunshō en Shunyei herinnerden, maar die zeker niet van individueele kenmerken waren ontbloot.

Het lijkt op opzettelijke verwringing van den logischen gang van zaken om te verkondigen dat de kunst van Toyokuni in 1806 ineenstortte en al haar kracht en beteekenis verloor. Een man die in de periode waarin hij andere groote meesters navolgde, een goeden naam en hoogstaande resultaten wist te verwerven, die onder zijne acteursportretten bladen ontwierp van gelijke kwaliteit als die van Shunshō en die in zijn later werk en in zijne teekeningen steeds den indruk geeft op geniale wijze den vorm te beheerschen, kan niet de mindere geacht worden van kunstenaars die, volgens het japansche systeem, in de lijn hunner leermeesters behoorden te werken en te scheppen. Misschien zelfs kan men zeggen dat de aan zijn eclecticisch wezen verbonden beweeglijkheid, die bij hem geen aanleiding tot stumperwerk gaf, hem in artistiek vermogen superieur deed zijn aan de vele meesters die zich slechts hielden aan den éénen weg hun door den leermeester voorgeschreven. Dat hij in den tijd voor Utamaro's dood nog niet de kracht had en daardoor ook niet de impuls voelde om geheel eigen wegen te gaan en in de lijn der normale ontwikkeling een eigen school te stichten, mag niet als een bewijs van zijn onvermogen voor zijne voeten worden geworpen. Hij heeft duidelijk genoeg bewezen wat in hem stak toen de tijd daar was, alleen iets later dan de Europeesche critici hadden gewild. Want toen hij de stutten kwijt raakte waarop hij tot nog toe had gesteund bleef hij niet neerzitten in besef van onmacht. Integendeel hij zocht zijn eigen weg en werd het hoofd van een nieuwe school, de grootste die de Ukiyoye ooit heeft gekend. Dat deze school op den duur zooveel invloed verkreeg dat de latere nakomelingen van andere scholen zich bijna allen daarbij aansloten, spreekt er voor dat de richting die Toyokuni had aangegeven, zoowel voor den tijd als voor de omgeving, de juiste was. Het is dientengevolge aan te nemen dat het succes van Toyokuni, dat door zijn opvolgers, niettegenstaande de betrekkelijk vele mindere krachten onder hen, kon worden gehandhaafd, welverdiend was. Dit blijkt b.v. ook uit het feit dat deze prenten thans in Japan nog hoog staan aangeschreven en ten deele zelfs hooger worden gewaardeerd dan die der oudere scholen, mits die prenten in alle opzichten van goede kwaliteit zijn en geen achteruitgang toonen door slijtage, kleurverlies of andere oorzaken.

Wij kunnen thans als zeker aannemen dat de verandering die het gevolg was van Toyokuni's optreden, nòch in stijl en wezen der prenten, nòch in de waardeering der hedendaagsche Japanners een achteruitgang beteekende, nòch ook dat de Europeesche kunstzin bij hen die meer van japansche prenten begrijpen, op den duur de minachtende houding kan blijven volhouden die ontstaan en gepropageerd is in een tijd dat men met de Japanners en hunne kunstvoortbrengselen nog niet al te best op de hoogte was, en ook de Europeesche kunstwaardeering een geheel andere mocht heeten dan die van heden ten dage.

Het ligt voor de hand dat wij de redenen moeten trachten op te sporen die onze onverschilligheid tegenover deze prenten verklaren.



TOYOKUNI, ± 1805-1810, ACTEUR



BOVEN: LINKS: KUNISADA, 1859, ACTEUR IN SPIEGEL GEZIEN; RECHTS: KUNIMASA, ± 1790, ACTEUR - ONDER: KUNISADA, 1858, ACTEURS, DE RECHTSCHTE MET TATOUAGE



Er is, zooals gezegd, veel slecht werk in dien tijd geleverd, de zeer groote vraag die tot massaproductie voerde moest daartoe onvermijdelijk leiden. Wij moeten het aan het veelvuldig in Europa voorkomen van dit minderwaardige materiaal dat graag door Japan werd losgelaten en dat thans voor zeer lage prijzen bij elken uitdrager in onze steden te koop ligt, zeker een der redenen toeschrijven.

Het bezwaar dat men dikwijls over deze prenten hoort uiten ligt in de onbegrijpelijkheid ervan. Dit is inderdaad te accepteren. De oudere meesters die veelal huiselijke tafereelen in eenvoudigen vorm of wandelende en genietende menschen afbeeldden of die op het toen gebruikelijke hosoye-formaat doorgaans slechts één acteur zonder beteekenisvolle omgeving tot onderwerp hadden, zijn zeker gemakkelijker te begrijpen dan de soms gecompliceerde groepen van acteurs in ons onbekende rollen of van historische helden die men nergens thuis kan brengen. Maar hoezeer deze reden mag gelden voor iemand die een decoratief prentje zoekt, met kunst als zoodanig heeft ze niets te maken en dus behoorde deze reden voor menschen die zich interesseeren voor kunst niet te bestaan.

Een derde bezwaar wordt dikwijls te berde gebracht over de bontheid en gemeene kleuren dezer prenten. Dit is een bezwaar dat wellicht op een deel der prenten past doch op de meeste zeker niet. Kleurigheid beteekent nog lang geen bontheid, en kleurig zijn de prenten uit die periode, werkelijk bont daarentegen zelden. Daarvoor waren bij de behoorlijke prenten de kleuren te zuiver, te goed verdeeld en ook te goed gedrukt. Werkelijk bonte prenten komen eigenlijk eerst met het gebruik van anilineverfstoffen, doch deze werden in Japan zoo laat ingevoerd dat men die bij de meeste meesters slechts dan tegenkomt als men met zeer late nadrukken te doen heeft die echter van verreweg de meeste prenten niet bestaan. Dat men prenten die met anilineverf gedrukt zijn ter zijde laat liggen spreekt in de meeste gevallen van zelf.

De kleurigheid dezer prenten staat zeker in verband met de onderwerpen: theater en historie, die de hoofdthema's vormen. De levendige scènes die moesten worden afgebeeld hadden sterke kleuren noodig voor het te bereiken effect en werden gekozen naar de voorbeelden die men op het tooneel vond, waar ze, met sterke duidelijke kleederpatronen verbonden, medehielpen tot het verkrijgen van een attractief beeld. Kleurigheid en krachtige beweeglijkheid zijn twee parallelverschijningen die elkaar completeeren.

Tenslotte is er nog het bezwaar van de overdrijving die vele figuren vertoonen, hetzij in de houdingen, hetzij in de lichaamsvormen. Wat de laatste betreft die zijn, hoewel soms niet aangenaam voor het oog, toch van betrekkelijk gering belang. Men kan daaraan wennen zonder veel moeite. Die overdrijvingen behooren in dien tijd bij de kunst, en werden als iets van zelf sprekends beschouwd waartegen niemand opkwam en die waarschijnlijk niemand meer opmerkte omdat de Japansche kunst eenvoudig nimmer heeft

getracht de natuur te copieeren en men te groot realisme positief afkeurde. Men heeft hier dus met iets te doen dat wij „stijl” zouden noemen. Er bestaat een boekje van Kyōsai waarin onder meer worden gegeven naast de afbeeldingen van handen en voeten, vrijwel juist geteekend zooals wij die zien, dezelfde ledematen volgens japansche teekenopvatting, daarmede aantoonend dat hij zeer wel weet welke de natuurvormen zijn, maar tevens demonstreerend dat ze niet zoo geteekend behooren te worden. Om een ander voorbeeld te noemen, de krachtfiguren die Hokusai tallooze malen in boeken en op prenten te zien geeft hebben geen spier die natuurlijk is gevormd, geen arm of been dat ons realistisch geteekend schijnt, en toch zijn zijne menschen door en door levend en zien wij overal de in werking zijnde kracht in vormen, die, niettegenstaande de onzinnige afbeelding beter het doel uitdrukken dan ons realisme zou kunnen bereiken.

De overdrevenheid in de vormen en houdingen, zoo juist even genoemd, is grootendeels het gevolg ervan dat we hier met tooneelprenten te doen hebben. Ze zijn in japanschen zin dan ook volkomen juist afgebeeld ten opzichte van hetgeen er op het tooneel te zien was. Men zou inderdaad van deze, werkelijk aldus voorkomende situaties, geen betere afbeeldingen kunnen verlangen. Hetzelfde is het geval met de mimiek, die zeer ondersteund wordt door de vaak zeer vreemde pruiken en ingewikkelde beschilderingen die op het gelaat zijn aangebracht en dikwijls den indruk geven dat de acteurs een masker dragen. Dit alles is voor ons wel zeer vreemd en grotesk maar was noodzakelijk op de prenten omdat die tooneelwaarheden moesten afbeelden. Men vergeet bij de beoordeeling maar al te vaak dat het japansche prenten geldt die niemand zou willen bezitten als ze daarvan het karakter niet vertoonden.

Wanneer we spreken van verval onder de Utagawameesters kan deze uitdrukking tweeledig worden opgevat nl. als een teruggang ten opzichte van het voorgaande tijdperk of anders als een verval dat van den aanvang in de Utagawaschool in kiem aanwezig was en doorwerkte tot het einde toe. Onder de hiervoor verklaarde omstandigheden die neerkomen op eene verandering die, hoewel met sterke banden in historischen en logischen zin verbonden aan de vroegere periode, toch een vernieuwing der kunst beteekende, is het woord „verval” als in de eerste opvatting niet op zijn plaats. De kunst die haar veelzijdigheid na den dood der hoofdfiguren geconcentreerd zag in slechts één leidenden meester, kon niet in denzelfden vorm worden voortgezet. Toyokuni kon op het oogenblik dat hij de teugels in handen nam slechts 3 wegen op waartusschen hij zijn keus moest bepalen, de statische, de dynamische of de amalgamatie van beiden. De laatste moest zonder meer tot den chaos leiden, van de twee anderen koos hij de dynamische om goede redenen en gaf aan de statische richting daarnaast een zoo ondergeschikte plaats dat die geen belemmering kon worden voor verdere ontwikkeling. Hij zette bovendien den in den laatsten tijd vooral door Sharaku gepropageerden drang naar grooter

naturalisme voort en schiep aldus een kunst die geheel berustte op de gegevens van historie en tooneel, die elkaar in vele gevallen dekken.

De latere periode heeft natuurlijkerwijs hoogten en laagten gekend, zij is tenslotte na een diep laagtepunt in het allerlaatst der 19de eeuw door kunstenaars van zeer verschillenden aanleg als Gekko, Kiyochika en anderen weer in een stijgende lijn geraakt die in onze eeuw wordt voortgezet en waarschijnlijk nog voortduurt, niettegenstaande de thans ook in Japan heerschende verwarring van kunstinzichten die voor een groot deel aan het binnendringen van Europeesche denkbeelden te wijten zijn.

Gedurende de 19de eeuw heeft de Utagawaschool slechts één kracht van beteekenis tegenover zich gehad. Dat was Hokusai. Zij heeft geen krachten van uitermate groote capaciteiten voortgebracht, slechts Hiroshige, ook een Utagawa, doch een die heel andere wegen ging, kan men als zoodanig laten gelden. Kunisada, Toyokuni's beste leerling, heeft helaas het uitstekende werk dat hij heeft gemaakt zoodanig door het vele waardelooze laten overgroeien dat het eerst in de laatste jaren gelukt is tot het beste door te dringen. Van hem kunnen wij nog groote verrassingen verwachten als zijn werk beter door daartoe bevoegden wordt gekend en geschift. Kuniyoshi, die zeker op enkele punten Kunisada overtreft is vroeger in zijn goede, soms zeer hoogstaande kwaliteiten erkend dan Kunisada en is gedeeltelijk gecatalogiseerd, waardoor zijn werk beter bekend is geworden en dientengevolge waarschijnlijk op juistere wijze is beoordeeld. Van Kunimasa, een vroegen leerling van Toyokuni weten wij eigenlijk niets. Zijn werk is niet zoo veelvuldig als van de twee hiervoor genoemden en is zeker in het algemeen van goede kwaliteit. Er zijn echter, niet vele jaren geleden, acteurskoppen van hem ontdekt met zulke verrassend goede eigenschappen en zulk een merkwaardige visie, dat ze de aandacht van verschillende kunstkenneren in hooge mate hebben gaande gemaakt en het vraagstuk: „Is Kunimasa met Kabukidō Enkyō identiek?” veel kans schijnt te loopen bevestigend beantwoord te worden.

Het is ondoenlijk al de Utagawameesters de revue te laten passeeren. Van de meesters van wie goede werken bekend zijn wil ik slechts noemen: Kunihisa, Kuninaga (statische stijl), Kuniteru, Sadatora, Yoshitoshi, Kyōsai (een uitstekend meester, die ook leerling van Hokusai schijnt geweest te zijn), Sadahide, Yoshikazu (bekend om zijn prenten waarop Europeanen zijn afgebeeld) enz.

Zoo is in het 3de en 4de geslacht van Toyokuni zijn werk en traditie voortgezet. Dat er sedert door de krachtige invloeden uit Europa, ook in de kunst, een volledige omwenteling plaats vond en ook daar alles wat aan het oude herinnerde tijdelijk werd uitgeschakeld is de werkelijke reden geworden van den ondergang der Utagawakunst, maar heeft den dood der houtsneekunst niet ten gevolge gehad.
