

HOMICIDE, OUR DAY STARTS WHEN YOURS ENDS

Representatie van het politieel onderzoek in 'Homicide: Life on the street'.

Wetenschappelijke verhandeling
Aantal woorden: 26.957

Laurens Vermeir

Stamnummer: 01103436

Promotor: Prof. dr. Daniël Biltereyst

Copromotor: Susan Vertoont

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting
Communicatiewetenschappen afstudeerrichting Film- en Televisiestudies

Academiejaar: 2017-2018



1. Dankwoord

In eerste instantie wil ik mijn oprechte dank betuigen aan mijn promotor, Prof. Dr. Biltereyst voor de steun, het geduld en advies gedurende de voorbije twee jaar. Verder gaat mijn dank uit naar Lennart Soberon voor de positieve suggesties en het aanreiken van nieuwe invalshoeken. Speciale dank gaat ook uit naar Erwin Opdebeeck en Lode Heyvaert voor het nalezen van mijn masterproef. Voorts wil ook mijn ouders en vrienden bedanken voor al hun ondersteuning en de onuitwisbare herinneringen die ik met hen heb beleefd.

2. Abstract

De masterproef onderzoekt de representatie van de politie, haar structuren en de opvattingen over de oorzaken van zware misdadigheid vanuit het oogpunt van de naleving van de strafprocedures zoals weergegeven in de NBC police procedural 'Homicide: Life on the Street' uitgezonden in de jaren '90. Die genoot lovende kritieken voor haar weergave van raciale en genderrelaties en het geschapen gevoel van realisme van het getoonde politiewerk.

Het onderzoek ontleedt de weergave van onderdelen van procedures, waarbij gepeild werd naar de representatie van rechten van verdachten, gebruikte politiemethodes en technieken en de rol van de hiërarchie en haar beleidsprioriteiten.

De gebruikte methodiek is deze van de kwalitatieve tekstuele inhoudsanalyse van de drie eerste jaargangen van de reeks, waarbij getracht werd een aantal vastgestelde patronen te toetsen aan de bestaande literatuur.

Hieruit blijkt dat inzake het weergeven van rechten van verdachten en van gebruikte methodes bij ondervragingen in de onderzochte afleveringen een eerder traditionele werkwijze wordt getoond, gebaseerd op het klassieke concept van de unieke verantwoordelijkheid van daderschap, waarbij aan maatschappelijke oorzaken relatief weinig aandacht wordt besteed. De gebruikte methodes worden op een ondersteunende wijze in beeld gebracht en de weergave van de hiërarchische verhoudingen bevat vooral mainstream kritieken die het gevolg zijn van trendwijzigingen in de maatschappelijke kijk op de rol van de politie.

Alhoewel de reeks deel uitmaakt van een vernieuwende stroming binnen het subgenre vertoont ze vanuit het onderzochte perspectief talrijke genrekenmerken van de traditionele police procedural die is opgebouwd rond een aantal klassieke binaire tegenstellingen zoals beschreven in de vakliteratuur. De reeks tendeeert vanuit de onderzochte optiek naar een klassieke visie over politiecultuur, zware misdadigheid en strafrechtelijk beleid, gecombineerd met een aantal mainstream 'liberal' standpunten over andere thema's. Ze vormt een weergave van de maatschappelijke ontwikkelingen van die periode in de Verenigde Staten.

3. Inhoudsopgave

1. Dankwoord	3
2. Abstract	4
3. Inhoudsopgave	5
4. Inleiding.....	7
Deel I: Literatuurstudie	8
1. Representatie	8
2. Discours	8
3. Media en genre	9
4. Genre als concept	9
5. Een formalistische benadering	10
6. De publieksbenadering	10
7. De ideologische benadering	11
8. Kritiek van Neale.....	12
9. Mythes, ideologie en binaire tegenstellingen	13
10. Televisiegenres.....	14
11. Cop shows als subgenre in de Verenigde Staten	14
11.1 Karakteristieken en kenmerken	14
11.2 Genretegenstellingen	15
11.3 Het belang van realisme binnen het genre	15
12. Historische evolutie van het subgenre vanaf WO II tot de jaren '90	16
12.1 Ideologische achtergrond van de traditionele cop shows.....	17
12.2 Liberalism als tegenstroming.....	17
12.3 Nieuw Rechts en de economische wijzigingen binnen de mediasector	18
12.4 Het misdadbeeld in de Amerikaanse police procedural	19
12.5 Representatie van de schending van regels en procedures in de literatuur	20
Deel II: Methodologie	21
1. Kwalitatieve inhoudsanalyse.....	21
2. Invalshoek van het onderzoek.....	22
3. Narratieve analyse	22
4. Verloop van het onderzoek en praktische werkwijze.....	22
4.1 Materiaalselectie.....	22
4.2 Werkwijze.....	23
4.3 Toetsing aan het kader van tegenstellingen.....	24
5. Ontwikkeling van de onderzoeksvragen	25
5.1 Maatschappelijke context en ideologische tegenstellingen.....	25
5.2 De eigenlijke vraagstelling.....	26
Deel III: Analyse	27
1. Homicide: Life on The streets	27
2. Arbeid, middelen en sociaal kapitaal.....	28
2.1. Arbeid.....	28

2.2.	Middelen	28
2.3.	Sociaal kapitaal.....	29
3.	Aard van de misdrijven en protagonisten	29
3.1.	Moorden in een stedelijk milieu.....	29
3.2.	De protagonisten.....	29
4.	Analyse van de ondervragingen	30
4.1.	Algemeen	30
4.2.	Weergave van de rechten van verdachten.....	31
4.3.	Gebruik van geweld, intimidatie, manipulatie en gebrek aan respect.....	36
4.3.1.	Fysiek Geweld	36
4.3.2.	Verbaal geweld, intimidatie, manipulatie en gebrek aan respect	37
4.4.	Schending van de neutraliteit van het onderzoek.....	40
4.5.	Individuele verantwoordelijkheid en sociale factoren bij daderschap.....	42
4.5.1.	Individuele verantwoordelijkheid.....	42
4.5.2.	Sociale factoren en beleidskritiek.....	43
5.	De hiërarchie: analyse van haar rol	45
5.1.	Uitgeoefende druk	45
5.2.	Toezicht op naleving van de regels en sanctiebeleid	48
5.3.	Weergave van het algemeen beleid	50
Deel IV:	Eindconclusies	53
Deel V :	Bibliografie.....	55
Deel VI:	Bijlagen	60

4. Inleiding

Bestrijding van misdaad is een belangrijke taak die in onze samenleving wordt toevertrouwd aan gespecialiseerde overheidsdiensten, met name de politie en het gerecht. Het uitgangspunt is dat misdaad ontwrichtend werkt op een maatschappij en een bedreiging vormt die moet worden weggenomen om de leden van de gemeenschap een harmonieus bestaan te garanderen. Criminaliteit wordt beschouwd als een overtreding van regels en conventies - het raamwerk binnen een bepaalde culturele context en een historisch perspectief, die we met zijn allen hebben afgesproken en geformaliseerd in wetten. Daarbinnen vereist het fenomeen misdaad een kordaat optreden op basis van welbepaalde en vooraf vastgelegde grenzen. In de sociale constructie van de democratische rechtstaat beschikt enkel het staatsapparaat over een monopolie op geweld bij de handhaving van de wetsregels. Het begrip is door Weber omschreven als "een menselijke gemeenschap die beschikt over het legitiem monopolie op het gebruik van geweld (Weber, 1965, p.1). Dat monopolie wordt enkel gebruikt tegen de eigen burgers om wetten te laten respecteren. Derhalve moeten de regels die hierover handelen welomlijnd en duidelijk zijn. Niet het abstracte begrip "staat" oefent die macht uit, maar wel een veranderlijk korps van politici en ambtenaren (Rhodes, Binder & Rockman, 2006, p.111) waarvan de politie deel uitmaakt als controleerbaar onderdeel van het justitieel apparaat dat wordt aangestuurd door beslissingen in uitvoering van beleids- en managementprocessen die meetbaar zijn inzake efficiëntie, openbaarheid, transparantie en rechtsbescherming van de burger.

In de Verenigde Staten staan de handhaving van de openbare orde en de bestrijding van criminaliteit onder grote druk. Dat is het gevolg van de belangrijke economische, demografische en culturele verschuivingen die fundamentele, historische ongelijkheden met zich meebrachten. In haar meest recente geschiedenis werd het land geconfronteerd met een ongemeen hoge graad van criminaliteit waarop de overheid nog steeds een passend antwoord zoekt. Deze evolutie culmineerde in het laatste decennium van de vorige eeuw in een explosieve toename van het aantal moorden. Het fenomeen deed de vraag rijzen naar de onderliggende redenen en de doeltreffendheid van de aanpak ervan door de overheid.

De wijze waarop het justitieel beleid en de ordehandhaving wordt gepercipieerd heeft alles te maken met de manier waarop brede lagen van de bevolking hun informatie verwerven. In de Verenigde Staten spelen media een belangrijke rol als communicator naar de bevolking. Televisie is een socialiserende factor om boodschappen over te brengen en meningen te vormen. De inhoud van die boodschap bepaalt mee de beeldvorming bij het publiek, de instellingen en hun werking.

Deze masterproef situeert zich in die context en onderzoekt enkele aspecten van de samenhang tussen wet, ordehandhaving en beeldvorming bij het publiek. Dat gebeurt aan de hand van de fictionele politierserie 'Homicide: Life on the Streets' die werd uitgezonden tussen 1993 en 1999. Ze schetst de activiteit van een afdeling detectives van de afdeling Moordzaken in de stad Baltimore die toen zwaar werd getroffen door een golf van moorden.

De doelstelling van het onderzoek is het vinden van een aantal onderliggende betekenissen gebracht door de makers van de reeks omtrent de reguleringen van het gedrag van anderen. Aan de hand van een tekstuele analyse wordt getracht een licht te werpen op de representatie van de relatie tussen de wet, ordehandhaving en de regels bij de bestrijding van zware criminaliteit. De

focus ligt daarbij op de naleving van procedures door de politie en de verhoudingen tussen de hiërarchie – verpersoonlijking van het apparaat en de overheid – en de uitvoerders van de taak.

Procedures worden vaak in de media negatief afgeschilderd als hinderlijk, bureaucratisch en vervelend. Nochtans zijn procesregels en voorschriften ontstaan uit de wil van burgers om zich te beschermen tegen de willekeur van een almachtige staat. Ze bepalen de grenzen van het legitiem geweld dat de staat mag gebruiken tegen haar eigen onderdanen en hun vrijheden. In de Verenigde Staten is de wijze waarop men die individuele vrijheden wil bewaren vandaag nog steeds de kern van een belangrijk maatschappelijk debat. Alvorens dieper in te gaan op het onderwerp moeten een aantal begrippen worden verduidelijkt aan de hand van de literatuurstudie, omdat ze elementaire bestanddelen zijn bij het onderzoek.

Deel I: Literatuurstudie

1. Representatie

Culturele mediastudies situeren zich binnen een constructivistische benadering van representatie. Iedere mens heeft zijn eigen visie over de realiteit, vorm en inhoud hangen dus af van individuele personen of groepen die een sociale constructie delen. Representatie gebruikt hierbij taal - in de ruimste zin van het woord - om iets te zeggen of uit te beelden. Stuart Hall maakt een onderscheid tussen taal en het bestaan van “een set van concepten en mentale representaties die een onderdeel vormen van onze denkwijze” (Hall, 2013, p.45). Deze laatste worden vervolgens omgezet in een begrijpelijke taal zodat ze overeenkomen met betekenisvolle woorden, daden en beelden. Er zijn natuurlijk meerdere manieren om de representatie van betekenissen te analyseren, maar in dit onderzoek gaan we ervan uit dat representaties betekenissen construeren op basis van een bestaande materiële realiteit. Belangrijk hierbij is dat men een onderscheid maakt tussen de materiële realiteit en de representatie ervan (Fürsich, 2010, p.13-130). Representaties kunnen ons helpen verklaren waarom we iets als een realiteit zien en aanvaarden binnen een bepaalde cultuur. We hebben enkel toegang tot de realiteit via taal en representatie (Webb, 2009, p.26).

Teksten worden geproduceerd binnen een sociale context. Ze geven niet alleen de instelling weer van de auteur maar ook de algemene wijze van zijn perceptie over zaken. Fürsich stelt dat representaties verder gaan dan het louter reflecteren van de realiteit en dat media en films wereldbeelden scheppen of ideologieën normaliseren. Deze publieke representaties worden volgens haar betrokken bij de instandhouding van sociale en machtsongelijkheden en zijn net daarom een focuspunt binnen kritische culturele mediastudies (Fürsich, 2010, p.113-130).

2. Discours

Binnen de constructivistische benaderingswijze staat, een door de Franse filosoof Michel Foucault gedefinieerd begrip, discours centraal als zijnde een systeem van representatie, “een verzameling van verklaringen die een manier aanleveren om kennis te representeren over een specifiek onderwerp binnen een historische context door middel van taal” (Foucault, geciteerd in Hall, 2013, p.44). Materiële dingen en acties bestaan wel volgens Foucault, maar zijn betekenisloos zonder

discours. Omdat we enkel kennis hebben over zaken die een betekenis hebben, is het dus het discours dat kennis produceert en niet de dingen. Discours construeert kennis en stuurt onze visie aan. Het heeft dus een grote invloed op ons gedrag.

Discours is een productie van kennis middels het gebruik van taal. Om de kennis te verwerven moet men betekenis kunnen verlenen. Culturele studies bestuderen dus de relatie tussen kennis – geproduceerd door een bepaald discours – en macht over hoe zaken worden gerepresenteerd en bestudeerd. Huidig onderzoek betreft vooral de representatie van geconstrueerde beelden met een ideologische connotatie.

3. Media en genre

Film en televisie vormen een belangrijke bron van informatie over gebeurtenissen in de wereld en beïnvloeden de constructie van ons wereldbeeld. Representaties in massamedia van misdaad, afwijkend gedrag en onlusten zorgen voor een groeiende maatschappelijke bezorgdheid (Reiner, 2002, p.376). De mediarepresentatie van criminaliteit wordt door de ene beschouwd als subversief voor de bestaande orde en door anderen als schadelijk voor de democratie, precies omdat ze de oorzaak zou zijn van steun aan een repressief beleid (Reiner, 2002, p.376). Media dienen daarbij als een normaliserend forum van de sociale constructie van de realiteit en laten toe dat de brede massa deze constructie assimileert (Calvert, Casey, Casey, French & Lewis, 2007, p.33). Volgens de auteurs zijn media belangrijke agenten in het construeren, betwisten en in stand houden van een discours over de sociale cohesie, integratie en tolerantie. Voor meerdere auteurs is het beeld dat de media vormen over criminaliteit bepalend voor de kennis ervan bij het grote publiek. De invloed van representaties via televisie op een publiek dat onervaren is in de materie, ongeacht of het nu fictiereeksen betreft of realiteit, wordt in de literatuur als significant beschouwd (O'Sullivan, 2005, p.506).

Om de onderzochte police procedural beter te kunnen kaderen wordt eerst een omschrijving gegeven van de term genre en worden de uitgangspunten van het subgenre beter gedefinieerd.

4. Genre als concept

Chandler stelde in zijn overzicht (Chandler, 1997, p.3) dat genres vanuit meerdere invalshoeken kunnen worden benaderd naargelang het perspectief en de doelstellingen. Genre is volgens hem de organisatie van elementen van een tekst die ons toelaat die bewuste tekst te plaatsen binnen een bepaald generisch type. Deze elementen zijn onder meer het verhaal, de settings, de personages, de stijl, de iconografie en soms zelfs de filmsterren (Lacey, 2000, 136). Genre beweegt zich in een raakvlak tussen het publiek, de producenten en de tekst. (Lacey, 2000, 133). Er bestaat een breed gamma aan film- en televisiegenres en het is niet eenvoudig om een bepaalde film of televisiereeks in een bepaald (sub)genre te catalogeren omdat het eindproduct dikwijls elementen bevat van diverse genres.

In het onderzoek proberen we het verband te leggen tussen de auteurs en de maatschappelijke context van een werk. Om diverse genres te onderscheiden doen we een beroep op wat door Andrew Tudor werd benoemd als de "gemeenschappelijke culturele consensus" (Tudor, 1976, p.5)

en het begrip ‘aanwas van betekenis’ zoals beschreven door Edward Buscombe (Buscombe, 1970, p.22).

Het uitgangspunt van Andrew Tudor is dat we bij de analyse van een genre niet louter moeten vertrekken van het product zelf, de klank en het beeld dat het scherm ons brengt, maar moeten rekening houden met de culturele omgeving. Het analyseren van een genre zonder het bestaan van voorafgaandelijk vastgelegde conventies op basis van de culturele consensus, maakt de analyse volgens hem zelfs overbodig. Die conventies vinden we binnen de zogeheten ‘gemeenschappelijke culturele consensus’. Bij films zijn dat de inherente iconografie, thema’s en conventies. Die kunnen we slechts herkennen door rekening te houden met de culturele omgeving. Het is precies dit begrip dat zorgt voor onderscheidbare en herkenbare merktekens bij genres. De vraag is echter hoe precies die maatschappelijke consensus tot stand komt (Tudor, 1976, p.4-11).

Steve Neale biedt daar een antwoord op en zoekt de oorsprong ervan bij de industrie: alle artistieke en culturele producties in de westerse maatschappij zijn onderhevig aan kapitalistische productievooraarden of vormen van distributie en uitwisseling. Omdat ze voorspelbare verwachtingen scheppen bij het publiek en het dus mogelijk maken om de afzetmarkt te segmenteren, moeten populaire filmgenres begrepen worden binnen een economische context die toelaat financieel voordeel te halen uit de afgebakende formules (Neale, 2000, p.172).

5. Een formalistische benadering

Buscombe onderscheidt een innerlijke en uiterlijke vorm van het genre, een methode die hij ontleende van de literaire critici. De iconografische elementen van films vormen de uiterlijke vorm, de ontwikkelde thema’s bepalen de innerlijke vorm (Buscombe, 1976, p.13-25). Altman verduidelijkt dat critici het corpus van een gegeven genre beschouwen als een vast geheel dat vooraf is bepaald door de industrie en dat vervolgens herkenbaar wordt gemaakt voor het publiek (Altman, 1999, p.16). en bouwt daarop verder door zijn semantisch/syntactische benadering van genres te ontwikkelen. Bij Buscombe vallen de innerlijke en uiterlijke vormen samen binnen een zogeheten semantisch luik terwijl de syntaxis gevormd wordt door de geschapen thema’s. Semantische componenten zijn wat filmmakers gebruiken om een genretekst te construeren. Het zijn de diverse rollen, de settings, het ingebeelde, de vertellijn zoals de klassieke ‘probleem/oplossing’ structuur en de thema’s weergegeven in de tekst. De syntactische componenten daarentegen zijn moeilijker te herkennen en vergen een min of meer duurzaam genre en een ruim tijdsgebruik. Bepaalde genres bestaan al jaren en laten toe de syntax van het genre te isoleren. De semantische en syntactische vormen zijn complementair. Zo kan een bestaande syntaxis een nieuwe set aan semantische elementen bevatten of een relatief stabiele set van semantische gegevens zo ontwikkelen dat er via een syntactisch experiment een nieuwe en duurzame syntaxis wordt gevormd (Altman, 2012, p.35). Voor ons verder onderzoek interesseert ons vooral de semantiek.

6. De publieksbenadering

Betekenis van een genre kan ook worden overgelaten aan het publiek, volgens hun kennis van de conventies van een genre. Een film of een televisiereeks behoort dan tot een welbepaald genre louter op basis van de overeenkomsten die door het publiek zelf worden herkend en toegepast.

Het publiek heeft daarvoor een zekere kennis nodig om de acties van de hoofdkarakters te kunnen verklaren, zelf te voorspellen hoe een verhaal zal eindigen, de symbolische betekenissen van beelden, technieken en karakters te identificeren en de rol en functies van de settings contextueel te plaatsen. Die kennis wordt verworven omdat bepaalde kenmerken ritueel terugkeren bij genrefilms. Deze rituele benadering van een genre (Schatz, 1981, p.15-19) onderscheidt zich van de ideologische. Vanuit een ritueel perspectief worden verhalen een vorm van maatschappelijke zelfexpressie die direct verwijzen naar de tegenstellingen eigen aan de samenleving. In deze optiek wordt het publiek dan de uiteindelijke schepper van het genre. Verhaalpatronen van generische teksten groeien uit bestaande sociale praktijken die de vermeende contradicties binnen deze praktijken overwinnen. Hierdoor is het publiek in staat om een gemeenschappelijke visie voor de toekomst te verzekeren. Rituele benadering vertrekt duidelijk vanuit het standpunt van de lezer van een tekst, het publiek. Dit vergt uiteraard wat genoemd wordt een zeker 'cultureel kapitaal' bij het publiek (Allen, 1989, p.52) dat wordt opgebouwd door een onbewuste familiarisering. Die ontstaat door het bekijken van generische producten, waardoor publiek in staat is om gradueel genres te leren kennen (Fowler, 1989, p.215). De ideologische benadering betwist deze visie en stelt dat het publiek meningen wordt opgedrongen. Voor ons verder onderzoek is de keuze tussen beide visies essentieel want als de mening van het publiek doorslaggevend is, dan is de wijze waarop die mening wordt gevormd uiterst belangrijk. De waarden die worden meegegeven in een verhaal winnen dan aan belang.

7. De ideologische benadering

De ideologische visie beschouwt genres als een louter bijproduct van een dominante ideologie die deel uitmaakt van een maatschappij of industrie die in de eerste plaats gericht is op het verdienen van geld. De bedoeling is het publiek mee te loodsen in een soort scenario waarin vooral geen oplossing is te vinden voor fundamentele maatschappelijke tegenstellingen en zo dienstig te blijven aan gouvernementele en industriële belangen. Het publiek wordt in de val gelokt van genreconventies zoals zogeheten sociale eenheid en toekomstig geluk door valse assumpties eigen aan het genre (Altman, 1986).

Genrefilms zijn bij uitstek ideologisch traditioneel volgens deze visie. Ze reflecteren een status quo, een bekrachtiging van de dominante institutionele waarden en krachten. Ze worden gebruikt om de belangen en de agenda van de bestaande machten te versterken bij het publiek. Als voorbeeld kan opnieuw de 'probleem/oplossing' structuur worden aangehaald in een politieserie, waarin de nadruk wordt gelegd op geweld bij de bestrijding van misdaad en om afwijkend gedrag te controleren. Er wordt dan niet gefocust op alternatieve benaderingen zoals sociale programma's of opvoeding voor achtergestelde groepen die vaker vatbaar zijn voor criminaliteit.

De boodschap die een reeks als 'Homicide: Life on the Streets' brengt, is natuurlijk tijds- en plaatsgebonden. Ze is enkel mogelijk binnen een maatschappelijke evolutie die haar invloed uitoefende op de meningen en opvattingen die via de genres werden verspreid. Volgens Lacey zijn er trouwens meerdere ideologieën aanwezig en is een ideologie de basis van de gestructureerde communicatie. Het is geen venster op de wereld maar een manier van dingen te zien (Lacey, 1998, p.98).

Robin Wood stelt dat de evolutie van een genre zeker zo afhankelijk is van de culturele en politieke evolutie als van de interne evolutie van het genre zelf. Volgens Wood vinden alle genres hun wortels in ideologische tegenstellingen en zijn de attributen waarmee genre verbonden is zoals bij de iconografie, het thema, het verhaal en de structuur, onderdelen van een ideologische structuur binnen het genre. Het scheppen van ideologische spanningen hangt volgens hem af van de individuele artiest, de maker van het product, omdat ze enkel door hem naar buiten kunnen worden gebracht indien hij bereid is om met de heersende generische ideologie te breken. Zo bouwt hij de spanningen immers op. Het progressieve genre daagt de gevestigde genreconventies uit (Wood, 1977, p.46-51). Volgens Barbara Klinger staat de maker van het product centraal. Ze onderscheidt de klassieke tekst van de progressieve. Volgens haar onderschrijft de klassieke tekst een ideologie van representatie die het cultuur-dominante gedachtegoed versterkt door het verwekken van een indruk van de realiteit op een onproblematische wijze. Zij ziet de klassieke teksten als de zogeheten genrefilms waarin alle gevestigde conventies worden ingeroepen en alle tradities van het genre worden bevestigd. Bij progressieve genres worden ideologische spanningen opgebouwd rond moeilijk oplosbare problemen met de bedoeling het dominante karakter binnen de film, de rol en de natuur van de maatschappij te beschadigen. Het progressieve genre probeert klassieke maatschappelijke tegenstellingen zoals de wet en de familie te ondermijnen. De narratieven van beiden worden onderscheiden doordat de klassieke teksten de bestaande tegenstellingen onderdrukken terwijl de progressieve ze precies verfijnen en de ideologische tegenstellingen etaleren. Klassieke genres zullen bovendien een oplossing zoeken, de progressieve laten niet toe uit te gaan van een finale oplossing (Klinger 1984, p.30-44).

Dat genres moeilijk te definiëren vallen is mede veroorzaakt door hun steeds veranderend karakter. Altman stelt dat genre innoveert door semantische en syntactische elementen die ideologische spanningen en tegenstellingen veroorzaken. De ideologische spanningen spelen een cruciale rol in de evolutie van genres. Ze vormen een uitdaging voor de bestaande gemeenschappelijke culturele consensus. Ze laten toe aan het publiek om andere patronen te herkennen en andere 'aanwassen van meningen' te ontwikkelen. Progressieve genres kunnen trouwens subgenres laten ontstaan en zo bijdragen tot de evolutie van genres (Altman, 2012, 106). Dit laat toe andere conclusies te trekken in het maatschappelijk debat en een ander narratief model te hanteren. Hierbij vertrekken de makers van de visie dat de dominante boodschap gebracht wordt door de industrie aan het publiek, of door de staat en zijn instellingen (Altman, 2012, 27).

8. Kritiek van Neale

Voorafgaand aan het onderzoek dient voor de volledigheid de kritiek op de gebruikte methode te worden toegelicht. Die komt hoofdzakelijk van Stephen Neale. Neale verwijt de ideologische benadering reductivisme, economisme en cultureel pessimisme. Ze gaat uit van de visie dat representaties altijd hun sociale en economische bestaansvoorwaarden weergeven en dat de maatschappelijke instellingen louter uit zijn op overleven en zelfreproductie. Neale verwerpt de stelling als zou een tekst of een genre enkel moeten worden afgeleid uit de aard van de instelling die ze produceert. Hij heeft ook kritiek op de rituele benadering. Volgens hem is het correct om populaire genres te beschouwen vanuit een economische context, geconditioneerd door economische imperatieven en operatief binnen specifieke instellingen en industrieën. Juist daarom zijn de financiële voordelen van de filmindustrie belangrijk, rekening houdend met een bepaald en geregulariseerd onderscheid, een welomschreven en beperkte variatiemogelijkheid,

ingecalculerde publieksverwachtingen en het hergebruik van materiaal en bronnen. Dat zijn namelijk de praktijken bij het maken van esthetische producten die minstens een zekere graad van vernieuwing vergen om verkoopbaar te blijven (Neale, 2000, p.198). De ideologische visie is volgens de critici vrij deterministisch en pessimistisch. Ze toont vooral aan dat hun aanhangers liever geen populaire cultuur hebben terwijl de rituele benadering eerder bevestigt dat genres weergaven zijn van de omgevende maatschappij en een oplossing bieden aan de bestaande dilemma's. Hier ligt de macht bij het interpretatief proces van de lezer, terwijl de ideologische benadering uitgaat van het betekenisgevend van bovenaf. In het verder onderzoek wordt gebruik gemaakt van het rituele model omdat dit interessante resultaten oplevert bij de analyse.

9. Mythes, ideologie en binaire tegenstellingen

Door taal worden mythes mogelijk omdat ze een semiologisch systeem zijn van de tweede orde waarin een teken van de eerste orde een betekenis wordt in de tweede (Barthes, 1972, p.114-115). Mythes zijn de uiterlijke vormen waarmee ideologische boodschappen in het publiek worden geplaatst. Het zijn culturele producten die gedeeld worden via de media. Ze waren in het verleden maatschappelijk gedeelde verhalen die dienden om het universum te verklaren en de relatie ervan tot het individu (Grant, 2007, p.29; Sobchack, 1975). Ze dragen bij tot het genereren van de cultural common sense en tot een aanwas van betekenissen ongeacht of ze de generische conventies nu schenden, schaden of confirmeren. Ze tonen aan hoe in een bepaalde maatschappij waardesystemen worden aangenomen als vanzelfsprekend. Die waardesystemen samen vormen een ideologie (Lacey, 2009, p.74).

Mythes zijn een noodzakelijk onderdeel van de menselijke pogingen om de werkelijkheid te verklaren, een middel om de onoplosbare contradicties die in het leven worden vastgesteld beter te begrijpen en op te lossen (Fiske, 1987, p.131). Verhalen hebben diepere structuren die bestaan uit binaire tegenstellingen en die op een bepaalde wijze worden gearticuleerd. Het publiek zal ze eerder als een lineair geheel ervaren. Zo zal in de mythe bijvoorbeeld de held triomferen over de booswicht en daarmee de boodschap brengen dat wat maatschappelijk als het goede wordt ervaren met succes kan strijden tegen de krachten van het boze. Deze waarborg is echter een deel van entertainment en strookt niet noodzakelijk met de werkelijkheid. Tekens bezitten op zich geen intrinsieke betekenis maar verkrijgen die door hun verhouding tot andere tekens. Ze worden gedefinieerd door wat ze niet zijn (Lacey, 2009, p.77). De meest krachtige scheppers van betekenissen zijn de binaire tegenstellingen. Ze drukken een machtsverhouding uit tegenover elkaar (Hall, 2013, p.17). Taal zet daarbij op een arbitraire wijze een verhouding op tussen betekenisverleners en betekenissen. Die verhouding wordt vastgelegd op basis van bestaande conventies die eigen zijn aan iedere maatschappij op een welbepaald moment. Ze zijn nooit vaststaand maar altijd voorwerp van een historisch proces van veranderingen (Culler, 1976, p.35-44).

Media gebruiken vaak tegenstellingen om het raamwerk van hun representaties mee te bepalen (Lacey, 2009, p.78). Soms worden genres geanalyseerd op basis van binaire tegenstellingen omdat ze er zich toe lenen. Bepaalde genres produceren betekenissen doorheen een wijzigend patroon van visuele, thematische en ideologische verschillen (Hall, 2013, p.353). Hiervan is gebruik gemaakt bij het onderzoek door ze in eerste instantie te identificeren binnen het subgenre cop shows en ze vervolgens toe te passen op de onderzochte reeks. Via deze techniek wordt getracht de achterliggende betekenissen te verduidelijken ten aanzien van de maatschappelijke context

waarbinnen de reeks is gemaakt. Voorafgaand is een korte toelichting nodig over televisiegenres en de toepasselijkheid van genretheorie op dit soort reeksen en cop shows in het bijzonder.

10. Televisiegenres

Televisie moet harder werken om zijn publiek te behouden. De verwachtingen van de kijkers zijn hoger, niet in het minst omdat televisie een deel van het meubilair is geworden. Het wordt dagelijks geconsumeerd in de huiskring en geeft aan de kijker de controle om weg te zappen (Dunn, 2005, p.128). Verhalen en genres zijn daarom enigszins anders ontwikkeld dan bij films. Politierreeksen waren aanvankelijk zuivere series. Ze lieten toe om bepaalde karakters beter te profileren dan in een film en dus een zekere binding met de personages te bevorderen. Ze hadden minder aandacht voor de logica van oorzaak en gevolg omdat ze in de commerciële televisie regelmatig werden onderbroken om allerlei, vaak commerciële boodschappen de huiskamer in te sturen. Hierdoor was het verhaal eerder gesegmenteerd. Tegelijk was naast die onderbreking een zekere continuïteit vereist, wat Williams 'the flow' noemt (Williams, 1990, p.89). Feitelijk eindigde ieder programma van een reeks waar het begon en kon de volgende week een nieuw soortgelijk verhaal worden verteld. De kijker was niet verplicht iets te onthouden van de vorige episode. Politierreeksen werden er meteen zeer populair door (Dunn, 2005, p.132). Later ontwikkelde zich de seriële reeks waarin dezelfde cast aan karakters verschenen maar meerdere plotlijnen door elkaar liepen binnen één metanarratief. Bij de politierreeksen is deze transformatie overduidelijk aanwezig.

11. Cop shows als subgenre in de Verenigde Staten

11.1 Karakteristieken en kenmerken

Om enig inzicht te verkrijgen in het subgenre is een kort historisch overzicht noodzakelijk. Daarbij wordt vertrokken van een algemeen beeld van de Police Procedurals als onderdeel van de literatuur, film en televisie. Dat laat toe om de algemene karakteristieken beter te bepalen. Het is namelijk een type van fictie waarin de huidige onderzoeksmethodes en procedures van het politiewerk centraal staan in zowel de structuur als de thema's en de acties (Scaggs, 2005, p.91). George N. Dove was een van de eersten die het subgenre beschreven en definieerden. Volgens hem moest er aan minstens twee belangrijke criteria worden voldaan om van een police procedural te kunnen spreken: ten eerste moest een mysterieverhaal aanwezig zijn en ten tweede moest dat mysterie worden opgelost door politiemensen die hun gewone politieroutines toepasten (Dove, 1982, p.47). Dove bracht een aantal karakteristieken samen en vond vijf belangrijke componenten terug:

Politiemensen worden gerepresenteerd als gewone stervelingen met normale competenties, goed in hun werk maar daarbuiten niet uitzonderlijk (Dove, 1982, p.114). Het beroep is ondankbaar, het werk is minder opwindend dan aanvankelijk gedacht en het publiek is onwetend en ondankbaar (Dove, 1982, p.119-120). De politie is een soort enclave, een eigen nauwe gemeenschap die snel overgaat tot een soort egelstelling tegenover de superieuren en het onbevoegde publiek (Dove, 1982, p.121). Bij het oplossen van zaken heeft de politie soms een dosis geluk nodig of toevalligheden die een doorbraak mogelijk maken (Dove, 1982, p.126). De job wordt beheerst door de tirannie van de tijd (Dove, 1982, p.128).

Volgens de auteur is de formule bedacht om een aantal mythes te ondersteunen, zoals deze van de door hem zogeheten 'absolute moraal' waarbij politiewerk wordt geplaatst in de strijd tussen goed en kwaad, tussen het juiste en het verkeerde (Dove, 1982, p.134-135). De tweede mythe is de perceptie dat de strijd nooit kan worden gewonnen en telkens opnieuw moet worden uitgevochten (Dove, 1982, p.135). De mythe dat politiewerk vervelend en repetitief is en onoplosbare zaken een probleem vormen, worden tegelijk dikwijls doorbroken in de verhalen zelf (Dove 1982, p.136). Tenslotte moeten al deze mythes zo worden geconstrueerd dat het geheel een zin voor realiteit oproept bij het publiek om voldoende overtuigend over te komen (Dove, 1982, p.143).

11.2 Genretegenstellingen

In 1979 onderzocht de Britse analist Geoffrey Hurd het raamwerk van fictionele politseries aan de hand van de reeks 'The Sweeney'. Hij stelde vast dat het kon worden bevat door een aantal binaire tegenstellingen zoals beschreven door de structuralisten. Nick Lacey gebruikte datzelfde raamwerk om de bekende Amerikaanse reeks 'NYPD Blue' te analyseren. Hierbij liet hij de karakters, settings, iconografie en het verhaal zelf buiten beschouwing, net als Hurd (Lacey, 2000, p.163). De zeven tegenstellingen van Hurd bleken toepasbaar op deze reeks, net zoals in de analyse van Ann Dunn van de Britse reeks 'The Bill' (2001). Daarmee wou ze aantonen dat generische elementen het verhaal activeren (Dunn, 2005, p. 134-139).

De hoofdtegenstelling is deze tussen politie en misdaad die een centraal gegeven is. Cop shows leggen haast steeds unilateraal de nadruk op de rol van de politie als misdaadbestrijder en niet of nauwelijks op andere aspecten van haar functies. Vervolgens is de strijd tussen de wet en de regels, of feitelijk tussen het doel en de middelen, een constante in het genre. Omdat de politie de wet belichaamt, worden bepaalde regels soms met de voeten getreden om gerechtigheid te laten geschieden (Dunn, 2005, p.135). Een derde vaste waarde is de botsing tussen mensen die in de dagelijkse praktijk van misdaadbestrijding staan en de interne kaders die meer oog hebben voor hun positie binnen de hiërarchie. Daaraan gelieerd is de tegenstelling tussen de bestaande bureaucratische autoriteit en het gezag dat precies het gevolg is van de uitoefening van een strijdfunctie tegen de misdaad. Het is vandaar een kleine stap naar de aanwezigheid van spanningen tussen de manschappen aan de ene kant en de hiërarchie aan de andere. Bijna steeds wordt daarbij bottom-up gefocust vanuit de uitvoerende krachten. Detectives worden voorgesteld als een soort helden die weinig geven om rang en promotie. In de getoonde conflicten tussen intellectuelen en de massa wordt meestal geopteerd voor de tweede categorie, de hardwerkende politieman met gezond verstand. Tenslotte bestaat er soms een confrontatie tussen de resultaten van forensische onderzoeken en de intuïtie van de 'common cop'. Al deze tegenstellingen zijn nuttig om het genre te identificeren en aan te duiden in welke gevallen een reeks het specifieke product de basisformule doorbreekt. Wanneer in het verhaal de ene zijde meer gaat doorwegen tegenover de andere is er sprake van ideologische effecten (Dunn, 2005, p.137). Daarom is de methode uitermate bruikbaar bij het onderzoek.

11.3 Het belang van realisme binnen het genre

De komst van de cop shows op televisie vergde meer 'verisimilitude' ten aanzien van het beter geïnformeerde publiek. Binnen de theorie van het genre is dat een soort verwachtingssysteem bij

kijkers. Het is een onderdeel van het genre, een middel van herkenning en verklaarbaarheid. Het begrip sluit aan bij 'vermoedelijkheid' of 'waarschijnlijkheid'. 'Verisimilitude' is geen realiteit en geen authenticiteit, het appelleert er alleen aan. Politierreeksen hebben het nodig want het gaat om een soort verlenen van authenticiteit, een gevoel van 'Realfeel' zoals Haggins het noemt (Haggins, 2013, p.13). Hoe waarschijnlijker en geloofwaardiger het product is, hoe beter het verkoopt. Maar het draagt ook een tegenstelling in zich mee. De weergave van de realiteit kan zodanig ver gaan dat ze de grenzen van het genre bereikt (Hall, 2013, p.356).

In de States was 'Dragnet' richtinggevend. Het produceerde een soort gegeneraliseerd ahistorisch realisme gebaseerd op aanname van authenticiteit - die werd gerearticuleerd - of gelinkt met het semi-documentaire genre. Het doel was om het vertoonde te doen voorkomen als een feit en een algemene waarheid (Mittell, 2004, p.131). Daarbij werd zorgvuldig vermeden dat de getoonde feiten konden worden geplaatst in een historisch kader om zo meer vrijheid te gunnen aan de universele boodschap die men wou brengen. Door dit anonieme, repetitieve en systematische karakter van de weergave werd de indruk gewekt dat de wereld werkte zoals die werd getoond. Deze authenticiteit verleende legitimiteit aan de reeks en werd later overgenomen door andere fictionele politierreeksen. De achterliggende boodschap was steeds in overeenstemming met de dominante ideologie van zijn tijd (Mittell, 2004, p.131). Misdaadseries gebruiken dus het realisme om bepaalde aspecten van het sociale leven weer te geven en ze als het ware te naturaliseren als de definitieve realiteit voor de kijkers. Zo versluieren ze de ware en geconstrueerde aard van het verhaal en de ideologische betekenis die aan de tekst wordt gegeven. Als uiteindelijk resultaat slaagden ze er in om het verleden op die manier in de bestaande dominante maatschappelijke verhoudingen te ondersteunen zolang het publiek dat wou (Calvert et.al., 2007, p.33). In die zin noemt Steve Macek trouwens het rauwe realisme van de grootsteden zoals vertoond in fictiereeksen zoals 'NYPD Blue' en 'Law and Order' niet meer dan reflecties over en ratificaties van conservatieve theorieën over hoofdstedelijke armoede en sociale wanorde gebaseerd op een neoliberale ideologie (Macek, 2016, p.229).

12. Historische evolutie van het subgenre vanaf WO II tot de jaren '90

In de Verenigde Staten was zoals reeds vermeld 'Dragnet' (NBC 1951-1959) de eerste succesvolle fictionele politiereeks. Ze stond voor een scherpe aflijning tussen goed en kwaad. De hoofdfiguur was een kampioen van de moraliteit, een voorbeeld voor het gezag en de legitimiteit van de politie (Dowler, 2016, p.5). Dragnet was reactionair, pro-establishment, patriottisch, anticommunistisch en verdedigde de politie (Sabin, Wilson, Speidel, Faucette & Bethell, 2015, p.15-21).

Begin de jaren '70 werden politiedrama's opgebouwd rond innovatieve en ongewone scenario's en focusten op de supercops, een terugkeer naar individualisme en superintelligentie van de hoofdfiguren. In dat decennium bereikte het genre zijn zenit met ruim 40% zendtijd in prime time. Meteen was er ruimte voor allerlei nieuwe trends zoals een reeks waarin een vrouw de leiding had over een korps of één waarin een medisch onderzoeker moordenaars kon klissen dankzij zijn vakkennis.

Ook de reeksen van de jaren '80 werden geconstrueerd rond de figuur van de detective. Meer vrouwelijke hoofdrollen werden vertoond zoals in 'Cagney & Lacey (1982-1988) en 'Hill Street Blues' (1981-1987). Voor het eerst werd gebruik gemaakt van steeds door elkaar lopende en terugkerende plots met verschillende hoofdrolvertolkers. Soms werd een meer progressieve

boodschap getoond met menselijke karakters, of een vervagende politiemoraal, bureaucratie, corruptie en brutaliteit. In de jaren '90 sprongen drie zeer goede cop shows naar voren, namelijk 'Law and order' (NBC, 1990-2010), 'NYPD Blue' (ABC, 1993-2005) en uiteindelijk 'Homicide: Life on the Streets' (NBC, 1993-1999).

12.1 Ideologische achtergrond van de traditionele cop shows

Klassieke of traditionele politieseries worden meestal opgebouwd rond twee basisschema's die in de literatuur de "whodunit" en de "swift justice" worden genoemd. In het eerste geval is de crimineel onbekend en dient de politie het raadsel van zijn identiteit op te lossen. In het tweede is de identiteit bekend maar dient de dader overwonnen en voor de rechter te worden gebracht. In beide gevallen wordt er gebruik gemaakt van actiescènes, achtervolgingen en gevechten. De reeksen horen haast allen thuis in het politiek reactionaire kamp. Jameson stelt dat het naar voor schuiven van de politie als dominant westers symbool van sociale controle, de aandacht afleidt van een staatsapparaat dat door tussenkomst van een intermediair probeert destructieve impulsen van het individualisme om te buigen tot sociale harmonie. Het politieteam dient dan als tussenstructuur om het publiek, dat angst heeft om te worden overheerst door een technologische elite, gerust te stellen. Vandaar ook de menselijke voorstelling van detectives als individu binnen het team (Jameson, 1984, p.142). De individuele politieman wordt lid van de groep, maar gebruikt die positie louter als een middel om te voldoen aan zijn behoefte tot professionalisme. Politie mensen worden in de reeksen doorgaans uitgebeeld als karakters met een eerder marginale status. Dat belet hen niet om de belangen van de dominante sociale orde te dienen (Messent, 1997, p.8). Op die manier schrikken ze het publiek niet af en blijven zij de bezorgers van de dominante culturele boodschap.

Eén bepaalde zijde van het politiewerk krijgt traditioneel minder aandacht in de televisiereeksen: het repressieve karakter van het korps, de bestaande corruptie bij sommige leden, de onterechte arrestaties of het gebruik van diverse vormen van geweld bij arrestaties en ondervragingen. Ook de effecten van vooroordelen bij laag opgeleide politie mensen en de hele politiecultuur van anti-intellectualisme, latent racisme, seksisme en kliekvorming kwamen in de klassieke series weinig of niet aan bod (Dunn, 2007, 137).

12.2. Liberalism als tegenstroming

Verschillende auteurs gaven aandacht aan de ideologische achtergrond van traditionele reeksen. In Britse series die uitvoerig werden onderzocht bleek dat de politie pas vanaf de jaren '70 op een alternatieve wijze werd voorgesteld omdat het publiek dan al een discursieve kennis had van politiepraktijken. Daardoor werden bepaalde generische conventies binnen het subgenre zelf voorwerp van verandering (Tulloch, 1990, p.71).

Deze gewijzigde voorstelling was mogelijk door de maatschappelijke evolutie vanaf de jaren '60 toen meer 'liberale' en 'progressieve' thema's ingang vonden. In de Verenigde Staten was er pas vanaf de jaren '60 enige ruimte voor een betere kwaliteit van producties (Barnouw, 1978, p.68-75). Eerst had televisie zelf een zwaar gevecht moeten leveren om haar culturele legitimiteit te kunnen vestigen (Newman, 2016, p.2). De zogeheten kwaliteitstelevisie kwam pas op als de markt het toeliet. Ze was mee het gevolg van marketingstrategieën van de netwerken die inmiddels hun

globaal monopolie over het medium in de States hadden kunnen vestigen (Klein, 1971, p.6-9). Natuurlijk moesten programma's blijven voldoen aan commerciële en esthetische vereisten. Dit noopte de sector zelf om een onderscheid te maken tussen afval en kwaliteit, zowel tekstueel als sociaal. Die opkomst van kwaliteitstelevisie liep samen met de groeiende positionering van een politieke mainstream beweging die het 'liberalism' werd genoemd en zich onderscheidde van de traditionele conservatieve silent majority die gekenmerkt was door een fel anticommunisme en reactionair discours als gevolg van de koude oorlogsstrategie.

"Liberalism" was synoniem voor tolerantie, individuele rechten en gelijkheid van kansen via reformatie en niet via radicale veranderingen. Er bleef ruimte voor de traditionele productiepatronen, vrije ondernemingen en klassieke partijpolitiek maar er werd meer aandacht geschonken aan tot dan toe eerder gemarginaliseerde groepen zoals vrouwen en kleurlingen. Liberals ontwikkelden een lifestyle, gericht op 'blanke, stedelijke bovenklasse en creatieve geesten'. Daartegenover ontstond dan begin de jaren '80 de zogeheten beweging van "Nieuw Rechts". Die wees op de gevaren van het "liberalism" voor de belangen van de traditionele blanke midden- en arbeidersklasse. Jane Feuer concludeerde daaruit dat de nieuwe kwaliteitstelevisie gericht was op de ondersteuning van een adaptatieproces op sociaal en cultureel vlak, maar neerkwam op conservatieve televisie (Feuer, Kerr & Vahimagi, 1984, p.57-59). Todd Gitlin verklaarde het hegemonisch proces in het liberaal kapitalisme: hij stelde dat de overheersende ideologie zich moet aanpassen om dominant te blijven, door oppositionele meningen in te kapselen, te absorberen in de eigen vormen en ze compatibel te maken met de eigen ideologie (Gitlin, 1979, p.63). Raymond Williams (door hem geciteerd) maakte een onderscheid tussen alternatieve vormen van ideologie die een verschillend maar aanvullend wereldbeeld bieden en oppositionele van een verschillende sociale orde. Daarbinnen zijn er opkomende en residuaire vormen, naargelang hun succes. De emerging forms waren betrokken bij raciale minderheden, etnische groepen, vrouwenrechten, alleenstaanden en homoseksuelen. Een heersend systeem dient voortdurend te worden bijgestuurd en verbeterd om de oppositionele en alternatieve vormen te blijven overwinnen (Gitlin, 1979, 264).

Het mechanisme van deze evolutie op police procedurals wordt nauwkeurig toegelicht door Lacey (Lacey, 2000, p.233). Veel van onze kennis over politie en justitie komt voort uit het cop genre, betoogt hij. Maar eens de klassieke uitbeelding faalt om het publiek nog langer te overtuigen, komt er volgens hem plaats voor een nieuwe en moderne representatie. Hegemonie is immers een manier van de dominante ideologie om de publieke opinie te overtuigen van haar wereldbeeld. Als in de jaren '70 de publieke perceptie van de politie aangetast geraakt, is het tijd om de mythes hun werk te laten doen. Genres brengen deze mythes op een sterke manier bij het publiek omdat ze een vergelijking maken tussen het verleden en het heden. Op die manier dragen ze bij tot het vormen van een nieuwe consensus.

12.3. Nieuw Rechts en de economische wijzigingen binnen de mediasector

Tussen 1981 en nu onderging de televisiemarkt belangrijke veranderingen. Zo was er een verdere deregulering van de industrie, de consolidatie van het eigenaarschap, het doorbreken van de monopoliepositie van de drie netwerken door de technologische vooruitgang (kabel, internet, satelliet) en de fragmentering van het publiek naar ras, etniciteit, gender en inkomen. Als de ontworpen tv-formats wilden blijven voldoen aan de behoeften van kleinere consumentengroepen,

diende de culturele functie van de police procedural te worden herdacht vanuit een hoofdzakelijk economisch oogpunt. Het klassieke model dat ritueel de conservatieve ideologie onderschreef, was aan het einde van zijn cyclus. Het voortbestaan van het genre vergde een overgang naar een meer flexibel model (Nichols-Pethick, 2012, p.48-75). Tegelijkertijd veranderde de culturele dynamiek van representatie onder druk van wijzigende sociale condities en discours (Gitlin, 1979, p.264-265).

De jaren '80 waren de regeerperiode van Ronald Reagan, het tijdperk van de opkomst van "The New Right". De nadruk werd gelegd op een harder optreden tegen drugs en straatcriminaliteit. Door de globalisering in die periode maakten de Verenigde Staten de versnelde neergang mee van de klassieke industrie. In de grote steden met een sterk industrieel patroon bleven de gevolgen niet uit. Er ontstond snel een hoofdzakelijk blanke stadsvlucht en een toename van chronische werkloosheid en armoede in zwarte buurten. De toename van druggebruik en –verkoop via straatbendes leidde uiteindelijk tot een explosie van moorden hoofdzakelijk onder de Afro-Amerikaanse bevolking (Westhoff, 2013, p.44-50).

12.4. Het misdaadbeeld in de Amerikaanse police procedural

Een interessant overzicht van de relatie tussen media, misdaad en politie werd gemaakt door Robert Reiner in 2002. De auteur kwam tot de conclusie dat fictie zich voornamelijk toespitte op ernstige geweldplegingen tegen personen, in een verhouding die invers is aan officiële misdaadcijfers. Bovendien hadden daders en slachtoffers in de media meestal een hogere status dan in werkelijkheid. Crime fiction hield meestal een heel succesvol imago op van de politie en het justitieel apparaat, ook al is later een trend ontstaan om kritiek te leveren op de ordehandhaving in termen van effectiviteit en eerlijkheid (Reiner, 2002, p.392-393). In 1985 deed James M. Carlson een onderzoek naar de beeldvorming van de politie en het systeem van strafvervolgning. Hij gebruikte hiervoor het theoretisch model van de cultivatietheorie van George Gerbner en diens 'culturele Indicatoren'. Gerbner beschrijft cultivatie als een voortdurend proces van boodschappen en contexten waarin hij de mainstream als het gravitatiepunt beschouwt (Gerbner, Gross, Morgan & Signorielli, 1980, p.10-29). Cultivatie focust op de bijdrage van televisie als medium waarmee kijkers zich een mening vormen van de sociale realiteit en houdt in dat bepaalde stromingen zich op die manier dieper gaan ingraven bij de kijkers. Ze brengen systematisch niet waarneembare wijzigingen aan in het denkpatroon en de vroegere visies en oriënteringen die men zich had aangemeten. Strong believers zullen zich eerder gesterkt voelen in hun opvattingen en anderen zullen geleidelijk worden geïndoctrineerd. De basispatronen van de cultivatie zouden daarbij dermate resistent zijn dat maatschappelijke veranderingen weinig wijzigingen kunnen brengen aan die trend. Uit het onderzoek van Carlson naar fictionele politiereeksen van het klassieke type bleek dat deze de sociale stabiliteit en de controle van de waargenomen legitimering versterkten. Carlson analyseerde op basis van deze theoretische bevindingen een vijftiental reeksen en stelde vast dat de meeste vertrokken van het uitgangspunt dat misdaad niet loont en dat criminelen ongewenste karakters waren die uiteindelijk kregen wat ze verdienden (Carlson, 1985). Hij verwees voor het thema van de onderzoeksvragen, procesvormen, procedures en rechten van de verdediging naar twee waardesystemen ontworpen door de socioloog Herbert Packer. Het eerste was het zogeheten 'criminal control system' of C.C.M. en legde de nadruk op de onderdrukking van de misdaad als prioriteit om de sociale vrijheid te kunnen bewaren. Het gaf beduidend minder aandacht aan regels en voorschriften. Het tweede noemde Packer het 'due proces model' of D.P.M. waarbij de focus

verschuift naar rechten, het naleven van regels en het vermijden van fouten bij de uitvoering (Carlson, 1985, p.41; Packer, 1964, p.1-12). Gray Cavender & Mark Fishman deden onderzoek naar de oorsprong van "reality cop shows". In hun overzicht verduidelijkten zij dat reality misdaadseries quasi uitsluitend ondersteund worden vanuit een conservatieve ideologie die het bestaande beleid versterken. Misdaad wordt daarin als een zeer ernstig probleem gezien waarvoor als oplossing langere gevangenisstraffen moeten komen en niet probatie of vrijheid op borg (Cavender & Fishman, 1998, p.7). Zij lanceerden ook het begrip "control talk" als taal die gebruikt wordt om verdachten en daders als anders en slecht te duiden en te behandelen en hen te ontdoen van hun rechten.

12.5. Representatie van de schending van regels en procedures in de literatuur

De representatie van schendingen van de burgerrechten in crime drama's is maar zelden onderzocht. Richard Sterne behandelde in zijn bespreking van 'NYPD Blue' het gebruik van geweld door de politie en wees er op dat het sympathiek wordt voorgesteld (Sterne, 1998, p.88-89). In de rand van een ruimer onderzoek over de reeksen 'NYPD Blue' en 'Law and Order' werden talrijke schendingen van de burgerrechten vastgesteld. Zo kwam 'NYPD Blue' tot een ontstellend hoog aantal gevallen waarin geen Miranda-waarschuwing werd gegeven bij arrestaties en/of ondervragingen terwijl in 'Law and Order' hetzelfde vergrijp iets minder werd getoond. Fysiek geweld kwam veel voor in 'NYPD Blue' en politiemensen deden valse beloften bij ondervragingen, terwijl geforceerde bekentenissen beperkt aanwezig waren (Eschholz, Mallard & Flynn, 2004, p.172). De zogeheten 'control talk' waarvan hoger sprake, was manifest en zelfs overheersend aanwezig. Daarbij werd een jargon gebruikt dat als agressief en vernederend kan worden omschreven (Eschholz et. al., 2004, p.173).

Een analyse van de representatie van de Miranda-waarschuwing in de reeks 'NYPD Blue', bevestigde dat de constitutionele rechten van de beklagden als hinderlijk werden voorgesteld in de reeks. Detectives deden er alles aan om te vermijden dat de verdachten een beroep zouden doen op een advocaat (Bandes & Beermann, 1998, p.10). Miranda wordt trouwens dikwijls voorgesteld als een tijdelijke en technische hinderpaal voor een onvermijdelijke bekentenis. De kijker wordt voortdurend vereenzelvd met de detectives. Hij volgt ze wekelijks en leeft met hen mee, en hoopt dat de verdachte niet zal ontkomen. De toeschouwer krijgt niet de kans om alles overschouwend een mening te vormen, maar weet met wie hij sympathie moet hebben. Bovendien is procedurele eerlijkheid niet erg filmisch en bekentenissen wel. Daarom kiest het medium voor dit laatste, besluiten de auteurs (Bandes et.al., 1998, p.14).

In een globaal overzicht van de representatie van de Miranda-waarschuwing als onderdeel van de populaire cultuur zien we een dalende trend. Uit een onderzoek naar de aanwezigheid van de procedure in de reeksen 'Hill Street Blues', 'NYPD Blue', 'Law and Order', 'CSI', 'Bones', 'CSI: New York', 'CSI: Miami' en 'Law and Order: SVU' kunnen we besluiten dat Miranda haar belang verliest. De auteur leidt daaruit af dat de waarschuwing op weg is om zelfs integraal uit series te verdwijnen (Steiner, Bauer & Talwar, 2011, p.236).

Een interessante studie handelt over de politie als 'moral agent' (Dirikx, Van den Bulck & Parmentier 2012, p.38). Zij gaat uit van de premisse dat publieke machten de verantwoordelijkheid dragen voor de bescherming en de handhaving van de rechten van alle burgers. Uit dat onderzoek

naar het gedrag van de politie in meerdere police procedurals bleek dat er veelvuldig schendingen waren van betrouwbaarheid en onrespectvol gedrag. In het algemeen ging het om schendingen van de rechten van de verdachte, licht geweld en soms zelfs ernstige gevallen van fysieke agressie. Dikwijls was er sprake van een ernstige schending van de neutraliteit van het onderzoek en vaak werd met verbaal geweld getracht de ondervraagde te intimideren. In geen enkele van de getoonde acties werd enige sanctie voorzien door de oversten. In de meeste gevallen wou men door de inbreuken het werk afmaken en de zaak oplossen. Tijdens ondervragingen werd meestal uitgegaan van een beschuldigende benadering. De wijze van voorstelling kwam telkens neer op een verantwoording voor eventuele fouten op basis van morele of emotionele gronden die de betrokkene zijn zelfcontrole deden verliezen (Dirikx et. al. 2012, 38-54).

Deel II: Methodologie

1. Kwalitatieve inhoudsanalyse

Dit kwalitatief-interpreterend onderzoek is gebaseerd op de intensieve studie van de teksten met als doel het reconstrueren van de latente betekenisstructuren in de documenten. Kwalitatieve inhoudsanalyse kan worden gehanteerd om betekenissen te registreren door interpretatie via het gebruik maken van de betekenisstructuren. Aan de makerskant van mediaproducten worden immers boodschappen van betekenisstructuren voorzien, terwijl ze aan de ontvangerskant aan het materiaal worden ontleend. Beide soorten betekenisstructuren zijn niet noodzakelijk gelijk aan elkaar maar er moeten raakpunten zijn. Producenten zullen dus moeten rekening houden met ontvangerbetekenissen. Het ontlenen door het publiek geschiedt door het zoeken naar patronen binnen het materiaal – een soort breken van de code – om aldus de relevante betekenissen te kunnen achterhalen. (Wester, 2006, p.28). Er kunnen ook niet bedoelde betekenisstructuren aanwezig zijn. Deze zogeheten inherente betekenissen staan los van de maker of gebruiker en worden als het ware 'meegedacht' (Vos, 2004, p.15). Betekenissen zijn verbonden met de culturele context waarin de makers en gebruikers functioneren in een historisch, maatschappelijk kader, waarbinnen ze als vanzelfsprekend worden beschouwd. Strikt genomen zijn ze analytisch onderscheidbaar van de makers- en gebruikersbetekenissen. Dat is bijvoorbeeld het geval als er sprake is van onderwerpen zoals mythes en ideologie (Wester, 2006, p.29).

Het onderzoek is gedaan aan de hand van een casestudy, een individuele unit, omdat een goed uitgebouwde theorie over het onderwerp dit toelaat (Mortelmans, 2013, p.146). De toetsing van de case aan de theorie is verantwoord omdat de onderzochte reeks volgens de literatuur behoort tot de meest toonaangevende binnen het subgenre in de jaren '90. Het opzet is om bepaalde expliciete en latente betekenissen en opvattingen van de producenten – in de ruime zin – weer te geven via het vinden van patronen in het materiaal.

Het onderzochte mediamateriaal is gemaakt in een specifieke productiecontext en de onderzoeker heeft zelf geen enkele invloed op de vorm en inhoud. Het is bedoeld om gebruikt te worden door derden zoals televisiekijkers en blijft consulteerbaar en bereikbaar in zijn oorspronkelijke vorm. Het is dus natuurlijk te noemen.

2. Invalshoek van het onderzoek

Als onderzoeker is men slechts één van de gebruikers van het materiaal. De lezing van een onderzoeker is bijzonder maar het blijft een lezing en kan gebeuren vanuit één van de vele mogelijke invalshoeken. Het materiaal heeft namelijk meerdere, misschien zelfs eindeloze betekenissen. Dat is zeker het geval bij onderwerpen als ideologie of mythe die in het materiaal naar voren komen (Wester, 2006, 29).

De unieke inhoud van een document bestaat niet. Er zijn oneindig veel invalshoeken denkbaar om een document te lezen. Iedere zorgvuldige interpretatie heeft bestaansrecht. De structuur van de tekst is belangrijk. Die kan beschreven worden en ligt vast (Wester, 2006, 29). Dat structuralisme kent twee stromingen, de semiotiek en de narratologie. Dit laatste richt zich op het verhaal van de tekst. Alle mediaproducten kunnen vanuit dit perspectief worden beschreven. Deze 'preferred reading' is uiteindelijk gebaseerd op de dominante ideologie in de samenleving. Teksten kunnen dus worden onderzocht op hun achterliggende ideologie.

De lezing in dit onderzoek gebeurde vanuit een specifieke en welbepaalde invalshoek namelijk de uitbeeldingen van ondervragingsprocedures en de hiërarchie van de politie, waaraan betekenissen over de begrippen politie, daders en oorzaken van criminaliteit verbonden zijn. De beelden en teksten werden herhaaldelijk grondig bekeken en gelezen, waarneming en analyse sluiten dus nauw bij elkaar aan.

3. Narratieve analyse

Het systeem van het brengen van boodschappen via televisie vergt een passend analytisch kader om het narratieve materiaal tot zijn recht te laten komen. Een narratieve structuur is een soort verslag van gebeurtenissen, die temporeel zijn geordend en waarvan bepaalde elementen beschreven worden (Mortelmans, 2013, p.150). Zo worden verhalen steeds gedragen door personages. Ze zullen gebeurtenissen veroorzaken en met een probleem worden geconfronteerd, dus voor een keuze worden geplaatst. Dit heet de narratieve cyclus. In films en series worden bijdragen geleverd door meerdere personages, die ieder andere posities innemen ten aanzien van het probleem, waardoor meerdere verhaallijnen door elkaar lopen. Via de verwickelingen van de personages die in de verhaallijnen worden gethematiseerd wordt indirect verwezen naar culturele categorieën zoals normen, doelstellingen en waarden. De individuele personages komen in conflict met zichzelf of met andere personages in wat Fiske het manifeste niveau noemt van het verhaal (Fiske, 1987, p.149). Het sociale conflict bevindt zich eerder op het latente niveau en zit in het verhaal verweven door een aantal tegenstellingen. Het zijn precies die tegenstellingen die worden gebruikt om de betekenis naar boven te brengen (Wester, 2006, p.164).

4. Verloop van het onderzoek en praktische werkwijze

4.1. Materiaalselectie

De keuze van het sample viel op de drie eerste jaargangen van de reeks Homicide: Life on the Streets die in het totaal ruim 30 afleveringen bevatten. In de eerste drie jaren van de reeks is de

invloed van het netwerk NBC nog relatief beperkt te noemen al dient gesteld dat er reeds ingrepen gebeurden vanaf het tweede en zeker het derde seizoen. Maar slechts vanaf seizoen vier participeerde het netwerk zelf in de productie met de bedoeling het later te verkopen via de techniek van syndicatie waarbij bepaalde groepen reeksen kopen om ze verder te exploiteren (Kalat, 1998, p.143). Daarom hadden diverse ingrepen plaats bij de productie die gericht waren op de commercialisatie en gevolgen hadden voor scenario's en teksten.

4.2. Werkwijze

In eerste instantie werden de drie seizoenen enkele malen in zijn geheel bekeken en relevante passages opgelijst. Televisieprogramma's zijn lastig te hanteren als een geheel tijdens de waarneming en analyse. Daarom wordt algemeen gewerkt met een transcript als analyseerbare vorm waarvoor relevante segmenten van het materiaal worden weerhouden (Pleijter, 2006, p.151). Een transcript is een min of meer exacte beschrijving van een film aan de hand van een aantal ordeningsconcepten (Vos, 2004). Gezien de aard van het onderzoek is de gesproken tekst veruit de belangrijkste bron van informatie gebleken. Die is letterlijk overgenomen uit de reeks. De filmische kenmerken zijn van secundair belang en werden slechts in beperkte mate geïventariseerd en uiteindelijk weinig gebruikt.

In het materiaal werd gezocht naar passages die relevant waren voor de onderzoeksvragen. Aangezien gewerkt werd met thematische eenheden op basis van inhoudelijke gronden, werden alle segmenten die betrekking hadden op de onderzochte thema's geselecteerd. Dit extraheren van segmenten werd aan de hand van de onderzoeksvragen gedaan. Er werd gelet op het bewaren van de originele formuleringen. Hierbij is gebruik gemaakt van operationele definities die in de loop van het onderzoek meermaals dienden te worden aangepast. Om de segmenten te kiezen werden bepaalde significante ondervragingen, arrestaties en gesprekken gezocht en geïventariseerd op basis van de inhoud en ongeacht hun lengte. De op voorhand bedachte categorieën (zoals bijvoorbeeld hiërarchie, ondervragingen, individuele verantwoordelijkheid) waren conceptueel relevant en lieten toe fragmenten correct te verdelen door middel van vragen over thema's en inhoud. Vervolgens werden alle fragmenten voorzien van een code. Dat gebeurde volgens de principes van het open, axiaal en selectief coderen zoals omschreven in de vakliteratuur (Mortelmans, 2013, p.403-407; p.408-411). Snel werd duidelijk dat de ondervraging het belangrijkste geselecteerde onderdeel van de gerechtelijke procedure was dat relevant was voor het onderzoek. Ondervragingsscènes werden geïventariseerd net als arrestaties waarin verbale fragmenten voorkwamen en gesprekken met getuigen en potentiële verdachten inclusief het verkennende gedeelte ervan. Gesprekken tussen de detectives over de wijze van ondervragen en hun onderlinge discussies over hun werkwijze en houding ten aanzien van de procedures werden eveneens in de eerste fase in de lijst opgenomen en van een code voorzien.

Een tweede belangrijke hoofdcategorie van data betroffen de relaties tussen de uitvoerende agenten en de hiërarchie. In een eerste lezing werden die allemaal opgelijst. Vervolgens werden ze gecategoriseerd volgens inhoud van de gesprekken en ingedeeld in drie delen. Die hadden hoofdzakelijk betrekking op tussenkomsten in procedures, of onderlinge relaties tussen ondergeschikten en hun meerderen of het algemeen beleid. Een derde categorie bevatte alle dialogen die betrekking hebben op de potentiële oorzaken van criminaliteit in de brede zin van het woord en alle teksten die handelen over socio-economische achtergronden die gelieerd zouden

kunnen zijn met misdadigheid zoals die voorkwamen in de reeks. Het waren gesprekken tussen detectives onderling, tussen hen en derden en tussen derden onderling. Hieruit werden in tweede instantie enkel de meest relevante gesprekken weerhouden.

Na een eerste algemene codering werd overgegaan op het onderbrengen van de fragmenten bij de passende subcategorieën. Iedere subcategorie werd kort beschreven en ieder fragment werd voorzien van een passende code. Zo werden alle gesprekken tussen getuigen, verdachten en de detectives verder opgedeeld als ondervragingen of interviews, geklasseerd naargelang er scènes in voorkwamen waarbij fysiek of verbaal geweld werd gebruikt. Bij het verbale geweld werden onderverdelingen gemaakt bestaande uit zuiver verbaal geweld, intimidatie, manipulatie en een gebrek aan respect. Daarnaast werden ook de subcategorieën schending van de rechten en van de neutraliteit van het onderzoek aangemaakt. Tenslotte werden de subcategorieën individuele verantwoordelijkheid, sociale factoren en beleidskritiek opgesteld op basis van de inhoud van ondervragingen en andere gesprekken.

Bij de ontwikkeling van de vragen over de hiërarchie werden aanvankelijk alle scènes gecodeerd waarin de hogere hiërarchie verscheen of werd besproken. Vervolgens werd een opdeling gemaakt in drie subcategorieën in overeenstemming met de subvragen. Deze hebben betrekking op de tussenkomsten in onderzoeken, het sanctiebeleid en het algemeen beleid. Bij het sanctiebeleid werden ook tussenkomsten van de squadleaders opgenomen.

4.3. Toetsing aan het kader van tegenstellingen

In al de geselecteerde segmenten werd gezocht naar de aard van de tegenstellingen die ze bevatten. Hiervoor werd het algemeen basismodel van Geoffrey Hurd over binaire tegenstellingen in cop shows gebruikt zoals beschreven bij diverse auteurs (Lacey en Dunn). Tegelijk werden getoonde achterliggende mythes blootgelegd. Een volgende stap was het onderzoeken, kaderen en toelichten van de tegenstellingen binnen de afleveringen. Zo werd nagegaan of ze al dan niet werden beëindigd en op welke wijze dat gebeurde, werden ze vergeleken met de karakteristieken van het subgenre zoals beschreven in de vakliteratuur en werd de dominante pool binnen de tegenstelling geduid.

Op basis van dit alles werden potentiële ideologische boodschappen gezocht en nagegaan waar klassieke conventies van het genre werden bevestigd of doorbroken. Hiervoor werd de vergelijking gemaakt tussen de getoonde inhoud van een fragment met de hieronder beschreven en bestaande ideologische tegenstellingen over de onderwerpen. Doel was vinden waar de representatie in de reeks zich situeerde binnen het maatschappelijk debat over die onderwerpen. Daaruit konden bepaalde eindconclusies worden getrokken. Als kwaliteitscontrole werden die resultaten vergeleken met de bestaande vakliteratuur over de reeks (Sweeney, Lane, Mascaro, Speidel, Kalat, Campbell, Packer, Carlson, Haggins & Nichols-Petwick).

5. Ontwikkeling van de onderzoeksvragen

5.1. Maatschappelijke context en ideologische tegenstellingen

Dit onderzoek draait om de betekenissen van de weergave van strafrechtelijke procedures, politie, ouderschap en oorzaken van criminaliteit en de rol van de hiërarchie in een Amerikaanse politiserie van de jaren '90. Daarom is een plaatsing van de vragen binnen de maximale variatie van de met het onderwerp verbonden ideologisch standpunten noodzakelijk.

De traditionele dominante ideologie in de USA over criminaliteit is gebaseerd op het concept van **individuele verantwoordelijkheid** van de ouders. Ze zijn zelf aansprakelijk voor hun daden en beslissen uit vrije wil om misdrijven te plegen. Alle maatschappelijke, politieke, economische en sociale ongelijkheden spelen geen rol en zijn dus niet relevant.

Aan de andere zijde van het ideologisch spectrum bevindt zich de visie dat de oorzaken van criminaliteit terug te brengen zijn tot **de sociaaleconomische situatie van de ouders**. Strenge straffen en langdurige gevangenisstraffen zullen dus niets oplossen maar treffen hoofdzakelijk de Afro-Amerikaanse gemeenschap die er steeds meer door ontwricht wordt waardoor de kans op criminaliteit stijgt. Zo zijn sinds 1990 ruim 25% van de Afro-Amerikaanse jongeren opgegroeid in éénoudergezinnen waardoor de armoede toeneemt net als de sociale isolatie en zowel de familie als het gemeenschapsleven verder wordt ondermijnd (Emerson, 2011, 65-69).

Het tweede strijdpunt betreft de wijze waarop vandaag de politie haar **bewijzen verzameld door middel van ondervragingen** binnen de procedure, namelijk op basis van de volkomen isolatie van de verdachten gecombineerd met aangeleerde toegestane deceptieve technieken (Leo, 199, p.19-23). Die methodes worden aanvaard binnen de rechtspraak in de mate dat ze een onschuldige persoon niet misleiden. Ze worden vanuit een ethisch standpunt verdedigd als noodzakelijk (Ciske, 2009, p.1). Daartegenover staan de kritische visies van hoofdzakelijk criminologen en psychologen die stellen dat de wijze van toepassing zorgt voor ernstige problemen omwille van het gebrek aan aflijning en duidelijkheid. Ze pleiten voor objectivering en meer eerlijkheid en integriteit (Godsey, 2009, p.711; Kassin, Drizin, Grisso, Gudjonsson, Leo & Redlich, 2009, 1). Hun uiteindelijk argument is dat de politie als instelling iedere geloofwaardigheid zal verliezen als ze louter op basis van interne criteria het gebruik van deceptieve technieken blijft verdedigen (Alpert & Noble, 2008, p.17-18).

Media spelen in dit debat een belangrijke rol want in films en televisieseries worden diverse drama's in allerhande formats getoond over onderwerpen zoals schuld, goed en kwaad, recht en rechtvaardigheid, kortom thema's met een hoge moraliteits- en verhaalwaarde en de standpunten die daar worden verkondigd beïnvloeden de publieke opinie (Beale, 2006, p.397-398).

Een bijkomend aspect in deze ideologische discussie is de rol van de **politieke en functionele hiërarchie van de politie en de vraag rond het nut van het voortbestaan van de paramilitaire structuur in het korps**. De eerste hervormingen naar een professioneel korps waren gericht op de bestrijding van misdaad op een waardevrije manier volgens een paramilitaire structuur, vertrekkende vanuit een mythe, een geïdealiseerd en historisch geloof omtrent het militaire (Seriër II, 2011, p.12) een model dat functioneert vanuit een autoritaire top-down organisatie met rangen,

uniformen en regels (Seriër II, 2011,p.16). Vandaag staat die structuur haaks op een mainstream visie dat de politie moet evolueren naar een community based model volgens 'corporate' structuren met als doel dichterbij de gemeenschappen te staan die ze geacht worden te dienen (Crank, 2004, p.30). Binnen het nog bestaande paramilitaire karakter van het korps leidt dit niet tot meer efficiëntie (Cowper, 2000, p.231). Door toenemende budgettaire beperkingen en eisen inzake hogere productiviteit vanwege de politiek en hiërarchie groeit een 'wij en zij' paradigma, een subcultuur tussen de manschappen met een cultivatie van wantrouwen ten aanzien van politiek en de eigen hiërarchie (Goldstein, 1990, p.71&157; Skolnick et. al., 1986, p.221). Dit heet het verschil tussen de cop- en de management culture (Crank, 2004, 24) met als uitloper de 'Blue wall of Silence', de ongeschreven wet van de zwijgplicht tegenover de leiding die het werk van de basis zozegd toch niet begrijpt (Crank, 2004, 21).

5.2. De eigenlijke vraagstelling

Na het theoretisch kader is de volgende stap het stellen van vragen die aansluiten op de hogervermelde ideologische discussies en nagaan hoe ze worden benaderd in de reeks. Op basis van de voorgaanden werden vragen geselecteerd die betrekking hebben op de weergave van het onderzoek en het de beeldvorming over politie, beleid en oorzaken van misdadigheid:

1. Hoe worden de ondervragingen binnen het onderzoek weergegeven? Wat is het beeld dat men krijgt van de politie, de daders en de oorzaken van misdadigheid aan de hand van de gegevens die vrijkomen in ondervragingen?

Subvragen

- a) Hoe worden ondervraagden voorgelicht over hun rechten voor de ondervraging?
 - b) Worden er misbruiken getoond die worden begaan door de politie tijdens een arrestatie of een ondervraging zoals het gebruik van gewapend of ongewapend fysiek geweld, bedreigingen, intimidatie of een duidelijk gebrek aan respect voor de verdachten of getuigen?
 - c) Worden er schendingen van de neutraliteit van het onderzoek weergegeven en hoe worden ze gemotiveerd?
 - d) Worden er klemtonen gelegd op de individuele verantwoordelijkheid van de daders of wordt gewezen naar hun sociaaleconomische achtergronden en omgeving als verklarende factoren als medeoorzaken van misdadigheid?
2. Wat is het beeld dat men heeft van de politiehiërarchie in de reeks?

Subvragen

- a) Hoe wordt de druk van de hiërarchie op het werk van de detectives weergegeven met betrekking tot het oplossen van de behandelde zaken? Ontstaan er conflicten tussen de veldwerkers en de hiërarchie met betrekking tot het werk? Zijn er tussenkomsten van superieuren om onderzoeken te sturen?
- b) Wat is het sanctiebeleid van de hiërarchie en ziet ze toe op de naleving van de regels bij de procedures?
- c) Wat is het beeld dat de reeks schetst van het algemeen beleid van de hiërarchie?

Deel III: Analyse

1. Homicide: Life on The streets

De makers van de serie baseerden zich op het boek van David Simon dat werd aangepast en geschikt gemaakt voor netwerktelevisie. De transitie van pagina tot scherm bleek vrij succesvol te zijn (Sweeney, 2013). Essentieel voor het werk was de locatie Baltimore, een stad die getroffen werd door een soort 'urban struggle' (Hoffman, 1998, p.30; Kalat, 1998, p.97). Ze was in de reeks essentieel voor de verhalen, naast de unieke visuele stijl, de donkere vertellingen en de onconventionele en telegenieke acteurs. Als bijkomende kwaliteitsgarantie was er de aanwezigheid van scenarist Tom Fontana en Oscarwinnend regisseur Barry Levinson. De aanpassing tot een televisieserie had veel te maken met de behoefte die was ontstaan bij NBC Networks om hun publiek terug te winnen nu ze – begin de jaren '90 – slechts als derde netwerk hun leidinggevende positie hadden verloren. NBC was daarom bereid een zeker risico te nemen (Kalat, 1998, p.108; Thompson, 1997, p.44).

Barry Levinson van zijn kant was niet geïnteresseerd in het maken van een zoveelste cop show waarin de misdaden wekelijks werden opgelost en waarin de detectives als helden werden afgeschilderd. Terwijl 'NYPD Blue' van ABC een soort 'buddy cop show' bleef was Homicide zowel thematisch als stilistisch veel riskanter (Kalat, 1998, p.23).

De traditioneel ideologische ongecompliceerde cop shows kenden hun einde in de jaren '80 van vorige eeuw, even voor de komst van 'Hill Street Blues' (Gitlin, 1994, p.213). Dit wil echter niet zeggen dat er geen continuïteit aanwezig was tussen 'Homicide' en de voorgangers. Reeds bij 'Hill Street Blues' werd gebruik gemaakt van de verhaallijnen over de afleveringen heen en van een ruim samengestelde cast van acteurs.

Dat dergelijke reeksen mogelijk werden gemaakt door de netwerken had alles te maken met de succesvolle opkomst van de kabeltelevisie (Nichols-Petwick, 2012, p.77).

Het camerawerk was bijzonder: met een beweeglijke 16mm camera werden lange 'takes' gemaakt die als het ware het leven beter weergaven en een meer natuurlijke acteerprestatie aanmoedigden (Hoffman, 1998, 84). Er was echter ook een economische reden voor: dergelijk werk kon gedaan worden met een lager budget (Kalat, 1998, 104) wat ook heeft bijgedragen tot het behoud van de reeks door NBC. De conventionele opnames waaraan het publiek gewoon was geraakt werden vervangen door 'jump-cuts' en herhalingen waarbij Levinson zijn inspiratie haalde bij Jean Luc Godard in 'A bout de souffle'. De techniek werd geparodieerd in de aflevering '**The Documentary**' in seizoen 5. De cinematografische kwaliteit van het werk werd geprezen, de makers ontvingen goede kritieken en zoals een auteur schreef, "was de reeks voor televisie wat abstract expressionisme was voor de kunst" (Kalat, 1998, p.116). De imitatie-documentaire stijl en de locatie binnen de stad waarbij leegstaande rijwoningen in beeld worden gebracht, goedkope motels, toeristische attracties en troosteloze terreinen van een 'rustbelt-city', droegen bij tot een gevoel van realiteit, net als de harde en scherpe dialogen, de cast van complexe karakters en de onvoorspelbare aard van de verhalen (Haggins, 2013, p.14).

Tot de jaren '80-'90 waren cop shows politiedrama's waarin wekelijks per episode individuele misdrijven werden opgelost. 'Homicide' slaagde er als eerste in om dit om te zetten naar een meer complex discours over de sociaal economische en politieke achtergronden als ondersteunende factoren voor de misdaad (Nichols-Petwick, 2012, p.76). De reeks handelde meer over de morele ambiguïteit van het politiewerk dan over het oplossen van de misdaden (Billingham, 2000, p.179).

Deze diepere contextualisering werd deels mogelijk gemaakt door het bronnenmateriaal, het werk van David Simon (Sweeney, 2013, p.67). Precies omdat 'Homicide' iets anders wou zijn dan een 'cop show' werd het een hele goede. Feitelijk was het de voorloper van de zogeheten 'cable drama's' omdat het gemaakt was als een product dat er mee moest concurreren. Vandaag zou het zeker zijn terechtgekomen in dat circuit, net als de opvolgers zoals 'The Wire' en 'The Corner'.

2. Arbeid, middelen en sociaal kapitaal

2.1. Arbeid

'Homicide: life on the streets' gaat over de manier waarop moordzaken worden behandeld in een afdeling van het politiedepartement in Baltimore. De politie wordt echter niet voorgesteld als een monolithisch blok maar is vertegenwoordigd door een groep detectives. Het bijzondere van de reeks is dat misdaadbesteding in beeld wordt gebracht als normale **arbeid** verricht door een groep mensen die in de eerste plaats hun job doen. De detectives worden voorgesteld als werkenden die aan een bescheiden loon dagelijks telkens opnieuw geconfronteerd worden met het fenomeen moord. De reeks handelt over zingeving en de impact van dit soort werk op hun persoonlijk leven (Lane, 2001, p.137).

2.2. Middelen

Om hun werk te doen worden aan de hoofdpersonages **middelen** ter beschikking gesteld die vaak onvolkomen zijn en soms het voorwerp uitmaken van discussies met de hiërarchische leiding. Zo wordt duidelijk in het verloop van de serie dat de staat van de gebouwen lamentabel is. Als blijkt dat er asbest aanwezig is in het kantoorgebouw probeert de hiërarchie de zaak onder de mat te vegen in '**Smoke gets in your eyes**' (S01.E09; 23:51-26:00). Andere voorbeelden betreffen de centrale koeling die een hoofdrol speelt in '**The Night of the Dead Living**' (S01.E03), het gebrekkige computersysteem of een geschil rond de leidingen in het gebouw die onbehoorlijk worden hersteld en onderhouden. De bureaucratische tirannie van de budgetten wordt uitgespeeld door de commandostructuur – zoals geïllustreerd in '**Nothing Personal**' (S03.E09) - om niet in noodzakelijke vervangingen te moeten voorzien (08:32-08:56; 32:52-33:08). Ook in '**Dead End**' (S03.E14) keert dit thema terug (19:43-20:48). De willekeur van de superieuren komt aan bod als er wel middelen zijn voor onbenulligheden maar niet voor noodzakelijke investeringen. Details zoals de kledingvoorschriften, regels inzake het gebruik van voertuigen, verantwoording van de kosten, zijn daar allemaal voorbeelden van. Ook de discussie tussen twee detectives en de teamleider over het inrichten van een rokersvrije ruimte in de aflevering '**Smoke gets in your eyes**' (S01.E09 - 30:46-31:20; 31:29-32:02) is illustratief. De impact van de detectives op dit alles is gering, maar bestaat wel in bepaalde onderdelen van de procedures zoals ondervragingen waar ze hun volledige creativiteit kwijt kunnen.

2.3. Sociaal kapitaal

De productiemiddelen worden als sociaal kapitaal ter beschikking gesteld door de gemeenschap onder de vorm van **budgetten** die bewaakt worden door de hiërarchie namens de gemeenschap. De invoering van nieuwe vormen van bureaucratie geënt op het bedrijfsleven moeten helpen bij de toekenning van steeds meer financiële middelen om de stijgende criminaliteit in te dijken of minstens in bedwang te houden. Daarbij horen de meting van de individuele resultaten van de werknemers en het bevorderen van onderlinge competitie. Dat alles geeft aan de dagelijkse leiding van het korps een zeer grote macht. Zij beheren niet alleen de middelen maar oefenen ook toezicht uit op de werking van de eenheid. Om hun gezag beter te kunnen handhaven wordt de mythe rond de militaire structuur en discipline binnen het korps als ultiem machtsmiddel in stand gehouden. Wie er zich wil aan onttrekken wordt gesanctioneerd.

3. Aard van de misdrijven en protagonisten

3.1. Moorden in een stedelijk milieu

De getoonde misdaden zijn telkens moorden waaraan levenslange gevangenisstraffen en zelfs de doodstraf gekoppeld worden. Ze vormen voor de betrokken detectives haast een dagelijkse routine, al blijven ze gepercipieerd als de ergste misdaden. Over het geheel van de reeks heen zien we een grote diversiteit aan motieven waarbij vooral opvalt dat ze er niet toe doen. Misdad is in de serie vooral een onveranderlijk onderdeel van het stedelijk bestaan. De stad wordt daarbij meer en meer gelijk gesteld met begrippen zoals verloedering, afval, vervuiling, wapens drugs en gangs. In de reeks vindt dat zijn uitdrukking in de aflevering **'The Last of the Watermen'** (S03.E05) als Key Howard ontdaan door de vaststellingen van een wrede moord op een oudere vrouw plots verlof neemt en weg wil uit Baltimore:

K.H. " Smell. Urban decay. The City. I'm out of here. See sunlight, the clear green ocean, wild ducks, a place where people don't cut out each others tongue" (05:44).

De milieus waarin de getoonde moorden worden gepleegd zijn sterk gespreid: daarbij gaat het niet zozeer om een statistisch zuivere doorsnede van de realiteit maar om een fictie waarbij de makers getracht hebben bepaalde accenten te leggen en thema's aan te snijden, soms gebaseerd op waar gebeurde feiten.

3.2. De protagonisten

In de narratieve analyse worden verhalen gedragen door de personages, dat is niet anders in 'Homicide: Life on the Streets'. De **betrokken politiemensen** vormen geen subklasse maar treden naar voor in de verhalen als **individuen**, ieder met hun persoonlijk leven, motieven en background. De teamleden vormen een breed gamma van invalshoeken die allen bijdragen tot de betekenisverlening in de reeks. Ze worden voorgesteld met hun eigen stijl, klemtonen en accenten en karaktertrekken. Via de onderlinge interactie en dialogen komt een deel van de onderliggende betekenissen aan de oppervlakte.

Teamsupervisor **Al Giardello** is een Afro-Amerikaan met Siciliaanse roots, die zeer dicht staat bij zijn ondergeschikten. Hij is gedreven, straalt gezag uit en wordt door zijn teamleden algemeen als hun leider aanvaard. Zijn vrouwelijke collega **Megan Russert** wordt geportretteerd als een hoog opgeleide, intelligente alleenstaande blanke weduwe en het moreel baken van de toeschouwer. Ze is een rolmodel voor vrouwen in het korps. De meest prominente rechercheur is een Afro-Amerikaan, **Frank Pembleton**, een eenzaat op het werk, compromisloos, cerebraal en sterk beïnvloed door zijn opleiding bij de Jezuïeten. Hij wordt naar zijn zeggen gedreven door een overtuiging die gebaseerd is op zijn vroeger geloof waarin hij zich als het ware vergelijkt met het wrekende godsbeeld uit het Oude Testament, namelijk streng en bestraffend als de regels worden overtreden. De enige vrouwelijke detective, **Key Howard** is ook zeer ambitieus en competent. Ze is een alleenstaande blanke jonge vrouw afkomstig uit een gemeenschap van vissers en verbonden aan het aloude Amerikaanse platteland. Zij is gedreven en gender gemotiveerd al krijgt zij het moeilijk als ze geconfronteerd wordt met de wreedheid van bepaalde zinloze moorden. **Stan Bolander** is een typische blanke vertegenwoordiger van de klassieke Amerikaanse waarden die gangbaar waren in de jaren '60-'70, met een hang naar het verleden, zin voor traditie en familie. Door zijn recente scheiding is hij echter onzeker geworden over zijn toekomst en zoekt hij bevestiging van zijn eigenwaarde. Zijn vaste partner **John Munch** is blank en alleenstaand, cynisch en rationeel maar niet zo sterk gemotiveerd. In zijn jeugd was hij een hippie en hij staat nog erg tolerant tegenover het gebruik van softdrugs ('**And the Rockets Dead**' **Glare**' (S01.E08) en '**Smoke Gets in Your Eyes**' (S01.E09). Hij is progressief in zijn denken en heeft het moeilijk met bureaucratie, gezagsstructuren, discipline en stiptheid. Zijn soms ontvullende analyses en zwarte humor maken de dagelijkse ellende van het werk voor hem draagbaar. **Beau Felton** komt uit de blanke onderklasse en kon zich via het korps opwerken. Het is een typische 'All American Boy' en familieman, oppervlakkig maar charmant. Hij komt echter in grote problemen als zijn huwelijksmoeilijkheden gaandeweg een weerslag hebben op zijn werk. **Tim Bayliss**, is een jonge blanke vrijgezel uit een eerder progressief-liberaal denkend milieu, onervaren maar intelligent. Hij wil zich bewijzen in zijn werk. Voor hem is de afdeling het belangrijkste departement van de politie. Hij heeft steeds de ambitie gehad om deel uit te maken van dit team. **Steve Crosetti** is een wat corpulente, diep gelovige gescheiden katholieke Italiaan met een obsessie voor de moord op Lincoln, die door de aard van zijn werk de controle over zijn gezin verliest en steeds meer twijfelt aan de traditionele waarden die zijn leven beheersen. Zijn vaste partner is **Meldrick Lewis**, een lichtvoetige maar toegewijde detective van gemengde afkomst wiens personage beter plaatsbaar is naarmate de reeks vordert.

4. Analyse van de ondervragingen

4.1. Algemeen

Ondervragingen maken deel uit van de procedures zoals omschreven in de handboeken van de politie gericht op het oplossen van misdrijven. Ze vormen het sluitstuk van een onderzoek dat is gericht op het vinden van daders, het verklaren van de motieven, het linken met ander bewijsmateriaal op een zodanige wijze dat een duidelijke uitspraak van de rechtbank mogelijk is en een bestraffing kan volgen.

Een belangrijk element is de bekentenis. Eens een verdachte bekent is de kans groot dat het onderzoek succesvol kan worden afgesloten en dat betwistingen tot een minimum kunnen worden herleid. Daarom is het streefdoel bij een ondervraging om uiteindelijk de verdachte aan het praten te krijgen en vrijwillig te doen bekennen.

4.2. Weergave van de rechten van verdachten

Bekentenissen worden door openbare aanklagers en rechtbanken als het meest afdoende bewijs beschouwd (Bandes & Beermann, 1998, p.12). Maar de werkwijze om ze te bekomen botst met de rechten van de verdachten die niet gehouden zijn zichzelf te beschuldigen. Geen procedure in 'cop shows' heeft meer controversie uitgelokt tussen liberals en conservatieven dan de strijd tegen de 'Miranda Warning' van de 'goede' politiemensen in de reeks NYPD Blue (Samaha, 2008, p.275). De benaderingswijze in 'Homicide: Life on the Streets' wordt toegelicht in het vijfde seizoen via de speciale aflevering '**Documentary**' (S05.E11) waarin de ondervragers door middel van een video aan een soort zelfbeschouwing doen over hun ondervragingstechniek en de manier waarop ze de netelige kwestie van de rechten van de verdachten omzeilen (07:21-08:38; 12:39-13:06; 17:48-18:24; 21:39-22:36; 27:31-29:13; 36:51-37:35). Een deel van de in deze aflevering gebruikte tekst is gebaseerd op commentaren van auteur David Simon in zijn boek (Simon, 1991, p.208-221).

De eerste fase van een ondervraging is feitelijk een interview. Pas als duidelijk wordt dat er elementen zijn die de geïnterviewde linken aan de misdaad gaat de detective over tot een echte ondervraging. Voor die fase moet hij de verdachte officieel kennis geven van zijn rechten. In het Amerikaans recht staat dit bekend als de Miranda Warning. Deze waarschuwing werd na een beslissing van het Hooggerechtshof in 1966 algemeen ingevoerd om de burgers beter te beschermen tegen de gangbare techniek van fysiek geweld bij ondervragingen. In de reeks wordt echter duidelijk getoond hoe de waarschuwing wordt omzeild door de ondervraagden in een gesprek te lokken. Dikwijls is dit bochtenwerk niet nodig en bekennen de daders vrij spontaan.

In de eerste aflevering '**Gone for Good**' (S01.E01) geeft Pembleton een demonstratie. Een zekere Jonathan is opgepakt en wordt verdacht van de moord op de genaamde Robert H. Burger. Frank wil aan de nieuwkomer Tim Bayliss tonen hoe hij te werk gaat. Bij het binnenkomen stelt Frank aan de verdachte voor zelf zijn rechten voor te lezen van een voorgedrukt formulier. Als de man twijfelt en vraagt of het niet beter zou zijn een advocaat te vragen antwoordt Pembleton:

F.P.: "You want a lawyer? I'll get you a lawyer. I get up and walk out. The next face you will see is the State Attorney, a three-piece suit with a licence to kill" (39:28-39:58; 41:03-41:50).

Als de verdachte niet meer aandringt op het bekomen van rechtsbijstand legt de detective hem een document voor waarbij de ondervraagde vrijwillig afstand doet van zijn rechten en bereid is verklaringen af te leggen uit eigen beweging en zonder bijstand van een advocaat vragen te beantwoorden (42:33-42:55).

Naderhand ontspint zich hierover een dialoog tussen de detectives:

T.B.: "I saw what you did there. The kid wanted a lawyer"

F.P.: "Did he say that?"

T.B.: "Yeah. I know the law and the law says that you give the man a chance"

F.P.: "Well, he had his chance"

T.B.: "You tricked him in waiving his rights" (43:16-43:56).

Bayliss betwist de werkwijze van Pembleton omdat het er niet toe doet dat ze beiden denken dat hij schuldig is. Dit mag voor hem geen reden zijn om de betrokkene de uitoefening van zijn rechten te onthouden. Het is de kern van de discussie over de wijze waarop de politie omgaat met de Miranda warning (Hammack, 2011, p.920-922).

Als de jonge tiener Colin Dietz wordt opgepakt voor moord in de aflevering **'Smoke get's in your eyes'** (S01.E09) worden hem zijn rechten voorgelezen (40:22-40:38). Bolander vraagt hem of hij dit begrijpt. Als de jongen niet antwoord snauwt Munch hem toe:

J.M.: "He asked you a question!"

Colin Dietz: "I understand"

S.B.: "Let me ask you something else" (40:38).

Hierop ondervraagt Bolander de jongen over het motief van de moord. De onwetende Dietz heeft immers niet op formele wijze gezegd dat hij gebruik wil maken van zijn recht om te zwijgen. De rechtspraak vereist een uitdrukkelijke weigering door de verdachte om te praten en een even uitdrukkelijk verzoek om bijstand. Doet hij/zij zulks niet dan heeft de detective het recht verder vragen te stellen.

In de aflevering van **'Bop Gun'** (S02.E01) wordt een jonge crimineel opgepakt die zich 'Kid Funcadelic' noemt. Beau Felton zegt hem bij het begin van de ondervraging:

B.F.: "You have the right to remain silent, although I don't feel remaining silent is all it's cracked up to be" (15:34-15:38).

Hij laat op die manier verstaan dat de jongen er alle belang bij heeft geen beroep te doen op zijn rechten. De Kid is echter een ervaren iemand. Hij pleegde in zijn loopbaan tientallen overvallen en werd al veroordeeld. Als hij verneemt dat een andere betrokkene de dader heeft geïdentificeerd en het duidelijk is dat hij van medeplichtigheid zal worden beschuldigd zegt hij vrij laconiek:

Kid F.: "You and I know the two of us gonna be doing 30 years in for just having anything to do with it, and the third one will see death row. So you just ship my ass back to the city jail and we'll see how it plays out. Cos I ain't saying nothing else without a lawyer" (17:54-18:06).

Ervaren criminelen kennen de procedure, het zijn vooral de niet beroeps die zich in de problemen brengen door te denken dat ze iemand tegenover zich hebben die ze kunnen overtuigen of omdat ze menen een betere kans te hebben door samen te werken met de rechercheurs (D. Simon, 1991, p.212). In de aflevering **'Happy to be Here'** (S03.E07) wordt nog een zekere Jerome Sinclair gearresteerd. De man is een beroepsgangster die moorden organiseert in opdracht van drugsdealers. Bij zijn arrestatie worden hem de rechten voorgelezen. Hij reageert met een voorstel:

J.S.: "We can work something out. I'm just a businessman, a facilitator... Let me call my lawyer. I'll get back to you"

S.B.: "You call your lawyer from downtown" (29:51-30:17).

Later in de aflevering onderhandelen zijn advocaat en het openbaar ministerie over een strafvermindering in ruil voor informatie over de opdrachtgevers van de moord. De feitelijke uitvoerder kan daar echter niet van genieten. Hij is maar een eenvoudige in zichzelf gekeerde kleurling die slechts een bescheiden bedrag kreeg voor het plegen van de moord. Doorheen de commentaar van Giardello wordt duidelijk kritiek gegeven op die gang van zaken:

A.G.: "Meldrick, what's this I hear? We're not going after the creep who hired Matt to shoot Sam?"

M.L.: "Sinclair's lawyer made whoopee with the DEA. There building a case against the Cali Cartel, so they offered him a deal to testify"

A.G.: "That dumb kid goes for live. The guy that put him up to it, gets a few years"(39:44-40:03).

In de aflevering '**Extreme Unction**' (S03.E03) heeft de merkwaardige ondervraging plaats van Annabella Wilgis door detective Pembleton. De dame heeft zich aangemeld als een getuige in de moord op Marilyn Callisto. Maar vrij snel wordt duidelijk dat ze de daderes is van verschillende moorden. Toch vermijdt de rechercheur een formele inbeschuldigingstelling en probeert hij haar op een andere manier bekentenissen te ontlokken. De vrouw heeft echter haar advocaat geïnformeerd over haar aanwezigheid in het politiekantoor. Als die een einde stelt aan de ondervraging is de detective duidelijk gefrustreerd (25:03-25:27). Dat gevoel wordt ten aanzien van de kijkers versterkt door de uitspraak van Annabella Wilgis bij het verlaten van 'The Box':

Annabella Wilgis: "You were close, weren't you?" (25:50).

Danielle Spright wordt in '**All Through the House**' (S03.E09) op kerstavond bij haar thuis gearresteerd. Ze vermoordde een jonge drugsverslaafde die zou optreden als kroongetuige in een proces tegen haar man. Megan Russert leest haar correct de rechten voor:

M.R.: "You have the right to remain silent. You have the right to an attorney. Anything you say can be used against you in court"

Danielle Spright: "I was protecting my family. That's all I was doing. Protecting my children. These children need their daddy" (37:58-38:23).

Als Glenn Holton na zijn arrestatie in '**Dead End**' (S03.E14) wordt ondervraagd door Pembleton en Bayliss vraagt hij bijstand van een advocaat. Beide detectives negeren zijn verzoek door hem de vraag te stellen of hij misschien schuldig is aan iets. Ze blijven doen alsof de vraag niet is gesteld.

Glenn Holton: "Are you gonna bash me around some more? Where's my lawyer?"

F.P.: "Do you need a lawyer? What are you guilty of?"

Glenn Holton: "I don't have to be guilty of anything. I know the routine. Are you gonna stand behind me?"

F.P.: "My partner makes you nervous? Why are you nervous? You didn't do anything" (39:22-39:40).

Holton wordt uiteindelijk meegesleept in de discussie en eist niet meer uitdrukkelijk gerechtelijke bijstand. Opnieuw is de uitoefening van zijn recht vermeden en laat dit de piste open voor een eventuele bekentenis.

De stelling dat vooral kansarmen en jongeren hun rechten niet waarnemen wordt bevestigd bij de ondervraging van de jonge Ronny Sayers in ‘**Every Mothers Son**’ (S03.E10). Sayers is amper veertien jaar maar door de verstrenging van de wetgeving is dit de leeftijd waarop hij kan vervolgd worden als volwassene. Door de aard van de feiten – een moord op een andere tienerjongen – is het openbaar ministerie van oordeel dat een vervolging en een opsluiting aangewezen is. Ronnie snapt de ernst van de feiten duidelijk niet vooral omdat hij de verkeerde jongen neerschoot en zelf zijn daad als een ongeluk beschouwt. Hij is een kind uit een kansarm éénoudergezin, enkel zijn moeder heeft toezicht op hem. Ze is burgerlijk aansprakelijk en moet namens hem optreden en dus aanwezig zijn bij het onderzoek. Maar de jongen wil dat niet en maakt gebruik van zijn recht om haar te weigeren (18:37-18:43;19:14-19:22;19:30-19:33;19:39-20:20). In hun commentaar moedigen de detectives de jongen aan:

T.B.:“ Good move!”

Ronnie Sayers:“ It’s my right”

T.B.:“ I’d have done the same” (23:20-24:17).

Zowel de vertegenwoordigster van het openbaar ministerie als advocaat Cousart bezweren de jonge Sayers nochtans om te zwijgen (27:03-28:01).

Bij de ondervraging van Gordon Pratt in ‘**End Game**’ (S03.E15) botsen de agenten op een vijandige en uitdagende tegenpartij. Het ganse team is overtuigd dat hij de schutter is die drie van hun collega’s verwondde maar alle materiële bewijzen ontbreken:

Theresa Walker:“ I have to advise you of your rights”

Gordon Pratt:“ I know my rights.They were written for me on September 25th, 1789”

F.P.:“ I suppose your ancestors were around to watch that signing too”

Gordon Pratt:“ Well, I know for sure yours weren’t there”.

....

Theresa Walker:“ You can have an attorney present”

Gordon Pratt:“ What for? I didn’t shoot anyone” (25:33-25:46;26:37-26:42).

In een latere fase van het interview doet Pratt wel degelijk beroep op een advocaat:

Gordon Pratt:“ Charge me with the shooting and I’ll enter a plea and there isn’t a judge in town who’ll let you hold me on your suspicions! Get me a lawyer, and we’ll see who gets the last laugh! Get me a lawyer right now! I want a lawyer! I have my rights!”

A.G.: “ His rights? The son of a bitch ”(39:30-39:45).

In de aflevering ‘**Colors**’ (S03.E19) draait alles rond de werkelijkheid als sociale constructie. Pemberton is belast met het onderzoek tegen advocaat Jim Bayliss die de neef blijkt te zijn van zijn vaste partner Tim. De man schoot een student van Turkse origine neer omdat hij dacht dat die een

bedreiging vormde voor zijn gezin. Dat leidt tot grote spanningen tussen Frank en Tim. Die laatste bezweert zijn neef om niets te zeggen, maar die beslist om toch te praten. Alvorens de ondervraging plaats heeft leest Pembleton zeer correct de rechten voor (03:02-03:25; 03:51-03:56). Maar Tim Bayliss vertrouwt Frank niet en waarschuwt hem uitdrukkelijk:

T.B.: "I know all you little tricks. So don't take one little baby step out of the line, partner" (06:26-06:35).

In de schaarse fragmenten waarin optredens van advocaten voorkomen worden ze afgeschilderd als makers van oneerbare compromissen die het werk van de politie proberen te ondermijnen. In de eerder simplistische dualiteit van het genre worden de politie en het openbaar ministerie voorgesteld alsof ze optreden namens het volk, logischerwijze zijn hun tegenstanders, de advocaten dan tegen het volk (Howarth, 2000, p.491). Theresa Coursart die Sayers moet verdedigen verliest het pleit en ziet haar jonge klient opgesloten worden in afwachting van zijn proces in de aflevering '**Every Mothers' Son**' (S03.E10) en Felicia Weavers die namens de stad optreedt in de zaak Wilgis en onderhandelt over een vermindering van de te betalen schadeloosstelling, wordt door Frank Pembleton verweten dat ze een dergelijke deal sluit en zo zorgt dat belastinggeld naar een misdadigster gaat in '**A Model Citizen**' (S03.E06; 25:15-26:08).

Als advocaat Russom wordt opgevoerd in de zaak tegen Pony Johnson in '**And the Rockets Dead Glare**' probeert hij twijfel te zaaien over het bewijsmateriaal. Maar door het stellen van een vraag die toelaat een link te leggen tussen beide moorden waar zijn cliënt vermoedelijk in betrokken was geeft hij de openbare aanklager terug het voordeel (22:04-24:05). Deze scène is een subtiele uitdrukking van de keuze die in de reeks wordt gemaakt tussen misdaad en politie. Door een fout van de geslepen advocaat wordt de vermeende moordenaar toch naar de gevangenis gestuurd.

Russom zien we weer als hij er in slaagt om Annabella Wilgis te laten getuigen op het televisiescherm over haar moorden. Zo kan hij de agenda bepalen van haar komende rechtsgeding. Dat is ook de conclusie van de openbare aanklager (31:35-32:45) die aanwezig is bij haar getuigenis in '**Extreme Unction**' (S03.E03). Bij de kijkers is daardoor ernstige twijfel gezaaid over haar vermeende aandoening waardoor ze minstens moreel verantwoordelijk blijft voor de moorden.

Al deze fragmenten vallen binnen de genreconventionele tegenstelling waarbij de regels met de interpretatie van de wet door de politie botsen. Als verdachten of getuigen zwakke figuren zijn of geen goede kennis hebben van de procedure worden pogingen ondernomen om hen te doen bekennen en wordt vermeden dat ze beroep doen op hun rechten. Meermaals worden ondervragingen getoond waarbij de verdachte wel degelijk zijn rechtsbescherming inroept en verkrijgt. Telkens wordt die echter als schuldige of vermoedelijke schuldige voorgesteld. In het geval van beroepsmisdadigers wordt gesuggereerd dat er over de strafmaat wordt onderhandeld. Ongeacht de jonge leeftijd van de ondervraagden of hun mentale toestand wordt gestreefd naar het afsluiten van de zaak met een bekentenis. Geen enkele politiemann houdt zich onledig met het correct informeren van de onwetende verdachten maar de juiste informatie wordt wel verstrekt ten aanzien van personen die geacht worden de wet te kennen. In sommige gevallen wordt erg negatief gereageerd op de uitoefening van een recht door de verdachte hetzij door commentaar of het negeren van de vraag.

Globaal mag worden gesteld dat het crime control model duidelijk de overhand heeft. Dat wordt best gesymboliseerd door de tegenstelling tussen de squadleaders in de ondervraging van Wilgis.

4.3. Gebruik van geweld, intimidatie, manipulatie en gebrek aan respect

4.3.1. Fysiek Geweld

In de bestudeerde afleveringen worden er verschillende vormen van **fysiek geweld bij arrestaties** en ondervragingen getoond. Meestal gaat het om een beperkt geweld zonder gebruik van wapens. De meest extreme vorm zien we in **'See no Evil'** (S02.E02) en **'Black and Blue'** (S02.E03) waar het onderzoek wordt behandeld naar de dood van een vluchtende Afro-Amerikaanse drugsdealer die door een politiemans werd neergeschoten. De uiteindelijke dader blijkt de luitenant te zijn die het peloton leidde bij de operatie. Beide afleveringen demonstreren echter vooral de 'code der stilte' zoals die wordt geheten in de literatuur (Crank, 1998, p.201; Reuss-Ianni & Ianni, 1983, p.14-16; Skolnick & Fyfe, 1993, p.122). Het betreft een soort ongeschreven wet van groepssolidariteit onder politiemensen met straatdienst tegenover anderen waarbij alles in het werk gesteld wordt om de feiten toe te dekken. Diezelfde code passen de detectives toe in het onderzoek naar de moord op Gordon Pratt (**'Law and Disorder'** (S03.E16). Bayliss krijgt als enige de opdracht toegewezen en ontvangt geen steun van het korps en zijn meerdere. Als hij vaststelt dat zijn collega Munch een twijfelachtig alibi heeft, vermijdt hij zijn wapen te controleren. Naderhand verklaart hij dit wel te hebben gedaan en sluit het onderzoek onopgelost af (47:20-47:52).

Ook **buiten arrestaties** wordt soms fysiek geweld getoond. Zo blijkt in **'Partners'** (S03.E12) dat detective Doug Jones zijn vrouw mishandelt (36:21-36:38;37:05-37:18; 40:59-41:28). Het thema huishoudelijk geweld bij politiemensen is een taboe zoals blijkt uit onderzoeken (Cheema, 2016, p.487-496). Als Bayliss impulsief zijn wapen trekt tegenover een stugge winkelbediende komt Pembleton tussen bij de opgeroepen wijkagenten om de arrestatie van zijn collega te vermijden in **'Happy to be Here'** (S03.E07, 37:20-39:00).

Bij **arrestaties** is het wel toegelaten om fysiek geweld te gebruiken wanneer gevreesd wordt dat de verdachte zich zal verzetten of wil ontsnappen. In dat geval moet het binnen de normale proporties blijven en mag enkel worden aangewend om de arrestatie mogelijk te maken (Micucci & Gomme, 2005, p.487-500).

Een duidelijk voorbeeld van **excessief fysiek geweld** is aanwezig in de aflevering **'Dead End'** (S03.E14) bij de arrestatie van Glenn Holton, een pedofiel die verdacht wordt van een moord op een minderjarige en het beschieten en kwetsen van drie leden van het team. Terwijl Holton met de armen in de lucht staat slaat Tim Bayliss hem onverhoeds in de maagstreek (36:33-36:38).

Licht geweld of schending van de fysieke integriteit wordt gedemonstreerd door Pembleton als hij het hoofd van een verwarde zwerver vastgrijpt (40:49-41:06) die voor ondervraging werd binnengebracht in de zaak Adena Watson in **'A ghost of a Chance'** (S01.E02). Bayliss verliest zijn geduld in de ondervraging van Risley Tucker in **'Three Men and Adena'** (S01.E06). Daarbij grijpt hij de oude man beet en dreigt heel even zijn hoofd tegen de verwarmingsbuis te houden (21:16-21:38).

Bij de ondervraging van Gordon Pratt in **'End Game'** (S03.E15) wordt deze eveneens met duidelijke dwang verplicht te gaan zitten en maakt hij allusie op geweld bij ondervragingen:

Gordon Pratt: "When do the rubber hoses come out? I know all your tricks. Always been intrigued how you hold a phone book beside someone's head, then whack the phone book with a hammer" (25:00-25:21).

In **'Dead End'** (S03.E14) blijft één van de detectives achter de verdachte Glenn Holton staan en grijpt regelmatig diens hoofd vast:

*Glenn Holton: "I don't like people standing behind me! I don't like it".
F.P.: "Why, It'er reminds you? Anyone's who been at Jessup, they know about people standing behind them (39:22-39:37; 40:08-40:10).*

Als Munch probeert een jongen te overtuigen zijn wapen af te geven en die niet wil meewerken trekt hij de onwillige knaap de trap op maar slaat hem niet (**'A Model Citizen'**, S03.E06 – 35:20-35:32). Lewis arresteert een zekere Jason Calhoun in de bar van een motorbende (**'Cradle to Grave'**, S03.E11). Als de man hem luiheid verwijt wordt hij boos en ontstaat commotie die leidt tot een hardhandige arrestatie (17:56-18:12).

Ten aanzien van het gebruik van **nodeloos politiegeweld** op de straat wordt een duidelijk statement gemaakt. Als een blanke politieman een vluchtende drugsdealer in de rug schiet en probeert de zaak toe te dekken wordt dit duidelijk afgekeurd door de makers, maar als de schutter die drie hoofdfiguren verwondde zelf wordt gedood, slabakt het onderzoek en wordt de stilzwijgende solidariteit positief voorgesteld.

Als een agent **fysiek geweld gebruikt bij een arrestatie of ondervraging** is dit zeer beperkt. In dat ene geval is de dader een onsympathieke figuur, een moordende pedofiel. In een aantal andere gevallen is er sprake van lichte frustratie of is het doel het vinden van een oplossing voor de onderzochte zaak.

Ernstig fysiek geweld bij ondervragingen om de verdachte te dwingen alsnog te bekennen komt in de onderzochte afleveringen haast niet voor. In de praktijk bestaat het risico dat de betrokken rechercheur er zijn carrière en pensioen mee in gevaar brengt (Simon, 1991, p.219).

4.3.2. Verbaal geweld, intimidatie, manipulatie en gebrek aan respect

Bij ondervragingen gebruiken de detectives hoofdzakelijk basistechnieken die voortdurend in de reeks worden gedemonstreerd en bekend staan als de 'Reid-Inbau methode'. Ze zoeken soms een soort gemeenschappelijke basis met de verdachte waardoor de communicatie vlotter kan verlopen. Dikwijls bieden ze hem een soort morele uitweg aan of een middel om de daad ten aanzien van zichzelf te verantwoorden. In de vakliteratuur wordt dit omschreven als de minimalisatie. In andere gevallen krijgt het verhoor een heel andere stijl en gaat de ondervrager uit van de schuld van betrokkene. Hij gedraagt zich dan ongeduldig, veroordelend en agressief. Dit kan aanleiding geven tot een gebrek aan respect, intimidatie, beledigingen en bedreigingen. Deze techniek wordt

omschreven als de maximalisatie (Kassin et.al., 2009, p.12; Kassin, Appleby & Perillo, 2010, p.40; Dirikx et. al. 2012, p.44).

In **'Gone for Good'** (S01.E01) past Pembleton een vorm van **intimidatie** toe tegenover de jonge Jonathan. Hij is ook duidelijk manipulatief. Reeds voor de ondervraging zegt hij aan zijn partner hoe hij de zaak zal aanpakken:

F.P.:" Then what you'll witness will not be an interrogation but an act of salesmanship. As silver-tongue and thieving, as ever moved using cars, Florida swampland or bibles. But what I'm selling is a long prison term to a client who has no genuine use for the product" (38:29-38:47).

Zo wijst hij de verdachte er op dat zijn partner Bayliss vlak naast de gaskamer woont en slaat hij plots en zonder enige reden zeer hard op tafel. Jonathan wordt voorgehouden dat hij beter spreekt met hen want dat ze de uitweg voor hem betekenen. De detective houdt de jongen voor dat het slachtoffer waarschijnlijk een natuurlijke dood stierf maar dat het beter is dat hij toegeeft daar aanwezig te zijn geweest. Als Jonathan hier op ingaat confronteert de rechercheur hem met zagezegd bewijsmateriaal en laat zo de val dichtklappen (39:13-39:18; 40:14-40:24; 40:29-40:38). Munch ondervraagt in dezelfde aflevering een jonge zwarte verdachte. De jongen dist een raar verhaal op waarop Munch hem sissend zijn gebrek aan respect tegenover hem verwijt (**'Gone for Good'**, S01.E01, 06:02-06:22). Ook in de dialoog met Ralph Fenwick is Howard zo overtuigd van zijn schuld dat ze hem probeert te intimideren, te beledigen en tegen zijn voertuig schopt (**'Ghost of a Chance'**, S01.E02, 32:21-33:32). Tijdens de ondervraging van William Lyness over de moord op zijn moeder Ida Keene in de aflevering **'A dog and Pony show'** (S01.E07) vliegt ze uit tegen de jongeman omdat hij getuige was en niets deed om de moord te beletten:

K.H.:" Who are you crying for William? You've got no right to those tears!" (42:56).

Crosetti is in **'A shot in the Dark'** (S01.E05) haast zeker dat hij de dader heeft gevonden van de schietpartij waarbij agent Thormann gewond raakte. De man heet Alfred Smith en is duidelijk een vertegenwoordiger van de Afro-Amerikaanse onderklasse die met grote **minachting** wordt behandeld door agenten:

S.C.:" He's the shooter. You don't think it's him? Look at him. He's a lowlife, a pipe-head" (12:58-13:05).

Bij de langdurige ondervraging van Riskey Tucker in **'Three Men and Adena'** (S01.E03) wordt getoond hoe alles uit de kast wordt gehaald om een bekentenis los te wrikken. Daar hoort ook intimidatie en gebrek aan respect bij (20:31-20:44; 21:06-21:25; 28:35-29:10; 29:36-29:55; 30:32-30:34; 31:12-31:34):

T.B.:" He doesn't deserve consideration and respect, he murdered a little girl. You are nothing".

Bayliss spuwt in het eten van Tucker en gebruikt de zagezegde resultaten van een polygrafische test, die hij weigert te tonen, om de verdachte te overtuigen dat hij liegt:

T.B.:" Wanna know what the test says? You're lying. You're a liar".

Een schoolvoorbeeld van intimidatie en **manipulatie** is de ondervraging van Evan Hess in de aflevering **'Smoke Gets in your Eyes'** (S01.E09). De jongeman is kroongetuige in een moord binnen een jeugdbende, maar hij is niet coöperatief. Als hij ontkent dat hij de betrokkenen kent barst Munch uit:

J.M.: "You're a lying bastard! Do you think we are stupid? You're a lying liar. You're charged! We are going to neutron this little bastard!" (29:48-30:10).

Bolander stelt voor de jongen te onderwerpen aan een niet bestaande scantest waarop Hess, zwaar geïntimideerd (33:02-33:25; 34:26-34:28), besluit de naam van de dader te geven (34:44-35:00). De humor waarmee dit wordt gebracht maakt het gedrag van de detectives aanvaardbaar bij de kijkers.

Pembleton demonstreert in **'Black and Blue'** (S02.E03) hoe hij de jonge Lane Staley dermate kan **intimideren** dat deze een valse bekentenis aflegt (28:04-28:14; 28:38-28:50; 29:08-29:11; 29:19-29:22; 30:00-30:02; 31:35-32:11; 33:34-33:59; 34:19-34:53). Andere korte voorbeelden van duidelijke intimidatiepogingen zijn te vinden in de aflevering **'Bop Gun'** (S02.E01) bij de confrontatie met Antonio Barr en Marvin 'Kid Funcadelic' als ze gevraagd worden of ze weten hoe de gaskamer werkt (15:25-15:39; 15:47-15:50) of er worden aan herinnerd dat de doodstraf hen te wachten staat (15:51-15:56). Glenn Holton wordt duidelijk gemaakt wat hem als pedofiel kan overkomen in de gevangenis in **'Dead End'** (S03.E14). Hij wordt aangeraden een isoleercel te vragen, al bestaat dan het risico dat de bewakers hem zullen mishandelen (39:25-39:32; 40:09-41:53; 43:25-43:35; 44:34-44:39):

T.B.: "Who would you trust? Who would be in protective isolation with you? I'd have special guards with me"

F.P.: "They'd be the last guys that I'm trust".

In **'Cradle to Grave'** (S03.E11) krijgt Lewis het aan de stok met Jason Calhoun. De warlord van een motorbende wordt daarom hardhandig gearresteerd. Daarbij wordt hij uitgescholden voor retro-nazi uitschot (17:05-17:10; 17:37-17:40). Hij komt zelf tot de conclusie dat de ondervragers hem beschouwen als afval (19:21-19:32). Bij het onderzoek naar de moord op Angela Frandina in **'A many splendored thing'** (S02.E04) dreigt Bayliss tegen een getuige en duwt hij hem tegen de muur:

T.B.: "If you don't give me these answers, I'll slap some cuffs on you, take you downtown and knock you around!" (23:28-23:57).

Bolander ondervraagt Marty Colleari in **'The Old and the Dead'** (S03.E17). Hij is een ex-gedetineerde die werk heeft gevonden. Als die verbaasd reageert op de vragen komen de vooroordelen naar boven:

S.B.: "You have prior arrest for breaking and entering, you used a firm arm in a felony, you're an ex-con! You don't have such a nice and innocent face!" (28:17-28:30).

In dezelfde aflevering arresteren Munch en Bolander de jonge Lyle Warner. Ze verdenken hem terecht van de moord op zijn grootouders maar ze kennen het motief niet. Munch gaat frontaal in de aanval:

J.M.: "Rich-bottom feeders like you aren't satisfied as long as you know somebody else has more than you" (39:17).

Hij roept en scheldt tot Bolander daar een einde aan stelt. Die neemt een beschermende, vaderlijke houding tegenover de jongen om hem te verleiden tot een bekentenis waarin hij slaagt (39:17-39:56). Als Victor Helms de gevangenis verlaat in **'The Gasman'**(S03.E19) herinnert hij zich de ondervraging die hij onderging nadat Pembleton hem arresteerde. Het was voor hem een traumatische ervaring:

Victor Helms: "He put me in a room and tried to sweat a confession out of me. The Gestapo at their best days had nothing over his tactics. I want him to know what it feels like to be dead. That's how he treated me when he put the handcuffs on me. Like I wasn't alive. Like I wasn't even a human being. Just some bug he could crush" (08:09-08:16; 08:31-08:41).

Het oplossen van de misdaad via een bekentenis heeft duidelijk absolute prioriteit boven het naleven van de regels ter bescherming van de burgers. Dat wordt aanvaardbaar gemaakt voor het publiek omdat de detectives in talrijke andere scènes getoond worden met een zeer menselijk gelaat. Ze worden neergezet als redelijke wezens die de aartsmoeilijke taak hebben om dit soort veldwerk te doen terwijl ze weinig of geen steun genieten van de publieke opinie of de overheid. Ze vinden hun werkwijze verantwoord omdat rechters mild zijn en de jury grotendeels bestaat uit onkundigen of onverschilligen en advocaten deals afsluiten met het Openbaar Ministerie voor sommige van hun cliënten. De ondervragingstechnieken met manipulatie en deceptie zijn trouwens wettelijk toegestaan in de Verenigde Staten. De kans op arrestatie bij moord beliep in 1988 in Baltimore slechts 40% (Simon, 1991, p.464). De makers laten Pembleton dit soort argumenten ook gebruiken om zich te verantwoorden tegenover zijn kritische partner Bayliss in **'Gone for Good'** (S01.E01; 43:16-44:05).

4.4. Schending van de neutraliteit van het onderzoek

Een ander belangrijk criterium om de correctheid van een onderzoek te beoordelen is na te gaan in welke mate de neutraliteit ervan wordt geschonden en op wiens initiatief zoiets gebeurt.

Een zuivere beïnvloeding van de onderzoeker door één van de collega's vindt plaats in de aflevering **'See No Evil'** (S02.E02). Chuck Prentice, een jeugdvriend van Felton, wordt verdacht van de moord op zijn vader. Die was ongeneeslijk ziek en wilde euthanasie plegen, wat verboden is in Maryland. Felton nam het daartoe bestemde apparaat in beslag waarop de vader zijn zoon overtuigde om hem te doden en de zaak voor te stellen als een zelfmoord. Bij het onderzoek raakt Lewis overtuigd van de schuld van de zoon. Tot zijn ergernis probeert Felton zijn vriend te helpen tijdens de ondervraging (30:14-30:39; 34:43-35:22). Maar uiteindelijk beslist hij zelf om alle materiële bewijzen te laten wissen (38:57-39:38). De onderlinge solidariteit tussen collega's wordt hier gebruikt om de formele wet ondergeschikt te maken aan een soort redelijkheid waarmee een duidelijk moreel statement wordt gemaakt.

In vier andere afleveringen worden nog pogingen tot beïnvloeding getoond. Zo wil Crosetti absoluut betrokken worden bij het onderzoek naar de schietpartij waarbij zijn vriend en politieman Thormann werd gewond (**'A Shot in the Dark'**, S01.E05). Hij zet Giardello dermate onder druk dat deze laatste uiteindelijk de zaak toevertrouwd aan hem en zijn partner ook al is dit tegen de regels (15:42-16:00; 16:23-17:25). Bij de tegenstelling tussen kameraadschap en rang wint het eerste en de risico's die daaraan verbonden zijn worden opgelost als de dader wordt gevat. In **'Colors'** (S03.E19) probeert Bayliss de procedure te verstoren als Pembleton is aangeduid als primary bij het onderzoek tegen zijn neef (03:23-03:42; 08:07-08:37; 18:30-20:10; 25:33-26:29). Giardello weigert omdat het slachtoffer een buitenlandse student is waardoor de zaak grote weerklank vindt in de pers. Het dilemma wordt pas opgelost als Jim Bayliss de Grand Jury kan overtuigen van zijn gelijk. Maar het wordt de kijkers bijzonder moeilijk gemaakt door de wijze waarop het begrip 'waarheid' telkens opnieuw wordt in vraag gesteld door alle actoren.

Als vaststaat dat Crosetti is overleden weigert Lewis te aanvaarden dat zijn partner zelfmoord pleegde (**'Crosetti'** S03.E04, 08:08-09:17; 11:47-11:59; 20:33-20:46). Hij eist en krijgt een strafonderzoek om vervolgens zijn collega Bollander, die ermee belast is, voor de voeten te lopen in een manifeste poging tot beïnvloeding (24:45-24:59; 25:10-25:21; 28:47-29:17; 33:42-34:06; 37:38-38:28; 39:49-40:55). De fictie wordt uiteindelijk doorbroken als uit het medisch onderzoek blijkt dat er geen twijfel meer kan bestaan: Crosetti pleegde wel degelijk zelfmoord (41:30). De waarheid haalt het uiteindelijk en dat wordt gesymboliseerd door het beeld waarin Bolander zijn armen rond Lewis legt en hem troost (41:50). Alle detectives staan weer op één lijn.

Tenslotte is er een genuanceerd weergave van neutraliteitsschending bij de behandeling van de moord op Gordon Pratt in **'Law and Disorder'** (S03.E16). Bayliss doet noodgedwongen als enige het onderzoek. Als hij de alibi's verifieert van zijn collega's wordt duidelijk dat Munch op zijn minst verdacht kan worden van de moord. Om een confrontatie te vermijden besluit Bayliss het wapen van Munch niet te controleren en in zijn eindrapport 'the blue wall of silence' toe te passen (20:52-21:16; 27:31-28:28; 47:20-47:52). Bayliss schetst het morele dilemma in zijn dialoog met Pembleton als hij vraagt om het verschil aan te tonen tussen een terrorist en een politieman die een verdachte op die wijze neerschiet. Voor Frank is het antwoord echter duidelijk:

F.P.:" He was driven in his own perverted mind to make the world a better place for losers like himself. Made his poison more dangerous than te most. We're the good guys" (38:32-38:42).

Schendingen van de neutraliteit komen in beperkte mate voor en worden menselijk en aanvaardbaar gemaakt. De onderlinge solidariteit tussen collega's wordt gebruikt om de formele wet ondergeschikt te maken aan een soort morele redelijkheid. Ofwel primeert vriendschap boven de rang omwille van de aard van de zaak, of om louter persoonlijke redenen. Opvallend is dat telkens iedere tegenstelling binnen de aflevering wordt opgelost zoals in de meeste traditionele cop shows.

4.5. Individuele verantwoordelijkheid en sociale factoren bij ouderschap

4.5.1. Individuele verantwoordelijkheid

De vervolgde ouders zijn geen criminele masterminds. Het zijn dikwijls laaggeschoolde, bange mensen die soms reageren op de meest brutale manier door de omstandigheden waarin ze zijn geplaatst (Sweeney, 2013, p.3). In het onderzoek naar ouderschap worden niet zozeer de profielen of de motieven onderzocht maar wel de tegenstelling tussen de individuele verantwoordelijkheid van de vader en de sociale omgevingsfactoren waarin hij /zij leeft als fundamentele oorzaken van hun misdadigheid.

Individuele verantwoordelijkheid van de vader wordt herhaaldelijk besproken. Zo confronteert Pembleton de jonge Jonathan met zijn daden in **'Gone for Good'** (S01.E01):

F.P.:" Johnny, Johnny, Johnny. Burger was strangled huh? The autopsy proves it. You did a man's crime, son. Now act just like a man" (42:33-43:10).

Howard en Giardello kunnen in **'Bop Gun'** (S02.E01) moeilijk geloven dat Vaughn Perkins de moordenaar is van Catherine Ellison. Ze denken dat hij de schuld op zich neemt om de anderen te sparen (31:01-32:57; 33:00-33:30). Als Howard de jongen in de gevangenis opzoekt en de vraag stelt legt hij haar uit dat hij verantwoordelijk is omdat hij het wapen wou hebben. Hij dacht dat iedereen dan veilig zou zijn en dat er niets zou gebeuren omdat hij de controle zou hebben. Maar uiteindelijk haalde hij de trekker toch over (42:50-45:22). Als Jeremy in **'A many splendored thing'** (S02.E04) de vader blijkt te zijn van een sexmoord probeert hij duidelijk te maken dat niet hij maar het slachtoffer verantwoordelijk is. De vrouw heeft hem verleid tot een gevaarlijk sexspelletje dat slecht is afgelopen omdat hij zijn controle verloor. Bayliss reageert daar op:

Jeremy:" We started going at it. She's telling me to put the belt around her neck and then she asked to put the belt tighter! We start really going on at it and she is telling me 'Pull it tighter!' I'd never had done seks like that, I lost control, I get swept up in it, it wasn't me! She made me do it!"

T.B.:" Made you huh? Made you? How?"

Jeremy:" Angela was tough, you know? She was tough you know?" (38:21-40:05).

In de dialoog tussen Pembleton en een kloosterzuster op de trappen van een kerkgebouw in **'Extreme Unction'** (S03.E03) zien de kijkers een vertwijfelde Frank die het moeilijk heeft omdat Annabella Wilgis niet gestraft zal worden (31:16-32:28):

F.P.:" I caught a killer who murdered eight women. She claims to have a disorder, that's she crazy. Does that mean that she is not responsible? Does that mean that she doesn't have to suffer? Who speaks for the others? What right does any of us have to forgive in their name?" (31:16).

In **'Black and Blue'** (S02.E03) ondervraagt dezelfde detective Lane Staley over de dood van Charles Cox en wijst hij hem op zijn persoonlijke verantwoordelijkheid omdat hij het slachtoffer bij drugdeals betrok en meesleurde in de wereld van crack en cocaïne:

F.P.: "You knew what you were doing the first time you involved CC in one of your schemes. You put the bullet in his path. You are responsible for the murder of C.C. Cox" (31:35-32:13).

Felton weet dat Chuck Prentice zijn vader heeft gedood om hem uit zijn lijden te verlossen ('**See No Evil**' (S02.E02)). Hij stelt hem op de man af de vraag:

B.F.: "Chuckie, do you think that what you did is right?" (30:00-30:11).

Het thema staat centraal in de aflevering '**The Gasman**' (S03.E19) waarin Victor Helms alle verantwoordelijkheid van zich afschuift en tenslotte door zijn vriend en toeverlaat Danny met de vraag wordt geconfronteerd. Danny vergelijkt Victor met Pembleton die hij wil vermoorden en wijst er hem op dat Frank in alles zijn verantwoordelijkheid opneemt, zelfs voor de doden, terwijl Victor ze ontloopt:

Danny: "Victor, you're insensitive, besides you don't accept responsibility for nothing, not for Junior, not for messing up the gas pipe, not for the suicide of your wife" (37:05-37:15). It's about time I start taking responsibility for my own life. I'm not going with you Victor" (40:41-40:56).

4.5.2. Sociale factoren en beleidskritiek

Sociale omstandigheden en kansarmoede vinden we terug in de dialoog tussen twee alleenstaande Afro-Amerikaanse moeders in '**Every Mothers' Son**' (S03.E10). Ze zitten beiden in een uitzichtloze situatie. De moeder van het slachtoffer werkt in een restaurantje als dienster en is verplicht haar kinderen zonder toezicht thuis achter te laten. De moeder van de dader heeft geen idee van waar haar zoon precies uithangt. Ze klagen over het ontbreken van mannen in hun buurt en formuleren onrechtstreeks een aanklacht tegen de opsluiting van zoveel mannen van Afro-Amerikaanse afkomst en het gevaar voor ontwrichting van de gezinnen (28:10-30:44):

Mary Nawls: "I have been to three funerals this year for Darryls' friends. It seems like that's how we social now" (30:00).

Patrice: "I'm gonna keep my boys out of here. Every place I can think of costs money but I'm thinking of Canada. Maybe they don't kill each other so much up there" (30:15).

Jonge Afro-Amerikaanse vrouwen betalen een hoge prijs als slachtoffers van het gewelddadige stadsleven omdat ze in de armoede terechtkomen en dreigen hun kinderen te verliezen als die hun weg moeten zoeken in een bedreigende omgeving (Mascaro, 2005, p.61). Als Pembleton aan Bayliss later zegt dat hij en zijn vrouw aan kinderen denken stel hij de vraag:

F.P.: "How do I bring a child into this world when we got to charge children with murder?" (43:10).

T.B.: "It would be different, you have different circumstances. Don't you have the means to give a child a better chance?"

F.P.: "Because I don't live in the ghetto?" (43:55).

In de reeks zijn nog talrijke voorbeelden van alleenstaande Afro-Amerikaanse moeders die slachtoffer worden: Adena Watson's moeder, die van Matt Cameron, William Lyness of Lester Young. In *'The night of the dead living'* (S01.E03) wordt ook getoond hoe een jonge Afro-Amerikaanse kuisvrouw gedwongen is haar kind mee te nemen terwijl ze werkt omdat ze geen opvang kan betalen en alleen maar onregelmatig werk vindt (35:59-37:12). De uitzichtloosheid en voorbestemdheid voor criminaliteit van een groot deel van de Afro-Amerikaanse jongeren wordt getoond in de scènes waar John Munch probeert de jonge Lennox Young te overtuigen om het wapen af te geven waarmee hij zijn broer kwetste (*'A Model Citizen'*, S03.E06). Hij slaagt er niet in en geeft zijn pogingen moedeloos op terwijl hij de bedenking maakt dat de verspreiding van wapens zijn werk nutteloos maakt:

J.M.: "We've got guns floating around like pads during hay fever season, little guns, big guns, assault weapons..... It's O.K. by me cos it's in the Bill of Rights. The right to bear arms....I'm saying there's no answer, no solution, nothing absolutely nothing we can do about it" (36:37:37:37).

In *'Bop Gun'* (S02.E01, 23:24-25:09) wordt allusie gemaakt op de voorbestemdheid en kansloosheid van de jonge dader door de combinatie van een wapen, enkele verkeerde vrienden en amateuristische overval op een toevallige voorbijgangster (Sweeney, 2013, p.87-89). Toch blijft het concept individuele verantwoordelijkheid als oorzaak van misdadigheid zeer dominant: Sayers weigert de aanwezigheid van zijn moeder bij de ondervraging, Lyness gaf de kogels aan de moordenaar van zijn moeder, Lennox Young verborg zijn wapen en Vaugh Perkins haalde de trekker over.

Blanke kansarmoede komt aan bod in twee afleveringen: in *'The Old and the Dead'* (S03.E17) komen Felton en Bayliss terecht in Billington, een sloppenwijk in Zuid Baltimore, waar vooral nakomelingen van arme mijnwerkers uit de Appalachen zich vestigden. Twee broers begroeven het lijk van hun vader in de tuin en verzwegen zijn dood omdat ze leefden van zijn bescheiden sociale uitkeringen (16:46-17:19). Uitgerekend Felton, afkomstig uit die buurt, zal hen arresteren. Howard maakt ook duidelijke keuzes in *'The Last of the Watermen'* (S03.E05). Ze wordt geconfronteerd met de schrijnende armoede van haar eigen omgeving als een jonge visser in zijn wanhoop een controleur vermoord die hem had betrapt met een illegale vangst. Voor haar is de dader echter volledig verantwoordelijk waardoor ze haar familie overtuigd om niet te zwijgen en mee te werken met de politie terwijl ze de kansloosheid van dit soort mensen duidelijk schetst:

K.H.:" These guys aren't smart enough or lucky enough to be the ones who get away" (28:25-28:47).

Kritiek op het beleid wordt vrij expliciet geformuleerd met verwijzingen naar sociaal-economische factoren die de misdadigheid in de hand werken. In *'A dog and Pony Show'* (S01.E07) geeft een Afro Amerikaanse crimineel toe dat hij drugs dealt:

Pony Johnson:" In today's economy, you bet! When there's unemployment in your white lace hangers up in the county and the white collar boys are tapped out, what's up for me?" (13:15-13:57).

Ook de 'War on Drugs' campagne onder president Reagan wordt in '**And the Rockets Dead Glare**' (S01.E08) op de korrel genomen in een discussie tussen Bayliss, Munch en een detective van de afdeling Narcotics:

J.M.:" Half of the killings in this city are drug related murders. If you legalise drugs you could stop this'

Narcotics detective:" If you legalise drugs this city will drown. The War on drugs? Give me a break. It's more like a pea shoot. We spent 61 billion dollars kicking Saddam out of Kuwait and 11 million fighting drugs' (26:18-27:33).

Kritiek op politiegeweld tegen de zwarte gemeenschap komt even aan bod in '**Black and Blue**' (S02.E03) bij protesten en wijkbezoeken (09:19-09:52; 30:05-30:30) maar dat gebeurt zonder veel diepgang. Idem in '**Bop Gun**' (S02.E01) waar het verschil in behandeling van moordzaken op de korrel wordt genomen door Giardello (34:38-35:12). Maar nergens worden de thema's verder uitgediept, ze komen enkel terloops te pas in vrijblijvende discussies waarbij diverse standpunten worden gebracht zonder dat uitdrukkelijke keuzes van de makers volgen.

5. De hiërarchie: analyse van haar rol

5.1. Uitgeoefende druk

De hiërarchie wordt in cop shows dikwijls voorgesteld als een bureaucratisch gezag, terwijl het lagere echelon haar autoriteit ontleent aan de vakkennis en de ernst waarmee ze zaken oplost. Hieruit vloeit een klassieke tegenstelling voort eigen aan het subgenre. In 'Homicide: Life on the streets' wordt die enigszins anders benaderd.

Zo wordt de prestatiedruk geïllustreerd in de reeks door het regelmatig in beeld gebrachte bord waarop de resultaten per teamlid worden genoteerd in rode en zwarte inkt:

A.G.:" The board. Open cases are in red, closed cases are in black. You look up there, you know exactly where you stand" ('Gone for Good', S01.E01; 04:13).

Het gezag wordt in de reeks vertegenwoordigd door drie figuren met een onderscheiden profiel: de deputy commissioner Jim Harris is een oudere Afro-Amerikaan die carrière heeft gemaakt via de burgerrechtenbeweging maar thans is opgenomen in het establishment en de interne politieke cirkel van de macht. Kolonel Bert Granger is de vertegenwoordiger van de categorie blanke officieren op de terugweg die ooit zonder veel diploma's via de interne weg een loopbaan konden uitbouwen. Kapitein Barnfather is een intellectueel, een jonge Afro-Amerikaan, gedisciplineerd, ambitieus, vrij strikt maar ook tactisch, intelligent en op weg naar de top. Ze treden meestal voor het voetlicht in de zogeheten 'red ball cases' en proberen hun stempel te drukken en beslissingen van het middenmanagement of vastgelegde regels aan te passen. Red balls zijn moorden die er toe doen, die een politieke betekenis hebben, die gevolgen kunnen hebben voor de samenleving en voor hun loopbaan en dus politiek beheersbaar moeten blijven.

In de aflevering '**A ghost of a Chance**' (S01.E02) zien we discussies waarbij twee officieren aan teamleider Giardello vragen om de beginnende Tim Bayliss niet als primary te handhaven in de zaak van Adena Watson. De moord op het meisje beroert de stad omdat ze werd misbruikt en op wrede wijze omgebracht. Giardello heeft volgens de regels gewerkt en Bayliss, die binnen de afdeling de oproep ontving, de zaak toegewezen. Die is echter onzeker en maakt beginnersfouten, waarop Giardello hem op de man af vraagt of hij de zaak aankan (19:44-20:00). Als het antwoord positief is beslist hij pal achter zijn man te staan en gaat hiermee in tegen de druk van zijn meerderen (21:17-22:03). Dat is echter niet meer het geval als Bayliss in conflict komt met de militaire structuur meer bepaald met kapitein Barnfather in de aflevering '**A Shot in the Dark**' (S01.E05). Hij beschouwt de publieke verklaringen van de kapitein over één van zijn dossiers als een uiting van incompetentie omdat ze de sporen in zijn onderzoek blootleggen. In zijn boosheid belt hij Barnfather en beledigt de man. Die haast zich naar het bureau om verontschuldiging te eisen. Kernzin in dit debat is de uitspraak van Giardello die aan Bayliss beveelt zich te excuseren en op diens verweer repliceert:

A.G.: "Everything your say is true, but what's right doesn't matter. You have two choices: your truth or your job" (35:27).

A.G.: "It was stupid. You've created a problem. Normally I can solve problems, but given the call, you now have two choices, one resign from the Adena Watson case, two go into my office and apologise to Barnfather" (34:48).

De waarheid wijkt voor het gezag en de natuurlijke autoriteit die voortvloeit uit de goede uitvoering van een onderzoek weegt niet op tegen de bestaande machtsstructuren.

Een ander expliciet voorbeeld van de weergave van de machtsverhoudingen en tegenstellingen zien we in de aflevering '**Cradle to Grave**' (S03.E11). Pembleton wordt uitgenodigd door Deputy Commissioner Jim Harris, om samen te dineren in een exclusief en duur restaurant. Harris is er duidelijk kind aan huis en kent de gasten en de staf. Hij wil een beroep doen op de diensten van Pembleton om een discreet onderzoek in te stellen naar de klachten van een bevriend Congreslid, Jeremy Wade (05:49-06:07; 07:36-07:42). De vraag wordt gemotiveerd door de steun die het Congreslid geeft aan de politie en zijn rol in het toekennen van nationale budgetten voor het lokale korps. Maar een ervaren politieman als Pembleton heeft rap door dat de klacht fictief is. De zaak is geïnspireerd op het bizarre maar ware verhaal van de vroegere senator Lester Young uit Baltimore. Als uiteindelijk blijkt dat het Congreslid een straf riskeert wegens valse verklaringen besluit Pembleton hem te overhalen om de klacht in te trekken zodat er verder geen gevolg aan de zaak wordt gegeven (32:56-33:03; 33:10-34:00). Hij meent hiervoor de steun te hebben van de D.C. Als de dag daarop de pers lucht krijgt van de zaak stelt Pembleton vast dat hij geen beroep kan doen op de solidariteit en het gezag van de D.C. die zijn eigen betrokkenheid staalhard ontkent. De discussie wordt gevoerd door vier Afro-Amerikanen, Giardello, Barnfather, Pembleton en Harris. Ondanks de gewijzigde raciale machtsverhoudingen en de participatie van Afro-Amerikanen aan de macht is er dus niets veranderd en blijft de achterkamerpolitiek van de leiding van het korps bestaan. De zaak eindigt in de aflevering '**Partners**' (S03.E12) waarin Pembleton een keuze moet maken: de verantwoordelijkheid op zich nemen en een sanctie riskeren zodat zijn meerdere en het Congreslid beiden vrijuit gaan en er geen negatieve beeldvorming afstraalt op het politiekorps (15:15) of de waarheid zeggen. Als hij kiest om de schade voor het korps te beperken

trionfeert het klassieke gezag. De makers doorbreken dit via de latere dialoog tussen Harris en Pembleton:

Jim Harris: "We saved face with the press. I'm sorry they put you through the grinder" (26:56).

De commissaris doet beroep op de solidariteit van Pembleton door het gebruik van twee klassieke mythes: als Afro-Amerikaan tegenover een rasgenoot en als politieman tegenover het korps als geheel. Hij belooft als compensatie dat deze zaak geen gevolgen zal hebben voor de verdere loopbaan van de agent en dat zijn schorsing meteen ongedaan zal worden gemaakt, maar dat trekt Pembleton in twijfel:

F.P.: "How can you possibly assure me anything?(...) Am I also entitled to feel betrayed by one of my own?" (27:19).

J.Harris: "Do you know how many people are waiting to see me fail? And when one black man fails, we all fail. Don't dilute yourself. If the Deputy Commissioner goes down the whole police department does and every black man and woman who have busted their ass to get where they are, every one of them goes down." (27:37).

In die optiek heiligt het doel de middelen of zoals Pembleton het stelt: 'the classic rational' (28:12).

Jim Harris: "Yeah damn right! Frank you've got to be flexible, you've got to compromise. You know what? That's what you did on the stand. You're learning. You just might make a good shift commander yet" (28:16).

Met de repliek van Pembleton worden beide mythes doorprikt. Hij verkiest partners die hij kan vertrouwen.

F.P.: "I'll take my chances on the street. I feel safer there" (28:54).

Politieke tussenkomst van federale officieren is er in '**And the Rockets Dead Glare**' (S01.E08) als Lewis en Crosetti de moord op een jonge Chinese politieke vluchteling onderzoeken en een spoor leidt naar de ambassade. Ze worden echter snel uitgenodigd door een collega van het F.B.I. die hen duidelijk maakt dat het onderzoek niet verder kan doorgaan aangezien er een overeenkomst is met de Chinese Volksrepubliek waarbij immuniteit wordt verleend aan diplomaten van beide landen (17:48-18:03). De diplomatieke relatie met een vreemde natie is belangrijker dan een moordonderzoek.

In '**Nearer my God to Thee**' (S03.E01) wordt het lijk gevonden van een bekende blanke vrouw. De case wordt onmiddellijk een red ball. Het onderzoek wordt geleid door de nieuwe en relatief onervaren vrouwelijke shiftcommander Megan Russert. Kolonel Granger twijfelt of ze de enorme druk zal aankunnen en vraagt Giardello om toezicht te houden. Die loopt langs bij Russert om haar te steunen en is overtuigd dat ze het goed zal doen (07:06). Russert is wijs genoeg om de hulp van Giardello in te roepen en de teams te laten samenwerken.

Tijdens het verdere onderzoek wordt door allerlei signalen getoond hoe groot de druk wel is. Zo wordt de nieuwe luitenant herhaaldelijk naar meetings geroepen met meerderen en prominenten

(23:50-24:27). Later wordt ze voortdurend gebeld door de ongeduldige oversten (31:36). Russert wordt in de serie voorgesteld als een sterke persoonlijkheid, vooral als ze een ruzie beëindigt tussen Pembleton en Roger Gaffney die een latente racist blijkt te zijn. De autoritaire wijze waarop ze dit doet dwingt de bewondering van Giardello af. Na een briefing laat collega Highby zich negatief uit over haar en suggereert dat ze enkel via seksuele diensten haar positie heeft kunnen verwerven. Op die manier wordt de vooringenomenheid van de klassieke blanke politiemensen tegenover de vernieuwing in het kader van de community police gedemonstreerd. De makers tonen vooral hoe Russert omgaat met conflicten en als nieuwe leidster haar competentie en integriteit bewijst. De vooroordelen tegen vrouwen krijgen geen ruimte in de reeks.

In **'See no Evil'** (S02.E02) wordt de moord onderzocht op de jonge Charles Cox, een kleine zwarte drugdealer die per ongeluk zou zijn neergeschoten door een blanke agent. Als Pembleton de vermeende dader ondervraagt weigert die echter te praten en wil hij beroep doen op een advocaat. De gealarmeerde hiërarchie heeft maar één prioriteit: vermijden dat ze zou beschuldigd worden van een doofpotoperatie door de pers of de zwarte gemeenschap (30:57-31:03; 31:13-31:44; 31:47-32:29). Desnoods wil ze de agent laten vervolgen en veroordelen ook al staat zijn schuld niet vast. Dit is ingegeven door politiek zelfbehoud. De echte antagonisten in het conflict worden uiteindelijk Giardello en Pembleton. Als die laatste bijkomende onderzoeksdaden wil stellen binnen het korps deinst de luitenant daarvoor terug:

A.G.: "Look, I want the truth to come out just as much as you but what you're asking, it will cost. You'll tear a rift right across every officer on the street, you'll turn brother against brother" (42:59-44:11).

De tegenstelling wordt opgelost in **'Black and Blue'** (S02.E03) waarin Pembleton duidelijk botst op een muur van stilzwijgen binnen het korps (00:57-02:33). Het is een demonstratie van het beschreven onderdeel van de subcultuur van de politie dat agenten voor elkaar proberen te zwijgen (George N. Dove, 1982, p.75). Hoe meer druk de onderzoeker uitoefent des te meer weerstand ondervindt hij (03:34-04:09; 10:30-10:58; 11:10-11:34; 11:54-12:02). Giardello wil hem voor de keuze stellen tussen de mythe van loyaliteit op de werkvloer en de begane misdaad. Dit vals dilemma is gebaseerd op zijn verleden toen hij koos voor trouw aan het korps boven raciale sympathie (20:03-20:54). Als de tegenstelling op de spits wordt gedreven manipuleert Pembleton een jonge Afro-Amerikaanse getuige dermate dat die de moord bekent. Hij dwingt op die manier de teamleider te opteren voor de waarheid (35:48-36:23). Als de schuldige blanke politiemans wordt gearresteerd is de tegenstelling opgelost en wint waarheid van gezag. Opnieuw is het scenario een buitengewoon complex weefsel waarin blank racistisch politiegeweld wordt aangeklaagd door een Afro-Amerikaans detective die hierdoor in conflict raakt met zijn chef, ook een kleurling en op zijn beurt zelf een Afro-Amerikaanse getuige tot een valse bekentenis dwingt. Uiteindelijk worden al de botsingen opgelost op de traditionele manier eigen aan het genre.

5.2. Toezicht op naleving van de regels en sanctiebeleid

Als de leidinggevenden de nadruk leggen op prestaties en scoring wordt minder aandacht besteed aan de naleving van de regels die gericht zijn op het bewaren van bepaalde rechten als die in tegenspraak zijn met deze doelstellingen. De vraag past in de klassieke binaire tegenstelling bij 'cop shows' tussen regels en wetten, of tussen doel en middelen.

In **'Extreme Unction'** (S03.E06) probeert Pembleton een zekere Annabella Wilgis tot een bekentenis te overhalen. Voor het publiek is vrij snel duidelijk dat Wilgis de daderes is vooral als blijkt dat ze belangrijke details van de zaak kent. Tijdens het interview confronteert hij haar met een aantal vaststellingen. Als hij hierop wil doorgaan blijkt ze plots te lijden aan een psychische stoornis bekend als Multiple Personality Disorder (*bijlage 2). Wat later gaat de ondervrager dermate op in zijn rollenspel dat hij de integriteit van de verdachte schendt omdat hij overtuigd is dat ze een spelletje speelt en zich enkel voordoet als een psychisch gestoorde. Squadleader Russert stelt bij herhaling vast dat de ondervraging niet meer verloopt zoals het hoort:

M.R.: "Faking or not, he's crossing the line here!" (19:51-19:55).

"We could get a law suit for sexual harassment" (20:15-20:20).

"Al, he's out of control" (20:33).

Ondanks haar twijfels doet ze hem niet stoppen. Ze laat zich overtuigen door haar collega Giardello. Een duidelijke illustratie van de dominantie van prestaties en resultaten boven regels. Wanneer een advocaat opdaagt (25:05) dreigt die met een rechtsgeding over de schending van de burgerrechten van Wilgis omdat ze zich heeft verbrand aan de pols tijdens de ondervraging. De afwikkeling van dit geschil heeft plaats in **'A model citizen'** (S03.E06). Daarin wordt Felicity Weaver opgevoerd die als stedelijke advocaat de belangen moet behartigen van zowel Pembleton als Russert. Beide zijn gedagvaard door Wilgis wegens de vermeende schending van haar rechten tijdens de ondervraging.

Felicity Weaver: "Wilgis asserts that during a long gruelling interrogation you manipulated one of her alter personalities into holding a lit match to her arm. You and luitenant Russert will go before a judge for a preliminary hearing and hopefully avoid trial. Every year Baltimore spends tens of thousands on nuisance cases like this. You should know that since this is a civil suit, we must disprove guilt rather than prove innocence" (07:14-08:00).

Voor Pembleton is de vrouw een seriemoordenaar en is haar eis tot schadevergoeding absurd. (07:01-07:08). De scène is een voorbeeld van de tweestrijd tussen de schuldigheid van de betrokkene en haar recht op verdediging: twee mannen, Pembleton en Giardello, koesteren een absoluut geloof in hun opdracht om de waarheid te zoeken, twee vrouwen, Russert en Weaver, staan symbool voor de rechten van de betrokkene. Als de rechter na de ondervraging van Russert besluit dat er een rechtsgrond is voor een geding worstelt Pembleton duidelijk met zijn passie voor gerechtigheid binnen de complexe omgeving waarin hij moet functioneren:

F.P.: "I thought I'd resolved all of this when I put the uniform on. You do what you have to do to get to the truth. I've always slid through loopholes in the law, manoeuvre around technicalities. So I didn't feel guilty." (28:17-28:36).

Giardello daarentegen ontwijkt het probleem of legt de nadruk op het bekomen van een resultaat. In een scène van de aflevering **'Gone for Good'** (S01.E01) toont hij zijn keuzes bij de ondervraging van Jonathan:

A.G.: "Go get him Frank, we need this one" (40:25).

Eenzelfde houding neemt hij aan in de zaak van Amelia Zorn (*'Son of a Gun'* S01.E04):

A.G.: "I wanna close this case fast. I've got the Thormann case. I'm getting grief from the bosses. I've got a cholesterol of 281" (09:50-09:54).

De enige opmerkingen die door de leiding worden gemaakt hebben ofwel te maken met de administratie van het werk of met de resultaten. Zo wijst Giardello detective Felton terecht wegens het niet respecteren van de kledingvoorschriften en krijgt hij op zijn beurt van de kapitein opmerkingen over zijn sneakers. Giardello schorst Bolander omdat die een cursus niet wil volgen en Munch wordt zijn slordigheid en administratieve achterstand verweten. Hij scheldt Felton de huid vol omdat die niet meer naar behoren functioneert, maar nergens wijst hij zijn manschappen terecht als ze buiten de lijnen kleuren bij de ondervragingen of de rechten schenden van de ondervraagden.

Fouten en verantwoordelijkheden van de ondergeschikten worden wel afgestraft. In *'The City that Bleeds'* (S03.E13) zien we daarvan enkele voorbeelden als de zieke Mary Pendergast, die een fout maakte bij het opstellen van een aanhoudingsmandaat, dreigt te worden ontslagen (27:30-28:32). Na het schietincident waarin drie detectives gewond werden treden de tegenstellingen eigen aan de aard en structuur van het korps terug op de voorgrond. Op bevel van de kolonel en de kapitein heeft een onderzoek plaats naar de verantwoordelijkheid van Giardello (19:43-20:48). Russert krijgt die opdracht in *'Dead End'* (S03.E14) en als ze probeert hieraan te ontsnappen wordt haar de militaire commandostructuur duidelijk gemaakt:

Bert Granger: "Are you saying that you're refusing to follow a department order?" (20:42).

De klassieke tegenstelling tussen hiërarchie en ondergeschikten domineert aanvankelijk die tussen kameraadschap en rang. Die keuze blijkt uit de discussie tussen Lewis en Russert als zij hem vraagt wat er precies is gebeurd:

M.L.: "It sound's to me like you're trying to nail Gee's butt to the wall for this". The big bosses hire you to do their dirty work and you take it out on Gee" (22:52-23:28).

De confrontatie tussen Giardello en Russert toont de dominantie van de hiërarchie boven het kameraadschap omdat het uitvoeren van een order boven de solidariteit gaat. Giardello beseft dat hij daar geen beroep op kan doen zonder dat ze beiden verliezen (30:15-30:45). Maar uiteindelijk haalt de solidariteit het dan toch als Russert bereid is te liegen in haar verslag:

M.R.: "Lying to those guys, they're only getting what they give" (38:42-38:59).

De scène is een demonstratie van de traditionele keuze, de 'US against THEM' mentaliteit zoals beschreven in de literatuur (Workman-Stark, 2017, p.21).

5.3. Weergave van het algemeen beleid

Bepaalde officiële mythes van het departement worden door de makers uitgedaagd. Dat is merkbaar in discussies over **bevorderingen**. Terwijl het uiteindelijke doel van de politiehervormingen gericht is op meer openheid en het doorbreken van de isolatie van het korps

van de rest van de samenleving, gebeuren bevorderingen via een ondoorzichtige achterkamerpolitiek. In **'A dog and Pony Show'** (S01.E07) wil Barnfather de afdeling stroomlijnen en dwingt hij squadleader Jim Scinta tegen diens zin om met vervroegd pensioen te gaan. Scinta uit zijn ongenoegen over de evolutie:

Jim Scinta: "Why did the bosses squeeze me out? Why? Barnfather, that little college-educated snot! He wants to streamline the unit. He's never been on the street!" (08:00).

In **'And the Rockets Dead Glare'** (S01.E08) vragen de detectives aan Giardello wie Scinta zal opvolgen. Hij antwoordt dat ze enkel praten over de resultaten van zijn team (01:06). Kort daarop vragen de kapitein en de kolonel aan Pembleton zijn kandidatuur te stellen voor de vrijgekomen post. Frank past in het streven naar een betere vertegenwoordiging van de kleurlingen-gemeenschap binnen de commandostructuur van het korps. Alleen blijkt dat teamleider Giardello niet betrokken is bij het overleg. Zijn gezag komt in het gedrang omdat zijn oversten hem bewust buiten de zaak houden (29:57-31:05). Bovendien krijgt Pembleton uitdrukkelijk verbod om over de zaak te praten met zijn luitenant. Als Frank beslist de functie niet te ambiëren en aan Giardello de ware toedracht bekent lost dit de spanning tussen beiden op (43:17-43:39). Terwijl de mythe van een strategisch efficiënt en performant korps wordt in stand gehouden blijkt dat de aloude achterkamerpolitiek wordt voortgezet door de nieuwe leiders. Tegelijk vinden de makers een oplossing voor de tegenstelling tussen rang en kameraadschap want de shiftcommander en de detective sluiten terug de rangen tegen hun meerderen.

De afrekening met het 'Old School-netwerk' wordt gedemonstreerd in **'The Old and the Dead'** (S03.E17). Kolonel Granger neemt het niet te nauw met bepaalde regels en bezorgt enkele familieleden een lucratief contract voor het onderhoud van de leidingen in de gebouwen van de politie. Als blijkt dat ze er een zootje van maken, komt Giardello tot de vaststelling dat de kolonel de regels in verband met het toekennen van overheidsopdrachten overtreedt. Hij confronteert hem met de situatie en Granger maakt hem duidelijk dat er gevolgen zullen zijn (25:16-26:01):

A.G.: "I don't know what you've been putting into your tea, but it's completely illegal for a City official to be padding the City payroll with incompetent relatives".

Bert Granger: "Get out of my office! Don't think I won't remember this when your next review comes up!" (25:36-25:46).

Na een perslek wordt de kolonel geschorst door de burgemeester en gevraagd om onmiddellijk met pensioen te vertrekken. Van de gelegenheid wordt gebruik gemaakt om de nieuwe politieke lijn verder door te trekken.

Daarbij verrast Barnfather luitenant Giardello door hem mee te delen dat Russert wordt voorgedragen voor de nieuwe functie terwijl hij meer dienstjaren heeft:

*A.G.: "I just logged in 30 years in the Department, she's reached up an impressive 10".
George Barnfather: "This was the Mayor's call. He wants the hiërarchy demographically correct. 61% of the registered voters in this city are women, so Russert and me complement each other." (36:59-37:18).*

Merites en jaren dienst wegen niet meer op tegen de politieke prioriteiten en Giardello weet dat hij niet meer zal worden opgenomen in de 'inner circle' van de macht. Bovendien komt zijn persoonlijke relatie met Megan Russert onder druk. Haar bevordering heeft automatisch een verwijdering tussen hen tot gevolg. De tegenstelling tussen onderlinge kameraadschap en de rang wordt opnieuw bevestigd als Russert hem terechtwijst omdat ze van oordeel is dat hij haar gezag ondermijnt in de aflevering '*In search of Crimes Past*' (S03.E19):

A.G.: "*I disagree with your call but I did not intend to embarass you*".

M.R.: "*Intention or not, that's what you did. Don't undermine me in front of the squad, O.K., AI? Whether you like it or not, I'm your boss*" (11:19-11:33).

Een ander voorbeeld van het doorbreken en handhaven van politiemythes is terug te vinden in de aflevering '*Crosetti*' (S03.E04). Steve Crosetti pleegt zelfmoord en dat past niet in het plaatje van de politie.

De mythe die in stand wordt gehouden door de hiërarchie is dat de politie een op militaire leest geschoeide organisatie is waar geen ruimte is voor zelfdoding. Dat doet afbreuk aan het imago dat het korps voor zichzelf wil hooghouden. Symbolisch hiervoor staat de erewacht die normaal wordt gevormd door de collega's bij de begrafenis van een agent die sterft in actieve dienst. De kapitein en de kolonel weigeren die categoriek omdat ze vragen van de pers willen vermijden (15:54-16:03; 16:24-16:27). Hun houding staat symbool voor de taboesfeer die nog steeds hangt rond zelfmoord van politiemensen. Uit studies blijkt dat het psychologisch traumatisch werk van politiemensen een hoger dan gemiddeld risico inhoudt voor zelfmoord (Violanti, 2004, p.277; Aamodt & Stalnaker, 2006, p.7). Terwijl het middenmanagement vooralsnog bij de hoogste officier tevergeefs tracht te bemiddelen (23:17-23:59) zal uiteindelijk de band tussen de collega's sterker zijn dan de beslissingen van de top. De mythe dat onderlinge vriendschap primeert boven rang zal worden bevestigd omdat Pembleton de bevelen van de hiërarchie negeert en als enige erewacht in gala-uniform post vat voor het politiegebouw. Hij verdient daarmee het respect van zijn collega's terwijl Crosetti heeft gekregen waar hij recht op had.

Algemeen kan worden geconcludeerd dat alle hogere officieren in de getoonde fragmenten van de reeks vooral bezig zijn met bureaucratische maatregelen of hogere politiek. De bestrijding van misdaad is voor hen een statistiek en een verantwoording voor het budget. Enkel de eindresultaten tellen en bij de stroomlijning van het korps wordt hoofdzakelijk gekeken naar een beter raciaal en genderevenwicht omdat dit past in het geopolitieke plaatje. Politiek correct denken is immers de nieuwe norm. Maar ten gronde is er niet zoveel veranderd. Terwijl aan de top van de stad en de politie meer Afro-Amerikanen de dienst uitmaken voeren ze eenzelfde soort beleid uit als voorheen. Het onderscheid tussen het management en de gewone politiemensen blijft aanwezig.

De makers benadrukken waarden zoals onderling vertrouwen en kameraadschap boven de rang. Ze leggen de cesuur bij het middenmanagement, die de verbinding is tussen top en basis en meestal kiest voor de tweede groep. Terwijl inzake raciale en genderthema's '*Homicide: Life on the Streets*' in de literatuur wordt beschreven als vernieuwend, blijven inzake de rol van de hiërarchie en de verhouding met de manschappen de klassieke genre-conventies behouden.

Deel IV: Eindconclusies

In 'Homicide' draait het net als in andere cop shows rond het oplossen van misdaden en dat gebeurt steevast in drie fasen: de vaststelling, het onderzoek en de oplossing. Er wordt echter afgeweken van het traditionele schema om de cyclus af te wikkelen binnen één aflevering en daarenboven worden niet alle zaken opgelost.

De opbouw van de reeks laat toe ze te analyseren volgens een beproefde techniek van binaire tegenstellingen. Die zijn divers van aard maar bevatten alleszins een aantal basiskenmerken eigen aan het genre. De politie die misdaad bestrijdt is de belangrijkste maar in de wijze van voorstellen van beide componenten is er een duidelijke breuk met de klassieke reeksen. Sinds 'Hill Street Blues' werden meerdere karakters gebruikt waardoor een bredere waaier van representatie mogelijk was doorheen een veelheid van personages. Dat liet toe om een complexe plot uit te werken en het begrip politie als het ware te de-construeren en te verdelen over verschillende onderdelen. Door de personages werden meerdere ideologische componenten verwerkt. Zo toont de serie hoe ieder van de hoofdpersonages worstelt met het dilemma tussen de realiteit van het werk en de eigen waarden waarbij sommige teamleden ten onder gaan of minstens in ernstige moeilijkheden komen. Aan de zijde van de misdadigheid worden daders getoond die dikwijls zelf niet begrijpen waar ze in verzeild zijn geraakt. Soms zijn ze ziek, verward, gebruikt of misleid. Het solide beeld van de crimineel als absolute exponent van het kwade is bijna niet aanwezig in de beeldvorming. Het concept van de individuele verantwoordelijkheid blijft dominant aanwezig als het om de oorzaken van misdadigheid gaat maar wordt herhaaldelijk minstens in vraag gesteld door factoren zoals de jeugdigheid van de daders of kansarmoede, familiale ontwrichting, alomtegenwoordige wapens, bendeconflicten en raciale ongelijkheid.

Misdaad wordt toegelicht vanuit het niet neutrale standpunt van de hoofdrolspelers, de politie. In de belangrijkste tegenstelling die in ons onderzoek aan bod kwam, deze van de strijd tussen het doen toepassen van de wetten en het naleven van eigen voorschriften, wordt duidelijk gekozen voor de klassieke visie waarbij regels als belemmeringen worden ervaren en mogen ontweken worden en rechten van verdachten desnoods kunnen geschonden worden in het belang van de waarheid. De makers laten niet na regelmatig bepaalde dilemma's op te werpen om hierover een debat te stimuleren.

Bij het in beeld brengen van het toepassen van de procedures, een vorm van rationaliteit, zien we de personages op een eerder traditionele wijze functioneren binnen de tegenstelling wet en regels. Het streven naar resultaten is duidelijk dominant zodat het belang van de rechten van verdachten op de tweede plaats komt. De beeldvorming van deze laatsten in de scènes van ondervragingen is meestal negatief. Aan het publiek worden duidelijk signalen getoond waaruit het kan afleiden of de ondervraagde al dan niet de dader is en dus moet worden veroordeeld. Maar er zijn opnieuw enkele uitzonderingen die de waardeschaal van de betrokken politiemensen bovendien zwaar onder druk zetten. Nergens in de reeks worden de ondervragingstechnieken ernstig in vraag gesteld op één uitzondering na. Bij het overschrijden van bepaalde grenzen - die overigens arbitrair worden getrokken door de uitgebeelde politiefunctionarissen zelf - wordt nooit opgetreden. In sommige gevallen is duidelijk sprake van grensoverschrijdend deceptief gedrag al is het uitgebeeld geweld bijna steeds verbaal en intimiderend. Door de aard van de misdrijven wordt de toelaatbaarheid van deze technieken grotendeels verantwoord. Schendingen van de neutraliteit

hebben meestal te maken met het conflict tussen wettelijkheid en moraliteit of zijn uitingen van een derde tegenstelling eigen aan het genre, de dominantie van de kameraadschap boven de rang en de onderlinge solidariteit tussen collega's.

De voorstelling van de hiërarchie, die eerder optreedt als een belemmering en louter politiek ageert, vinden we terug in de literatuur waar herhaaldelijk expliciet verwezen wordt naar deze tegenstelling als verklarend basisingrediënt van een police procedural. De makers van de reeks tonen de aanzet van de commandoshift van het korps met een duidelijke evolutie naar raciale en gendergelijkheid maar ze plaatsen vragen bij de impact van een dergelijke machtswissel op de realiteit van de dagelijkse problemen in de straat. In de reeks zijn er diverse voorbeelden van onderlinge spanningen tussen Afro-Amerikaanse officieren en manschappen die in wezen niet verschillen van die tussen blanken en kleurlingen in dezelfde situaties. De strijd tegen de misdadigheid wijzigt niet en de weerslag van de nieuwe politiek op de feiten is nihil. De hiërarchie treedt niet op als behoeders van de rechten van verdachten en burgers. In geen enkele scène is sprake van sancties wegens het niet naleven van getoonde schendingen van rechten bij ondervragingen. Het beleid is gericht op resultaten en de wijze van het behalen ervan is ondergeschikt aan de doelstellingen.

'Homicide' maakte een groot verschil in de wijze van opbouw van het narratief, de stijl en de beeldvorming maar in belangrijke delen van de boodschap bleef de reeks eerder mainstream met een milde kritiek en een provocerende vorm van het aanbrengen van controversiële thema's. De serie laat zien hoe politiek en bureaucratie de strijd tegen de misdaad belemmeren en brengt een weergave van detectives die aan grote psychische druk moeten weerstaan tijdens hun werk. Ze heeft een uitdagend karakter inzake rassen- en genderrelaties in de Verenigde Staten (Campbell, 2000, p.23). De makers brachten een expliciete positionering inzake raciaal politiegeweld, wapenbezit, drugtrafiek en homofobie omdat de reeks gemaakt is in een periode dat er stappen werden gezet in de richting van een positieve representatie van politie als 'democratisch en kosmopolitisch' waarin gelijke kansen, multiculturaliteit en diversiteit mainstream werden. Om zowel commerciële als ideologische redenen werd dan ook een genuanceerder beeld van de politie noodzakelijk. Daarom zijn een aantal liberaal-progressieve thema's die behoren tot de emerging-ideologie binnen het genre ook aanwezig. Maar die beletten niet dat de reeks vele kenmerken heeft van een genreconforme 'cop show' die gewoon wat bedenkingen en vraagtekens plaatst bij individuele en institutionele machtsverhoudingen. De belangrijkste opgebouwde spanningen zijn niet die tussen blanke en zwarte detectives maar deze tussen de werkende rechercheurs en hun commandostructuren via de interne prestatiedruk, de politiek, pers en publieke opinie.

In de reeks ontbreekt het onderzoek naar de diepere oorzaak en verklaring van de misdadigheid: de context is dus gedecontextualiseerd. De historiek en de economische evolutie van de stad staan nochtans centraal in 'Homicide'. De kijker krijgt echter niet de voldoening dat de sociale orde wordt onderzocht. Weliswaar handelt 'Homicide' over de natuur van de samenleving in de Verenigde Staten waarin de ongelijkheid en racisme aan bod komen en de specifieke problematiek van Baltimore een universeel karakter krijgt, maar toch ontbreekt een duidelijke diepgaande analyse van het belang van het economisch systeem dat de sociale orde bepaalt, wat deels kan verklaard worden door de beperkingen opgelegd door een netwerk dat zich richt tot een zo breed mogelijk publiek omdat zo'n serie uiteindelijk in de eerste plaats gemaakt is om advertentie-inkomsten te genereren en te verkopen.

Deel V : Bibliografie

1. Aamodt, M. G., & Stalnaker, N. A. (2001). Police officer suicide: Frequency and officer profiles. *Suicide and law enforcement*, 383-398.
2. Allen, R. (1989). Bursting bubbles: "Soap Opera" audiences and the limits of genre. In E. Seiter, H. Borchers, G. Kreutzner, & E-M. Warth (Eds.), *Remote control: Television, audience and cultural power* (pp. 44-55). London: Routledge.
3. Alpert, G. P., & Noble, J. J. (2009). Lies, true lies, and conscious deception: Police officers and the truth. *Police quarterly*, 12(2), 237-254.
4. Altman, R. (2012/1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In Grant, B. K. (Ed.). *Film Genre Reader III*. (pp. 27-41). Austin: University Texas Press.
5. Altman, R. (1999). *Film/genre*. London: British Film Institute.
6. Bandes, S. A. (2010). And all the pieces matter: thoughts on The Wire and the criminal justice system. *Ohio State Journal of Criminal Law*, 8, 435 - 446.
7. Bandes, S., & Beermann, J. (1998). Lawyering Up. 2 Green Bag 2d, 5-14.
8. Barnouw, E. (1978). *The sponsor: Notes on a modern potentate*. Transaction Publishers.
9. Barthes, R. (1972). *Mythologies*. London: J. UK, Vintage.
10. Beale, S. S. (2006). The news media's influence on criminal justice policy: How market-driven news promotes punitiveness. *William & Mary Law Review*, 48(2), 397-481.
11. Billingham, P. (2000). *Sensing the city through television*. Intellect Books.
12. Buscombe, E. (1970). The idea of genre in the American cinema. In B.K. Grant (Ed.), *Film genre reader IV* (p. 12-26). Austin: University of Texas Press.
13. Calvert, B., Casey, N., Casey, B., French, L., & Lewis, J. (2007). *Television studies: The key concepts*. Routledge.
14. Campbell, C. (2000). A post-mortem time for racial imperialism (With the cancellation of NBC's 'Homicide', network television viewers may have had their last reflective look at cultural diversity in America). *Television Quarterly*, 30(3), 23-30.
15. Carlson, J. M. (1985). Prime time law enforcement: Crime show viewing and attitudes toward the criminal justice system (p. 189). New York: Praeger.
16. Chandler, D. (1997). An introduction to genre theory. *The Media and Communications Studies Site*. Geraadpleegd op 15/02/2018 via: http://faculty.washington.edu/farkas/HCDE510-Fall2012/Chandler_genre_theoryDFAnn.pdf.

17. Cheema, R. (2016). Black and Blue Bloods: Protecting Police Officer Families from Domestic Violence. *Family Court Review*, 54(3), 487-500.
18. Ciske, M. (2009). The Ethics of Police Deception. Geraadpleegd op 12/02/2018 via: <http://www.ohio.edu/ethics/1999-conferences/the-ethics-of-police-deception/index.html>.
19. Cowper, T. J. (2000). The myth of the "military model" of leadership in law enforcement. *Police Quarterly*, 3(3), 228-246.
20. Crank, J. P. (2014). *Understanding police culture*. London: Routledge.
21. Culler, J. (1976) *Saussure*. London: Fontana Press.
22. Dirikx, A., Van den Bulck, J., & Parmentier, S. (2012). The police as societal moral agents: "procedural justice" and the analysis of police fiction. *Journal of broadcasting & electronic media*, 56(1), 38-54.
23. Dove, G. N. (1982). *The police procedural*. Popular Press.
24. Dowler, K. (2016). Police Dramas on Television. *Oxford Research Encyclopedia of Criminology*.
25. Dunn, A. (2005). The genres of television. *H. Fulton, R. Huisman, J. Murphet & A. Dunn, Narrative and Media*. Cambridge: CUP, 125-139.
26. Emerson, B. (2011). criminal justice and the ideology of the individual responsibility. In Lawrence, K. O. (Ed.). (2011). *Race, crime, and punishment: Breaking the connection in America*. (pp. 65 - 77). Aspen Institute.
27. Eschholz, S., Mallard, M., & Flynn, S. (2004). Images of prime time justice: a content analysis of "NYPD Blue" and "Law & Order". *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10(3), 161-180.
28. Feuer, J., Kerr, P. and Vahimagi, T. (Eds.) (1984) *MTM 'Quality Television*. London: British Film Institute.
29. Fishman, M., & Cavender, G. (Eds.). (1998). *Entertaining crime: Television reality programs*. Transaction Publishers.
30. Fiske, J. (2010). *Television culture*. London: Routledge.
31. Fowler, A. (1989). Genre. In E. Barnouw (Ed.), *International Encyclopedia of Communications, Vol. 2* (pp. 215-7). New York: NY: Oxford University Press.
32. Fürsich, E. (2010). Media and the representation of Others. *International social science journal*, 61(199), 113-130.
33. Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., & Signorielli, N. (1980). The "mainstreaming" of America: Violence profile no. 11. *Journal of communication*, 30(3), 10-29.

34. Gitlin, T. (1979). Prime time ideology: The hegemonic process in television entertainment. *Social Problems*, 26(3), 251-266.
35. Godsey, M. A. (2005). Rethinking the Involuntary Confession Rule: Toward a Workable Test for Identifying Compelled Self-Incrimination. *Cal. L. Rev.*, 93, 465.
36. Godsey, M. A. (2009). Shining the Bright Light on Police Interrogation in America. *Ohio State Journal Crime Law*, 6, 711-712.
37. Goldstein, H. (1990). *Problem-oriented policing*. New York: McGraw-Hill.
38. Grant, B. K. (Ed.). (2012). *Film Genre Reader IV*. University of Texas Press.
39. Grant, B.K. (2007). *Film genre: from iconography to ideology*. London: Wallflower Press.
40. Haggins, B. L. (2013). Homicide: Realism. In Thompson, E., & Mittell, J. (Eds.). *How to watch television*. (pp. 13-21). New York: New York University Press.
41. Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (2013). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices Second Edition*.
42. Hammack, J. I. (2011). Turning Miranda Right Side Up: Post-Waiver Invocations and the Need to Update the Miranda Warnings. *Notre Dame Law Review*, 87, 421.
43. Hoffman, T. (1998). *Homicide: Life on the Screen*. ECW Press.
44. Howarth, J. W. (1999). Women Defenders on Television: Representing Suspects and the Racial Politics of Retribution. *Journal of Gender, Race & Justice* 3, 475.
45. Jameson, F. (1984). Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, no.146 pp. 52-92.
46. Jameson, F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *Media and Cultural Studies*, 482.
47. Jarvis, R. M., & Joseph, P. R. (1998). *Prime time law: Fictional television as legal narrative*. Durham, N.C: Carolina Academic Press, 88 - 89.
48. John, T. (1990). *Television Drama, Agency, Audience and Myth*. London: Routledge.
49. Kalat, D. P. (1998). *Homicide: Life on the Streets--the Unofficial Companion*. Macmillan.
50. Kassin, S. M., Appleby, S. C., & Perillo, J. T. (2010). Interviewing suspects: Practice, science, and future directions. *Legal and Criminological Psychology*, 15(1), 39-55.
51. Kassin, S. M., Drizin, S. A., Grisso, T., Gudjonsson, G. H., Leo, R. A., & Redlich, A. D. (2009). Police-induced confessions: Risk factors and recommendations. *Law and human behavior*, 34(1), 3-38.

52. Klein, P. L. (1971). Why You Watch What You Watch When You Watch. In Harris, J. (Ed.). *TV Guide: The First 25 Years*. (pp. 186–188) New York: New American Library.
53. Klinger, B. (1984) ` “Cinema/Ideology/Criticism” Revisited: The Progressive Genre'. In B. Grant (Ed.). *Film Genre Reader*. (pp. 74-90). Austin: University of Texas Press.
54. Lacey, N. (1998). *Image and representation: key concepts in media studies*. Macmillan.
55. Lacey, N. (2000). Narrative and genre: Key concepts in media studies. New York: St. Martin's Press.
56. Lacey, N. (2009). *Image and Representation: key concepts in media studies*. (2nd Edition). New York: Palgrave Macmillan.
57. Lane, P. J. (2001). The existential condition of television crime drama. *The Journal of Popular Culture*, 34(4), 137-151.
58. Leo, R. A. (1992). From Coercion to Deception: The Changing Nature of Police Interrogation in America. *Crime, Law and Social Change*, 18(1-2), 35-59.
59. Macek, S. (2016). The Wire and the Televisual Representation of the “Inner City”. *The City Since 9/11: Literature, Film, Television*, 229.
60. Maguire, M., Morgan, R., & Reiner, R. (2002). *The Oxford handbook of criminology*. New York: Oxford University Press.
61. Mascaro, T. A. (2005). Shades of black on homicide: Life on the street: Advances and retreats in portrayals of African American women. *Journal of Popular Film and Television*, 33(2), 56-67.
62. Messent, P. B. (Ed.). (1997). *Criminal proceedings: The contemporary American crime novel*. Pluto Press.
63. Micucci, A. J., & Gomme, I. M. (2005). American police and subcultural support for the use of excessive force. *Journal of criminal justice*, 33(5), 487-500.
64. Mittell, J. (2004). *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. Routledge.
65. Mortelmans, D. (2013). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. Leuven: Acco.
66. Neale, S. (2000). *Genre and hollywood*. Psychology Press.
67. Newman, M. (2016). Quality TV as Liberal TV. *Western Humanities Alliance journal* 70(3).
68. Nichols-Pethick, J. (2012). *TV cops: The contemporary American television police drama*. London: Routledge.
69. O'Sullivan, S. (2005). UK Policing and its Television Portrayal: 'Law and Order' Ideology or Modernising Agenda?. *The Howard Journal of Crime and Justice*, 44(5), 504-526.

70. Oliver, M. B. (1994). Portrayals of crime, race, and aggression in "reality-based" police shows: A content analysis. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 38(2), 179-192.
71. Packer, H. (1964). Two Models of the Criminal Process. *Law Review* 113. University of Pennsylvania p.1 – 12.
72. Pleijter, A.R.J. (2006). *Typen en logica van kwalitatieve inhoudsanalyse in de communicatiewetenschap*. Ubbergen: Tandem Felix.
73. Reiner, R. (2002) Media made criminality: The representation of crime in the mass media. In Reiner, R., Maguire, M. & Morgan, R. (Eds.) *The Oxford Handbook of Criminology*. (pp. 302-340). Oxford University Press.
74. Reuss-Ianni, E., & Ianni, F. (1983). Street cops and management cops: The two cultures of policing. *Control in the police organization*, 251-274.
75. Rhodes, R. A. W., Binder, S. A., & Rockman, B. A. (2008). *The Oxford handbook of political institutions*. Oxford: Oxford University Press.
76. Sabin, R., Wilson, R., Speidel, L., Bethell, B., & Faucette, B. (2015). *Cop Shows: A Critical History of Police Dramas on Television*. McFarland.
77. Samaha, J. (2008). *Criminal Procedure*. City: Cengage Learning. p.275
78. Scaggs, J. (2005). *Crime fiction*. Psychology Press.
79. Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. Philadelphia: Temple University Press.
80. Serier, I. I., & John, G. (2011). *Cop Confidential: Police Supervision and Sub-Culture*. (EdD dissertation, School of Education, University of St. Thomas).
81. Simon, D. (1991). *Homicide: A year on the killing streets*. Canongate Books.
82. Skolnick, J. H. (1982). Deception by police. *Criminal Justice Ethics*, 1(2), 40-54.
83. Skolnick, J. H., & Bayley, D. H. (1988). *The new blue line: Police innovation in six American cities*. Simon and Schuster.
84. Skolnick, J. H., & Fyfe, J. J. (1993). *Above the law: Police and the excessive use of force* (p. 198). New York: Free Press.
85. Sobchack, T. (1975). Genre Film: A Classical Experience. *Literature/Film Quarterly*, 3(3), 196.
86. Steiner, R., Bauer, R., & Talwar, R. (2011). The rise and fall of the Miranda warnings in popular culture. *Cleveland State Law Review*, 59, 219.

87. Sterne, R. C. (1998). NYPD Blue. in Jarvis, R. M., & Joseph, P. R. (Eds.) (1998). *Prime time law: Fictional television as legal narrative*. (pp. 87 - 104). Durham: Carolina Academic Press.
88. Sweeney, S. (2013). "*From Here to the Rest of the World*": *Crime, class and labour in David Simon's Baltimore*. (Doctoral dissertation, Dublin City University).
89. Thompson, R. J. (1997). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas*. Syracuse University Press.
90. Tudor, A. (1976). Genre. In B.K. Grant (Ed.), *Film genre reader IV* (p.3-10). Austin: University of Texas Press.
91. Tulloch, J. (1990). *Television Drama: Agency, Audience, and Myth*. London: Routledge.
92. Violanti, J. M. (2004). Predictors of police suicide ideation. *Suicide and Life-Threatening Behavior*, 34(3), 277-283.
93. Vos, C. (2004). *Bewegend verleden: inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's*. Boom Koninklijke Uitgevers.
94. Webb, J. (2008). *Understanding representation*. Sage.
95. Weber, M. (1965). *Politics as a vocation*. Philadelphia: Fortress Press.
96. Wester, F. P. J. (2006). *Inhoudsanalyse: theorie en praktijk*. Deventer: Kluwer.
97. Westhoff L (2003) *Ronald Reagan's War on Drugs: A Policy Failure but a Political Success*. Leiden University, Europe, 1-55.
98. Williams, R. (2003). *Television: Technology and cultural form*. Psychology Press.
99. Workman-Stark, A. L. (2017). Understanding Police Culture. In *Inclusive Policing from the Inside Out* (pp. 19-35). Springer International Publishing.

Deel VI: Bijlagen

Bijlage 1 t.e.m. 11 zijn terug te vinden op de bijgevoegde CD-ROM.