

Watertanden en Klappertanden

De rol van eten in een context van zorg, gender en gemeenschap in vier Miyazaki films



Floor Bussink

Bachelorwerkstuk
Algemene Cultuurwetenschappen
Begeleider: Prof. Dr. A.M. Smelik
15 januari 2021

Inhoudsopgave

Introductie	3
Theoretisch kader	4
Methode	6
 1. Eten en (on)veiligheid in <i>Spirited Away</i>, <i>Kiki's Delivery Service</i> en <i>Howl's Moving Castle</i>	8
Eten en gegeten worden in <i>Spirited Away</i>	8
Eten en afwijzing in <i>Kiki's Delivery Service</i>	11
Eten als welkomsritueel in <i>Howl's Moving Castle</i>	13
Conclusie	15
 2. Eten, zorg en gender in <i>Howl's Moving Castle</i> en <i>Ponyo</i>	17
Eten als onderdrukking in <i>Ponyo</i>	18
“Lettie-chocolade”: gender en (re)productieve arbeid in <i>Howl's Moving Castle</i>	20
Conclusie	22
 Conclusie	24
 Bronnenlijst	27
Bibliografie	27
Films	28
Internetbronnen	28
 Bijlage 1: Afbeeldingen	29

Inleiding

Een kom dampende ramen. Een gietijzeren pan met sissend spek en spiegeleieren. Opgestapelde broden achter de ruiten van een druk bezochte bakker. Fleurig ingepakte doosjes bonbons, vers geplukte, glanzende groenten, een hoog op handen gedragen feestmaal. Dit is slechts een kleine greep uit een veel groter aantal shots en scènes met eten in de films van de Japanse regisseur Hayao Miyazaki voor animé filmstudio Studio Ghibli. De animatiefilms van Miyazaki zijn wereldwijd populair, en in veel van zijn films schemert een voorliefde door voor de vele facetten die eten kan toevoegen aan een film narratief. YouTube filmpjes met compilaties van shots met eten uit Miyazaki's films en instructies voor het maken van de vertoonde gerechten, illustreren dat het eten in de films voor veel mensen niet alleen opvalt, maar hen doet watertanden ('The Magic of Ghibli Food'). Dat geldt ook voor de blogposts en artikelen over mensen die het eten recreëren of ranglijsten presenteren van de beste Ghibli maaltijden (met voornamelijk eten uit Miyazaki films) ('10 Iconic Ghibli Meals'). Als we populaire mediaplatforms moeten geloven, vraagt het eten in Miyazaki's om films veel aandacht. Ook het Ghibli Museum in Tokyo zelf heeft in 2017 een hele tentoonstelling gewijd aan het eten in hun films in *Delicious! Animating Memorable Meals*. "Scenes of casual meals are infused with tremendous storytelling importance," zo beweert de website van het museum.

"It's no secret that Hayao Miyazaki has a fondness for the multiple dimensions of food and eating; in fact, it seems hard to ignore sometimes," schrijft Ashley Thuthao Keng Dam in *The New Gastronome*, het online magazine van Slow Foods Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo. "It seems as if every piece of produce is plump, flawless, and colourful – a direct result of all the love and care that the characters of the film exude almost effortlessly." De auteur beschrijft hoe een vriend de bakker in *Kiki's Delivery Service* (1989) ziet: "[The bakery] always seemed very comforting...they take in this little girl and help her find her own way. Very wholesome...the way that fresh baked bread is very hearty. Tastes like collective effervescence."

In eerste instantie lijken de associaties bij het eten in Miyazaki's animatiefilms vooral die van comfort, warmte en verrukking. In de beschrijving van de bakkerij hierboven, wordt het brood dan ook geassocieerd met zorg en opvang. In deze scriptie wil ik precies daar aandacht aan besteden, en de volgende vraag beantwoorden: wat is de rol van eten en eetpraktijken in de representatie van zorg, gender en gemeenschap in Miyazaki's films *Howl's Moving Castle* (2004), *Kiki's Delivery Service* (1989), *Ponyo* (2008) en *Spirited Away* (2001)? Daarbij wil ik letten op de warmte van het samen eten en de gemeenschap die veel wordt aangehaald wanneer

het eten in deze films wordt besproken, maar ook op de keerzijde daarvan. In het eerste hoofdstuk onderzoek ik daarom de vraag wat de rol van eten is in het oproepen van noties van veiligheid *en* onveiligheid in de films. Het tweede hoofdstuk behandelt de relatie tussen eten, zorg en gender in de films.

Hoewel in wetenschappelijke literatuur ‘eten in film’ zeker een besproken onderwerp is, en op populaire media Miyazaki’s eetscènes veel aandacht krijgen, is wetenschappelijk onderzoek naar eten in Miyazaki’s films nog weinig tot niet gedaan. Wel is er veel aandacht voor Miyazaki en zijn films op zich, en animé in het algemeen. Susan J. Napier onderzoekt in *Anime – From Akira to Howl’s Moving Castle* verschillende aspecten van het genre, waaronder in Miyazaki’s werk. Raz Greenberg’s boek *Hayao Miyazaki: Exploring the Early Work of Japan’s Greatest Animator* is geheel gewijd aan het werk van de regisseur. Daarnaast bestaat er een groot aantal wetenschappelijke artikelen dat individuele films van Hayao Miyazaki analyseert op het gebied van onder andere gender en de Japanse culturele context, zoals ‘Postwar Princes, Young Apprentices, and a Little Fish-Girl: Reading Subjectivities in Hayao Miyazaki’s Tales of Fantasy’ van Montserrat Rifa-Valls en ‘Shinto Perspectives in Miyazaki’s Anime film *Spirited Away*’ van James W. Boyd.

Zoals gezegd is bestaat er redelijk wat onderzoek naar eten in films. In ‘Celluloid Flavours. A Brief History of Food in Film’ bespreekt Aleksandra Drzał-Sierocka aan de hand van verscheidene voorbeelden hoe in een filmwetenschappelijke context de functie van eten in films geanalyseerd kan worden, en illustreert ze de symbolische waarde van eten voor het narratief van films. In ‘Dinner and a Movie’ geeft Cynthia Baron inzichten in de waarde van het combineren van ‘food studies’ en filmwetenschappen. *Reel Food – Essays on Food and Film* voorziet in een scala aan essays over de specifieke rol van eten in individuele films: over de samenhang tussen eten en culturele waarden in films, eten en gender in films en andere functies die cinema ontleent aan het culinaire. Over voedsel en identiteit schrijven Laura Lindenfeld en Fabio Parasecoli in *Feasting Our Eyes*. Daar bespreken zij specifiek de Amerikaanse culturele identiteit in ‘food films’. Baron combineert ook gender en voedsel in haar analyse van de film *Bagdad Café* (1987).

Theoretisch kader

Het is belangrijk voor dit onderzoek er ook de literatuur op na te slaan die de relaties tussen gender, zorg en gemeenschap, en tussen gender en eten, bespreekt. Daarvoor zal ik onder andere het concept ‘ethics of care’ van Carol Gilligan gebruiken, dat een basis biedt voor het denken over gender aspecten van zorg en (on)veiligheid. ‘Ethics of care’ is een feministische ethische

theorie die in eerste instantie is bedacht door Carol Gilligan. In *In A Different Voice* beschrijft ze hoe mannen en vrouwen ethische dilemma's vaak anders bekijken. Volgens haar beredeneren vrouwen vanuit een positie van empathie, omdat meisjes worden opgevoed met een empathische basis in hun definitie van het zelf. "Masculinity is defined through separation, while femininity is defined through attachment", stelt Gilligan (8). Dit zorgt ervoor dat vrouwen ethische dilemma's anders bekijken: niet vanuit bepaalde vaststaande normen of morele regels, maar op basis van gevolgen van de situatie zelf voor betrokken personen (8). Vrouwen wordt aangeleerd zichzelf te identificeren in relatie tot anderen, aldus Gilligan (13): "Sensitivity to the needs of others and the assumption of responsibility for taking care lead women to attend to voices other than their own and to include in their judgement other points of view" (16). Hieronder bespreek ik kort het gevaar van gender essentialisme. Deze claims van Gilligan zie ik dan ook in een sociale context waarin gender wordt geconstrueerd en aangeleerd, en binaire noties van 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' niet inherent verbonden zijn met sekse of genderidentiteit. Een 'ethics of care' gaat er vanuit dat moraliteit bestaat in een context van interpersoonlijke relaties en sociale netwerken, en niet rust op een basis van 'universele' claims van rechtvaardigheid die op politiek niveau overheersen in een patriarchale wereld.

Robinson bouwt in haar boek *Ethics of Care – A Feminist Approach to Human Security* voort op onder andere Gilligan. Ze beargumenteert dat een benadering van ethiek als het vervullen van verantwoordelijkheden door middel van zorgpraktijken, ervoor kan zorgen dat deze verantwoordelijkheden uitgevoerd kunnen worden met zo weinig mogelijk uitsluiting en onderdrukking (28). Ik zal in deze scriptie geen conclusies trekken over moraliteit, maar ontleen wel dat deel aan 'ethics of care' dat zorg, verantwoordelijkheid en betrokkenheid, met elkaar verbindt. Omdat deze scriptie een vraag stelt over zorg, gender en gemeenschap, is de theorie van 'ethics of care' relevant. Ik focus op de verhoudingen tussen personages die ontstaan in hun gedrag rondom eten, en gebruik daarbij Gilligan's en Robinson's 'ethics of care' benadering van veiligheid, gemeenschappen en zorg. In mijn scriptie benader ik eten en voeden als vorm van zorg, waarin het van belang is te letten op de situatie waarin de eetpraktijken tot stand komen, en de verhoudingen die daarin ontstaan. Door met een 'ethics of care' lens te kijken naar de representatie van eetpraktijken in Miyazaki's films, onderzoek ik de relatie tussen de personages, en de verantwoordelijkheid of (on)afhankelijkheid die zij hebben voor elkaar in een context van voeding. Gender komt daarin onvermijdelijk ter sprake. Het combineren van filmwetenschappen, 'food studies' en feministische theorie, leidt tot dit onderzoek naar de representatie van deze verantwoordelijkheid, en naar de manier waarop het narratief rond eten, voeden en gevoed worden tot stand komt in de films.

Ik schrijf met name in het tweede hoofdstuk van deze scriptie een aantal stellingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid in de context van zorg, eten en de films die ik analyseer. Ik vind het daarbij belangrijk te benoemen dat noties rond gender altijd sociale constructies zijn, en geen essentiële eigenschappen die horen bij sekse of gender identiteit (Buikema & Plate 28). Ik heb het dan ook over deze sociale constructies, en wil gender essentialisme bij uitstek vermijden. Gender en sekse bestaan niet uit twee binaire, oppositionele vormen. Daarin ben ik het eens met Judith Butler dat gender performatief is. De feministische lens van ‘ethics of care’ die ik gebruik, erkent wel de ongelijkheid op basis van gender, net als ongelijkheid op basis van etniciteit, seksualiteit, gezondheid en armoede die wordt gecreëerd onder de invloed van sociale structuren (Robinson 2-3). De uitgangspunten die ik in de inleiding van deze scriptie en in de inleiding van het tweede hoofdstuk hanteer over mannelijk individualisme en vrouwelijke empathie en zorg, bestaan dan ook in een context waarin deze categorisering is gebaseerd op arbitraire definities, maar wel daadwerkelijke gevolgen hebben voor de manier waarop mannelijkheid en vrouwelijkheid worden uitgevoerd. Mijn analyse gaat dan ook over de constructie van gender en genderrelaties door middel van de omgang van personages met eten en elkaar in de films.

Naast ‘ethics of care’ maak ik gebruik van theorie van Cairns en Johnston. Zij besteden aandacht aan de geconstrueerde relatie tussen voeding en vrouwelijkheid. Hun theorie bespreekt verschillende vormen van vrouwelijkheid die door middel van eten uitgevoerd kunnen worden. Hun tekst is belangrijk voor mijn analyse, omdat ik deze kan gebruiken om te analyseren hoe gender en genderrelaties tot stand komen door middel van eten in de films. Hetzelfde geldt voor Carole Counihans *The Anthropology of Food and Body, Gender and Meaning*.

De theorie van Lupton in *Food, the Body and the Self* is zeer relevant voor het analyseren van de subjectiviteit van de personages in hun relatie tot het eten en de andere personages. Het symbolische karakter van eten en eetpraktijken dat Lupton beschrijft kan als basis fungeren voor mijn analyse van de rol van eten in de films.

Methode

Als methode gebruik ik met name filmanalyse. Met behulp van Bordwell en Thompsons *Film Art* en Cynthia Barons ‘Dinner and a Movie’ analyseer ik het narratief, de mise-en-scène, het geluid, en de cinematografie van de films. Ik analyseer verschillende scènes uit verschillende films, in plaats van een film in zijn geheel. De aspecten van filmanalyse die ik zal gebruiken zijn daarvan afhankelijk: het is iets lastiger om te letten op de narratieve vorm van de gehele

films. Ik let op de inhoud van de scènes, maar door ook te letten op het ontwerp van de scènes krijgen mijn argumenten meer substantie. Zoals Cynthia Baron schrijft:

Attending to filmmaker's choices about shot selection, camera movement, editing patterns, lighting design, color palette, music, sound effects and more sharpens analysis of foodway elements. (107)

Door mijn analyse met aandacht voor de filmische aspecten van de scènes te maken, hoop ik de argumenten wat betreft de rol van eten in de representatie van zorg, gender en gemeenschap in de films tot hun recht te laten komen.

In de volgende hoofdstukken zal ik ten eerste de noties van veiligheid en onveiligheid die eten oproept in *Spirited Away*, *Howl's Moving Castle*, en *Kiki's Delivery Service* analyseren. Met behulp van Gilligan, Robinson en Lupton analyseer ik daarvoor eerst een aantal scènes die op verschillende manieren eten in verband brengen met onveiligheid, en daaropvolgend een scène die door middel van eten juist een gevoel van veiligheid en geborgenheid creëert. Vervolgens analyseer ik in het tweede hoofdstuk de relatie die het eten heeft met zorg en gender in *Ponyo*, *Spirited Away* en *Howl's Moving Castle*. Ik gebruik hier Counihan en Cairns en Johnston om te kijken hoe genderrollen tot stand komen in verhouding tot eten, eerst in de context van het huishouden, en vervolgens in een publieke context.

1. Eten en (on)veiligheid in *Spirited Away*, *Kiki's Delivery Service* en *Howl's Moving Castle*

In dit hoofdstuk analyseer ik het verband tussen de manier waarop eten wordt gerepresenteerd en de noties van veiligheid en onveiligheid die daarmee worden opgeroepen in Miyazaki's *Spirited Away* (2001), *Howl's Moving Castle* (2004) en *Kiki's Delivery Service* (1989), door te kijken naar het narratief, de mise-en-scène en het geluid rondom het eten en de eetpraktijken.

(On)veiligheid is een belangrijk onderwerp om te behandelen in een onderzoek rond zorg en gemeenschap. Zorg en de toegang tot zorg hebben, aldus Lauren Robinson in *Ethics of Care – A Feminist Approach to Human Security*, grote implicaties voor de veiligheid en de financiële, lichamelijke, emotionele en psychologische zekerheid van mensen (3). Het onderhoud en voortbestaan van gemeenschappen en de levens daarbinnen zijn afhankelijk van deze veiligheid en zekerheid, ook als het aankomt op eten. Robinson legt uit dat onderlinge verantwoordelijkheid, tussen individuen en binnen gemeenschappen, een cruciale rol speelt voor veiligheid en zekerheid. In de context van eten kan dat zijn: van wie zijn gemeenschappen en individuen afhankelijk voor hun eten en voedselzekerheid? Wie dragen bij aan de inspanningen rondom (op)voeding? En wat doen relaties tussen subjecten en hun eten en tussen subjecten en hen die het eten verzorgen, voor deze zekerheid? Vooral de laatste vraag is belangrijk voor dit hoofdstuk.

Robinson beargumenteert dat deel uitmaken van een groep of gemeenschap essentieel kan zijn voor een gevoel van veiligheid: “a feeling of security is most often the product of feeling attached and included – a feeling that others are “here” with you to provide support” (7). In dit hoofdstuk hoop ik duidelijk te maken dat eten en eetpraktijken in film een instrument kunnen zijn om gevoelens van veiligheid en onveiligheid te illustreren, omdat voeding - in film en in het algemeen - een belangrijke rol speelt in het duiden van gemeenschappen en het kaderen van sociale groepen.

Eten en gegeten worden in *Spirited Away*

In *Spirited Away* zijn er weinig scènes waarin geen eten voorkomt, en in veel van deze scènes is het eten een belangrijk onderdeel van het narratief. Ik bespreek hier twee scènes waarin eten wordt gebruikt om dreiging en onveiligheid op te roepen in de film. In de eerste scène loopt Chihiro, het jonge hoofdpersoonage, achter haar ouders aan, die tijdens een korte wandeling in een verlaten pretpark plots eten ruiken. Ze ontdekken een straat met eetkramen waar grote hoeveelheden eten in schalen op de bar staan uitgesteld (figuur 1). Chihiro's ouders roepen om

het personeel, maar krijgen geen gehoor. De moeder stelt voor om gewoon eten te pakken, en te betalen wanneer ze weer weggaan. De vader laadt verscheidene borden vol met het eten, en gulzig beginnen ze het te verorberen. Chihiro voelt zich echter duidelijk niet op haar gemak. Ze blijft op een afstandje staan en weigert het eten aan te raken (figuur 3). Ze rent verder, om de plek te onderzoeken, en ontdekt dat het ‘verlaten pretpark’ naarmate het donkerder wordt, tot leven begint te komen. Wanneer ze terugkomt bij de eetkraam, ziet ze niet haar ouders op de stoelen zitten, maar twee enorme varkens in de kleren van haar ouders, terwijl in de restaurants om hen heen plots zwarte schimmen zijn verschenen. Het varken in de kleren van Chihiro’s vader wordt geslagen door een monster met een spatel. Deze scène zet het plot van de film in werking, waarin Chihiro terecht komt in een wereld van Japanse geesten en goden, of *kami* (manifestaties van het Shinto-geloof in een ‘creatieve, regeneratieve levenskracht’) en ze haar ouders probeert te redden van een bestaan als varkens (Boyd en Nishimura 3).

De tweede scène is een interactie tussen Chihiro en Zonder Gezicht. Zonder Gezicht is een schimmig zwart wezen met een wit masker, dat eerder in de film door Chihiro werd binnengelaten in het badhuis voor *kami* waar ze nu werkt. Zonder Gezicht zit te midden van bergen voedselafval op haar te wachten. Tijdens zijn verblijf in het badhuis heeft hij enorme hoeveelheden eten verslonden, die hij kreeg aangeboden door het personeel in ruil voor (nep)goud dat hij uit het niets tevoorschijn kan toveren (figuur 2). Het eerste dat hij echter opat in het gebouw, was één van de personeelsleden zelf, met de gedaante van een kikker. Waar Zonder Gezicht eerst geen ledematen had, heeft hij nu kikkerpoten als die van dat personeelslid. Zijn lichaam is enorm en grotesk geworden door al het eten dat hij heeft geconsumeerd. Hij biedt Chihiro een schaal eten aan, maar zij weigert. Ze zegt: “Kan je niet terug naar huis?” Waarop hij kermt: “Ik wil Sen. Ik wil Sen.” (Sen is de naam die Chihiro in het badhuis toegewezen kreeg). Hij wurgt haar bijna wanneer hij haar goud aanbiedt, dat ze niet aanneemt, en Chihiro zegt: “Ga je me opeten?” “Als je me gaat opeten, neem dan eerst dit,” zegt ze, en ze geeft Zonder Gezicht een stukje van een bruin balletje, waarna hij hevig begint over te geven. Chihiro vlucht de kamer uit, het gebouw door, met een brakende Zonder Gezicht op de hielen.

Alle etende subjecten in deze *Spirited Away* scènes illustreren een ongetemperde vraatzucht die erin resulteert dat de lichamen van de eters totaal van vorm veranderen, tot groteske, monsterlijke gedaantes – enorme varkens en een bobbelig, log, vormeloos wezen. In *Food, the Body and the Self* illustreert Deborah Lupton de tegenovergestelde associaties van ‘beschaving’ en ‘dierlijkheid’ die eten op kan roepen (19). Controle uitoefenen wanneer er wordt gegeten, of aan de andere kant met vraatzucht en gulzigheid eten, kan het verschil betekenen tussen beschaafd en onbeschaafd, tussen tam en losgeslagen, en hangt daarmee sterk

samen met morele waarden (31). Lupton noemt eten een ‘liminale substantie’, een substantie tussen natuur en cultuur in. Het bestaat op de grens tussen de mens en de natuur. De handeling van eten zelf, bestaat uit iets van buiten het menselijk lichaam, in het menselijk lichaam brengen. Er bestaat altijd een angst dat mensen worden wat ze eten, dat mensen besmet worden door wat ze eten.

In het geval van beide scènes, wordt deze angst bevestigd: Chihiro’s ouders veranderen in een dier, een teken voor de onbeschaafde manier waarop ze zich het eten ongevraagd en ongecontroleerd toe-eigenden. Zonder Gezicht neemt deels de vorm aan van de eerste gedaante die hij at, de kikker, en krijgt uitstulpingen in zijn lijf waar het eten zich nestelt. Lupton schrijft:

It is not only the life and health of the eater that are challenged by the incorporation of food, but also the individual’s place in culture. Thus the incorporation of the wrong type of substance may lead to contamination, transformation from within, a dispossession of the self (Fischler 1988: 281).
(17)

Eten kan dus, zo illustreert dit citaat, iemand van binnenuit transformeren of besmetten, en daarmee hun identiteit en relatie tot hun cultuur en omgeving vervormen. De ouders van Chihiro en Zonder Gezicht zijn zichzelf niet meer door wat ze hebben gegeten, hoeveel ze hebben gegeten, en de manier waarop ze aten. Zonder Gezicht leek namelijk geheel onschuldig voordat hij het hotel werd binnen gelaten, en verliest de kwaadaardigheid weer wanneer hij heeft overgegeven. Ze veranderen in iets dat niet hoort, iets hinderlijks of misplaatst. Door hun relatie met het eten, vormen ze een bedreiging voor de sociale ordening, die zich manifesteert in hun eigen lichamelijkeheid. Bovendien betekent dit in het eerste geval voor Chihiro dat ze de bescherming van haar ouders niet heeft in een voor haar totaal vreemde wereld. In het tweede geval is er de dreiging dat zij door Zonder Gezicht wordt opgegeten.

Deze onveiligheid van de situatie wordt vooral ook geïllustreerd door de mise-en-scène: de setting, het gebruik van licht, kleurgebruik, de enscenering, de attributen, het decor en het cameraperspectief (Bordwell & Thompson 113). Ook het geluid speelt hierin een belangrijke rol. Het voedsel dat Chihiro’s ouders en Zonder Gezicht in eerste instantie eten, ziet er zeer overdadig uit (figuur 1&2). Zodra het eten in beeld komt in het restaurant in de eerste scène, klinkt het geluid van het pruttelen, sissen en stomen van eten dat wordt klaargemaakt. De high-key verlichte shots tonen de hoog en netjes opgestapelde schalen, onaangetast op de bar en in de handen van de werknemers van het hotel. Het decor bestaat uit zachte kleuren. Het eten is

aantrekkelijk, door het lichteffect (de glans op het eten), de symmetrie en de volheid van de vorm. Toch suggereert het geluid van het eten en de sfeer van de filmmuziek al dat er gevaar is: de muziek klinkt onheilspellend, en de eetgeluiden van Chihiro's ouders klinken steeds sneller, alsof ze zich niet in kunnen houden.

Wanneer de ouders in varkens zijn veranderd, en Chihiro de kamer waarin Zonder Gezicht zich bevindt in wordt geduwd, zien we een heel ander beeld, van het eten zelf, maar ook in het decor en de verlichting (figuur 4 en 5). Het contrast tussen licht en donker is prominenter door de richting van het licht: de lampen in het restaurant zijn nu de voornaamste lichtbron. Het eten ligt bovendien verspreid over de bar en de vloer, schalen zijn gebroken, het is niet meer geordend maar één grote massa: het ziet eruit als afval. "Food is a metonym of the mortality of human flesh, the inevitable entropy of living matter," schrijft Lupton. (3) Daarmee wijst het eten ook op de dood en, vooral in de latere shots, op verderf. Het decor in de scène met Zonder Gezicht bestaat uit muurschilderingen met enorme, verwrongen gezichten. Door de algehele dreiging die de mise-en-scène op deze manier illustreert, wordt de kijker gewezen op het vergankelijke en onzuivere karakter van eten, en het gevaar dat daaraan kleeft. Het eten is niet puur meer, maar iets smerigs, een besmettingsgevaar (3).

Eten en afwijzing in *Kiki's Delivery Service*

Kiki's Delivery Service vertelt het verhaal van een dertienjarige heks die in haar eentje vanuit een kleine dorpsgemeenschap naar een grote stad verhuist, waar ze een bezorgservice begint: op haar bezemsteel bezorgt ze pakjes voor klanten die ze weet te werven via de bakker waar ze woont. Op een gegeven moment krijgt ze de opdracht bij een oudere vrouw langs te gaan om daar een zelfgebakken pompoen-haringtaart op te halen en die vervolgens te bezorgen bij haar jarige kleindochter. De elektrische oven van de vrouw doet het echter niet meer, dus Kiki helpt haar om de lang ongebruikte houtoven op te stoken, en daarin de taart alsnog af te bakken. Door de stromende regen vliegt Kiki vervolgens naar het huis van de kleindochter. Daar wordt opengedaan door een opgedoft meisje van ongeveer Kiki's leeftijd, dat haar hautain aankijkt (figuur 6). Wanneer ze de deur opendoet, ontstaat er door de mise-en-scène en het geluid direct een groot contrast tussen het meisje en Kiki: Kiki komt net uit de stromende regen, dus is druipend nat in haar vormeloze, zwarte jurk. Buiten is het donker, en Kiki staat in het donkere, grijze, stenen decor van de veranda. Het zachte, gestage geluid van de regen klinkt op de achtergrond. Met het openen van de deur klinkt er warm gelach en vrolijke muziek van buiten het kader, ergens in het grote huis. De kleindochter is te zien tegen een kleurrijk, fel verlicht

decor. Ze draagt een roze, strapless jurk met weide rok, gouden oorbellen en een blauwe ketting (figuur 6 en 7).

De kleindochter is echter kil in haar reactie op de warme, vriendelijke Kiki. Ze moppert dat het pakket nat is, dat haar oma's pompoen-haringtaarten altijd droog smaken, en dat ze oma's taarten haat, alvorens de deur in Kiki's gezicht dicht te slaan. Wanneer Kiki dit meisje een tijdje later weer ziet met een groep andere jongeren, blijkt ze bevriend te zijn met een jongen, Tombo, waar Kiki ook een vriendschap mee aan het vormen is. Kiki is duidelijk geïntimideerd door de stadse vriendengroep. Ze komt na deze ontmoeting een tijdje haar bed niet meer uit, en verliest haar magische krachten. De scène met de pompoen-haringtaart is een goede illustratie van het gevoel van verlorenheid, en onveiligheid, dat Kiki ervaart in de grote stad.

Cynthia Baron legt in 'Dinner and a Movie' uit dat eten en gedrag rond eten een grote symbolische rol kan spelen in films, en de innerlijke wereld van personages kan blootleggen, net als de dynamiek tussen verschillende personages (101). In het geval van de hierboven beschreven scène, is de symboliek van eten als geschenk, en de manier waarop deze geschenk wordt aangenomen, zeer belangrijk. Niet alleen het feit dat het jarige meisje hier het spreekwoordelijke paard in de bek kijkt, en daarmee een willekeurig cadeau van haar grootmoeder wegwuift, maar ook het feit dat het cadeau zelfgemaakt eten is, vormt deze interactie. Lupton beargumenteert dat eten als cadeau liefde en toewijding symboliseert. Hoe meer tijd en moeite is gestoken in het klaarmaken van een gerecht, hoe waardevoller het is als geschenk: "Because food is both symbolically and psychologically consumed, it is the ultimate geschenk; one which nourishes both the body and the psyche", stelt Lupton (47). Omdat eten op verschillende niveaus wordt geconsumeerd, heeft het een zeer beladen betekenis, maar wanneer dit expliciet *niet* wordt gedaan, ook. De ondankbaarheid van het meisje is nog uitgesprokener doordat het niet zomaar een pakketje is, maar eten, waarvan ze de suggestie wekt dat ze het niet wil consumeren.

Deze afwijzing van het eten dat Kiki heeft geholpen klaar te maken, is echter niet alleen een afwijzing van het cadeau en van het liefdevolle werk van de oma, maar ook een afwijzing van Kiki zelf. Kiki komt uit een hechte, kleine gemeenschap waar iedereen elkaar kent, maar moet in de stad een nieuwe plek vinden, een manier vinden om opnieuw deel uit te maken van een gemeenschap. Eten en eetpraktijken hebben een grote rol in het definiëren van een gemeenschap: wat er wordt gegeten, hoe er wordt gegeten, wanneer er wordt gegeten, et cetera, verschilt tussen sociale en culturele groepen (25). Eten is daarmee iets dat gemeenschappen op deze manier af kan kaderen, en verschil kan aanduiden. "Food and culinary practices thus hold

an extraordinary power in defining the boundaries between ‘us’ and ‘them’,” aldus Lupton (26). Wanneer de kleindochter niet blij is met de taart die Kiki met toewijding heeft helpen maken en bezorgen, wordt geïnsinueerd dat Kiki niet weet wat geschikt eten is voor het verjaardagsfeestje van dit meisje, dat voor haar een voorbeeld is voor de meisjes van haar leeftijd in deze stad. Zoals de scène later illustreert, wanneer ze het meisje weer tegenkomt met haar vriendinnen, heeft ze het gevoel dat ze niet bij die groep kan horen, ook al nodigt Tombo haar uit zich bij hen te voegen.

Het gevoel van ‘onveiligheid’ dat de scène met de taart illustreert heeft niet zo zeer te maken met een direct gevaar voor Kiki’s fysieke leven of welzijn, zoals het geval was in *Spirited Away*. Maar zoals Robinson illustreert, kan onderdeel uitmaken van een gemeenschap wel invloed hebben op het gevoel van veiligheid: ergens bij horen creëert zekerheid (7). Wanneer een dertienjarig meisje geen aansluiting kan vinden bij haar leeftijdsgenoten, komt haar psychologische en emotionele zekerheid in het geding, zo illustreert Kiki’s depressie. De pompoen-haringtaart had, indien met blijdschap aangenomen, een teken van verwelcoming kunnen zijn, maar is nu een teken van uitsluiting geworden in de film.

Eten als welkomstritueel in *Howl’s Moving Castle*

Zoals in de inleiding al kort is genoemd, komen in Miyazaki’s films ook veel scènes voor waar eten als een teken van gastvrijheid fungeert. Ik zal hier een scène uit *Howl’s Moving Castle*, een verfilming van het gelijknamige boek van Dianna Wynne Jones, als voorbeeld gebruiken. Sophie is door een vloek van een jonge vrouw veranderd in een oude vrouw, met een gekromde rug, grijs haar en krakende botten. Ze verlaat de stad waarin ze woont en stuit na een lange trektocht op een bewegend kasteel. Ze gaat het kasteel binnen en besluit zichzelf aan te stellen als huishoudster. Het is de ochtend nadat Sophie het kasteel is binnengetreten, en in eerste instantie is de eigenaar van het kasteel, de tovenaar Howl, nog nergens te bekennen. Wel is Markl, er, een klein jongetje. Sophie besluit een warm ontbijt te maken, in plaats van het stuk kaas en de homp brood die Markl heeft gepakt om te eten. Markl zegt dat alleen Howl het vuur kan gebruiken: het vuur in de haard is een vuurdemon, Calcifer, die alleen naar Howl zou luisteren. Maar Sophie heeft de avond ervoor een deal gesloten met Calcifer, en hij laat haar, hoewel onder veel gejammer, het vuur als warmtebron gebruiken voor het bakken van eieren met spek.

Dan komt Howl binnen. Hij vraagt aan Sophie wie ze is, maar is niet verbaasd of geschokt dat ze aan zijn haard staat te koken. Nadat Sophie zich heeft voorgesteld als “Oma Sophie, de huishoudster” duwt hij haar voorzichtig opzij en neemt de pan van haar over: “Geef

nog twee stukken spek en zes eieren.” Met Sophies hulp bakt hij het spek en de eieren af. Een close-up van de pan toont de glanzende gele eidooiers, het rood-gestreepte spek en het bubbelen van het vet (figuur 8). Samen met het sissende geluid van de eieren en het knetteren van het vuur, is het een beeld dat doet watertanden. Howl zegt: “Markl, pak de borden” en Markl vraagt Sophie aan tafel te komen zitten. Een medium shot toont Sophie achter de houten tafel, terwijl ze van buiten het kader door Markl en Howl het eten en een kop koffie toegeschoven krijgt (Baron 104; figuur 9). Dan zegt Howl: “Broeders, laten wij ’t dagelijks brood delen.”

Sophie heeft duidelijk zichzelf uitgenodigd in het kasteel, maar deze scène illustreert dat Markl en Howl haar van harte verwelkomen. Dat doen ze op geen moment met woorden, maar door het delen van het eten. Het tegenovergestelde van de hierboven beschreven scène in *Kiki*, gebeurt: Sophie wordt geaccepteerd in een nieuwe omgeving en gemeenschap, in dit geval een huishouden. Dat betekent niet alleen meer veiligheid voor haar, een zwervende oude vrouw, maar ook voor Markl, die voor zijn warme maaltijden afhankelijk was van de vaak afwezige Howl. Daarmee wordt Sophie niet alleen opgenomen, maar krijgt ze ook meteen een rol in de groep. Lupton schrijft:

Sharing and incorporating food in a ritual meal implies the incorporation of the partaker into the community simultaneously defining his/her particular “place” within it. The individual, in the act of eating, is both ‘eating into one’s body/self’ and being eaten into a community. In this type of community, subjectivity is closely tied to the group: the notion of the ‘group-self’ rather than the modern notion of the individual, atomized self. Thus, the concept of ‘inside/outside’ is related more to group collective rather than individualized boundaries. (17)

Volgens Lupton wordt iemand die met een maaltijd wordt verwelkomd, dus deel van de groep, en wordt diens subjectiviteit gevormd in verband met deze groep. Het individu identificeert zichzelf in relatie tot de anderen met wie de maaltijd gedeeld wordt. Door het delen van het ontbijt wordt niet alleen de groep in *Howl* opnieuw gedefinieerd, maar Sophie zelf ook. De rol die Sophie wordt toebedeeld, of die ze zichzelf toebedeelt, is die van de verzorger, de opvoeder en de huishoudster. Zij wordt als het ware degene die orde aanbrengt in een voorheen chaotische omgeving. Het decor van deze scène is de stoffige, onopgeruimde chaos van de keuken in het kasteel. Er hangen spinnenwebben aan de balken, er ligt een enorme hoop as in de haard, en Markl en Howl moeten stapels boeken, rollen papier en flessen opzij schuiven om de tafel te

kunnen dekken (figuur 10). Markl erkent dat dit het beste ontbijt is dat hij in tijden heeft gehad. Tijdens het ontbijt moppert Sophie over het weinige servies en bestek dat nog schoon is, en mompelt zachtjes: “Die moet ik nog veel manieren leren”, wanneer ze ziet hoe ongemanierd Markl eet (figuur 11). De rituele lading van deze maaltijd wordt benadrukt door Howl, die meerdere malen verwijst naar zijn tafelgenoten als ‘broeders’, en het ‘delen van ‘t dagelijks brood’. Het gemeenschappelijke karakter van het ontbijt wordt hiermee bevestigd, net als de continuïteit of de potentiële herhaling ervan. Met het eten dat Sophie opneemt in haar lichaam, wordt ze opgenomen in deze nieuwe gemeenschap en herdefinieert ze zichzelf.

Deze scène zorgt niet alleen voor meer veiligheid voor Sophie zelf, die voorheen in haar eentje ronddwaalde, maar ook die van Markl en Howl. Ze draagt een verantwoordelijkheid uitdie eerder niet werd uitgedragen door Howl. Ze besluit om voor beter eten te zorgen, om het huis schoon te maken (in de volgende scène zien we haar druk aan de slag met een bezem), en brengt een algehele sfeer van verzorging met zich mee, “attentiveness, responsibility, nurturance, compassion, and meeting others’ needs” (Robinson 25), met andere woorden: praktijken die volgens een ‘ethics of care’ moraliteit onderhouden. Sophie is hier veilig, en dat komt deels door haar eigen initiatief, maar ook door de manier waarop haar werk wordt gewaardeerd en gedeeld. Haar veiligheid ontstaat in de interpersoonlijke relaties die ze onderhoudt, in eerste instantie door eten te verzorgen. Robinson beargumenteert dat ‘autonomie’ en ‘kwetsbaarheid’ geen gegevens zijn die van nature geankerd zijn in een identiteit, zoals ‘vrouw’ of ‘kind’. Onveiligheid ontstaat in de relaties en sociale omgeving van individuen en groepen (13).

Conclusie

In dit hoofdstuk onderzocht ik de manier waarop eten veiligheid en onveiligheid helpt over te brengen in het verhaal en de beelden van *Spirited Away*, *Kiki’s Delivery Service*, en *Howl’s Moving Castle*. Mijn analyse toont aan dat Miyazaki’s films eten op verschillende manieren inzetten met dit doel: eten en eetpraktijken zijn enerzijds een signaal voor de manier waarop sociale grenzen en categorieën, zoals beschaafd of onbeschaafd, gevaarlijk of ongevaarlijk en dorps of stads, worden geconstrueerd. Anderzijds is te zien dat Miyazaki de vormgeving van de scènes waarin eten voorkomt, bijvoorbeeld door middel van de mise-en-scène en het geluid, inzet om het liminale karakter van eten te illustreren, en daarmee het overschrijden of openbreken van grenzen in het narratief door te laten werken. Op grond daarvan is mijn conclusie dat het eten een plaats wordt van onderhandeling tussen verschillende personages, tussen personages en hun (sociale) omgeving, en een onderhandeling over grenzen. Zo creëren

de films een zekere kwetsbaarheid, onzekerheid, of onveiligheid voor een personage of juist zekerheid en geborgenheid. Volgens ‘ethics of care’ is veiligheid afhankelijk van interpersoonlijke relaties, en zoals ik aantoon in dit hoofdstuk, is eten in de geanalyseerde scènes van Miyazaki’s films een belangrijk instrument voor het navigeren van deze relaties, en daarmee erg symbolisch voor veiligheid of gevaar.

Eten, zo illustreer ik, wordt gebruikt en heeft gevolgen voor de fysieke, psychische, en emotionele gezondheid van de personages, en voor het duiden van hun moraliteit. Hun morele karakter ligt echter niet vast, zoals bijvoorbeeld *Spirited Away* aantoont, maar is veranderlijk en gaat gepaard met de manier waarop personages omgaan met het eten. De conclusie kan worden getrokken dat Chihiro’s onveilige situatie in het verhaal, ontstaat door de manier waarop eten transformeert en misplaatsing kan veroorzaken. Doordat Chihiro opgegeten dreigt te worden door Zonder Gezicht, doordat Zonder Gezicht de gedaante aanneemt van het voedsel dat hij eet, en doordat Chihiro’s ouders in varkens veranderen, stel ik vast dat gevaar in *Spirited Away* ook voortkomt uit de mogelijkheid als persoon zelf in eten te veranderen.

Ik toon aan dat de afwijzing van de pompoen-haringtaart in *Kiki* functioneert als mechanisme voor het afwijzen van Kiki zelf, en een belangrijke rol speelt in de manier waarop zij zich verhoudt tot de grote stad waarnaar ze is verhuisd. Zo illustreer ik dat een gerecht symbool wordt voor een obstakel op Kiki’s pad in het vinden van haar plaats in de wereld, en daarmee een belangrijke rol vervult in het narratief van deze *coming of age* film. Aan de andere kant maak ik duidelijk dat de eieren met spek in *Howl* voor Sophie juist een manier zijn om obstakels weg te nemen, waardoor zij meer veiligheid en geborgenheid geniet. De rol die eten vervult in het creëren van (on)veiligheid in de films is dus erg symbolisch, en hangt sterk samen met de subjectiviteit van de personages en de begrenzing van gemeenschap.

2. Eten, zorg en gender in *Howl's Moving Castle* en *Ponyo*

In dit tweede hoofdstuk bespreek ik de rol die eten speelt in de representatie van zorg en gender in *Howl's Moving Castle* en *Ponyo* (2008). Daarbij let ik op de manier waarop gender wordt geconstrueerd rond eetpraktijken in verscheidene scènes in de films. Daarnaast kijk ik naar wie voedt en wie wordt gevoed, wie de verantwoordelijkheid heeft, krijgt, of op zich neemt voor de verzorging van het eten, en de implicaties daarvan voor zorg en gender. Ik analyseer eten als vorm van zorg en van expressie, en de manier waarop deze twee met elkaar vervlechten.

Als het gaat om zorg, dan zijn het voor het overgrote deel vrouwen die deze taak wereldwijd op zich nemen (Gilligan 17.; Robinson 3.). Vrouwen zijn degene die historisch hun omgeving hebben gevoed, verzorgd en op die manier ondersteund. Zij bouwen zo netwerken op, waarin ze niet alleen nodig zijn, maar waar ze zelf ook op vertrouwen en zekerheid aan ontlelen. 'Ethics of care' leert dat het belang van zorg in een patriarchale, kapitalistische wereld sterk is ondergewaardeerd in de manier waarop veel hedendaagse maatschappijen zijn opgebouwd (Gilligan 17., Robinson 4). Gilligan beargumenteert dat mannen meestal wordt aangeleerd op een veel individualistischer manier te redeneren dan vrouwen (17). Zorg is intrinsiek een praktijk die gestoeld is op verantwoordelijkheid voor anderen, op afhankelijkheid en kwetsbaarheid tussen mensen, en is daarmee afhankelijk van relaties en niet individualistisch (Robinson 4). Zoals in het vorige hoofdstuk is geïllustreerd, zijn kwetsbaarheid, (on)afhankelijkheid en veiligheid nauw verbonden met sociale relaties, en zoals Robinson betoogt, geen intrinsieke eigenschap van bijvoorbeeld vrouwen en kinderen (8). De kwetsbare positie van met name vrouwen die zorgtaken op zich nemen, wordt gecreëerd door hun sociaal-economische en sociaal-culturele omstandigheden. Deze omstandigheden worden gevormd doordat zorg tegelijkertijd als iets 'vrouwelijks' is geconstrueerd, en doordat dominerende (en onderdrukkende, westerse) morele waarden gebaseerd zijn op individualistische, patriarchale noties van vooruitgang en gerechtigheid. Verzorgend werk wordt daardoor op cultureel en economisch vlak weinig gewaardeerd en gecompenseerd, wat deze vrouwen kwetsbaarder maakt voor armoede en andere problematiek (Robinson 5).

Ik kijk ook in dit hoofdstuk weer naar eten door een lens van 'ethics of care', waarin eten een rol speelt in het onderhouden van de personages en hun netwerken en relaties. Voeden is vanuit deze lens een vorm van zorg (Robinson 9). De relaties die daaruit ontstaan zijn niet bij voorbaat veilig of gezond: zorg-relaties, en zoals gezien relaties rondom eten, kunnen net zo goed afwijzend of manipulatief zijn, machtsrelaties creëren of in stand houden, of misbruik faciliteren (Robinson 5). Als het gaat om het werk rond het verzorgen van eten, wordt dit werk

historisch net als andere vormen van zorg vooral door vrouwen gedaan, zoals Cairns en Johnston beschrijven:

Women have [historically] been the caretakers of our stomachs. Men have cooked for aristocrats and kings, but it was women who devoted extraordinary energy to finding, preparing and serving food to the better part of the human race. (Cairns en Johnston 16)

Hoewel mannen vaak het professionele koken op zich hebben genomen dat hen een zekere individuele status ontleent, zijn het vrouwen die dat in de context van het huishouden en hun directe gemeenschap vooral doen of hebben gedaan. Ook in Japan, het land waar Miyazaki vandaan komt en de films zijn gemaakt, wordt koken binnen het huishouden sterk geassocieerd met vrouwelijkheid (Kimura 2011).

Eten als onderdrukking in *Ponyo*

In *Ponyo* is Lisa de moeder van de vijfjarige Sosuke. Vader Koichi werkt als kapitein op een marineschip, en is vaak weg van huis. Lisa neemt daardoor, naast haar werk als verzorger in een bejaardentehuis, ook grotendeels de verzorging van Sosuke op zich. Op een dag waarop Koichi weer naar huis komt, zien we Lisa samen met Sosuke met grote zakken vol boodschappen een supermarkt uit lopen (figuur 12), en met een roekeloze snelheid in de auto naar hun huis op de klif rijden, waar zij meteen de keuken ingaat om te koken. In een high-key verlichte scène, zien we Lisa in een modern uitziende keuken, met een licht-roze schort voor het fornuis staan. Een close-up van de pannen op het gasfornuis, met het pruttelende geluid van het kokende, sissende water, en de stoom die eraf komt wanneer Lisa daar bladgroenten aan toevoegt, legt extra focus op het eten (figuur 13). Het geluid klinkt aantrekkelijk, warm en huiselijk, en wordt begeleid door het non-diëgetische geluid van de soundtrack: langzame, zachte strijkmuziek. De muziek en de kookgeluiden vervagen wanneer het beeld van de close-up opnieuw naar een long-shot van Lisa voor het fornuis springt (figuur 14). Als een duidelijke onderbreking klinkt nu het mechanische, rinkelende geluid van de telefoon. Sosuke neemt op, en geeft vervolgens de hoorn aan Lisa: het is Koichi. Hij komt toch niet thuis. Boos foetert Lisa op hem en gooit ze de hoorn op de haak. Ze draait het gasfornuis uit en slaat het vergiet met de afgegoten bladgroenten hardhandig in de wasbak (figuur 15). Ze doet haar schort uit en zegt: “Sosuke, we gaan uit eten.” Maar Sosuke wil thuis eten. Geagiteerd loopt Lisa naar de koelkast,

waar ze een halve liter blik bier uit pakt en opent. Schuim spuit uit het blik over haar handen heen.

Lisa is boos en teleurgesteld dat haar man toch niet thuiskomt, wat extra pijnlijk is omdat ze met het oog op zijn thuiskomst een maaltijd aan het koken was. Zodra blijkt dat hij niet meer thuis komt, geeft ze het koken op, wat suggereert dat ze specifiek voor hem de moeite nam. Er wordt een gevoel van onmacht en verlatenheid geïllustreerd: “Al goed! Laat je vrouw en kind maar achter op hun klip!” roept ze tegen hem aan de telefoon. In de gehele film wordt Lisa niet neergezet als een personage dat een machteloze of afhankelijke subjectiviteit belichaamt. Ze is van haar inkomen niet afhankelijk van haar man, die buiten de deur werkt, terwijl zij het huishouden moet doen: ze werkt zelf ook, in een bejaardentehuis. Bovendien laat ze het hier niet achterwege om haar verzet en boosheid te tonen aan haar man. Maar deze scène creëert wel een zekere genderongelijkheid tussen Lisa en Koichi. Er zijn momenten waarop vrouwen die koken, een zekere vorm van macht kunnen uitoefenen: door hun verantwoordelijkheid voor het eten, en door middel van hun controle over de voeding van de familie of. Daarmee wordt het koken een subversieve onderneming (Cairn & Johnston 26). Deze scène sluit echter aan op een kooktraditie waarin met de verantwoordelijkheid voor het eten een onevenwichtige machtsrelatie ontstaat. Cairns en Johnston schrijven:

Women’s unquestioned connection to foodwork may work at a structural level to inscribe women’s secondary status: a continuing identification of women as family cooks has consequences for equality at home that reach beyond the practical. It means that women continue to be the ones who take account of others in the household and who strategize about pleasing others, attending carefully to tastes as to present a pleasing meal. (18)

Ze illustreren hiermee dat de manier waarop veel vrouwen zich wijden aan het werk van eten voorbereiden, en de aanname dat zij deze taak op zich nemen, niet alleen inhoudt dat zij een bepaalde taak toebedeeld krijgen. Om een maaltijd te maken die in de smaak valt, moet ook rekening worden gehouden met de wensen van de rest van het huishouden, en moet diegene die kookt ten dienste staan van deze wensen. Wanneer respect of waardering voor deze toewijding uitblijft, wordt dit een eenzijdige, ongelijke interactie. In een context waarin genderongelijkheid op een structureel niveau bestaat als het gaat om verzorging en voeding, wordt een kokende vrouw in een heteroseksuele relatie waarin dit vaak gebeurt, in een secundaire positie gezet: haar wensen en behoeften zijn van ondergeschikt belang.

In deze scène in *Ponyo* ontstaat er een contrast tussen Koichi en Lisa, omdat Lisa de moeite heeft gedaan om voor Koichi te zorgen en hem te behagen, maar Koichi dit afwijst en daarmee haar inspanningen niet erkent. Counihan schrijft: “Because [women’s] work is devalued, food can be a channel of oppression” (2004: 167). Omdat het soort werk dat Lisa hier heeft gedaan, op maatschappelijk niveau niet wordt gewaardeerd, werkt dit door binnen Lisa’s huishouden als haar eigen man haar werk niet waardeert. Als er geen wederzijdse ontvankelijkheid bestaat bij het uitwisselen van eten, ontstaat er een ongelijke verhouding (Counihan 1999: 12). Lisa is hierin niet hulpeloos of zonder zeggenschap: ze ziet deze verhouding, is er gefrustreerd door, en verzet zich er hevig tegen.

“Lettie-chocolade”: gender en (re)productieve arbeid in *Howl’s Moving Castle*

De scènes rond eten in Miyazaki’s films vinden niet alleen plaats in een ‘privé’ context, bijvoorbeeld binnen het gezin, maar ook in een ‘publieke’ context. In een westerse, kapitalistische en neoliberale context wordt het belang van zorg voor een groot deel gezien als van privé belang (Robinson 32). Er is een tegenstelling ontstaan tussen de publieke sfeer en de privésfeer, waarin reproductieve arbeid als iets wordt gezien dat vooral op persoonlijk, privé niveau van belang is, en productieve arbeid in een publieke en politieke context van belang is. De eerste vorm van arbeid wordt gezien als ‘vrouwelijk’ werk, dat weinig sociale en financiële waarde heeft, terwijl productieve arbeid ‘mannelijk’ is en geld waard (Counihan 2004: 168). Robinson beargumenteert echter dat met een ‘ethics of care’ deze tegenstelling vervaagt: zorg, en dus reproductieve arbeid, is zeker van publiek en politiek belang (5). Met het steeds meer verschuiven van zorg naar de privésfeer, wordt zorg gefeminiseerd en ondergewaardeerd, terwijl het een essentieel onderdeel is van elke goed functionerende gemeenschap en samenleving (32). (Op)voeden en verzorgen zijn net zo goed ‘werk’ als productieve arbeid, die gericht is op het produceren van een overschot. Het laatste is zonder meer afhankelijk van het eerste. Volgens Counihan is het bereiden van eten een zeer belangrijk onderdeel van reproductieve arbeid. Tegelijkertijd heeft eten een belangrijke plaats in de publieke, productieve sfeer. Daardoor is eten een uitstekende lens om door te kijken bij het analyseren van de gegenderde verhoudingen tussen reproductieve en productieve arbeid (2004: 168-169).

In één van de eerste scènes in *Howl’s Moving Castle*, gaat Sophie langs bij haar zus Lettie, die werkt in Chezarys, een theehuis. Ze werkt daarmee dus in de dienstverlenende sector, en niet in de zorg. Toch ontstaat er in de scène, door de manier waarop eten wordt uitgewisseld, een relatie die naast productief ook reproductief en sterk gegenderd is. We zien Lettie aan de linkerkant van het shot achter een druk bezochte toonbank (figuur 16). Ze draagt een roze jurk

met pofmouwen, een wit schort en een wit haarkapje op haar hoog opgestoken, blonde haar. Ze draagt lichtblauwe oogschaduw en lichtroze lippenstift. Ze ziet eruit als een opgedoft dienstmeisje. De kleuren van haar kostuum komen overeen met de fraai ingepakte en versierde potjes en doosjes die achter haar in de kasten staan: de zoetigheden die ze verkoopt. Dit contrasteert echter met de rechterkant van het shot, waarin een groep mannen in groene, bruine, en blauw-rode outfits bij elkaar dromt en om haar aandacht vraagt. De mannen buigen zich allemaal over de glanzende toonbank naar haar toe, en Lettie heeft een dienstbare houding, licht naar de mannen toe gebogen en haar handen over elkaar gevouwen. Eén van de mannen vraagt: “Bestaat er Lettie-chocolade?” De andere mannen roepen door elkaar heen dat ze dat ook willen. Met een zachte, hoge stem antwoordt Lettie: “Ja”, en ze pakt een blauw doosje met rode strik uit de kast, dat ze aan de eerste man overhandigt. Dan pakt hij haar hand en vraagt hij: “Kom je met me wandelen?” Lettie is echter afgeleid doordat een collega in dezelfde outfit als zij, haar iets in het oor fluistert. “Mijn zus?” roept Lettie uit, en ze rent zonder iets te zeggen weg van de toonbank, terwijl één van de klanten de klep van de toonbank voor haar opent. “Lettie, kom gauw terug,” wordt haar nageroepen.

Ondanks het feit dat ze ‘productief’ werk doet, wordt Lettie in een positie gezet waar ze ook een reproductieve rol moet vervullen. Haar klanten reageren op haar alsof ze een persoonlijke dienst voor hen doet, waarin ze niet alleen chocolade aan hen verkoopt, maar ook zichzelf persoonlijk beschikbaar stelt. Wanneer een vrouw in de privésfeer kookt als vorm van zorg, stopt ze vaak iets van zichzelf in het eten dat ze serveert (McFadden 125): het is een vorm van haar creativiteit en expressie, en een uiting van liefde. Dat is het nostalgische beeld dat vaak wordt geconstrueerd rond kokende echtgenotes en moeders. Wanneer de mannelijke klant aan Lettie vraagt: “Bestaat er Lettie-chocolade?” en zij hem bevestigend een doosje overhandigt, wordt die relatie van de vrouw met het eten dat ze serveert aan haar familie, gespiegeld: hij wil dat ze hem iets van zichzelf geeft. De klanten hangen daarmee een ‘zorg’ lading aan iets wat niet per sé een vorm van zorg is, ze suggereren dat zij hen voedt zoals een moeder of echtgenote dat doet.

Het is duidelijk dat Lettie met haar werk een stereotype vorm van vrouwelijkheid vormgeeft, waarmee ze haar mannelijke klanten en collega’s behaagt. Ze stelt zich daarmee niet afhankelijk of onderdanig op, maar gebruikt de manier waarop ze vrouwelijkheid belichaamt ook als een vorm van macht en zelfbeschikking: ze laat alles uit haar handen vallen en rent weg op het moment dat het haar zo uitkomt. De manier waarop ze wordt vergeleken met het snoepgoed dat ze verkoopt, door haar roze outfit en de vele roze verpakkingen achter haar, door haar zoete, zachte, hoge stemgeluid, en door de vraag van de man om ‘Lettie-chocolade’, zou

gelezen kunnen worden als een degradatie van Lettie tot eetbaar object. Tegelijkertijd wordt al snel duidelijk dat ze er bewust voor kiest met de vrouwelijke rol te spelen. Wanneer ze met Sophie spreekt, valt het op dat haar stem iets lager en minder zacht klinkt. Cairns en Johnston schrijven:

Women enact multiple, and sometimes contradictory, food femininities as they express their complex relation to food – one that weaves together personal tastes, familial obligations, political commitments, and body projects, to name just a few of the emotionally charged sites where food and femininity meet.
(24)

Ze leggen hiermee uit dat verschillende vormen van vrouwelijkheid kunnen worden vormgegeven in relatie tot eten, en de vele dimensies van eten, dragen daaraan bij. Zoals Butler heeft laten zien, is gender performatief. Eten speelt een belangrijke rol in de manier waarop we vrouwelijkheid of masculiniteit belichamen. Vrouwelijkheid en mannelijkheid zijn niet éénzijdig, maar veelzijdig. De manier waarop gender wordt vormgegeven ontstaat door interpersoonlijke relaties, maar ook door een onderhandeling met sociale structuren (25). Lettie vervult een rol die van haar verwacht wordt in de manier waarop ze chocola aan haar klanten verkoopt, en in de context van haar werkplek, maar neemt een andere rol aan wanneer ze met haar zus praat. In haar gesprek met Sophie wordt ook duidelijk dat Lettie's werk bij Chezarys haar een zekere vrijheid biedt die Sophie niet heeft: Sophie werkt vanuit plichtsgevoel in de hoedenwinkel van haar stiefmoeder en overleden vader, terwijl Lettie zichzelf vrij genoeg acht om zelf te kiezen waar ze wil werken. Lettie moedigt Sophie aan hetzelfde te doen. Bovendien krijgt Lettie door haar rol ook een zekere mate van respect en achting van haar collega's en klanten: ze staan erom te springen om iets voor haar te doen. De toonbank wordt voor haar opengedaan wanneer ze wegrent, en als Lettie Sophie vindt in één van de gangen boven het theehuis, biedt een man haar zijn kantoor aan voor hun gesprek. Het spelen met de manier waarop Lettie haar gender expressie vormgeeft, creëert voor haar zekere mogelijkheden.

Conclusie

Wie *wordt* gevoed, zo illustreren mijn analyses van de scènes in dit hoofdstuk, is net zo goed van belang als wie verantwoordelijk is voor het *verzorgen* van het eten wanneer het gaat om de genderrelaties die rondom eetpraktijken ontstaan in de films. In dit hoofdstuk onderzocht ik de manier waarop zorg en gender worden gerepresenteerd door middel van eten in scènes uit

Ponyo en *Howl's Moving Castle*. Uit mijn bevindingen blijkt, door de implicaties van voeden en zorg voor gender, dat gender automatisch een rol speelt wanneer het gaat om eten dat deel uitmaakt van het narratief in films. In de interactie rondom het eten, zo heb ik geïllustreerd, wordt gender in de scènes genavigeerd. In beide scènes komen ‘zorg’ aspecten naar boven, maar in Lisa's scène in *Ponyo* wordt haar inspanning afgewezen, terwijl ik concludeer dat er voor Lettie een inspanning wordt ingevuld of verwacht die er in eerste instantie niet is.

Lisa en Lettie's expressie rondom ‘vrouwelijkheid’, of hun ‘food femininities’, komen tot stand in hun onderhandeling met de sociale structuren rondom zorg en eten. Lisa is zeer bereid om voor haar man een welkom-terug-maaltijd te koken, omdat ze blij is dat hij thuiskomt. Wanneer hij haar gevoelens en die moeite echter schijnbaar niet erkent en waardeert door af te zeggen terwijl Lisa al aan het koken is, komt bij haar een weerstand naar boven tegen de verhoudingen die ontstaan. Lettie heeft de mogelijkheid om haar vrouwelijkheid in te zetten door in te gaan op de aanname dat het eten dat zij verkoopt iets persoonlijks is, en weet daardoor een verhouding te creëren waarin zij genoeg ruimte krijgt om van haar werk weg te lopen als ze dat wil. Zo illustreert mijn analyse dat eten als vorm van zorg en eten als vorm van expressie met elkaar vervlechten, en dat de representatie van eten en eetpraktijken op die manier bijdraagt aan de representatie van gender en zorg. Ik toon aan dat Lisa en Lettie niet hulpeloos zijn overgeleverd aan de sociale structuren en genderrelaties die rondom zorg en eten zijn ontstaan. Ik concludeer dat hun autonomie en subjectiviteit tegelijkertijd onderhevig zijn aan deze structuren, maar ook ontvankelijk zijn voor hun eigen beslissingen en expressie rond eten in de films.

Conclusie

In deze scriptie stelde ik de vraag: wat is de rol van eten en eetpraktijken in de representatie van zorg, gender en gemeenschap in Miyazaki's films *Howl's Moving Castle*, *Kiki's Delivery Service*, *Ponyo* en *Spirited Away*? Door met een 'ethics of care' lens te kijken naar de verschillende scènes, heb ik kunnen analyseren wat relaties tussen personages en hun eten, en tussen personages en zij die eten voor hen verzorgen, doen voor het ontstaan van veiligheid of onveiligheid in het eerste hoofdstuk. In het tweede hoofdstuk gebruikte ik dezelfde lens om implicaties voor zorg en gender te interpreteren die ontstaan in scènes met eten. Ik heb met behulp van 'ethics of care' gemeenschap kunnen verbinden met noties van veiligheid en onveiligheid, en zorg en gender met elkaar en ook weer met gemeenschap. Uit de theorie van Gilligan heb ik namelijk geleerd dat de verantwoordelijkheid voor zorg historisch vooral door vrouwen op zich wordt genomen, omdat vrouwen zijn geneigd zichzelf te zien in relatie tot anderen. 'Ethics of care' verbindt daarmee dus zorg met verantwoordelijkheid voor en betrokkenheid tot anderen. Door middel van Robinsons voortbouwen op Gilligan, heb ik kunnen toepassen hoe veiligheid en onveiligheid ontstaan in een context van gemeenschap en interpersoonlijke relaties. Ik heb geanalyseerd hoe eten in Miyazaki's films wordt ingezet voor het vormen van deze interpersoonlijke relaties, en met behulp van 'ethics of care' de representatie onderzocht van zorg en gender die daaruit blijken.

Ik kan concluderen dat de manier waarop de personages in de films omgaan met hun eten, bepalend is voor de manier waarop hun subjectiviteit tot stand komt. Zo worden in *Spirited Away* Zonder Gezicht en de ouders van Chihiro getransformeerd door hun grenzeloze gedrag wanneer het om eten gaat, en nemen ze minder menselijke gedaanten aan. Met behulp van Lupton concludeer ik dat het eten hier fungeert als een vorm van grensoverschrijding, en een ritueel vormt waarin Chihiro's veiligheid in gevaar komt. Luptons theorie dat eten culturele en lichamelijke grenzen kan duiden, of juist kan openbreken en bevragen, illustreert volgens mijn interpretatie de manier waarop de scènes in *Spirited Away* het gevaar van eten oproepen: eten wordt niet alleen vertoond als een bron van voeding en gezondheid, maar ook van verderf, besmetting, en aantasting. Tegelijkertijd laat mijn analyse zien dat gevaar niet alleen ontstaat in het openbreken van grenzen, maar ook juist dat eten in *Kiki's Delivery Service* fungeert als manier om grenzen te duiden en uitsluiting te faciliteren. Dezelfde theorie helpt echter ook bij het vaststellen dat eten in de ontbijtscène van *Howl's Moving Castle* een manier vormt om grenzen te reconstrueren en op die manier juist een gevoel van veiligheid oproept: Sophie wordt onderdeel van een nieuwe, warme, verwelkomende gemeenschap. Hieruit kan ik opmaken dat

de symbolische functie van het eten in de scènes in Miyazaki's films niet op zichzelf staat, maar dat de manier waarop de verschillende personages deze symboliek weten te lezen, interpreteren, en respecteren, van belang is voor de sfeer die er ontstaat: het eten is een plaats van onderhandeling.

Dat brengt me tot mijn volgende conclusie: hoe de personages reageren op het eten, is sterk gegenderd. Cairns en Johnston illustreren dat gender vaak zeer bepalend is voor wie bijdragen aan de inspanning rond voeding, en van wie individuen en gemeenschappen afhankelijk zijn voor hun eten. De scène met Lettie laat zien dat hoe de personages reageren op het eten, in dit geval chocolade, niet alleen afhankelijk is van wie het daadwerkelijke werk doet, maar ook door de projectie van gender op eten. De eetpraktijken in de films zijn zo ingebed in zorgrelaties en genderrelaties. Het resultaat is dat de vrouwelijkheid van Lettie door haar eigen expressie, maar ook door de manier waarop eten wordt verbonden met zorg, wordt geconstrueerd, en dat Lisa zich moet verzetten tegen een ondergeschikte positie van vrouwelijkheid die haar wordt toebedeeld. Mijn analyse illustreert dat de onderhandeling die plaatsvindt rond eten, de kijker informatie geeft over de personages en hun relatie met gender, en functioneert als stimulans voor het verder ontwikkelen van de personages, hun onderlinge relaties, en daarmee het narratief.

Zo kom ik tot mijn antwoord op mijn onderzoeksvraag: Miyazaki gebruikt eten als gereedschap om de sociale relaties en posities van zijn personages te illustreren. Daarmee worden ook hun rol in hun gemeenschap, hun verhouding tot gender, en hun zorgrelaties uitgelicht. Er zijn nog vele andere scènes die ik had kunnen aanhalen in de films die ik hier heb gebruikt, en andere Miyazaki films, maar daar ontbreekt hier helaas de ruimte voor. Zoals ik in mijn inleiding schrijf, is de directe associatie met het eten in Miyazaki's films in eerste instantie vaak die van warmte, comfort en verrukking. Mijn analyse toont aan dat deze associatie waarschijnlijk voort komt uit scènes als de ontbijtscène uit *Howl's Moving Castle*. De functie van het eten in Miyazaki's films is echter veel veelzijdiger dan dat. Deze scriptie toont aan dat als het gaat om zorg, gender, en gemeenschap, eten in zijn films fungeert op een manier die de onderhandeling tussen individuele subjectiviteit en structurele verhoudingen met veel nuance blootlegt.

Tot slot wil ik opmerken dat ik me realiseer dat deze scriptie vanuit een westerse blik is geschreven, en daardoor onvermijdelijk een zekere nuance mist. Helaas had ik niet de ruimte om dieper in te gaan op de Japanse context van de films. Dit is echter wel een belangrijk

perspectief, en zou een goed onderwerp zijn voor verder onderzoek naar eten in de films van Hayao Miyazaki.

Een ander mogelijk vervolgonderzoek zou meer aandacht kunnen besteden aan de mannelijke personages en hun relatie met eten en gender in de films. Daarnaast denk ik dat ook de relaties tussen moeders en kinderen, en de scènes waarin kinderen in de films koken, in een ander onderzoek aandacht zouden verdienen.

Bronnenlijst

Bibliografie

- Baron, Cynthia. 'Dinner and a Movie.' *Food, Culture and Society*. 2006, 93-117.
- Baron, Cynthia. 'Food and Gender in Bagdad Café.' *Food and Foodways*. 2010, 49-74.
- Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2015.
- Bower, Anne L. *Reel Food – Essays on Food and Film*. New York: Routledge, 2004.
- Buikema, Rosemarie en Liedeke Plate. *Handboek Genderstudies in media, kunst en cultuur*. 2^e editie, Uitgeverij Coutinho, 2015.
- Cairns, Kate, en Josée Johnston. *Food and Femininity*. Bloomsbury, 2015.
- Counihan, Carole. *The Anthropology of Food and Body – Gender, Meaning and Power*. New York: Routledge, 1999.
- Counihan, Carole. 'Production, Reproduction, Food, and Women in Herbert Biberman's *Salt of the Earth* and Lourder Portillo and Nina Serrano's *After the Earthquake*.' *Reel Food – Essays on Food and Film*, eindredactie door Anne Bower, New York: Routledge, 2004, 167-180.
- Drzał-Sierocka, Aleksandra. 'Celluloid Flavours. A Brief History of Food in Film. *Łódzkie studia etnograficzne*, 2015, 52-70.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. 23^e editie, Harvard University Press, 2003.
- Greenberg, Raz. *Hayao Miyazaki: Exploring the Early Work of Japan's Greatest Animator*. London: Bloomsbury Academi, 2018.
- Kimura, Aya H. 'Food Education as Food Literacy: Privatized and Gendered Food Knowledge in Contemporary Japan.' *Agriculture and Human Values*, 2011, 465-482.
- Lindenfeld, Laura., Parasecli, Fabio. *Feasting Our Eyes: Food Films and Cultural Identity in the United States*. Columbia University Press, 2016.
- Lupton, Deborah. *Food, the Body and the Self*. Londen: Sage Publications, 1996.
- McFadden, Margareth. 'Gendering the Feast: Women, Spirituality and Grace in Three Food Films.' *Reel Food – Essays on Food and Film*, eindredactie door Anne Bower, New York: Routledge, 2004, 117-128.
- Napier, Susan J. *Anime – From Akira to Howl's Moving Castle*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Boyd, John en Tetsuya Nishimura. 'Shinto Perspectives in Miyazaki's Animated Film 'Spirited Away'. *Journal of Religion & Film*. 2004, artikel 4.

Rifa-Valls, Montserrat. 'Postwar Princesses, Young Apprentices, and a Little Fish-Girl: Reading Subjectivities in Hayao Miyazaki's Tales of Fantasy.' *Visual Arts Research*. \ 2011, 88-100.

Robinson, Fiona. *The Ethics of Care*. Philadelphia: Temple University Press, 2011.

Films:

Castle in the Sky. Geregisseerd door Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 1986.

Howl's Moving Castle. Geregisseerd door Hayao Miyazaki. Studo Ghibli, 2004.

Kiki's Delivery Service. Geregisseerd door Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 1989.

My Neighbour Totoro. Geregisseerd door Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 1988.

Ponyo. Geregisseerd door Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 2008.

Spirited Away. Geregisseerd door Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 2001.

Internetbronnen

Burnett, Ashley. '10 Iconic Studio Ghibli Meals.' *Paste*. 6 jan. 2017, <https://www.pastemagazine.com/food/studio-ghibli/studio-ghiblis-most-iconic-meals/>. Bezocht 15 december 2020.

'Delicious! Animating Memorable Meals.' *Ghibli Museum, Mitaka*. 27 mei 2017. <https://www.ghibli-museum.jp/en/exhibitions/013127/>. Bezocht 15 december 2020.

'The Magic of Ghibli Food.' *YouTube*, geupload door Louischocolatier, 23 sept. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=w7WEfAjbHy0>.

Thuthao Keng Dam, Ashley. 'Animating the Alimentary. Hayo Miyazaki, Films and Food.' *The New Gastronome*, <https://thenewgastronome.com/animating-the-alimentary/>. Bezocht 15 december 2020.

Bijlage 1. Afbeeldingen



Figuur 1. *Spirited Away* (2001). Chihiro's vader achtervolgt zijn neus en stuit verlekkerd op schalen volgestapeld met glanzend, aantrekkelijk eten in een restaurant. Stoom rijst op uit stoommandjes.



Figuur 2. *Spirited Away* (2001). Werknemers van het badhuis drommen bij elkaar en bieden met gretige blik schalen vol glanzend, kleurrijk eten aan Zonder Gezicht aan in ruil voor goud.



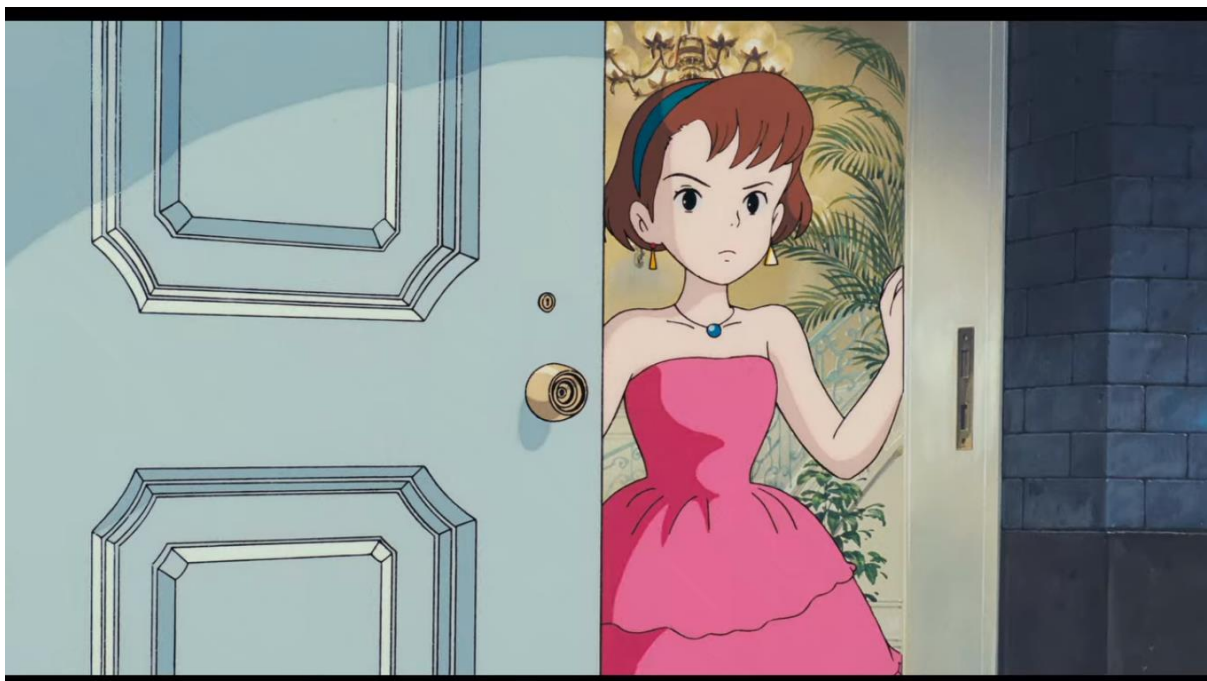
Figuur 3. *Spirited Away* (2001). Chihiro's ouders nemen plaats bij het lege restaurant en roepen om het personeel, alvorens ze eten opscheppen wanneer dat nergens te bekennen is. Chihiro blijft met een angstige blik op een afstandje staan en weigert ook te eten.



Figuur 4. *Spirited Away* (2001). Chihiro vindt in de paats van haar ouders, twee enorme varkens in de kleren van haar ouders waar ze ze had achtergelaten. Het eten ligt verspreid over de bar en over de vloer, nu iets smerigs en afval.



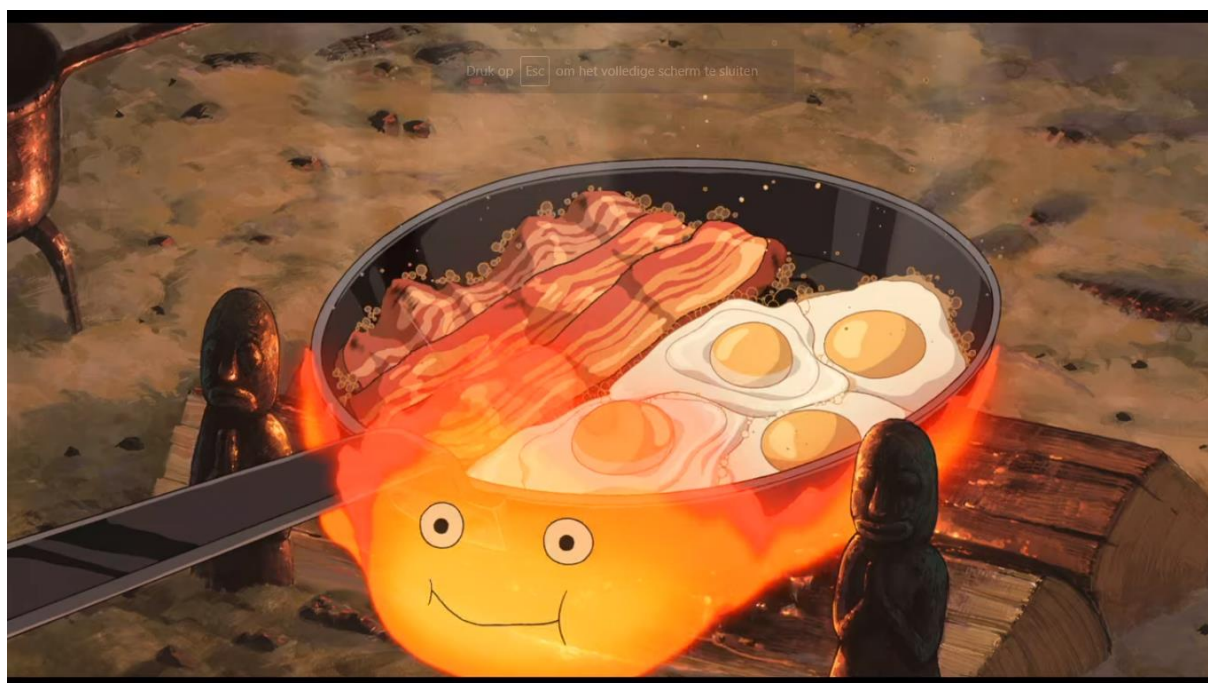
Figuur 5. *Spirited Away* (2001). Zonder Gezicht heeft al het eten in het badhuis gedeeltelijk verorberd, de rest ligt verspreid over de vloer in de kamer waar hij Chihiro opwacht. De vorm van zijn gedaante is veranderd door al het eten in zijn lichaam, dat nu iets dreigends heeft. Ook hier is het eten veranderd in afval.



Figuur 6. *Kiki's Delivery Service* (1989). Kiki heeft een vrouw geholpen bij het bakken en bezorgen van een pompoen-haringtaart voor de jarige kleindochter van de vrouw. Bij aankomst doet de kleindochter open met een hautaine blik. Ze ziet er opgedoft uit.



Figuur 7. *Kiki's Delivery Service* (1989). Kiki staat op een donkere, grijze veranda, bij het huis van de kleindochter en biedt haar de pompoen-haringtaart aan die ze met de grootmoeder van het meisje heeft gemaakt. Het meisje wordt vanuit haar huis door warme kleuren omringd.



Figuur 8. *Howl's Moving Castle* (2004). Close-up van de pan met eieren en spek die Sophie begon te maken voor het ontbijt voor haar en Markl, en die Howl vervolgens van haar overnam.



Figuur 9. *Howl's Moving Castle* (2004). Sophie krijgt van buiten het kader het eten door Markl en Howl aangereikt, en wordt duidelijk welkom geheten aan hun tafel in het bewegende kasteel.



Figuur 10. *Howl's Moving Castle* (2004). Boeken, papier en flessen moeten opzij worden geschoven om de tafel te dekken om de eieren met spek die Sophie en Howl samen hebben gemaakt, te kunnen eten. Markl wrijft een bord schoon met zijn mouw, terwijl Sophie twijfelachtig naar haar plaats aan tafel toeloopt, waar ze is uitgenodigd het ontbijt te delen.



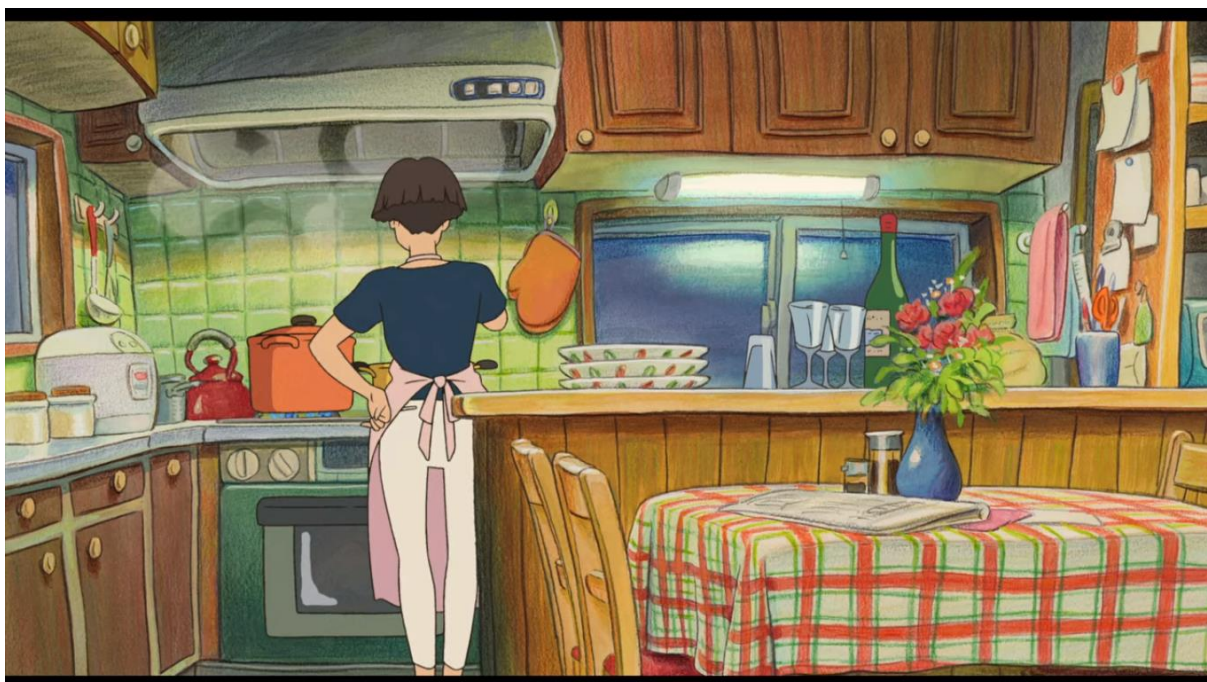
Figuur 11. *Howl's Moving Castle* (2004). Sophie neemt zich voor Markl betere tafelmanieren aan te leren tijdens het eten van het warme ontbijt, terwijl Markl heel snel zijn eieren naar binnen slurpt, en zijn mond vies wordt van het eten.



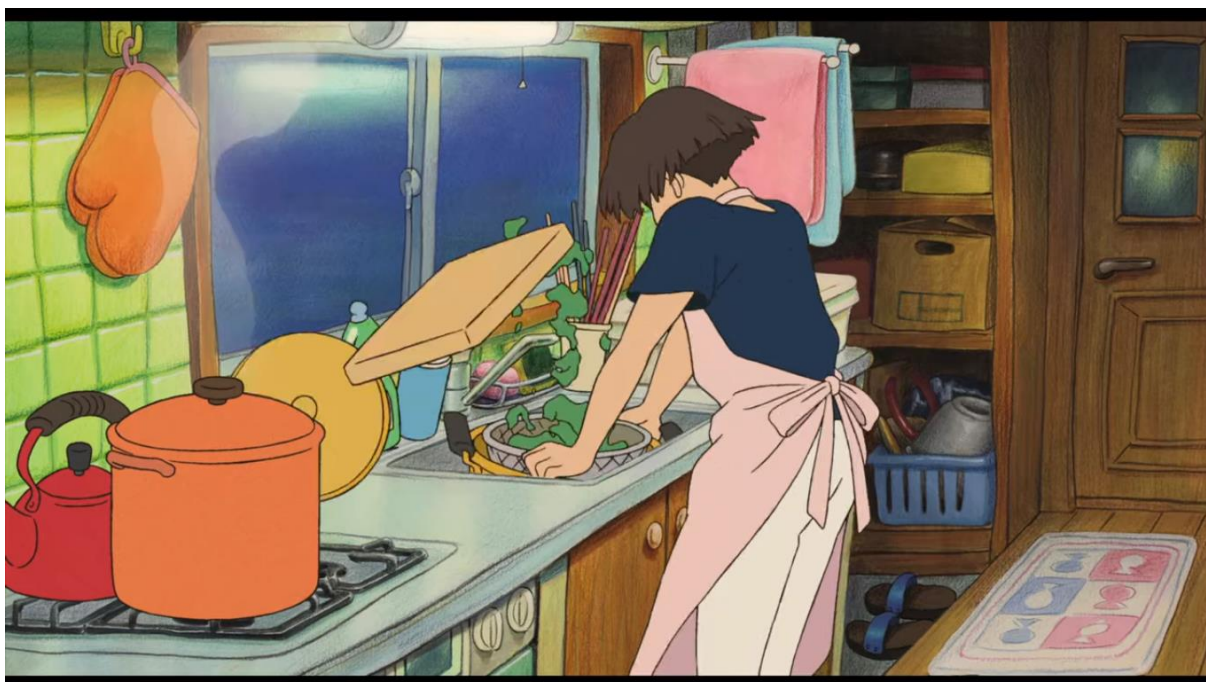
Figuur 12. *Ponyo* (2008). Lisa en Sosuke hebben boodschappen gedaan voor het thuiskomen van Koichi, de vader. Lisa loopt met grote stappen naar haar auto toe terwijl ze de boodschappen draagt. Sosuke sjokt met een ijsje in zijn hand achter haar aan.



Figuur 13. *Ponyo* (2008). Close-up van de pannen op het fornuis in Lisa's keuken. Lisa voegt bladgroenten toe aan het eten dat ze aan het bereiden is voor de thuiskomst van Koichi, haar man.



Figuur 14. *Ponyo* (2008). Lisa kokend in haar modern uitziende keuken, voordat Koichi belt om te vertellen dat hij toch niet thuiskomt. De drie borden voor Koichi, Lisa en Sosuke staan al klaar.



Figuur 15. *Ponyo* (2008). Lisa slaat het vergiet met bladgroenten boos in de wasbak na Koichi's telefoontje dat hij toch niet thuis komt. Ze wil het eten niet meer afmaken nu ze weet dat hij haar werk niet erkent.



Figuur 16. *Howl's Moving Castle* (2004). Lettie achter de toonbank in het theehuis waar zij werkt. De mannen voor de toonbank drommen zich samen voor haar aandacht, en vragen haar of ze ook Lettie-chocolade heeft, dat ze vervolgens aan hen overhandigt. De kleuren van Letties kostuum komen overeen met de kleuren van het snoepgoed achter haar.

