

---

---

# De verbeelding van criminaliteit in The Wire en The New York Times

---

Erasmus Universiteit Rotterdam  
Erasmus School of History, Culture and Communication  
Master Thesis Media en Cultuur

Rik van der Zee – 324808  
rikvanderzee@gmail.com

Rotterdam, juni 2012  
Begeleider: Dr. M.N.M. Verboord  
Tweede lezer: Prof. Dr. S. Janssen

---

## Voorwoord

Mijn studie Media en Cultuur aan de Erasmus Universiteit sluit ik af met deze scriptie. Na mijn HBO-opleiding Communication & Multimedia design mijn twee studie. Een mooie periode die leerzaam en uitdagend was komt daarmee aan een eind. Met veel plezier kijk terug op mijn gehele studieperiode, hoewel vooral de laatste jaren zwaar waren. Uiteindelijk kan ik met een goed gevoel terugkijken op een leuke tijd.

Dit korte woord vooraf wil ik vooral gebruiken om Marc Verboord te bedanken. Met veel geduld en begrip voor mijn persoonlijke situatie heeft hij mijn afstuderen begeleid. Ik ben hem dan ook zeer dankbaar voor zijn ondersteuning.

Hopelijk heb ik met mijn scriptie een bescheiden bijdrage kunnen leveren aan de promotie van *The Wire*. Naar mijn mening een van de beste series ooit gemaakt. Ik heb ook veel vrienden en bekenden overgehaald te gaan kijken en zonder uitzondering waren ze enthousiast. Naast dat ik u als lezer graag mijn onderzoek presenteer hoop ik ook dat u de serie gaat kijken.

Veel plezier met het lezen van mijn Master scriptie.

Rik van der Zee

# Inhoudsopgave

<b>1. Inleiding</b>	<b>4</b>
<b>2. Theoretisch kader</b>	<b>7</b>
2.1 Productie van cultuur	7
2.2 Productie van televisie	15
2.3 Televisie-inhoud	19
2.4 Misdad op televisie	22
2.5 Journalistiek	25
<b>3. Methode</b>	<b>27</b>
3.1 Criminele handelingen	28
3.2 Oorzaak	29
3.3 Frames	30
<b>4. Resultaten</b>	<b>32</b>
4.1 Criminaliteit	32
4.1.1 Drugshandel	33
4.1.2 Drugsgebruik	36
4.1.3 Diefstal en geweld	39
4.1.4 Moord	41
4.2 Oorzaken	44
4.3 Frames	49
<b>5. Conclusie</b>	<b>54</b>
5.1 Beantwoording deelvragen	54
5.2 Beantwoording hoofdvraag	56
5.3 Reflectie en aanbevelingen	58
<b>Literatuur</b>	<b>60</b>
<b>Bijlage</b>	<b>63</b>

## 1. Inleiding

‘I do not hesitate to say that *The Wire* has done more to enhance our understanding of the challenges of urban life, and the problems of urban inequality, than any other media event or scholarly publication, including studies by social scientists’ (Wilson, 2008). Deze uitspraak komt van *Harvard* professor William Wilson. Wilson is socioloog en doceert *The Wire* op de universiteit, omdat de serie volgens hem de uitdagingen en ongelijkheid van het Amerikaanse stadsleven genadeloos blootlegt.

David Simon, de maker van *The Wire*, erkent dat hij als doel heeft de problemen rondom de bestrijding van criminaliteit in een grote Amerikaanse stad, in dit geval Baltimore, onder de aandacht te brengen. In het televisieprogramma *Wintergasten* (2009) van de *VPRO* legt Simon uit dat de personages en het verhaal bedoeld zijn om een boodschap over te brengen. Hij wil met de serie de rol van politie, politiek, onderwijs en de media laten zien. Binnen deze sociale structuren zetten leidinggevenden statistieken naar hun eigen hand, doen aan vriendjespolitiek en manipuleren anderen om hun eigen positie te behouden, volgens Simon.

Een serie als *The Wire* probeert een beeld van de samenleving te geven. Media hebben een relatie met de wereld waar ze in gemaakt worden. In sommige gevallen zijn media meer gericht op vermaak dan op het uitdragen van een boodschap. Maar bij series als *The Wire* willen de makers kijkers hun beeld van de maatschappij laten zien. Voormalig *Baltimore Sun* verslaggever David Simon wil het verhaal vertellen met een serie in plaats van artikelen in de krant. In de talkshow *Bill Moyers Journal* (2009) geeft Simon aan dat hij als journalist niet het verhaal kon vertellen dat hij met entertainment wel kan. Wanneer een verhaal verteld wordt met personages hebben mensen meer aandacht voor de boodschap volgens hem. Simon noemt dit ‘narrative power’.

In deze thesis komt de verbeelding van maatschappelijke problematiek via media aan de orde. Met name de verschillen tussen entertainment op televisie en de berichtgeving van de journalistiek worden onderzocht. De manier waarop *The Wire* criminaliteit verbeeldt wordt vergeleken met artikelen in *The New York Times*. Beide media zijn culturele producten die zich verhouden tot de samenleving. De relatie tussen culturele producten zoals kranten of een televisieserie en de samenleving is onderzocht door Griswold (2008). Culturele producten verhouden zich verschillend tot de wereld waarin ze gemaakt worden. De productie van makers, de consumptie van ontvangers en de sociale wereld waarin de culturele producten worden gemaakt beïnvloeden elkaar.

Bij televisie speelt de markt bijvoorbeeld een belangrijke rol. Küng (2008) gaat in op de businessmodellen in de televisie-industrie. Ze geeft aan dat commerciële stations de markt anders benaderen dan publieke zenders of ‘cable’ stations. Een commerciële televisiemaatschappij, in Amerika ‘network’ televisie genoemd, haalt de inkomsten uit reclame. Dit heeft gevolgen voor de inhoud volgens Küng (2008). De programma’s moeten zoveel mogelijk mensen aanspreken en kunnen daarom niet zo snel afwijken van wat kijkers gewend zijn (Gitlin, 2000 [1984]). *The Wire* is

uitgezonden op 'cable' station *HBO*, een televisiemaatschappij die de inkomsten haalt uit abonnementen. Televisiemakers hebben op deze zenders meer vrijheid om te experimenteren en er is ruimte voor artistieke en innovatieve programma's (Küng, 2008).

Binnen het genre misdaaddrama is *The Wire* dan ook een bijzondere serie. Politieseries worden gezien als conservatief (Hermes & Reesink, 2003). In dit genre wordt vaak de ideologie van 'law and order' uitgedragen. De rollen zijn duidelijk. Er is een misdaad gepleegd door een crimineel en de politie heeft als taak op te treden om gerechtigheid te brengen. De boef moet gepakt worden. Er is over het algemeen minder aandacht voor de sociale omstandigheden. De nadruk ligt volgens Fabianic (1997) dan ook op de psychologische kenmerken van de dader. De invloed van de maatschappij op het ontstaan van criminaliteit blijft onderbelicht.

Ik wil het verschil onderzoeken tussen de manier waarop criminaliteit wordt verbeeld in *The Wire* en in *The New York Times*. Simon geeft aan dat hij als journalist van een krant beperkt was om deze problematiek te bespreken. Het vermeende verschil tussen de krant en een dramaserie staat centraal bij dit onderzoek. De kenmerken van drama en krantenberichten worden besproken. Verder is er aandacht voor de kenmerken van misdaadseries. De hoofdvraag van dit onderzoek is:

'In hoeverre verschilt de uitbeelding van criminaliteit in *The Wire* met de *The New York Times*?'

Met deze vraag wil ik de verschillen tussen beide media onderzoeken. Simon geeft dat de krant beperkt aandacht heeft voor Amerikaanse grootstedelijke problematiek. Door middel van een inhoudsanalyse van beide media wil ik onderzoeken of er verschillen zijn, hoe die verschillen eruit zien en wat voor gevolgen dat heeft voor het beeld dat ontstaat van criminaliteit.

Het onderzoek bestaat uit een vergelijking van beide media. Omdat een televisieserie en een krant twee verschillende onderzoekseenheden zijn probeer ik ze vergelijkbaar te maken. De twaalf bekeken afleveringen van *The Wire* zijn teruggebracht tot verhaallijnen die op dezelfde kenmerken onderzocht worden als de artikelen in *The New York Times*. De samenvattingen van de verhaallijnen uit de serie en de artikelen uit de krant zijn korte verslagen van criminaliteit in de grote stad. Op deze manier bekijk ik hoe beide media criminaliteit verbeelden.

De analyse bestaat uit drie stappen. Als eerste tel ik hoe vaak de criminele handelingen voorkomen in de serie en in de krant. Daarna breng ik in kaart welke oorzaken er aangedragen worden voor die criminele handelingen. Als laatste bespreek ik de gekozen frames die de serie en de krant gebruiken om het verhaal te vertellen. Het onderzoek is zowel kwantitatief als kwalitatief van aard. In elke stap zijn categorieën benoemd waarop de serie en de krant onderzocht worden. Voor het tellen van die benoemde categorieën zijn codeerschema's ontwikkeld. De interpretatie van de getelde categorieën is het kwalitatieve deel. De verantwoording van deze werkwijze is te vinden in de methode.

Onderzoek naar de verbeelding van criminaliteit in media is relevant om te begrijpen hoe criminaliteit ontstaat wat een mogelijke oplossing zou kunnen zijn. Media spelen een belangrijke rol in het informeren van burgers. David Simon maakt zich zorgen over de manier waarop kranten een complex verhaal als de problematiek in grote steden beschrijven. Kranten slagen er wat hem betreft niet in om aan de lezers duidelijk te maken duidelijk hoe deze problematiek eruit ziet. Onderzoek naar de plaats die de problematiek in de media heeft kan bijdragen aan de discussie over de krant in een samenleving.

De waakhondfunctie van de democratie is een belangrijke eigenschap van kwaliteitskranten. Onderzoek naar de verbeelding van grootstedelijke problematiek in de krant en in een dramaserie gaat in op de functie van beide media. Een veronderstelde overname van functies heeft gevolgen voor beide media. Als de krant er niet langer in slaagt om maatschappelijke onderwerpen inzichtelijk te maken zegt dat iets over de nieuwe functie van de journalistiek en entertainment media zoals een dramaserie.

De makers van *The Wire* nemen stelling tegen de huidige aanpak van criminaliteit. De bestrijding van drugsgelateerde criminaliteit in de Verenigde Staten is vooral gericht op repressie. Drugsdealers die op straat werken worden opgepakt, maar de criminelen die de georganiseerde misdaad leiden gaan vrijuit, volgens de makers van *The Wire*. Hierdoor is de serie niet alleen entertainment, maar proberen de makers ook een punt te maken. Een serie als *The Wire* neemt een positie in binnen het maatschappelijk debat over armoede en criminaliteit. Onderzoek hiernaar kan bijdragen aan het onder de aandacht brengen van deze problematiek. *The Wire* is niet alleen entertainment, maar berust op de ervaringen van een politieagent en een journalist die deze boodschap door middel van drama willen vertellen.

Deze thesis bestaat uit vijf hoofdstukken. Na de inleiding zal in hoofdstuk twee het theoretisch kader worden besproken. In dit hoofdstuk is er aandacht voor de productie van cultuur, de productie en inhoud van televisie, misdaad op televisie en de journalistiek. In hoofdstuk drie komt de methode aan bod. Hierin zal de onderzoeksbenadering verder worden toegelicht. In hoofdstuk vier staan de resultaten van het onderzoek. De criminele categorieën, de aangedragen oorzaken in de serie en in de krant en de gebruikte frames in beide media worden in dit hoofdstuk besproken. De conclusie staat tenslotte in hoofdstuk vijf. In dit gedeelte van de thesis zal ook antwoord worden gegeven op de onderzoeksvraag.

## 2. Theoretisch kader

### 2.1 Productie van cultuur

De term cultuur wordt zowel in de wetenschap als in het maatschappelijk debat verschillend gebruikt. Volgens Griswold (2008) zijn er in de wetenschap twee hoofdstromingen te ontdekken. De meest brede definitie van cultuur is volgens Griswold (2008) de perceptie van cultuur als “het totaal van materiële en non-materiële producten die door mensen zijn voortgebracht.” Volgens deze definitie zijn gebruiksvoorwerpen cultuur, maar ook een gemeenschap, een geloof of een politieke partij worden gezien als cultuur.

De meest beperkte definitie is volgens haar de benadering van cultuur als “het beste en meest waardevolle wat de mens heeft voortgebracht.” Deze definitie bekijkt cultuur vanuit een ‘high art’ benadering waardoor een onderscheid gemaakt wordt tussen hoge en populaire cultuur. Vormen van hoge cultuur zijn een schilderij van Rembrandt, een toneelstuk van Shakespeare of een uitvoering van Bach. Vormen van populaire cultuur zijn: een spelshow op televisie, een popconcert of een voetbaltijdschrift.

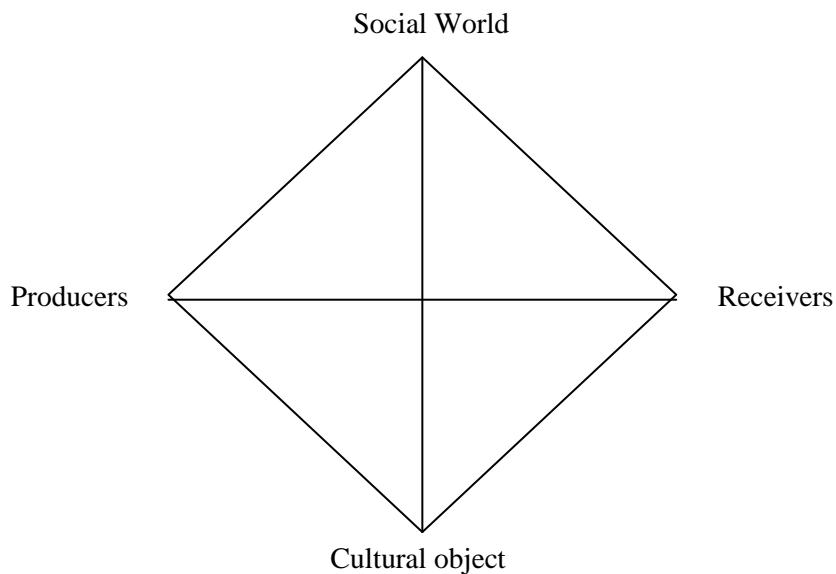
Griswold (2008) hanteert zelf de volgende definitie:

“Culture refers to the expressive side of human life – in other words, to behavior, objects, and ideas that appear to express, or to stand for something else. This is the case whether we are talking about implicit or explicit culture. Such a working definition is not evaluative or focused on ‘the best’; nor is it the most expansive definition, for it restricts culture to meaningful.” (Griswold, 2008, p. 11).

Volgens deze definitie is cultuur dus een verzameling van uitingen, in welke vorm dan ook, die een boodschap uitdragen. Kunstenaars brengen cultuur voort door te schilderen, schrijven of toneel te spelen. Maar ook ‘gewone’ mensen produceren cultuur zoals het schrijven van een scriptie of door een video op YouTube te plaatsen. Culturele producten zijn volgens deze definitie dus gedrag, een object of een idee dat iets anders uitdraagt dan het op het eerste gezicht laat zien.

Het culturele product heeft een relatie met de maatschappij die het product voortbrengt. De boodschap van het product is bedoeld voor een publiek binnen de samenleving. Zowel de makers als de ontvangers van die boodschap putten uit gedeelde informatie over die samenleving om de culturele uiting succesvol over te brengen.

De relatie die het culturele product heeft met de samenleving wordt door Griswold (2008) weergegeven in de ‘cultural diamond’. Dit schema verbeeldt de vier belangrijkste elementen die betrokken zijn bij de productie van cultuur. Dit levert de zes verbindingen in het schema op. In figuur 1 is het schema, de ‘cultural diamond’ te zien.



Figuur 1: The Cultural Diamond (Griswold, 2008: p.16)

Het ‘cultural object’ is het culturele product. Alleen expressieve producten kunnen via de ‘cultural diamond’ onderzocht worden. Dat wil zeggen producten die naast hun letterlijke betekenis ook een boodschap uitdragen. Die boodschap staat voor wat Griswold (2008) “the expressive side of human life” noemt. Dit onderscheidt culturele producten van andere producten die door mensen zijn voortgebracht. Een televisieprogramma draagt een boodschap uit en wordt uitgezonden omdat makers het publiek iets willen vertellen.

Bij de productie van televisiedrama zijn de ‘producers’ de regisseur, maar ook acteurs, medewerkers van de productie en scriptschrijvers. Televisiedrama is een cultureel product waarvoor meerdere mensen verantwoordelijk zijn. Ze werken samen om het uiteindelijke programma te realiseren. Toch hebben ze verschillende drijfveren. Een acteur kan gebaat zijn bij een zo groot mogelijk aandeel in de serie. De regisseur wil zo goed mogelijk zijn verhaal vertellen, wat ten koste kan gaan van de rol die de acteur speelt. Terwijl de televisiemaatschappij zoveel mogelijk kijkers wil trekken en dan is het verhaal van de regisseur van secundair belang.

Becker (1984) benadrukt dat deze samenwerking een belangrijk onderdeel vormt bij de productie van cultuur. Het eindresultaat is niet een som van alle individuen, maar een netwerk van specialisten die intensief samenwerken zorgen voor het eindproduct. Door hun gemeenschappelijke kennis over de productie zijn ze in staat om binnen het netwerk en via een verdeling het werk te doen.

Becker (1984) gebruikt de term ‘art world’ om deze samenwerking te beschrijven. Culturele producten kennen allemaal hun eigen ‘art world’. Hun eigen netwerk van mensen die samen zorgen dat het culturele product geproduceerd wordt en uiteindelijk bij het publiek terecht komt. Het netwerk dat nodig is om cultuur te produceren kan in grootte verschillen. Bij de productie van een televisieserie zoals *The Wire* is het netwerk complexer dan bij een theatervoorstelling van het amateurtoneel. Bij de productie van televisie zijn professionele acteurs, scenarioschrijvers en regisseurs betrokken. Verder



zorgt de televisiemaatschappij er voor dat de serie uitgezonden wordt. Hier werken ondermeer een directie, technici en programmamanagers. Er zijn meer mensen bezig met de productie en er gaat meer geld om in het produceren en uiteindelijk distribueren van het culturele product naar de ontvangers.

Het publiek vormt in de culturele diamant de 'receivers'. Er moeten mensen zijn die het culturele product bekijken, horen of op een andere manier waarnemen. Bij televisie hebben makers een specifiek publiek voor ogen. Als een televisieprogramma wordt bedacht houden makers rekening met de smaak van de doelgroep. Het programma moet een groep mensen met bepaalde achtergrondkenmerken aanspreken. Adverteerders zijn geïnteresseerd in die achtergrondkenmerken omdat ze een publiek zoeken voor hun reclameboodschap. Zo zijn kijkers van televisieprogramma's ook een doelgroep om via reclame te verleiden tot de aankoop van goederen of diensten.

De 'social world' staat voor de samenleving waarin het culturele product wordt gemaakt. De maatschappelijke omstandigheden staan in relatie met het culturele product. Griswold (2008) beschrijft dat deze relatie bestaat uit een wederzijdse beïnvloeding. Het culturele product wordt gemaakt in een samenleving, maar ook afgenomen door die samenleving. De boodschap die het culturele product uitdraagt zegt iets over de gemeenschap waarin hij geproduceerd is. *The Wire* is een serie over het leven in de grote stad. Het 'echte' leven is een inspiratie geweest voor de makers. Vervolgens kan de serie het 'echte' leven weer beïnvloeden door de kijk van mensen op dat leven in de grote stad te veranderen.

Door de verschillende typen betrokkenen is de productie van cultuur een collectieve bezigheid. Het culturele product kan niet los gezien worden van de 'social world', 'producers' en 'receivers'. Griswold (2008) beschrijft dat een cultureel product niet gemaakt wordt door een kunstzinnige ingeving die losstaat van de samenleving. Het werk is als het ware een collectieve representatie van cultuur. De kunstenaar maakt het werk vanuit zijn achtergrond binnen een cultuur voor een publiek dat het tot zich neemt. Dat publiek heeft zelf culturele kenmerken die ervoor zorgen dat zij het werk op een bepaalde manier interpreteren. Het werk wordt daarmee een middel voor groepen in de samenleving om zichzelf te herkennen.

De verschillen in de productie en consumptie van cultuur in de samenleving worden besproken door Bourdieu (1993). Hij stelt dat met name sociale klasse culturele smaak bepaalt. Om culturele voorkeur te onderzoeken gebruikt Bourdieu (1993) verschillende vormen van kapitaal. Economisch, cultureel en sociaal kapitaal bepalen volgens hem de smaak van het publiek. Hoe meer iemand van deze soorten kapitaal bezit des te groter is de kans dat diegene een voorkeur voor hoge cultuur heeft. Als iemand weinig economisch, cultureel en sociaal kapitaal heeft is de kans groter op een voorkeur voor populaire cultuur. Cultureel kapitaal is hier de belangrijkste indicator als het gaat om voorkeur voor hoge cultuur. Hoe meer cultureel kapitaal, des te groter is de kans op een voorkeur voor hoge cultuur.

Volgens Bourdieu (1993) hangt het bezit van kapitaal samen met de maatschappelijke positie. Wie geboren wordt in een omgeving waarin een bepaalde kapitaal soort in hoge mate aanwezig is,

heeft een grotere kans om later ook veel kapitaal te verzamelen. Wie echter opgroeit in een omgeving waarin een kapitaal soort beperkt aanwezig is heeft grote moeite om later die soort te verzamelen. Mensen die geboren worden in een rijk milieu hebben een voorsprong op kinderen die in een arm milieu worden geboren wat betreft het vergaren van economisch kapitaal. Kinderen die nauwelijks in aanraking komen met hoge cultuur zullen volgens Bourdieu later ook weinig cultureel kapitaal bezitten.

De verschillen tussen mensen zijn volgens Bourdieu (1993) terug te zien in de manier waarop de westerse samenleving is ingericht. De sociale relatie bestaat in omgevingen waarin actoren zicht tot elkaar verhouden. Deze omgevingen worden door Bourdieu (1993) velden genoemd. Het veld is verantwoordelijk voor de productie van cultureel kapitaal. Binnen deze velden wordt cultureel kapitaal geproduceerd en door experts bestempeld als waardevolle kunst. Consumenten kunnen hier kennis van nemen en vervolgens hun culturele kapitaal vergroten. Voorbeelden van culturele velden zijn de boekenindustrie, kunst of de journalistiek.

Bourdieu (1993) beschrijft de betrokkenen van culturele productie als spelers in een veld. Deze velden kennen hun eigen 'veldbezetting'. De posities in het veld structureren het gedrag van de actoren. Een beginnend schrijver is bezig om een plek te veroveren in het literaire veld terwijl een gevestigde naam zijn positie aan de top wil behouden en versterken. Dit zorgt ervoor dat ze zich allebei verschillend bewegen binnen het veld.

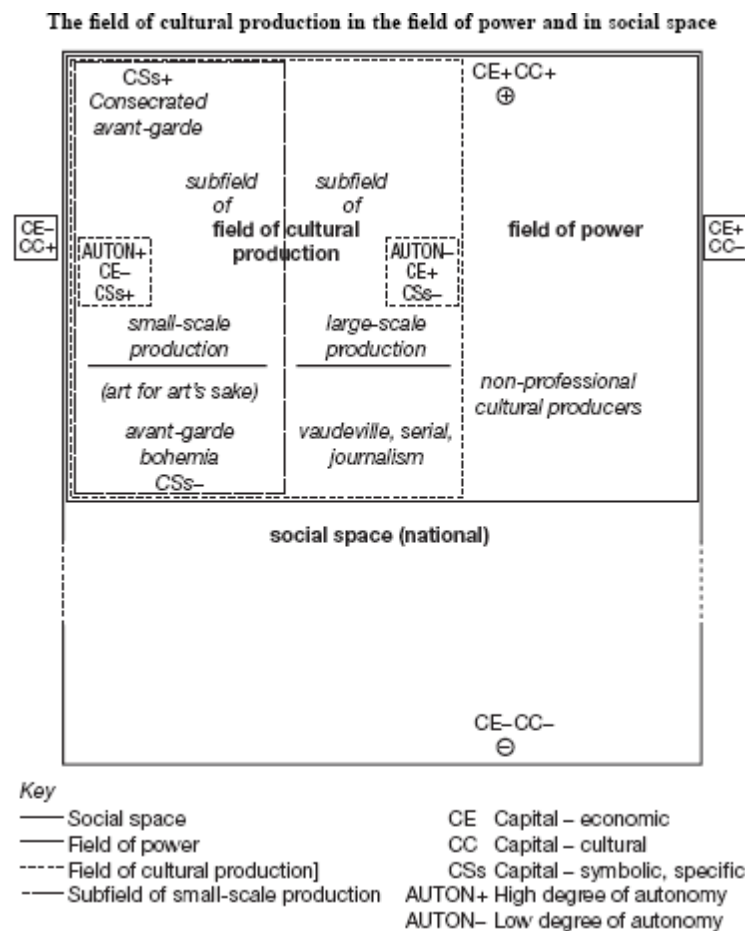
De positie op het veld beïnvloedt dus het gedrag van actoren. De actoren in het culturele veld blijven bij voorkeur autonoom. Ondanks de structuur van het veld zijn actoren tot op zeker hoogte onafhankelijk. De structuur beïnvloedt het gedrag van actoren, maar bepaalt niet volledig wat ze doen. Actoren behouden ondanks de restricties van het systeem altijd een mate van bewegingsvrijheid. Hierdoor is het veld constant aan verandering onderhevig en zorgt de strijd om posities voor een voortdurende dynamiek.

Bourdieu (1993) benadrukt dat de positie die actoren innemen in relatie staat tot de mate van sociaal, cultureel en symbolisch kapitaal. Hoe meer kapitaal des te beter is iemand in staat zich te bewegen binnen het veld. Hoe meer kapitaal en de bekendheid met het veld, des te groter is de kans op een belangrijke positie in het veld. Bourdieu (1993) gebruikt de term 'habitus' om te beschrijven hoe iemand zich kan handhaven en ontwikkelen binnen het veld door waar te nemen, te denken en te handelen binnen de vereisten van het veld. Actoren die lang onderdeel zijn van het veld hebben een voorsprong op nieuwkomers omdat de habitus onderdeel is van hun handelen. Ze voelen zich meer op hun plaats en zijn beter in staat om zich op een juiste manier in het veld te bewegen.

De theorie van Bourdieu (1993) is gericht op institutionele actoren. De mensen die posities in het systeem bezetten zijn een belangrijk onderdeel van de manier waarop cultuur wordt geproduceerd. De nadruk ligt op personen, specifiek de plaatsen die zij innemen, in het systeem. Zowel de posities kunnen veranderen als de manier waarop de posities zich tot elkaar verhouden. Een nieuwkomer kan

door een meesterwerk in één klap veel aanzien verwerven. Hij wordt door andere actoren erkent en versterkt daarmee zijn positie in het veld.

Veranderingen in het culturele veld hebben ook gevolgen voor de evaluatie van cultuur. Het aanbod van kunst en de consumptie van cultuur maken constant veranderingen door. Wat vroeger avant-gardistische kunst was kan later onderdeel van de gevestigde orde worden. Ideeën over kunst en cultuur hangen samen met veranderingen in het veld en de consumptie van cultuur. Belangrijke spelers in het veld bepalen mede hoe kunst geëvalueerd wordt. Er kan een verschuiving optreden wanneer een cultureel product door een select groepje wordt gewaardeerd en later populair wordt bij een groot publiek. De kenners die in eerste instantie veel waarde toekenden aan het product haken later af, omdat de exclusiviteit weg is. In de popmuziek gebeurt dit wanneer kleine bands beroemd worden vindt en een deel van het oorspronkelijke publiek de band ‘te commercieel’ vindt.



Figuur 2: The field of cultural production in the field of power and in social space (Hesmondhalgh, 2006: p.213)

In figuur 2 is linksboven het veld van culturele productie te zien. Er zijn drie velden in de figuur te onderscheiden. Rechtsboven bevindt zich het veld van de macht. Onderaan de sociale ruimte. Het culturele veld bestaat verder uit twee sub-velden: kleinschalige productie en grootschalige productie. De kleinschalige productie heeft veel symbolisch kapitaal en weinig economisch kapitaal. De culturele goederen worden niet voor de markt gemaakt, maar het is 'art for art's sake'. De kunstenaar is in dit gedeelte van het veld in hoge mate autonoom. Het aanzien vanuit de kunstwereld is groter door het hoge symbolische kapitaal.

Grootschalige culturele productie wordt gekenmerkt door veel economisch kapitaal en weinig symbolisch kapitaal. Culturele productie op grote schaal levert meer geld op, maar staat volgens Bourdieu (1993) meer onder invloed van externe velden. Economische overwegingen spelen een grotere rol bij het maken van het culturele product. Het gaat immers niet zozeer om aanzien te vergaren door middel van symbolisch kapitaal, maar om een groot publiek te bereiken en zo meer winst te maken.

Een belangrijk aspect in het werk van Bourdieu is de voortdurende spanning tussen economisch kapitaal en cultureel kapitaal. Kunstenaars die weinig rekening houden met de markt en het publiek zijn in hoge mate autonoom. Daartegenover zijn producenten van cultuur die juist een groot publiek en een commercieel belang dienen heteronoom. Zij staan onder grotere invloed van de afname en dit beïnvloedt de kwaliteit van hun werk volgens Bourdieu (1993).

Hesmondhalgh (2006) gaat in op de rol van autonomie in het werk van Bourdieu. Centraal in het werk van Bourdieu is de mate waarin actoren in het veld van culturele productie 'vrij' zijn in het produceren van culturele goederen. Volgens Hesmondhalgh is de veldtheorie van Bourdieu vooral gericht op literatuur en kunstproductie. Populaire cultuur, zoals de productie van televisie, krijgt minder aandacht. De velden die Bourdieu bespreekt zijn minder complex dan de productie van populaire cultuur (Hesmondhalgh, 2006). Het is daardoor problematisch om populaire cultuur te onderzoeken met de veldtheorie, stelt Hesmondhalgh.

Bovendien veronderstelt Bourdieu (1993) dat sociale klasse de smaak bepaalt. Hoewel hij hiermee blootlegt dat er sociale ongelijkheid heerst als het gaat om de consumptie van cultuur is deze theorie volgens Hesmondhalgh (2006) te simplistisch. De televisie-industrie produceert een breed scala programma's voor verschillende groepen in de samenleving. Kijkers van zowel hoge als lage klassen kijken naar televisie. Populaire cultuur is volgens Hesmondhalgh (2006) te complex om te bespreken in de termen van Bourdieu. Het verschil tussen een autonome, kleinschalige productie en een heteronome grootschalige productie is hierdoor niet te maken. Bourdieu (1993) maakt dit onderscheid bij het beschrijven van literatuur en kunst velden. Die zijn overzichtelijker, kleiner en makkelijk in kaart te brengen. Bij de televisie-industrie ligt dit anders. Er zijn veel meer actoren betrokken bij het produceren van populaire cultuur.

Toch ziet Hesmondhalgh (2006) mogelijkheden om in combinaties met ander theorieën de veldtheorie te gebruiken bij onderzoek naar populaire cultuur. Aan de hand van het culturele veld

kunnen machtsstructuren worden bespreken. Dit kan helpen om te begrijpen waarom bijvoorbeeld sommige televisieprogramma's wel en andere niet geproduceerd worden. Verschillende actoren bestrijden elkaar om posities in het veld, ook bij de productie van populaire cultuur. De relaties tussen velden zeggen iets over de mate van vrijheid waarin makers hun culturele product tot stand brengen. Het geeft aan dat er bij de productie van cultuur veel invloeden zijn die effect hebben op het uiteindelijke resultaat.

Hesmondhalgh (2006) weerlegt dat een populair en grootschalig medium als televisie alleen kwalitatief hoge programma's voor een klein publiek kan maken. Die indruk zou kunnen ontstaan wanneer men volgens de lijn van Bourdieu (1993) redeneert. Die beweert namelijk dat artistieke prestige en grootschalige productie moeilijk samen gaan. Volgens Bourdieu (1993) is kleinschalige productie gericht op kwalitatief hoogwaardige kunst en grootschalige productie op commercieel gewin (Hesmondhalgh, 2006: p.214). Alom gewaardeerde kwaliteitstelevisie laat volgens Hesmondhalgh (2006) zien dat een televisieserie zowel bij critici als een bij een breed kijkerspubliek succesvol kan zijn. Dit bewijzen de *HBO*-series *The Sopranos* en *Six Feet Under* volgens hem.

Er zijn verschillende voorbeelden van onderzoek naar populaire cultuur die gebruik maken van Bourdieu. Zo kijkt Kuipers (2011) naar de culturele globalisering en de opkomst van het transnationale culturele veld. Zij vergelijkt nationale televisiestations met elkaar, specifiek hoe internationale programma's hun weg vinden naar de nationale televisiemarkt. Bijzondere aandacht is er bij dit onderzoek voor de rol van 'cultural intermediaries' zoals de verkopers van televisieformats. Doane (2009) gebruikt Bourdieu om te onderzoeken hoe het culturele veld de muzieksmaak van de Amerikaanse middenklasse in de jaren veertig en vijftig van de twintigste eeuw beïnvloed heeft. Hij kijkt hierbij onder meer naar de rol van erkende columnisten in muziekbladen en andere 'cultural intermediaries' die invloed hadden op de ontwikkeling van muzieksmaak bij doorsnee families.

Het veld speelt een grote rol bij het waarderen van culturele producten. In culturele velden is er een spanning tussen innovatie en economische belangen. Er heerst een duidelijke consensus als het gaat om het beoordelen van kwaliteit. Televisiestations hebben er echter niet altijd belang bij om kwalitatief hoge programma's aan te kopen en uit te zenden. Zoals de directieleden tijdens interviews met Gitlin (2000 [1984]) aangeven: persoonlijke smaak is ondergeschikt aan de kijkcijfers.

De invloed van de markt is groot bij commerciële televisie. Televisie voor deze stations dient rekening te houden met commerciële belangen. Kwaliteit is niet de drijfveer om programma's te maken. In eerste instantie kijken commerciële stations of ze winst kunnen maken door het programma. Dit wil echter niet zeggen dat de inhoud van televisie louter plat, oppervlakkig vermaak is.

Onderzoek naar televisie moet naast het eigendom van media en de televisiemarkt ook kijken naar de uiteindelijke inhoud. Murdock en Golding (2005) pleiten daarom voor een 'critical political economy' benadering om onderzoek naar de culturele industrie op macro niveau te doen. Net als in de 'cultural studies' traditie bekijkt 'critical political economy' de betekenis van boodschappen die culturele producten voortbrengen. De lessen uit een televisieserie, de vertegenwoordiging van

vrouwen in talkshows of de mogelijkheden van minderheden om zich te uiten op webfora worden bijvoorbeeld onderzocht vanuit een ‘cultural studies’ perspectief.

Volgens Murdock et al. (2005) dienen onderzoekers naar de productie van cultuur ook de machtsverhouding van de industrie in acht te nemen. Hiermee vertoont de ‘critical political economy’ benadering overeenkomsten met economische studies, politicologie en sociologie. Een voorbeeld van dit soort onderzoek is het inzichtelijk maken van kranteigenaren en hun positie op de markt.

De ‘cultural studies’ benadering die betekenis van boodschappen onderzoekt en de political economy die kijkt naar de machtsverhouding binnen markten, onderzoeken volgens Murdock et al. (2005) afzonderlijk maar een gedeelte van de productie van cultuur. ‘Critical political economy’ is een benadering die de betekenis van boodschappen plaatst in de positie die de bedrijven achter die boodschap innemen. Hiermee wordt het ‘cultural studies’ perspectief verenigd met de socio-economische benadering.

Eigendom is volgens Murdock et al. (2005) niet los te zien van het culturele product. Wat kijkers uiteindelijk te zien krijgen hangt samen het instituut dat de programma’s uitzendt. Een publieke omroep heeft een maatschappelijk belang en wordt verwacht programma’s uit zenden voor bepaalde groepen in de samenleving. Een commercieel station gaat meer uit van de kijkcijfers. Het is belangrijker dat veel mensen kijken dan dat er een maatschappelijk belang wordt gediend.

De productie van deze culturele producten gebeurt volgens structuren van de markt. Op die markt spelen eigenaren van media, de politiek, adverteerders en producenten allemaal een rol. De directieleden van commerciële stations zijn vooral op zoek naar een programma dat zoveel mogelijk kijkers trekt (Gitlin, 2000 [1984]), de agenten proberen internationaal formats en kopers samen te brengen (Kuipers, 2011) en de politiek zal bijvoorbeeld erop toezien dat de inhoud van televisie past bij het maatschappelijk belang en niet schadelijk is voor kwetsbare kijkers. Door te kijken naar eigendom bestudeert de ‘critical political economy’ benadering de dynamiek tussen al die betrokkenen en de uiteindelijke invloed op het culturele product.

Murdock et al. (2005) pleiten verder om, naast de economische drijfveren van televisiemaatschappijen, programma’s op hun inhoud te beoordelen. Dat winst de belangrijkste drijfveer is wil nog niet zeggen dat de inhoud van televisieprogramma’s hetzelfde is. De ‘critical political economy’ benadering onderzoekt zowel de bedrijfsmatige motieven van televisiemaatschappijen als de inhoud en dus de betekenis van de programma’s die ze uitzenden.

Samenvattend kan gesteld worden dat bij de productie van cultuur meerdere partijen betrokken zijn. Het culturele product kan nooit losgezien worden van de samenleving en de sociale omstandigheden waarin het wordt gemaakt. Dit maakt de productie van cultuur een collectieve bezigheid met verschillende actoren. Er bestaan verschillende relaties tussen makers, de samenleving en de ontvangers van het culturele product. Bij populaire cultuur is dit een complexe relatie die bovendien grote commerciële belangen met zich meebrengt.

## 2.2 Productie van televisie

Zoals al aangestipt bij de productie van televisie spelen commerciële belangen een grote rol. In deze paragraaf gaan we dieper in op de manier waarop televisie wordt geproduceerd. Het is niet alleen een medium dat culturele producten verspreidt vanwege de inhoud. Het is een economische model waarin adverteerders zendtijd kopen. Om inzicht te krijgen in de productie van televisie is het belangrijk om de relatie tussen televisiemaatschappijen, adverteerders en producenten van televisieprogramma's te bespreken.

Küng (2008) geeft aan dat de televisie-industrie bestaat uit verschillende businessmodellen. De distributie van televisie heeft gevolgen voor de productie. Een programma dat voor een publieke omroep wordt gemaakt kent andere randvoorwaarden dan een programma voor een commercieel station. De Amerikaanse televisiemarkt maakt gebruik van de volgende modellen: 'public service broadcast', 'advertising-funded television', 'US Networks', en 'cable'.

Het eerste model is de 'public service broadcast'. Deze vorm van televisie heeft vanuit de overheid als taak gekregen maatschappelijke inhoud zoals actualiteiten uit te zenden. Küng (2008) stelt dat dit model vooral in Europa dominant is. Het model staat echter overal in de wereld onder druk. Door de komst van nieuwe technologie, zoals digitale televisie en een gefragmenteerd mediagebruik zijn kijkers in staat om hun eigen aanbod samen te stellen. De 'public service broadcast' ziet het publiek als burgers en wil daarmee sociale waarden vertegenwoordigen. Het verschil met andere modellen is dat de 'public service broadcast' winst niet als hoogste prioriteit heeft.

Het 'advertising-funded television' model stelt de opbrengsten uit advertenties centraal. Met de introductie van televisie eind jaren veertig van de vorige eeuw komen de drie grote televisiemaatschappijen *CBS*, *NBC* en *ABC* op. Bedrijven hebben vanaf die opkomst een belangrijke rol gespeeld als financiers voor de programma's. In ruil voor reclamezendtijd betalen adverteerders de televisiemaatschappijen. Hiermee kennen die televisiemaatschappijen twee afnemers. Aan de ene kant het publiek dat ze met hun programma's willen bereiken. Aan de andere kant de adverteerders die het aantrekkelijk moeten vinden om te betalen voor zendtijd.

Dit model heeft volgens Küng (2008) gevolgen voor de inhoud van de programma's. Om een zo groot mogelijk publiek aan te spreken plezieren de programma's zoveel mogelijk mensen en moeten de programma's niet aanstootgevend zijn (Küng, 2008: p.51). Gitlin (2000 [1984]) stelt dat inhoud wel spraakmakend mag zijn maar er mogen geen grote groepen kijkers tegen borst worden gestuit. Dit kan ten koste gaan van de kijkcijfers en verantwoordelijken bij commerciële stations zijn hierdoor huiverig om af te wijken van wat kijkers gewend zijn.

Ook bij het 'US Networks' model staat de opbrengst uit advertenties centraal. Dit model is ontstaan uit de 'advertising-funded television'. De drie grote 'networks' *CBS*, *NBC* en *ABC* ontwikkelde hun eigen portefeuille van kanalen. Nieuws, entertainment, sport en speciale evenementen hebben allemaal hun eigen kanaal onder de vlag van het overkoepelende 'network'. Hiermee bedienen de 'networks' verschillende markten die andere adverteerders aantrekken.

Gedurende de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw kenden de 'networks' hun hoogtepunt wat kijkers aantallen betreft (Küng, 2008: p.52). Het wordt echter steeds moeilijker de grote kijkers aantallen te bereiken. Er zijn steeds meer televisiekanalen en ook van het internet ondervindt de televisie concurrentie.

Met de komst van 'cable' televisie in de jaren tachtig van de twintigste eeuw is de positie van de grote 'networks' verder verzwakt (Küng, 2008). Kijkers kunnen een abonnement nemen op de kanalen die zich richten op één genre. Film, geschiedenis, het weer en tekenfilms zijn voorbeelden van thema's van 'cable' kanalen. *The Wire* wordt ook uitgezonden op een 'cable' station, namelijk *HBO*.

*HBO* (Home Box Office Inc.) zendt series, sport evenementen, documentaries, comedies en films uit. *HBO* is te ontvangen via 'cable' en leeft voornamelijk van abonnementen. Het station wordt door critici en televisiemakers erkent als kwalitatief hoogwaardig (Kuipers, 2011). Edgerton en Jones (2008) geven aan dat *HBO* de andere televisiestations gestimuleerd hebben om een hogere standaard aan te brengen als het gaat om de kwaliteit van hun programma's.

De kanalen op 'cable' televisie kennen minder regulatievoorschriften wat betreft de inhoud. Andere vormen van televisiedistributie zijn publiek toegankelijk. Om een 'cable' station te ontvangen moeten kijkers een abonnement nemen. Hierdoor zijn regulatievoorschriften voor deze kanalen minder streng dan public broadcasters of network stations. Hiermee kunnen 'cable' kanalen niches bereiken en dus afwijken van mainstream programmering die de 'networks' bieden. Door de lossere regulatievoorschriften zijn 'cable' stations in de gelegenheid om controversiële en vernieuwende programma's uit te zenden.

Uit de door Küng (2008) omschreven modellen blijkt dat economische drijfveren een belangrijk motief zijn voor televisiemaatschappijen om programma's te ontwikkelen. Het type model beïnvloedt of een programma wel of niet uitgezonden wordt. Een televisiestation dat een groot publiek moet bereiken om adverteerders tevreden te stellen wil zo min mogelijk risico nemen. Een 'public broadcaster' heeft andere belangen en zal eerder een programma uitzenden dat maatschappelijk belangrijke inhoud heeft, maar een klein publiek trekt.

'Cable' stations hebben door de abonnementen gegarandeerde inkomsten en zijn minder afhankelijk van adverteerders. Verder hebben zij volgens Küng (2008) minder te maken met voorschriften van toezichthouders. Er zijn regels voor bijvoorbeeld seks en geweld in televisieprogramma's die de 'networks' en publieke stations na moeten leven. 'Cable' heeft wat dat betreft meer vrijheid. De overheid bemoeit zich minder met de inhoud van deze special interest zenders. Consumenten kiezen immers zelf voor een abonnement op een station en willen juist inhoud die ze niet via de 'networks' en de publieke omroep kunnen zien.

Deze randvoorwaarden zorgen ervoor dat een 'cable' station niet alleen programma's moet maken voor een breed publiek. De economische omstandigheden en de beperkte regulatievoorschriften geven makers meer vrijheid om te experimenteren en artistieke en innovatieve programma's te maken. Door het succes van *HBO* is bewezen dat hier een markt voor is.



Modellen kunnen in de loop der tijd veranderen. Het duurde bijvoorbeeld twintig jaar voordat de televisie een massamedium werd (Küng, 2008). Technologische veranderingen in de productie en distributie van televisie zorgen ervoor dat televisiemakers voortdurend naar nieuwe manieren moeten zoeken om zoveel mogelijk kijkers te bereiken. Door digitale televisie zijn er veel meer kanalen waar mensen uit kunnen kiezen. Dit betekent dat het steeds moeilijker wordt om grote kijkcijfer aantallen te halen. Wat het vervolgens moeilijker maakt om reclamezendtijd aan adverteerders te verkopen.

De concurrentieslag om de gunst van de kijker heeft het aanbod op televisie veranderd (Küng, 2008). Er zijn meer programma's die vooral spraakmakend moeten zijn, waardoor een zo groot mogelijk publiek wordt bereikt. Küng (2008) geeft verder aan dat de kosten van populaire inhoud enorm zijn gestegen. Dit maakt de situatie voor televisieorganisaties nog complexer en onzekerder.

Bielby en Bielby (1994) laten zien hoe 'networks' voorstellen van nieuwe programma's beoordelen, presenteren aan adverteerders en vervolgens wel of niet uitzenden. In dit complexe proces houden betrokkenen zich doorgaans vast aan successen uit het verleden. Nieuwe programma's worden vergeleken met kijkcijferhits om zo te proberen te garanderen dat ook het nieuwe programma een succes wordt. Kuipers (2011) stelt dat agenten die bemiddelen in formats tussen makers en televisiestations hierop inspelen. Nieuwe formats lijken meestal op bestaande succes en agenten refereren hier ook naar.

De beslissingen om een programma wel of niet uit te zenden worden genomen onder onzekere omstandigheden. Volgens Bielby et al. (1994) onderbouwen de verantwoordelijken bij 'networks' hun overwegingen met niet hard te maken claims. Bij het maken van besluiten gebruiken ze retorische strategieën die voorstellen voor een nieuw programma verkoopbaar maakt. Bijvoorbeeld door te verwijzen naar de reputatie van de producent of door de serie te vergelijken met een succesvol programma uit het verleden. Terwijl de successen uit het verleden niet garanderen dat het nieuwe programma ook goed wordt ontvangen.

De structuur van de organisatie zorgt ervoor dat bepaalde programma's wel, en andere programma's niet worden uitgezonden (Bielby et al., 1994). Beslissingen binnen zo'n institutie kennen volgens Bielby et al. (1994) twee kenmerken. (1) Er is weinig kennis van de technische inhoud en (2) ambivalente en tegenstrijdige criteria worden gehanteerd bij het onderbouwen van een keuze. Verantwoordelijken bij 'networks' die een keuze maken, kunnen op basis van de technische inhoud (of een programma goed gemaakt is) geen voorspelling doen of het wordt bekeken door een groot publiek. Het succes van een serie kan pas achteraf worden gemeten. Vooraf valt dat voor een nieuw programma moeilijk te voorspellen. 'Networks' moeten vaak een keuze op gevoel maken en onderbouwen achteraf die keuze met willekeurige argumenten.

Dit blijkt ook uit de interviews die Gitlin (2000 [1984]) heeft gehouden met directieleden van 'networks'. Wanneer Gitlin (2000 [1984]) ze vraagt wat de belangrijkste reden is om een televisieprogramma uit te zenden zeggen ze als eerste aansprekende acteurs en personages. Daarna de betrouwbaarheid van producenten en hoe succesvol schrijvers van het programma in het verleden zijn

geweest. En dan komen de volgens Giltlin (2000 [1984]) mysterieuze typeringen. Een concept is “speciaal”, “anders”, “uniek” of zelfs “erg uniek”. Verder spraken ze over “chemistry” of een “click” en dat “alles samen komt” (Gitlin, 2000 [1984]: p.26)

Die typeringen zijn niet te meten. Het is volgens Gitlin (2000 [1984]) een manier van de directieleden om te laten zijn dat zij alleen, door al hun kennis en ervaring, in staat zijn om de keuze voor het wel of niet uitzenden te maken. Intuïtie speelt een belangrijke rol bij het maken van de beslissing waardoor het proces ondoorzichtig is. Tevens is er veel ruimte voor subjectiviteit aangezien de directieleden niet echt kunnen onderbouwen waarom ze nu precies die keuze hebben gemaakt.

Binnen de institutie van een televisie ‘network’ hebben de directieleden het voor het zeggen. Dit zorgt ervoor dat schrijvers van series en producenten hun manier van werken afstemmen op de wensen van directieleden. Het commerciële belang van het ‘network’ zorgt voor de wens om programma’s die zo veel mogelijk publiek trekken. Televisiemakers houden volgens Gitlin (2000 [1984]) in hoge mate rekening met die wensen. Dit levert veel spin-offs (programma’s die op bekende shows lijken) op met voor het publiek bekende patronen en herkenbare onderwerpen.

Het is voor makers belangrijk om de juiste connecties binnen de ‘networks’ te hebben (Gitlin, 2000 [1984]). Beslissingen voor het wel of niet uitzenden van een televisieprogramma worden mede gemaakt op basis van de reputatie van makers. Goed ingevoerde producenten en scriptschrijvers kennen de wensen van de directie en zijn in staat precies te leveren wat mensen met gezag binnen de televisiestations willen programmeren.

Binnen de institutie van een ‘network’ spelen agenten een belangrijke rol (Gitlin, 2000 [1984]). Scriptschrijvers kunnen via agenten hun script onder de aandacht brengen van directeuren die veel programma’s moeten evalueren. De agent is een tussenpersoon die bemiddelt in vraag en aanbod van televisieprogramma’s. Hij vervult een belangrijke rol en kan voor makers een sleutelfiguur zijn om ervoor te zorgen dat hun programma op de televisie komt.

Gitlin (2000 [1984]) stelt dat agenten belangrijke raadgevers van directieleden zijn. In een onzekere markt, waarin moeilijk te voorspellen is of een programma een succes wordt, zijn agenten zelfverzekerde persoonlijkheden die directieleden adviseren. Door hun ervaring en veronderstelde kennis genieten de agenten veel vertrouwen binnen het ‘network’. Ze hebben veel aanzien en hun mening telt.

Kuipers (2011) heeft de rol van agenten onderzocht bij het aankopen van internationale televisieformats. Op deze markt spelen tussenpersonen, zogenaamde ‘cultural intermediaries’, een centrale rol. Het nationale televisieaanbod wordt mede bepaald door de handel van deze agenten. Zij spelen in op de vraag van televisiestations om een commercieel succes te kopen en het aanbod van format producenten die hun idee aan zoveel mogelijk landen willen verkopen. Wat kijkers uiteindelijk te zien krijgen wordt in hoge mate beïnvloed door de deals die agenten sluiten. Om een bepaald format te kunnen kopen wordt een televisiestation bijvoorbeeld verplicht om een pakket andere programma’s af te nemen.

Kuipers (2011) laat verder zien dat de internationale televisiemarkt een transnationale standaard heeft als het gaat om kwaliteit. Amerikaans drama wordt door directieleden van televisiestation genoemd als ze gevraagd worden naar televisie van hoge kwaliteit. Verder ontdekt Kuipers een transnationale professionele ‘habitus’, organisatorische overeenkomsten en economische waarde. Er zijn dus veel overeenkomsten tussen de onderzochte landen als het gaat om de inkoop en programmering van internationale programma’s.

Zowel de agenten bij ‘networks’ als de agenten in de transnationale televisiemarkt werken vanuit dezelfde onzekerheid. Advies van agenten berust op dezelfde onzekerheid als de ingeving van directieleden. Ook zij kunnen niet voorspellen of een televisieprogramma aan de verwachtingen zal voldoen. Toch hebben zij op basis van hun reputatie wel de status om als autoriteit te fungeren. De positie staat dit toe door de heersende conventies binnen het instituut. Zowel de directieleden als de agenten bekleden hoge posities binnen het instituut en helpen elkaar in een onzekere omgeving waarin moeilijk te voorspellen valt of een programma gaat werken.

Bij de productie van televisie is dus sprake van onzekere markt waarin het model invloed heeft op de inhoud van programma’s. Van de verschillende modellen is ‘network’ televisie nog steeds de grootste markt waar het meeste geld in omgaat. Programma’s op deze zenders bereiken hoge kijkeraantallen en verdienen ook het meeste aan advertenties. De inhoud van de programma’s is gericht op het verkopen van die advertenties en moet dus geschikt zijn voor een breed publiek. Actoren in de industrie handelen naar dit gegeven, waardoor een structuur ontstaat die de betrokkenen stuurt in de richting van ‘mainstream’ programma’s.

### **2.3 Televisie-inhoud**

In deze paragraaf wordt de inhoud van televisie besproken. Die inhoud is zoals hierboven besproken voor een deel afhankelijk van de omstandigheden waarin het programma wordt gemaakt. Bij commerciële zorgt de structuur dat programma’s aan bepaalde voorwaarden moeten voldoen die de inhoud aantrekkelijk maken voor de doelgroep. Gitlin (2000 [1984]) laat zien dat daardoor de inhoud bij ‘networks’ vaak op de massa gericht is, maar stelt tegelijkertijd dat de structuur niet volledig de inhoud bepaalt.

In de communicatiewetenschap krijgt de inhoud van televisie veel aandacht. Onderzoek richt zich op hoe media de wereld representeren en beïnvloeden. Befaamd is George Gerbner en zijn onderzoek naar geweld in televisieprogramma’s. Gerbner (1998) geeft zelf aan dat zijn onderzoek naar de inhoud van televisie begon met de rol van geweld, maar later gingen meer factoren een rol spelen. Het ‘cultural indicators’ onderzoek brengt in kaart hoe “televisiekijken bijdraagt aan het beeld dat kijkers hebben op het gebied van gender, minderheden, leeftijdsstereotypen, gezondheid, wetenschap, familie, politiek, geloof en een lange reeks andere onderwerpen. (Gerbner, 1998: p.5)”

Uit dit onderzoek komt de cultivatie theorie voort. Gerbner (1998) stelt dat televisie de manier waarop wij tegen de wereld aankijken vormt en beïnvloedt. Deze beïnvloeding komt voort uit het feit dat kinderen opgroeien met televisie en daardoor een waardesysteem leren kennen van boodschappen en verhalen die gangbaar zijn op televisie. De verhalen zijn door de commerciële inslag bedoeld om een heterogeen, groot publiek aan te spreken. Ze zijn herkenbaar en versterken daarom bestaande vooroordelen en heersende meningen bij de meerderheid van de kijkers.

Omdat televisie beïnvloedt hoe mensen tegen de wereld aankijken is het belangrijk om onderzoek te doen naar de inhoud van televisie. Gerbner (1999) ziet televisie als een boodschappen systeem waar door middel van verhalen ideologische inhoud wordt overgebracht. Hij omschrijft drie functies van verhalen die in relatie staan tot elkaar: “to reveal how things work, to describe what things are, and to tell us what to do about them” (Gerbner, 1999: p9).

Verhalen die onthullen hoe dingen werken laten een verborgen relaties en de onderliggende dynamiek van de samenleving zien (Gerbner, 1999). De verhalen zijn fictief en dus niet per se waargebeurd. De moraal van het verhaal is belangrijker dan te staven feiten. Het gaat om waarden en lessen die kijkers daaruit kunnen leren. Door middel van het narratief kunnen voorbeelden gegeven worden hoe personages in bepaalde situaties keuzes maken die staan voor een algemene moraal. Kijkers kunnen door zich te identificeren met de personages lering trekken uit het programma. Voorbeelden van televisie inhoud waarin dit type verhaal te zien is zijn sitcoms, dramaseries en tekenfilms.

Gerbner (1999) stelt dat verhalen die vertellen wat dingen zijn juist wel op feiten gebaseerd zijn. Het betreft hier “interpretaties, omschrijving en verslagen van totale gebeurtenissen” (Gerbner, 1999: p.9). Deze verhalen doen verslag van een selectie van zaken die in de samenleving spelen. Ze kunnen het beeld van hoe dingen werken bevestigen, bijstellen of tegenspreken op basis van het verslag dat op feiten berust. Deze verhalen zijn onder andere te vinden in het nieuws op televisie. Ze wijzen ons op “bepaalde belangen, bedreigingen, kansen en uitdagingen” (Gerbner, 1999: p.9).

Het laatste type verhaal vertelt ons wat te doen. Gerbner (1999) noemt ze verhalen van waarde en keuze. Dit type verhaal vertaalt de lessen uit het eerste soort verhaal en de feiten uit het tweede type naar een leidraad voor het handelen. Er wordt voorgesteld wat er gebeurt als we bijvoorbeeld een misdaad plegen. De gevolgen daarvan kunnen worden besproken in het verhaal. Deze instructies waarschuwen ons voor de mogelijke gevolgen van daden. Op televisie zijn talkshows en misdaadprogramma's voorbeelden van dit type verhaal.

De drie typen laten zien op welke manier het verhaal gebruikt wordt om een boodschap op televisie over te brengen. Het is echter niet altijd zo dat een scheiding duidelijk te maken is per programma. De inhoud van televisie is complex en soms zijn er in een programma verschillende verhalen te herkennen. Gerbner (1999) heeft door dit onderscheid geprobeerd de structuur bloot te leggen van verhalen op televisie. Hij maakt duidelijk dat er volgens een vast patroon met herkenbare

onderdelen verhalen worden verteld. Makers gaan uit van wat kijkers herkennen en vertellen vaak op dezelfde manier verhalen om zo goed mogelijk hun boodschap over te brengen.

Die boodschap is te onderzoeken op een ideologische inhoud. Hermes en Reesink (2004: p. 47) omschrijven 'ideologie' in televisie teksten als: "een 'algemeen wereldbeeld', specifiek een samenhangend systeem van ideeën waarmee (elementen van) cultuur en samenleving kunnen worden begrepen." De verbeelding van minderheden is hier een voorbeeld van. Dates (1993) heeft onderzoek gedaan naar de rol van zwarte personages op televisie. Het duurde tot de eind jaren zestig voordat een zwarte acteur een serieuze rol kreeg in een serie. Hiervoor waren zwarte acteurs voornamelijk als entertainer of bediende te zien. Verder wordt er ook veel onderzoek gedaan naar de representatie van vrouwen op televisie. Voorbeelden zijn Fejes (1992) naar de rol van mannen en vrouwen in televisieseries en Tuggle (1997) naar de beperkte aandacht voor vrouwelijk sporters op televisie.

Ideologische inhoud kan ook betrekking hebben op politieke en maatschappelijke systemen. Hunter (1991) stelt dat media centraal staan in het 'uitvechten' van wat hij noemt 'culture wars'. Verschillende vraagstukken over hoe te leven worden onder andere besproken op televisie. Maatschappelijke onderwerpen zijn terug te vinden in reclame, op het nieuws en in series. Onderwerpen als homoseksualiteit, abortus of de doodstraf worden besproken in termen van voor of tegen. Hiermee worden deze thema's op gepolariseerde wijze besproken en is er weinig ruimte voor een genuanceerd debat.

Het verbeelden van deze systemen gebeurt niet evenredig. Entertainment en nieuws media verbeelden niet de diversiteit van de 'echte' wereld (Croteau en Hoynes, 2003). Door het ontbreken van gelijke verhoudingen tussen de 'echte' wereld en de werkelijke inhoud van televisie wordt ongelijkheid in de samenleving en binnen de televisie-industrie getoond. De afwezigheid van bepaalde groepen of maatschappelijke problematiek zegt dus iets over de rol van deze groepen in de maatschappij. Zo wordt duidelijk dat zowel in de 'echte' wereld als in de portrettering op televisie deze groepen een achterstand hebben. Dit is onder meer te zien in de studies van Fejes (1992) en Tuttle (1997) over de rol van vrouwen en minderheden.

Greene (2008) benadrukt dat er een spanning is tussen de commerciële overwegingen in ideologische, met name politieke, inhoud van televisie. Hij erkent de invloed van de televisie-industrie op de inhoud van programma's. Door commerciële overwegingen moeten televisieprogramma's niet te provocerend zijn en een breed publiek trekken. Maar in sommige gevallen is het weldegelijk mogelijk om politiek kritische en avant-gardistische televisie te maken. Vooral comedy kan deze rol vervullen volgens Greene (2008), met vervreemdende inhoud die maatschappijkritiek in zich heeft. Shows als bijvoorbeeld 'South Park' en 'Family Guy', maar ook 'All in the Family' en de absurdistische programma's van 'Andy Kaufman' zijn door een groot publiek bekeken. De inhoud van deze televisie week af van de heersende mening over diverse maatschappelijke onderwerpen en kon door gebruik te maken van humor toch een groot publiek bereiken.

Samenvattend kan gesteld worden dat de inhoud van televisie verloopt via verschillende soorten verhalen. De structuur van de verhalen zijn doorgaans herkenbaar voor een groot publiek en de boodschap sluit aan bij heersende opvattingen van de massa. Hierbij spelen vooral commerciële overwegingen een grote rol. Het is voor televisiemaatschappijen rendabel om herkenbare verhalen voor een groot publiek te maken. De inhoud mag niet te ver afstaan van de overtuigingen van kijkers. Hierdoor vertaalt de achterstand die bepaalde groepen in de samenleving hebben zich naar een beperkte en stereotype representatie op televisie.

## **2.4 Misdaad op televisie**

Misdaaddrama is een genre binnen televisiedrama dat vaak een conservatief karakter heeft (Hermes en Reesink, 2003). In dit genre is het gebruikelijk om een beeld van ‘law and order’ weer te geven. De ‘goede’ politie probeert de ‘slechte’ boeven te vangen. Voorbeelden van misdaadseries zijn *Dragnet*, *NYPD Blue* en *Law and Order*.

Lane (2001) onderscheidt verschillende soorten misdaaddrama. Bij de ‘whodunit’ staat een moord centraal. Gedurende de ontwikkeling van het verhaal vraagt de kijker zich af wie de moordenaar is. Het hoofdpersonage, vaak een rechercheur, gaat opzoek naar de moordenaar. Lane (2001) stelt dat er bij een ‘whodunit’ een duidelijke verdeling is tussen goed en kwaad. De moordenaar is de slechterik en dient bestraft te worden. Het personage dat de moord probeert op te lossen is goed.

Bij het ‘existentieel drama’ is het onderscheid tussen goed en kwaad al minder goed te ontdekken (Lane, 2001). In het existentieel drama is er meer ruimte voor de morele dilemma’s van personages. Het existentialisme is een twintigste-eeuwse filosofische stroming die individuele vrijheid en verantwoordelijkheid propageert. Door het ontbreken van een God is het bestaan volgens deze stroming in wezen zinloos en moet ieder mens zelf zin geven aan het bestaan (Nieuw Cultureel Woordenboek, 2003). Er is meer ruimte voor morele onzekerheid in een existentieel drama. Kijkers leren de achtergrond van personages kennen waardoor zij begrip krijgen voor bijvoorbeeld de slechte kanten van goede personages (Lane, 2001).

Fabianic (1997) heeft onderzoek gedaan naar de representatie van criminaliteit en criminelen in misdaaddrama op televisie. Hij heeft negenenzestig politseries bekeken die op de Amerikaanse televisie te zijn. De data bestaat uit alle afleveringen van regelmatig uitgezonden misdaaddrama’s van januari 1995 tot februari 1995 op de grote ‘networks’ *ABC*, *CBS* en *NBC*. Er is vooral gekeken naar de manier waarop moorden in de serie worden geportretteerd. De eigenschappen van de moordenaar en het vermoorde personage zijn gecodeerd.

Hieruit kwam naar voren dat er in de meeste series beperkt ruimte is voor de onderliggende motieven van misdadigers voor hun misdaad. Het ontwikkelen van een duidelijke verhaallijn is belangrijker voor de makers dan het genuanceerd doorgronden van de oorzaken van misdaad (Fabianic,

1997). Om een herkenbaar plot te construeren gebruiken deze series een overzichtelijke opbouw voor kijkers. De nadruk ligt hierbij op de psychologische kenmerken van daders. De misdaad wordt in deze series volgens Fabianic (1997) meestal toegeschreven aan individuele problemen van de dader. Het plot voor moorden draait vaak om dezelfde thema's: hebzucht, een psychische afwijking van de dader, zelfverdediging, huurmoordenaars en wraak. Er is weinig ruimte voor de invloed van maatschappelijke omstandigheden die een rol spelen bij het ontstaan van een misdaad.

Televisie speelt volgens Fabianic (1997) een belangrijke rol bij de beeldvorming van criminaliteit en het rechtssysteem. Misdaaddrama draagt volgens hem bij aan hoe het publiek tegen het probleem misdaad en de politieke oplossingen daarvan aankijkt. Hoe criminaliteit geportretteerd wordt is volgens hem belangrijk omdat het onderdeel is van de 'ideologie' misdaad. Hij refereert hierbij naar Humphries (1981) die stelt:

“What distinguishes ideology from other systems of knowledge is its fragmentary presentation of reality and the universal character imparted to accounts of the world: Ideologies fragment a specific phenomenon, such as crime, by abstracting it from its historical foundations and structural circumstances and by conveying the resulting fragments of information as universal or natural features of the social world” (Humphries 1981:195, in Fabianic, 1997: 196).

Representatie van misdaad op televisie is dus gefragmenteerd en los gehaald van de historische context. Door het fenomeen misdaad neer te zetten zonder rekening te houden met de sociale omstandigheden wordt er een onvolledig beeld gecreëerd. Kijkers krijgen maar een deel van de werkelijkheid te zien, maar gebruiken dat beperkte beeld wel om hun mening te vormen over criminaliteit in de samenleving.

Volgens Fabianic (1997) is onderzoek naar de oorzaken van misdaad in televisiedrama belangrijk om antwoord te geven op de vraag welke sociale omstandigheden zorgen voor die misdaad. Heeft het ontstaan te maken met de sociale dynamiek tussen klasse verschillen, ras en armoede? Of is misdaad het gevolg van psychologische problemen gebrek aan zelfbeheersing, eenzaamheid of andere oorzaken die in de mens zelf besloten liggen?

Misdaaddrama op televisie is meer bezig met het verbeelden van hoe criminaliteit bestreden wordt dan met de oorzaak er van. Fabianic (1997) geeft aan dat die ligt in complexe maatschappelijke vraagstukken. Dit lijkt vooral te maken te hebben met hoe tv-series geproduceerd worden. Ook misdaaddrama heeft te maken met de beperkingen van het systeem van de televisie-industrie. Wat kijkers gewend zijn en dus verwachten van een genre speelt een belangrijke rol bij het ontwikkelingen van een misdaadserie. De maatschappelijke houding ten opzicht van criminaliteit beïnvloedt dit proces ook. In Amerika is eigen verantwoordelijkheid een groot goed. Iedereen is verantwoordelijk voor zijn eigen geluk en dus ook als hij er niet in slaagt dit te vinden. Het verbeelden van criminaliteit gebeurt dus met deze randvoorwaarden.

Er zijn echter ook uitzonderingen binnen het misdaad genre. Volgens Gitlin (2000 [1984]) is *Hill Street Blues* zo'n uitzondering. De serie is uitgezonden tussen 1981 en 1987 en was dus niet meer op televisie te zien toen Fabianic zijn onderzoek deed. Gitlin (2000 [1984]) prijst de intelligente, vernieuwende en complexe serie die mogelijk werd door precies de juiste omstandigheden om aan de randvoorwaarden van de industrie te voldoen:

“In network television, even the exceptions reveal the rules. Everything emerges at the end of a chain of *ifs*. If a producer gets on the inside track; *if* he or she has strong ideas and fights for them intelligently; *if* they appear at least somewhat compatible with the networks' conventional wisdom about what a show ought to be at a particular moment; *if* the producer is willing to give ground here and there; *if* he or she is protected by a powerhouse production company that the network is loath to kick around; *if* the network has the right niche for the show; *if* the project catches the eye of the right executive at the right time... then the system that cranks out mind candy occasionally proves hospitable to something else, while at the same time betraying its limits” (Gitlin, 2000 [1984]: p:273).

Binnen de structuur van de commerciële televisie-industrie is *Hill Street Blues* de eerste serie die de bestrijding van criminaliteit anders weergeeft. Ras en klasse verschillen zijn een belangrijk onderdeel in de serie. In deze serie zijn sociale omstandigheden een factor van belang bij het verklaren van criminaliteit. De complexiteit van dit probleem wordt duidelijk gemaakt en de oplossing is niet eenduidig. In tegenstelling tot andere politieseries blijft *Hill Street Blues* niet beperkt tot goede agenten die slechte boeven oppakken.

Gitlin (2000 [1984]) geeft aan dat de serie naar verloop van tijd veel van zijn kracht verloren heeft. *Hill Street Blues* is langzamerhand veranderd van een 'culthit' naar een 'mainstream' programma. Niet te min heeft de serie het genre veranderd en ruimte gemaakt voor series om complexe problematiek aan de kaak te stellen in plaats van misdaad te reduceren tot een verhaal van goede agenten en slechte boeven.

Uit het onderzoek van Fabianic (1997) blijkt echter dat misdaaddrama op 'network' televisie een decennium na *Hill Street Blues* niet fundamenteel is veranderd. Dat geldt niet voor het gehele genre op televisie. De laatste jaren zijn er verschillende veranderingen gaande op het gebied van misdaadseries. Carrabine (2008) stelt dat het genre zichzelf op verschillende manieren opnieuw uitvindt. Vooral misdaadseries op 'cable' stations blinken volgens hem uit vanwege de hoge kwaliteit. Andere ontwikkelingen zijn verder de opkomst van detectives (vooral van Britse makelij zoals *Dalziel and Pascoe*, *A Touch of Frost* en *Inspector Morse*) en series met de nadruk op geavanceerde onderzoeksmethoden zoals *CSI: Crime Scene Investigation*.

Detectives slaan volgens Carrabine (2008) vooral aan omdat ze een typisch Brits beeld overbrengen. Naast een misdaadserie is het ook promotie van het cultureel erfgoed. De



omgangsvormen, het landschap en de taal zijn uitgesproken Brits. Dit appelleert aan een hang naar nostalgie van de Britten zelf en het bevestigt een stereotype beeld dat buitenlanders hebben van Engeland. Dit is mogelijk een verklaring van het internationale succes van deze series.

*CSI* past volgens Carrabine (2008) in een trend van de ‘medicalization of crime’. In series van dit type ziet hij een verschuiving van de portrettering van politie als oplossers van een mysterie naar een medisch gerichte insteek zoals forensisch pathologen en psychologen. De nadruk ligt bij deze serie op de rol van de medische wetenschap. Opsporingsmethoden zoals DNA-onderzoek en psychologische analyses van de dader spelen hierbij een grote rol. Verder hopen de makers door zich stilistisch te onderscheiden de kijker verder aan zich te binden. De series blinken uit door mooi camerawerk en uitgebreide verhaallijnen.

Ook bij de misdaadseries op ‘cable’ stations wordt veel aandacht besteed aan de kwaliteit van de beelden en de narratieve structuur. Carrabine (2008) noemt misdaadseries op ‘cable’ televisie ‘must-see’ televisie. Zowel het camerawerk, de intelligente verhaallijnen en een grote cast zorgen voor series die niet alleen gezien kunnen worden als misdaaddrama, maar bijvoorbeeld in het geval van *The Sopranos* eerder nog een moderne tragedie waarin bloed, humor en actie zorgen voor het beste wat er op dit moment op televisie te zien is.

## **2.5 Journalistiek**

Onderzoek naar de manier waarop kranten nieuws behandelen en tot hun selectie komen is belangrijk om de vergelijking tussen *The Wire* en *The New York Times* te maken. Scheufele en Tewksbury (2007) bespreken de concepten framing, agenda setting en priming. In onderzoek naar de totstandkoming van nieuws worden deze drie concepten vaak gebruikt. McCombs en Shaw (1972) hebben het concept agenda setting gemunt. Zij stellen dat media invloed uitoefenen door te bepalen welke onderwerpen in het nieuws komen. Nieuwsmakers bepalen door hun selectie over welke onderwerpen het publiek geïnformeerd wordt. Door de keuze om wel of niet over een maatschappelijk thema te publiceren beïnvloeden media de publieke agenda.

In het verlengde van agenda setting ligt priming volgens Shefuele et al. (2007). In media studies wordt priming vooral gebruikt bij politieke communicatie. Iyengar en Kinder (1987) omschrijven priming als de veranderingen in de standaard die mensen gebruiken om de politiek te beoordelen. De manier waarop kiezers het functioneren van politici evalueren wordt door priming beïnvloed. De onderwerpen die in een politieke campagne belangrijk gevonden worden door kiezers bepalen voornamelijk hoe goed een politicus het doet. Media leggen de nadruk op bepaalde onderwerpen in de campagne die het publiek belangrijk vindt. De verzameling van maatschappelijke onderwerpen die aandacht krijgen in de media bepalen de standaard. Zowel het concept priming als agenda setting verkent de invloed die de onderwerpselectie van nieuwsmakers heeft op het uiteindelijke beeld bij het publiek (Scheufele et al., 2007).

In tegenstelling tot priming en agenda setting gaat framing over de manier waarop nieuws in de media verschijnt. De framing van nieuws, oftewel hoe media vorm geven aan het verhaal, heeft invloed op de manier waarop het publiek tegen het onderwerp aankijkt (Scheufele et al., 2007). Om complexe vraagstukken zoals bijvoorbeeld sociale problematiek en criminaliteit te bespreken gebruiken media zogenaamde frames. Die frames zijn een raamwerk dat nieuwsmakers gebruiken om complexe onderwerpen op een manier te presenteren die aansluit bij bestaande denkschema's van het publiek (Shoemaker en Reese, 1996).

Scheufele et al. (2007) benadrukken dat nieuwsmakers niet ontkomen aan het gebruiken van frames. Bij het maken van nieuws is het frame nodig om de complexe werkelijkheid aan het publiek te presenteren. Journalisten proberen het verhaal te presenteren binnen de randvoorwaarden van hun medium. Een frame helpt daarbij om richting te geven aan de versimpelde vorm van de werkelijkheid. Dit levert naast richting ook restricties op voor nieuwsmakers. Harcup (2009 [2004]) stelt dat de omstandigheden waarbinnen journalisten hun werk moeten doen een van de grootste beperkingen oplevert. Deadlines, dagelijkse routine en de mores van het werken op een redactie zorgen voor de grootste begrenzing van journalisten (Harcup, 2009 [2004]).

Journalisten hebben dus de taak om een complex verhaal via een frame te presenteren aan nieuwsconsumenten. Ze worden daarin nog verder beperkt door de ruimte die ze in de krant krijgen, de tijd die ze hebben om het artikel te schrijven en de grenzen van de redactie waar binnen ze functioneren (Harcup, 2009 [2004]). Daarnaast heeft het land waar de krant verschijnt heeft ook invloed op manier waarop nieuws wordt gepresenteerd. Amerikaanse kranten zijn meer gericht op feiten dan Franse dagbladen volgens Benson en Hallin (2007). In Frankrijk is het politieke nieuws meer opiniërend dan in de Verenigde Staten. Als het gaat om maatschappelijke onderwerpen houden Amerikaanse kranten zich zoveel mogelijk bij de feiten, terwijl Franse kranten hun mening vaker door laten klinken in de berichtgeving. Hierdoor is er minder ruimte voor interpretatie en opinie in Amerikaanse kranten.

Verder zijn Amerikaanse kranten meer op sensatie gericht dan voorheen (Benson & Saguy, 2005). De manier waarop kranten in de Verenigde Staten over maatschappelijke onderwerpen berichten is veranderd ten opzichte van vroeger. Benson et al. (2005) trekken de conclusie dat Amerikaanse kranten de berichtgeving hebben aangepast aan de wensen van lezers. Vanuit commercieel oogpunt is de toon van artikelen populairder geworden. Nieuws over bijvoorbeeld immigratie, net als criminaliteit een belangrijk maatschappelijk vraagstuk, is meer op sensatie is gericht. Er is hierdoor minder ruimte voor achtergronden en interpretatie van het probleem.

### 3. Methode

Om antwoord te krijgen op de onderzoeksvraag: ‘In hoeverre verschilt de uitbeelding van criminaliteit in *The Wire* met de *The New York Times*’ is de methode onderverdeeld in drie stappen. Het eerste deel brengt de criminele handelingen in kaart. Als tweede wordt de aanleiding van die handeling onderzocht en als laatste welk ‘frame’ er gebruikt wordt om de vorm van criminaliteit te verbeelden.

De drie stappen vloeien voort uit de volgende deelvragen:

1. Hoeveel aandacht is er voor criminaliteit in *The Wire* en in *The New York Times*?
2. Welke oorzaken worden er aangedragen voor criminele handelingen in *The Wire* en in *The New York Times*?
3. Welke frames worden er gebruikt om verhalen over criminaliteit te vertellen in *The Wire* en *The New York Times*?

De data bestaat uit twaalf afleveringen van *The Wire* en twaalf stadkaternen (*The Metro Section*) van *The New York Times*. Als eerste bespreek ik de keuze voor de afleveringen van *The Wire*. Van seizoen 1 tot en met 4 heb ik de eerste, de middelste en de laatste aflevering gekozen. De eerste aflevering omdat hier het verhaal van het seizoen begint. Aflevering één geldt als een inleiding voor het thema van het seizoen. In de middelste aflevering is het verhaal halverwege en nog volop in ontwikkeling. En in de laatste aflevering is de ontknoping te zien. Zo probeer ik een zo goed mogelijke weergave te hebben van het verhaal dat zich in een seizoen ontvouwt.

De twaalf afleveringen bestaan uit verhaallijnen. Elke aflevering vat ik samen en ik bepaal welke verhaallijnen in de aflevering aan bod komen. Dit doe ik mede op basis van de bestaande samenvattingen in *The Wire, Truth to be told* (Alvarez, 2009), het officiële handboek bij de serie, uitgebracht door de makers. Daarnaast begint elke aflevering met een korte samenvatting van wat er komen gaat. Deze introductie gebruik ik ook in mijn samenvatting. In de bijlage zijn de samenvattingen van de verhaallijnen te vinden.

De twaalf afleveringen hebben samen 36 verhaallijnen. Bij het coderen van de criminele handelingen zijn de verhaallijnen het uitgangspunt. Hierdoor kunnen met behulp van de samenvattingen en de verhaallijnen achteraf bepaalde patronen worden vergeleken. Bijvoorbeeld hoe het komt dat verhaallijnen met een zeker personage vaak over drugsgebruik gaan. Per verhaallijn worden de criminele handelingen geturfd. Hoe dit gebeurt staat in de paragraaf ‘criminele handelingen’.

De keuze om elke aflevering terug te brengen naar verschillende verhaallijnen is ook gemaakt om zo goed mogelijk de serie met de krant te vergelijken. De bedoeling is om uiteindelijk verhalen over criminaliteit in de grote stad met elkaar te vergelijken. De verhaallijnen zijn korte verhalen over

criminaliteit in een grote Amerikaanse stad. De manier waarop deze verhalen worden verteld wil ik vergelijken met de manier waarop de krant over criminaliteit bericht. Omdat televisie een ander medium is dan een krant probeer ik de twee onderzoeksobjecten vergelijkbaar te maken. De samenvattingen van de afleveringen zijn beter te vergelijken met de krantenartikelen, omdat het beide korte verslagen zijn van uit de grote stad.

Uit *Metro Section*, het stadskatern van *The New York Times*, filter ik de artikelen waar criminele handelingen in voor komen. De twaalf katernen komen overeen met de dagen dat de afleveringen van afleveringen van *The Wire* zijn uitgezonden. In de tabel hieronder staan de uitzenddagen en de dagen waarop de katernen gepubliceerd zijn.

Aflevering <i>The Wire</i>	<i>Metro Section</i>	Uitzenddatum <i>The Wire</i> en publicatiedatum <i>Metro Section</i>
1.1 The Target	1	02-06-2002
1.6 The Wire	2	07-07-2002
1.13 Sentencing	3	08-09-2002
2.1 Ebb Tide	4	01-06-2003
2.6 All Prologue	5	06-07-2003
2.12 Port in a Storm	6	24-08-2003
3.1 Time After Time	7	19-09-2004
3.6 Homecoming	8	31-10-2004
3.12 Mission Accomplished	9	19-12-2004
4.1 Boy of Summer	10	10-09-2006
4.7 Unto Others	11	29-10-2006
4.13 Final Grades	12	10-12-2006

Zo worden de verhaallijnen van elke aflevering vergeleken met de inhoud van een krantenartikel. In allebei de eenheden wordt een verhaal van criminaliteit in een grote Amerikaanse stad verteld. Hieronder bespreek ik welke criminele handelingen worden gecodeerd in de serie en in de krant.

### 3.1 Criminele handelingen

De eerste stap is het coderen van de criminele handelingen in de verhaallijnen van *The Wire* en de artikelen van *The New York Times*. Niet alle vormen van criminaliteit worden onderzocht. Het gaat om **drugshandel**, **drugsgebruik**, **geweld**, **moord** en **diefstal**. Een uitleg van de definities is te vinden in de bijlage. In *The Wire* speelt de problematiek rondom drugs een centrale rol. Vandaar de keuze voor de categorieën **drugshandel** en **drugsgebruik**. In misdaaddrama komen **geweld** en **moord** vaak voor, zoals bijvoorbeeld in het onderzoek naar criminaliteit in misdaaddrama van Fabianic (1997). De categorie **diefstal** verwacht ik zowel in *The Wire* als in de *Metro Section* te vinden. De manier waarop **diefstal** en mogelijke oorzaken worden besproken in beide media kan de verschillen nog duidelijker maken. Dit geldt voor alle criminele categorieën. Ik wil achterhalen op welke manier ze worden

verbeeld. Er wordt gekeken in hoeverre de verbeelding van criminaliteit in *The Wire* verschilt met de artikelen in de krant.

In *The New York Times* worden de artikelen geselecteerd waarin **drugshandel**, **drugsgebruik**, **geweld**, **moord** en **diefstal** voorkomen. Als een van deze vormen van criminaliteit wordt besproken in het artikel dan wordt het artikel toegevoegd aan de dataset. Als geen van deze vormen van criminaliteit in het artikel voor komt, dan valt het artikel buiten het onderzoek. Uiteindelijk blijven dus de verhaallijnen van *The Wire* over en de artikelen over criminaliteit van *The New York Times*.

In de verhaallijnen en de artikelen turf ik hoe vaak de vijf vormen van criminaliteit verbeeld of besproken worden. Het codeerschema van deze analyse staat in de bijlage. In verhaallijnen of artikelen kunnen meerdere vormen van criminaliteit worden besproken, bijvoorbeeld **drugshandel** en **geweld**. Deze criminele handelingen worden dan apart gecodeerd. Het is ook mogelijk dat er meerdere vormen van bijvoorbeeld **drugshandel** worden uitgebeeld of besproken. Die worden dan per handeling gecodeerd. Het moet dan wel over unieke en afzonderlijke handelingen gaan. Dezelfde drugsdeal die later in de aflevering weer wordt getoond, turf ik als 1 maal drugshandel. Hetzelfde geldt voor een artikel waarin dezelfde handeling meerdere keren wordt besproken. Dat geldt dan als 1 criminele handeling

Het resultaat van de eerste stap is een overzicht van de criminele handelingen in *The Wire* en *The New York Times*. De eerste stap van het onderzoek brengt in kaart hoe vaak de vijf vormen van criminaliteit voor komen in de serie en in de krant. De resultaten van deze stap zeggen al iets over de keuze om bepaalde vormen van criminaliteit te bespreken. Bij *The Wire* kan aan de hand van de inhoud van afleveringen iets gezegd worden over de vormen van criminaliteit die worden getoond. Maar om naar de oorzaken van de criminele handelingen te kijken is het nodig om dieper in te gaan op hoe deze criminele handelingen dan worden getoond.

### 3.2 Oorzaak

De afleveringen van *The Wire* en de artikelen van *The New York Times* waar één of meerdere criminele handelingen in voor komen worden nader bekeken. De tweede stap van de analyse behelst een nadere studie van de aanleiding voor de criminele handelingen. Hiervoor is het nodig om de context van die handelingen te bestuderen.

Deze stap is meer kwalitatief van aard. Om uit de afleveringen en artikelen te oorzaak of de aanleiding te herleiden is het nodig om te bekijken wat er over een personage of de betrokkenen uit de krant wordt gezegd. Voor beide media probeer ik er achter te komen of er iets gezegd wordt over de beweegredenen van daders om de misdaad te plegen.

Bij *The Wire* gebruik ik de samenvatting van de afleveringen en de achtergrondinformatie van de serie om al iets te zeggen over de rol van het personage dat de misdaad pleegt. Deze informatie is nodig om het handelen van een personage te kunnen verklaren. Soms is de oorzaak van een misdaad te

begrijpen door een voorval uit een vorige aflevering. Omdat de gekozen data niet uit de hele serie, maar een twaalf geselecteerde afleveringen bestaat zal de analyse zich vooral beperken tot wat er te zien is in de afleveringen. Echter is van tevoren al een overzicht van personages en de geselecteerde afleveringen gemaakt die inhaakt op gebeurtenissen uit andere afleveringen. Dit maakt het onmogelijk om de twaalf afleveringen helemaal los te zien van de rest van de serie.

Hoe gaat het herleiden van een oorzaak van een criminele handeling dan in zijn werk? De scènes waarin een criminele handeling is geconstateerd worden weer bekeken. Per criminele handeling bekijk ik wat de aanleiding of oorzaak voor de criminele handeling is. Net als bij de criminele handelingen zijn de mogelijke oorzaken gevangen in categorieën. De categorieën zijn **werkloosheid, armoede, politie, familie en beleid/politiek**. Voor deze verdeling gekozen op basis van achtergrondinformatie over de serie en de bevindingen uit het theoretisch kader. Door deze vijf oorzaken van criminaliteit af te bakenen is het mogelijk om later de gegeven statistisch te interpreteren.

Voor elke criminele handeling kan dus een aanleiding of mogelijke oorzaak worden gecodeerd. Hiervoor gebruik ik in eerste instantie de informatie van de scene en de verhaallijn van de aflevering. Bij het coderen is er ruimte voor een toelichting. De aanleiding of oorzaak voor een criminele handeling is niet altijd direct te herleiden. Het is nodig om die situatie te interpreteren. In de toelichting zal ik de gekozen oorzaak verantwoorden. Hierbij maak ik zoveel mogelijk gebruik van informatie uit de gekozen aflevering.

Voor de artikelen in *The New York Times* waar criminele handelingen in voor komen gebruik ik hetzelfde codeerschema. Gedurende de analyse probeer ik beide media zoveel mogelijk op dezelfde manier te onderzoeken. Bij de artikelen heb ik echter geen achtergrondinformatie of een profielschets van de personages. Oorzaken van criminele handelingen kan ik alleen uit de artikelen zelf halen. Dit neemt niet weg dat ook hier bij sommige overwegingen het nodig is om een keuze toe te lichten. Bij het aanwijzen van een oorzaak voor criminele handelingen zal ik ook bij de artikelen een toelichting geven.

De oorzaak of aanleiding van een criminele handeling is niet altijd direct aan te wijzen. In een serie hebben de makers de keuze om te laten zien hoe criminaliteit ontstaat. In de krant hebben de makers niet altijd de informatie beschikbaar om lezers een mogelijke oorzaak te vertellen. Maar als die informatie wel beschikbaar is kunnen makers die informatie op verschillende manieren presenteren. De invalshoek die media kiezen bepalen voor een groot deel welk beeld er ontstaat van de criminele handeling. De derde stap van de analyse is dan ook het bepalen van het gekozen 'frame'.

### 3.3 Frames

Het is onmogelijk om het volledige verhaal te vertellen bij het uitbeelden van criminaliteit. Bij het presenteren van informatie is het belangrijk wat we zien, maar er blijft altijd een deel van de

‘werkelijkheid’ verborgen. Naast de handeling op zich is er altijd een context waarin criminaliteit wordt gepleegd. Hoeveel van die context laat je zien en op welke manier? Televisiemakers, journalisten en kunstenaars oftewel media hebben bij het maken van die overweging verschillende belangen, zoals blijkt uit de theorie. Door informatie op een bepaalde manier te presenteren kunnen makers die belangen dienen. Als televisiemakers de adverteerders tevreden willen houden, moeten ze zoveel mogelijk kijkers trekken. Hier houden makers rekening mee bij het uitbeelden van een onderwerp.

Het gekozen ‘frame’ is dus een belangrijk onderdeel in het presenteren of uitbeelden van criminaliteit. Als derde stap in de analyse bepaal ik welk frame er gekozen wordt door de makers om criminele handelingen en oorzaken te presenteren. Ook hier vergelijk ik de verhaallijnen van *The Wire* met de artikelen in *The New York Times*. De mogelijke ‘frames’ zijn: **ras, journalistiek, psychologisch, slachtoffer** en **dader**. Deze ‘frames’ kunnen in meerdere of mindere mate aanwezig zijn. Ook hier is het nodig om op een meer kwalitatieve manier te onderzoeken welke invalshoek makers kiezen om criminaliteit te portretteren. In het codeerschema verklaar ik waarom ik in welke mate er sprake is van een bepaald ‘frame’.

Bij het coderen van criminele handelingen en de oorzaken kies ik voor de optie **ja** of **nee** bij het invoeren van de data. De handeling of de oorzaak is aanwezig of niet. Bij het coderen van een ‘frame’ zijn er drie invoer mogelijkheden: **Dominant, ondergeschikt** of **niet**. Bij het bepalen van het frame is het mogelijk dat meerdere invalshoeken worden gekozen. Door een dominant frame aan te wijzen kan achteraf statistisch worden bekeken met welke frame criminele handelingen en oorzaken van die handelingen worden getoond.

## 4. Resultaten

In dit hoofdstuk worden de resultaten besproken. Om de onderzoeksvraag: ‘In hoeverre verschilt de uitbeelding van criminaliteit in *The Wire* met de *The New York Times*’ te beantwoorden is het onderzoek onderverdeeld in drie stappen. De drie stappen uit de methode worden gevolgd om de resultaten te bespreken. In de eerste plaats is er aandacht voor de aanwezigheid van **criminaliteit** in beide media. Vervolgens komen de verbeelde **oorzaken** aan bod en als laatste de gebruikte **frames**. Bij het presenteren van de resultaten vormen de kwantitatieve gegevens het uitgangspunt. Deze cijfers worden besproken en geïnterpreteerd, mede aan de hand van achtergrondinformatie over de afleveringen. In het geval van *The Wire* vormen de samenvattingen van die afleveringen onderdeel van de analyse. Verder wordt de koppeling tussen de resultaten en de theorie gemaakt.

### 4.1 Criminaliteit

De eerste stap is het in kaart brengen hoe vaak de onderscheiden vormen van criminaliteit voorkomen in *The Wire* en de *Metro Section*. De verhaallijnen van *The Wire* en de artikelen in de *Metro Section* van *The New York Times* zijn onderzocht op vijf vormen van criminaliteit: **drugsgebruik, drugshandel, geweld, moord en diefstal**. De motivatie voor deze categorieën is besproken in het methode hoofdstuk.

In Tabel 1 staat hoe vaak criminaliteit voorkomt in de *The Wire* en in de *Metro Section*. De cellen met een grijze achtergrond tonen criminele categorieën die in meer dan 40% van de verhaallijnen of artikelen voorkomen. In *The Wire* is 53 keer drugshandel, drugsgebruik, geweld, moord of diefstal aanwezig in een van de verhaallijnen. Drugshandel komt met 18 keer het vaakst voor in de gekozen afleveringen van *The Wire*. Moord is 14 keer onderdeel van de in totaal 36 verhaallijnen. In 9 verhaallijnen speelt geweld een rol. Diefstal (7 keer) en drugsgebruik (5 keer) komen het minst aan bod.

**Tabel 1: Criminele handelingen per categorie in *The Wire* en *Metro Section*.**

	Drugshandel	Drugsgebruik	Geweld	Moord	Diefstal	Totaal
<b>The Wire *</b> (N = 36)	18 (50%)	5 (13,9%)	9 (25%)	14 (39%)	7 (19%)	53
<b>Metro Section</b> (N = 22)	4 (18%)	6 (27,3%)	15 (68%)	14 (63%)	7 (32%)	46
<b>Chi<sup>2</sup></b>	5,872	1,592	10,497 **	3,349	1,142	

Significantie \*\*\*=0,000 \*\*=<0,01; \*=<0,05

Grijs betekent 40% of meer. \* meerdere handelingen per verhaallijn mogelijk



#### 4.1.1 Drugshandel

In *The Wire* speelt drugshandel een centrale rol. Deze criminele categorie is dan ook het vaakst gemeten in de kwantitatieve analyse. Drugshandel komt 18 keer voor in de 36 verhaallijnen van *The Wire*. Op verschillende manieren laat de serie de problematiek rondom drugshandel zien. Vanuit een multi-actor perspectief toont *The Wire* de bedrijfsmatige aanpak van drugshandelaren, de veroorzaakte overlast en persoonlijke tragedies door drugsgebruik. In de *Metro Section* komt drugshandel in 4 van de 22 artikelen voor. In vergelijking met *The Wire* is de aandacht voor drugshandel in de krant een stuk minder. In 2 van de 4 artikelen wordt drugshandel genoemd, maar verder niet besproken. De wijze waarop drugshandel in beide media voorkomt wordt in deze paragraaf vergeleken.

##### Drugshandel in *The Wire*

Uit de verhaallijnen blijkt dat de handel in drugs strak georganiseerd is. Er zit een hiërarchische organisatie achter de uiteindelijk verkoop op straat. In de serie zien we verschillende personages uit de keten. De bendes bestaan uit straatdealers, onderbazen en de top van de organisatie. Op strategische plekken verhandelen straatdealers drugs aan junks in arme wijken. De hoeken van de straat, zogenaamde ‘corners’, zijn een afzetplaats voor drugs die op grote schaal ingekocht worden bij leveranciers. De straatdealers moeten verantwoording afleggen aan onderbazen of chefs die op hun beurt verslag uitbrengen aan de top. De top bemoeit zich niet met de directe verkoop en is daardoor moeilijk in verband te brengen met de verkoop. Hierdoor is een zeer specifiek aanpak van de politie nodig. Alleen een langdurig onderzoek met intelligente opsporingstechnieken kan ervoor zorgen dat het hoofd van een organisatie veroordeeld kan worden.

Het effect van drugshandel is overlast in de arme wijken. Naast de vervuilde omgeving en de overlast waar junks voor zorgen brengt drugshandel andere vormen van criminaliteit met zich mee. Drugsdealers stelen elkaars waar, ze schuwen geweld niet en ook moord als gevolg van drugshandel komt vaak voor. Er heerst armoede in een omgeving waar een ieder op zijn eigen manier iets van zijn leven probeert te maken. De overlast door drugsproblematiek belemmert de geportretteerde personages in het opbouwen van een normaal bestaan. Een goed voorbeeld hiervan is de jonge straatdealer ‘Wallace’ (*The Wire*, aflevering 1.6, 2002). Hij voedt een aantal weeskinderen op, terwijl hij zelf een puber is zonder ouders. ‘Wallace’ brengt ze elke dag naar school en moet zorgen voor eten, drinken en onderdak. Hij gaat niet meer naar school en is genoodzaakt om geld te verdienen op straat als drugsdealer.

Naast straatdealers, drugsbazen en junks schenkt *The Wire* aandacht voor de aanpak van de politie. De speciale onderzoekseenheid probeert de organisatie achter drugshandel te onderzoeken. In elk seizoen heeft deze eenheid de opdracht om een langdurig onderzoek naar criminaliteit tot een goed einde te brengen. Door bewijs te verzamelen wordt een zaak opgebouwd waardoor niet alleen

straatdealers tijdelijk in de gevangenis komen. De eenheid ontmantelt de gehele drugsorganisatie al is dit resultaat geen glad succesverhaal.

Tegenover de eenheid staat namelijk een repressieve aanpak van agressieve agenten. Door een interne strijd bij de politie wordt het werk van de speciale eenheid regelmatig verstoord. Wispelturige besluitvorming van hooggeplaatste agenten zorgt voor frequente koerswijzigingen. Meestal is een verandering van aanpak ingegeven door persoonlijk motieven van politiebazen op hoge posities. Door directe arrestaties geeft de politie een signaal af. Straatdealers worden met veel machtsvertoon en geweld opgepakt, maar daarna weer snel vrijgelaten (*The Wire*, aflevering 3.12, 2004). Bij deze arrestaties worden drugs in beslag genomen en schuldige aangewezen die onderaan de ladder staan van drugshandel. Voor de buitenwereld is de politie hard bezig met het bestrijden van drugshandel. Uit de portrettering van drugshandel blijkt echter dat alleen een lang onderzoek een drugsorganisatie kan ontmantelen. Straatdealers die opgepakt zijn worden anders vervangen door andere dealers en de handel blijft doorgaan.

In de analyse van grootstedelijke problematiek beoogt *The Wire* dus te laten zien dat drugshandel een ingewikkeld probleem waar geen pasklare, eenduidige oplossing voor is. De verscheidenheid aan verhalen uit verschillende invalshoeken zorgen ervoor dat de kijker niet één beeld krijgt van drugshandel. Die nuances wijken af van wat in het genre misdaaddrama op televisie gebruikelijk is. Hermes en Reesink, (2003) stellen dat misdaaddrama doorgaans een conservatief karakter heeft. Meestal zien kijkers ‘goede’ agenten die de ‘slechte’ boeven vangen. Hiermee wordt een beeld van ‘law and order’ weergegeven.

Door ambivalente personages laat *The Wire* kijkers een ander beeld zien. Betrokkenen bij drugshandel kunnen in *The Wire* zowel dader als slachtoffer zijn. Ze hebben ‘goede’, maar ook ‘slechte’ kanten. Personages uit de keten van drugshandel proberen iets van hun leven te maken, ondanks zware omstandigheden. Ze maken een keuze voor de criminaliteit, maar worden niet neergezet als ‘slechte’ personages. ‘Nick’ en ‘Ziggy’ krijgen aan beperkt aantal uren werk in de haven en verdienen bij door chemicaliën die voor drugs worden gebruikt te stelen uit een container (*The Wire*, aflevering 2.6, 2003). Ze worden uitbetaald in drugs en verhandelen die drugs weer. Tijdens dit proces zien we de worsteling vooral bij ‘Nick’. Hij werkt hard, komt uit een gezin van hardwerkende mensen zonder crimineel verleden en kiest toch voor het snelle geld. In de haven krijgt hij te weinig uren om zijn gezin te onderhouden. Hierdoor vervalt hij in de criminaliteit.

De straatdealer ‘Bodie’ is te zien in het uitvoeren van zijn werk (*The Wire*, aflevering 1.1, 2002). Voor hem is de handel in drugs namelijk werk. Hij moet zijn taak uitvoeren, verantwoording afleggen aan zijn superieuren en uit handen van de politie blijven. Jongens als ‘Bodie’ hangen op straat en verkopen daarnaast drugs. De top van de organisatie regeert op afstand. Bendeleider ‘Stringer Bell’ heeft een copyshop die als dekmantel fungeert voor afspraken over de handel op straat (*The Wire*, aflevering 1.6, 2002). Hij volgt een studie en probeert in de praktijk te brengen wat hij daar leert. De drugsorganisatie leidt hij als een bedrijf en hij zoekt naar mogelijkheden om uiteindelijk een legaal

zakenman te worden. Dit levert geen standaard beeld van de 'bad guy' op. Hij is een crimineel aan het hoofd van een drugsbende, maar ook een student die aan zijn toekomst werkt.

### Drugshandel in de *Metro Section*

De keten van criminaliteit en de organisatie achter drugshandel komt niet in de krant. *The Wire* verbeeldt de problematiek achter drugshandel, de krant doet verslag van de gebeurtenissen, zonder veel duiding en achtergrondinformatie.

In *The Metro Section* is, in vergelijking met *The Wire*, minder ruimte om kennis te maken met het verhaal achter de criminaliteit. De artikelen kunnen de mensen uit het artikel niet uitgebreid beschrijven. Door personages te gebruiken om die problematiek uit te beelden kan *The Wire* dat wel. In artikelen is er minder ruimte om achtergrondkenmerken van de betrokkenen te bespreken. Lezers moeten het doen met de informatie die ze uit het artikel halen, terwijl kijkers van *The Wire* personages uit de serie kennen en aan de hand van die informatie een uitgebreider beeld kunnen vormen van de beweegredenen.

In twee van de vier artikelen wordt drugshandel genoemd, maar verder niet besproken. Het artikel 'Man in Drug Treatment Is Fatally Shot' (*New York Times*, 2006, September 10) gaat bijvoorbeeld over een moord op iemand die betrokken was bij drugshandel. Dat hij handelde in drug wordt genoemd, maar verder niet besproken. In het andere artikel 'Officer's Widow Loses 16-Year Fight' (*New York Times*, 2004, September 19) is de moordenaar van een politieagent ook veroordeeld voor de handel in drugs. Het artikel gaat echter over de moord, en de handel in drugs is dan een bijkomende criminele handeling.

De andere twee artikelen gaan meer in op de sociale gevolgen van drugshandel. Omdat dit reportages zijn is er meer ruimte om de achtergronden te bespreken. 'The Hope of Charity, Reflected in 3 Working Families Who Found Help' (*New York Times*, 2004, Oktober 31) en 'Hip-Hop Mogul Puts on a Show to Oppose Rockefeller Drug Law' (*New York Times*, 2003, Juni 1) doen verslag van de problemen van de arme onderklasse. Armoede is een belangrijke oorzaak dat de jeugd vervalt in drugsgerelateerde criminaliteit volgens de artikelen. In beide artikelen worden initiatieven getoond die door voorlichting en met financiële hulp de inwoners van het arme gedeelte van New York helpen. Deze twee artikelen zijn echter een uitzondering. De meeste berichten geven een feitelijk verslag zonder achtergronden.

Het verschil tussen de manier waarop drugshandel wordt besproken in *The Wire* en in de *Metro Section* heeft er mee te maken dat de serie een lopend verhaal is. Hierdoor krijgen we een beeld te zien waarin alle vormen van criminaliteit samenhangen met de problemen die de personages tegenkomen. In de krant zijn de makers gedwongen om keuzes te maken wat betreft het onderwerp. Het artikel moet nieuwswaarde hebben en als er een moord is gepleegd is dat het belangrijkste nieuws. Dat diegene betrokken is bij drugshandel kan dan worden genoemd, maar niet uitgebreid worden

besproken. In *The Wire* hebben de makers de mogelijkheid om over een langere periode een beeld van personages neer te zetten die een ontwikkeling doormaken. Een personage is dus niet alleen een moordenaar die in drugs handelt. Kijkers kunnen de personages, en dus hun beweegredenen, leren kennen. In de krant is hier minder ruimte voor.

Dit komt wellicht omdat *The New York Times* een Amerikaanse krant is. Benson et al. (2007) stellen dat de berichtgeving in Amerikaanse kranten vooral feiten weergeven en minder opiniërend zijn wat betreft maatschappelijke standpunten. Zij zien grote verschillen tussen de Franse en Amerikaanse journalistiek als het gaat om politieke verslaggeving. In Franse kranten klinkt het politieke standpunt meer door in de artikelen. De berichten in Amerikaanse kranten hebben minder ruimte voor interpretatie en opinie. Dit in acht nemend is het te verklaren dat in de *Metro Section* minder ruimte is om de sociale omstandigheden en achtergronden van criminaliteit te omschrijven.

#### **4.1.2 Drugsgebruik**

In *The Wire* komt drugsgebruik 5 keer voor in de 36 verhaallijnen. Drugsgebruik houdt vaak verband met drugshandel. In 4 van de 5 gevallen komt zowel drugsgebruik als drugshandel voor in de verhaallijnen. In **Tabel 1** is te zien dat drugsgebruik 6 keer voorkomt in de 22 artikelen van de *Metro Section*. In totaal komt drugsgebruik 11 keer voor in *The Wire* en *The Metro Section*. Van alle onderscheiden categorieën is dat het laagste aantal.

In de *Metro Section* komt drugsgebruik 6 keer voor in de 22 artikelen. Hoewel dit aantal hoger is dan bij *The Wire* (5 keer in de 36 verhaallijnen), is er veel minder aandacht voor de problematiek omtrent drugsgebruik. In de artikelen staat bijvoorbeeld vermeld dat de verdachte drugs gebruikt heeft. Vaak is het een bijkomende vorm van criminaliteit in een artikel over moord. In 4 van de 6 artikelen zijn drugsgebruik en moord categorieën die samen in het artikel voorkomen.

#### Drugsgebruik in *The Wire*

De problematiek omtrent drugs is zoals eerder vermeld bij de categorie drugshandel een centraal thema in *The Wire*. Er is een duidelijk verband tussen drugshandel en drugsgebruik. De gekochte drugs worden gebruikt. Ondanks deze overzichtelijk constatering gaat het niet om een eenvoudig probleem. De problematiek die hiermee samenhangt is complex. De verhaallijnen van *The Wire* verkennen dit vraagstuk zowel vanuit de aanbod- als de vraagkant. Dealers en junks spelen hun rol in deze rauwe wereld. *The Wire* portretteert junks en dealers voor een deel als daders. Ze houden zich immers bezig met criminaliteit door te drugs te kopen of te verkopen. Maar er is ook aandacht voor de erbarmelijke situatie waarin betrokkenen leven. Op straat dreigt voor iedereen gevaar en er heerst het recht van de sterkste.

Het is ongebruikelijk dat misdaaddrama zoveel aandacht heeft voor het slachtofferschap van drugsgebruikers. Door het conservatieve karakter van misdaaddrama (Hermes et al., 2003) ligt de nadruk op het bestrijden van drugsgebruik door een harde aanpak. In televisieseries zijn agenten de bestrijders van het kwaad en misdadigers degene die opgepakt en bestraft moeten worden. Junks zijn vaak crimineel in plaats van slachtoffer.

Het verhaal van 'Bubbles' in *The Wire* geeft een ander beeld van drugsgebruikers dan gebruikelijk is in misdaadseries. Zijn verhaal is exemplarisch voor de genuanceerde manier waarop *The Wire* aandacht besteedt aan deze problematiek. 'Bubbles' staat als junk onderaan de keten van de drugsproblematiek. Hij probeert aan drugs te komen, maar omdat hij geen geld heeft om zijn behoefte te stillen komt hij vaak in de problemen. Hij steelt naalden uit een ambulance (*The Wire*, aflevering 2.12, 2003), probeert met nepgeld drugs te kopen (*The Wire*, aflevering 1.13, 2002) of verkoopt gestolen oud-ijzer (*The Wire*, aflevering 3.12, 2004).

'Bubbles' lijdt een gevaarlijk bestaan. Hij slaapt op straat of in een kraakpand, hij moet uit de handen blijven van de politie, maar zichzelf ook handhaven op straat. Er dreigen constant verschillende gevaren. Met het kopen van drugs is er het gevaar om opgepakt te worden, bestolen te worden of de kans bestaat dat hij in elkaar geslagen wordt. Verder loopt hij risico's omdat hij een informant van de politie is. Als dat verraad ontdekt wordt zal hij door drugsbendes worden aangepakt.

In de Amerikaanse samenleving is zelfredzaamheid een groot goed. Iedereen is verantwoordelijk voor zijn eigen geluk. Het is gebruikelijk dat media vanuit commercieel oogpunt niet teveel ingaan tegen een gangbare maatschappelijke overtuiging (Green, 2008). Gitlin (2000 [1984]) erkent dat vooral 'network' televisie geen inhoud wil die botst met algemene maatschappelijke overtuigen. De portrettering van drugsgebruik in *The Wire* laat de valkuilen zien van dat sociale systeem. Hiermee gaat de serie wel in tegen een algemeen heersende gedachte in de Verenigde Staten. Inhoud van *The Wire* strookt namelijk niet met de Amerikaanse belofte dat elke krantenjongen miljonair kan worden wordt. Mensen als 'Bubbles' zien geen uitweg in de problemen die veroorzaakt zijn door hun drugsverslaving. Hij overtreedt de wet door zijn drugsgebruik, maar hij is eerder slachtoffer dan dader. De aandacht voor de omstandigheden zorgen ervoor dat kijkers een completer beeld krijgen van het harde leven van drugsverslaafden. *The Wire* rekt hiermee af met de Amerikaanse gedachte dat iedereen zijn lot in eigen hand heeft.

### Drugsgebruik in de *Metro Section*

In alle artikelen staat drugsgebruik vernoemd met andere criminele categorieën. Meestal vermeldt het artikel dat een dader onder invloed van drugs is bij het plegen van het delict. Bij diefstal of het plegen van een moord staat dat de verdachte drugs gebruikt heeft. Bijvoorbeeld in het artikel 'Convict's Release Is Set in '82 Diner Rampage' (*New York Times*, 2002, Juni 2): "Mr. Williams said he was sickened by his crimes and had committed them while high on drugs." In dat bericht geeft de dader toe

hij onder invloed van drugs stond tijdens het plegen van het delict. Of in het artikel 'Man in Drug Treatment Is Fatally Shot' (*New York Times*, 2006, September 10) staat dat het slachtoffer van een moord aan cocaïne verslaafd was: "Mr. Walker had recently resumed his cocaine habit". Drugsgebruik moet het in de meeste gevallen doen met een bijzin. De verdachte van een andere criminele handeling stond ook onder invloed van drugs. In nieuwsberichten is geen aandacht voor achtergronden. Het ontstaan of de gevolgen van drugsproblematiek komen in deze korte artikelen niet aan bod.

In reportages is meer ruimte voor de oorzaken en gevolgen van drugsgebruik. Het bericht 'The Hope of Charity, Reflected in 3 Working Families Who Found Help' (*New York Times*, 2006, Oktober 31) doet verslag van de manier waarop drugsgebruik een rol speelt in het leven van een werkloze moeder. Ze raakte verslaafd en uiteindelijk belandt ze in de gevangenis. Ze is daarna afgekickt en aan ze is weer aan het werk met hulp van 'The Star Foundation'. Dit artikel biedt wel ruimte voor de achtergronden van drugsproblematiek. In de meeste artikelen is echter geen ruimte voor het hele verhaal van drugsgebruikers en welke oorzaken en gevolgen zijn aan te wijzen voor deze problematiek.

In de krant valt het verschil tussen een nieuwsbericht en een reportage op. Een nieuwsbericht vernoemt kort het drugsgebruik, terwijl een reportage uitgebreid de achtergronden bij het probleem uitlegt. Om het probleem te doorgronden is een reportage dus meer geschikt. De krant kan echter niet dagelijks schrijven over een structureel probleem als drugs. Harcup (2009, [2004]) noemt de dagelijkse routine een van de grootste beperkingen van een journalist. Deadlines voor de publicatie van het bericht geven journalisten beperkt de ruimte voor uitgebreid onderzoek en lange reportages. De vaart van het nieuws en de urgentie van het op de korte termijn gerichte nieuws krijgen vaak de voorkeur.

De keuze om beperkt aandacht te besteden aan achtergronden van drugsgebruik kan samenhangen met de behoefte van lezers. Concurrentie van andere kranten en media dwingt kranten om niet te uitgebreid en te ingewikkeld over sociale problematiek te schrijven. Uit commercieel oogpunt passen Amerikaanse kranten volgens Benson et al. (2005) het nieuws meer aan op de wensen van het publiek. Zij stellen dat de berichtgeving omtrent immigratie, net als drugsgebruik een ingewikkeld sociaal probleem, meer op sensatie gericht is dan vroeger. Hierdoor is er minder ruimte in de krant voor achtergrondartikelen waarin het probleem volledig geanalyseerd kan worden.

*The New York Times* is een vooraanstaande Amerikaanse kwaliteitskrant waarvan verwacht mag worden dat commercie niet leidend is. In de artikelen over drugs valt niet veel sensatie te bespeuren. Ze houden zich sterk aan de feiten, zonder een eigen interpretatie of mening te geven. In dit opzicht is te stellen dat de artikelen in de *Metro Section* niet op sensatie belust zijn. De beperkte keuze voor achtergronden bij de drugsproblematiek en de overhand van korte, feitelijke berichten valt echter wel op. Die kan samenhangen met de voorkeur van het publiek om geïnformeerd te worden door korte feitelijke berichten. Op deze manier houdt de krant ook rekening met de wensen van lezers. Uiteraard moet ook *The New York Times* vanuit commercieel oogpunt rekening houden die wensen.

### 4.1.3 Diefstal en geweld

Diefstal komt in *The Wire* zeven keer voor. In de artikelen van de *Metro Section* is ook zeven keer diefstal gemeten. Geweld komt in *The Wire* 9 keer voor, terwijl in de berichten van de *Metro Section* 15 keer geweld voorkomt. De categorieën diefstal en geweld komen vaak voor als ‘bijkomende’ criminaliteit. In *The Wire* speelt een diefstal of een uiting van geweld geen belangrijke rol in het verhaal. In de artikelen in de *Metro Section* is diefstal soms wel het hoofdonderwerp. Geweld is echter altijd een categorie die voorkomt in combinatie met een van de andere categorieën.

#### Geweld en diefstal in *The Wire*

Diefstal en geweld in *The Wire* zijn vooral te zien in de manier waarop het leven op straat functioneert. Met geweld worden geld of drugs afgenomen. Zoals eerder is vermeld geldt het recht van de sterkste. De wet heeft hier vaak geen antwoord op. Door de grote problemen met drugshandel en moord bemoeien ze zich niet met kleine geweldsdelicten en diefstal op straat.

‘Bubbles’ is vaak het slachtoffer van diefstal of geweld. Hij steelt zelf dingen om door te verkopen. Omdat hij een makkelijk slachtoffer is stelen anderen de spulletjes die hij probeert te verkopen. In seizoen vier heeft ‘Bubbles’ een vaste belager die telkens zijn geld en spullen van hem afpakt (*The Wire*, aflevering 4.7, 2006). Weerloos staat hij zijn verdiensten af. Zijn plannen om ondanks zijn beperkte middelen toch aan drugs te komen mislukken vaak. Als ‘Bubbles’ een plan verzint om met nep geld drugs te kopen worden hij en zijn vriend ‘Johnny’ in elkaar geslagen (*The Wire*, aflevering 1.13, 2002). De dealers hebben door dat het geen echt geld is en ‘Johnny’ en ‘Bubbles’ worden geschopt en geslagen.

‘Omar’ is een ander atypisch personage voor misdaaddrama. Hij steelt juist drugs van de dealers. Vaak overvalt hij de bendeleden met zijn shotgun en neemt zo een grote partij drugs mee (*The Wire*, aflevering 4.13, 2006). Iedereen is bang voor ‘Omar’ en dit zorgt ervoor dat hij vogelvrij is verklaard. Alle bendes willen het liefst dat iemand anders ervoor zorgt dat ‘Omar’ niet meer opduikt om hun buit af te nemen. Deze positie speelt ‘Omar’ in veel gevallen slim uit. Hij zet bendes tegen elkaar op en heult zo nu en dan met de vijand om te overleven. Hij getuigt zelfs een keer in een rechtszaak tegen een lid van de ‘Barksdale’ bende. Dit uit wraak voor de moord op zijn partner ‘Brandon’. Op praten met de politie of getuigen tegen andere gangsters staat op straat de doodstraf.

‘Omar’ en ‘Bubbles’ staan voor in *The Wire* twee uitersten die de gewelddadige wereld van het leven op straat in een achterstandswijk laten zien. ‘Omar’ heeft de kracht om zijn wil met geweld aan anderen op straat op te leggen. Hij steelt van minder sterke gangsters, maar handelt wel volgens zijn eigen regels. Gewone burgers blijven letterlijk en figuurlijk buiten schot. Hij staat zelfs een deel

van zijn gestolen opbrengst af aan de wijk. ‘Bubbles’ daarentegen kan zichzelf niet verdedigen. Hij staat onderaan de keten en is niet in staat om zijn belagers van zich af te schudden.

Dit werpt een ander licht op de in de Verenigde Staten gepropageerde individuele vrijheid. Het contrast tussen ‘Bubbles’ en ‘Omar’ laat zien dat niet iedereen de keuze heeft om zijn eigen geluk af te dwingen. Wie niet sterk of slim genoeg is wordt aan zijn lot overgelaten op straat. Hoe graag ‘Bubbles’ ook zou willen, het lukt hem niet zich te ontworstelen aan de genoemde problemen. ‘Omar’ lukt het wel om zijn lot in eigen hand te nemen, maar ook zijn bestaan zit vol met tragische gebeurtenissen. Hij is constant op de vlucht en moet vrezen voor zijn leven. Zijn partner is gemarteld en vermoord als signaal aan ‘Omar’ en hij is vaak genoodzaakt om geweld te gebruiken in levensbedreigende situaties. Op straat is ‘Omar’ een personage met een reputatie, maar zijn leven is alles behalve de ingebeelde ‘American Dream’. Uiteindelijk is hij geen held. ‘Omar’ wordt opgejaagd en vermoord door een jochie van 11. *The Wire* laat regelmatig protagonisten onverwachts doodgaan.

### Geweld en diefstal in de Metro Section

In de artikelen van de *Metro Section* komt diefstal ook 7 keer voor. Relatief komt diefstal vaker voor omdat er minder artikelen (22) dan verhaallijnen (36) zijn onderzocht. De vormen van diefstal in de *Metro Section* zijn een meervoudige inbraak in het bericht ‘Police Seek Paroled Burglar In 21 Break-ins In Staten Island’ (*New York Times*, 2002, Juni 2), een gewelddadige overval beschreven in het bericht ‘A Fixture of Coney Island is Hurt In Attack by Three Masked Men’ (*New York Times*, 2004, September 19) of een eenmalige vorm van diefstal waar zwaar geweld of moord bij gebruikt is bijvoorbeeld in het artikel ‘Suspect in Bank Robbery Is Shot to Death by Police’ (*New York Times*, 2002, Juni 7). Diefstal haalt op zichzelf dus vrijwel nooit de krant. Wanneer er extreem geweld bij gebruikt is wel. Diefstal (7 keer) komt na drugsgebruik (6 keer) het minste voor in de artikelen van de *Metro Section*.

In de *Metro Section* komt geweld relatief veel vaker voor dan in *The Wire*. In 15 van de 22 artikelen is er sprake van geweld. De berichten waar geweld in voor komt gaan vaak over een van de andere criminele categorieën. Er is een moord gepleegd waar geweld aan vooraf ging of bijvoorbeeld een gewelddadige diefstal. Het feit dat er geweld gebruikt is bij drugshandel, drugsgebruik of diefstal maakt het voor nieuwsmakers aantrekkelijker om in het in de krant te zetten. Harcup (2009, [2004]) stelt dat slecht nieuws vol dood en geweld eerder in de krant komt. Geweld als extra component van criminaliteit maakt het bericht nieuwswaardiger, omdat het slecht nieuws versterkt.

Opnieuw speelt de nieuwswaarde een rol bij de selectie van het nieuws. Wat nieuwswaardig is en hoe sociale problemen in het nieuws komen is mede afhankelijk van de journalistieke gebruiken van het land. Benson et al. (2005) laat in een vergelijkende studie tussen Frankrijk en de Verenigde Staten deze verschillen zien. Onder andere vercommercialisering speelt een rol in hoe sociale problematiek in de krant komt. Benson et al. (2005) stellen dat er op een meer sensationele manier



over sociale problematiek wordt bericht dan voorheen. Dit zou mede komen door een toenemende concurrentie op nieuwsgebied.

Als er over het sociale probleem criminaliteit met meer sensatie geschreven wordt komen spectaculaire berichten, zoals een gewelddadige overval of een grote drugsvangst ook op deze manier in de krant. De vraag is of dit ten koste gaat van de duiding en achtergronden bij deze zware vormen van criminaliteit. Als de nadruk ligt op de opzienbare gebeurtenis in plaats van onderzoek naar de sociaal maatschappelijke oorzaken dan zouden die oorzaken minder in de krant te lezen zijn.

#### **4.1.4 Moord**

In zowel *The Wire* als de *Metro Section* komt moord 14 keer voor. In de *Metro Section* komt moord dus relatief vaker voor. Er zijn immers 36 verhaallijnen van *The Wire* onderzocht en 22 artikelen uit de *Metro Section*. In totaal is moord als criminele categorie het vaakst aanwezig in beide media. In *The Wire* en in de *Metro Section* komen samen 28 moorden voor.

##### Moord in *The Wire*

Moord komt in *The Wire* op verschillende manier aan bod. Het vaakst doden criminelen in de serie omdat het hun handel dient. Drugsbendes vermoorden bijvoorbeeld mensen waarvan de kans bestaat dat ze informatie doorspelen aan de politie. Een getuige van een moord door de ‘Barksdale’ organisatie wordt vermoord om te zorgen dat hij niet kan getuigen in de rechtszaak (*The Wire*, aflevering 1.1, 2002). ‘Snoop’ en ‘Chris’ vermoorden koelbloedig mensen die een bedreiging vormen voor de drugsbende van hun baas ‘Marlo’ (*The Wire*, aflevering 4.13, 2006). Met een spijkerpistool schieten ze iedereen dood die het functioneren van de organisatie in gevaar brengt. De lijken verbergen ze in leegstaande huizen. Ze gaan opvallend berekenend te werk. De moorden dienen een duidelijk doel, namelijk het beschermen van de handel in drugs door de bende van ‘Marlo’.

Moord is onderdeel van ‘the game’, de handel in drugs en het leven op straat kent vele gevaren. In sommige gevallen loopt het uit op moord. Het hoort bij de realiteit waarin mensen in achterstandswijken in de Verenigde Staten leven. Op straat heerst het recht van de sterkste. Uit zelfbescherming moet je laten zien dat er niet met je te spotten valt. Bendeleden gebruiken verder in het uiterste geval moord om te overleven. Het personage ‘Omar’ steelt zoals eerder is vermeld met veel machtsvertoon van andere drugsbendes. Met een shotgun bedreigt hij dealers om hun drugs aan hem af te staan. Dit loopt soms uit op een vuurgevecht met dodelijk afloop. ‘Omar’ moet constant vrezen voor zijn leven. Omdat hij zelf op drugsdealers jaagt heeft hij veel vijanden. Op deze manier creëren rivaliserende bendes een geweldsspiraal waarin iedereen wel een rekening met de ander heeft te vereffenen.

Personages in *The Wire* moorden vaak omdat het een doel dient voor hun handel. Het vormt zoals gezegd een onderdeel van het dagelijks bestaan. Toch definieert deze gruwelijke realiteit de personages niet. De gelaagdheid die past bij kwaliteitsdrama zorgt ervoor dat ook moordenaars ‘goede’ kanten hebben. ‘Omar’ geeft bijvoorbeeld geld weg aan het ‘Butch’ die zich inzet voor de buurt. Verder handelt hij volgens strikte codes. Hij doodt bijvoorbeeld nooit onschuldige burgers, maar alleen gangsters waarvan hij zeker weet dat ze deel uitmaken van een bende.

*The Wire* past door die gelaagdheid in het rijtje van nieuw kwaliteitsdrama dat een breed kijkerspubliek kan trekken. Hesmondhalgh (2006) weerlegt de stelling van Bourdieu (1993) dat op televisie geen ruimte is voor kwalitatief hoogwaardige kunst, omdat de productie gericht is op commercieel gewin. Series die het tegendeel bewijzen zijn volgens Hesmondhalgh (2006) *The Sopranos* en *Six Feet Under*. Net als *The Wire* onderdeel van ‘cable’ maatschappij HBO.

De morele onzekerheid en de worsteling van personages draagt bij aan het genuanceerde beeld dat *The Wire* geeft van criminelen. Van personages die een moord hebben gepleegd zien we ook ‘goede’ kanten. ‘Dennis Wise’ heeft een lange gevangenisstraf achter de rug voor moord. Als hij vrijkomt probeert hij weer aansluiting te zoeken bij de ‘Barksdale’ bende. Wanneer hij weer moet moorden komt hij erachter dat hij wil stoppen met het criminele leven. Hij sticht een boksschool voor jongeren en laat het gangsterleven achter zich.

De rol die moord speelt in *The Wire* is bijzonder voor misdaaddrama. Volgens Lane (2001) is misdaaddrama onder te verdelen in twee categorieën. Hij maakt onderscheid in het genre tussen de ‘whodunit’ en het ‘existentieel drama’. Een ‘whodunit’ concentreert zich volledig rond de vraag wie de moord heeft gepleegd. Hoewel de afdeling moordzaken in *The Wire* een grote rol speelt, past het stempel ‘existentieel drama’ beter bij de manier waarop moord in de serie wordt besproken. In de theorie is besproken dat Lane (2001) stelt: “Er is meer ruimte voor morele onzekerheid in een existentieel drama. Kijkers leren de achtergrond van personages kennen waardoor zij begrip krijgen voor bijvoorbeeld de slechte kanten van goede personages.” Het stempel ‘existentieel drama’ past echter niet perfect op *The Wire*. De morele onzekerheid van personage is een onderdeel van de serie, maar het uitbeelden van de problematiek die veroorzaakt wordt door drugshandel is nog belangrijker.

### Moord in de Metro Section

Van de 22 artikelen over criminaliteit in de *Metro Section* gaan er 14 over moord. Na geweld (16 keer) is dit het hoogste aantal van de onderscheiden criminele categorieën in de *Metro Section*. In de artikelen van de *Metro Section* is minder ruimte om motieven en achtergrondkenmerken van dader en slachtoffer weer te geven. Als er een moord gepleegd is komt dat direct in de krant en is er vaak nog weinig informatie hierover bekend. Daarbij komt het feit dat de artikelen zich zoveel mogelijk bij de feiten houden. Speculeren over de mogelijke oorzaken van een moord gebeurt zelden.

Vooral in de Amerikaanse krantenjournalistiek gaat over het verzamelen van feiten (Benson et al., 2007). In de artikelen in de *Metro Section* staat het weergeven van de feiten centraal en is er minder ruimte voor achtergronden. Op de eerste plaats komt naar voren wat er is gebeurd, wie de dader is, wie het slachtoffer is en daarna, voor zover bekend, wat de motieven zijn. Als hier geen absolute zekerheid over bestaat zal er niet vaak informatie over in de krant komen.

Voorbeelden van korte feitelijke berichten over moord zijn: ‘Body Found Inside a Car Set A Fire in Bronx’ (*New York Times*, 2002, Juni 2), ‘Inmate Dies After Stabbing’ (*New York Times*, 2002, September 8) en ‘Man in Drug Treatment Is Fatally Shot’ (*New York Times*, 2006, September 10). Deze berichten zijn hooguit zes alinea’s lang. De artikelen geven weer wat er gebeurd is, waar de moord plaats vond, wie het slachtoffer is en de beschikbare informatie over mogelijke daders. Er is nauwelijks ruimte voor interpretatie van de gebeurtenis. Hooguit een reactie van getuigen of bekenden van het slachtoffer. Dit beslaat niet meer dan één bijzin in het artikel.

Dat er kort na de gebeurtenis weinig aanvullende informatie bij de moord is wil niet zeggen dat de krant er later geen aandacht meer aan schenkt. In de artikelen ‘Convict’s Release Is Set in ’82 Diner Rampage’ (*New York Times*, 2002, Juni 2) en ‘Officer’s Widow Loses 16-Year Fight’ (*New York Times*, 2004, September 19) komt de krant terug op spraakmakende moordzaken van lang geleden. Beide artikelen gaan over moorden uit de jaren-80. Er is aandacht voor nieuwe ontwikkelingen in de rechtszaak en het vrijkomen van de dader. Lezers krijgen hierdoor wel de aanvullende informatie die berichten kort na een moord missen.

De langere artikelen over moord zoals ‘Brookly Man Is Shot to Death A Day After His Son Is Hurt’ (*New York Times*, 2006, Juli 6) en ‘Suspect in Bank Robbery Is Shot to Death by Police’ (*New York Times*, 2002, Juli 7) geven meer feiten meer dan de korte artikelen. Ook hier gaat het over recente moorden, maar de krant publiceert in deze berichten getuigenverklaringen en informatie van de politie. Deze informatie bestaat echter meer uit details van de gebeurtenis dan achtergrond informatie van de daders of slachtoffers. De personen achter de misdaad leer je ook in deze artikelen niet kennen.

Opnieuw is het grote verschil tussen *The Wire* en de *Metro Section* het totaal beeld van de problematiek. Duiding van de criminele categorieën en het verband met problematiek in de grote stad komt in de *Metro Section* nauwelijks aan bod. De feiten nemen een groot deel van de berichtgeving in beslag en interpretatie hiervan wordt spaarzaam gepubliceerd. Het gaat dan alleen om getuigenverklaringen die gecheckt zijn en niet om de indruk die de journalist heeft van de problematiek. In de serie kunnen de makers rondom een moord een verhaal creëren waardoor die interpretatie door de kijker gestuurd wordt. Zoals Harcup (2009 [2004]) vaststelt hebben nieuwsmakers te maken met de restricties van het medium. Voor de krant is er alleen ruimte voor het verhaal als dat op bewezen feiten berust. Als die niet beschikbaar zijn, moeten lezers het doen met een anonieme vermelding van een moord.

## 4.2 Oorzaken

De tweede stap van de analyse is het in kaart brengen van de oorzaken van criminaliteit, zoals die verbeeld of beschreven worden. In het eerste gedeelte zijn de vijf categorieën van criminaliteit onderzocht. We hebben nu een beeld van de hoeveelheid **drugsgebruik, drugshandel, geweld, moord** en **diefstal** in de verhaallijnen van *The Wire* en de artikelen uit de *Metro Section*. Deze vormen van criminaliteit worden echter getoond of besproken in een bepaalde context. In deze paragraaf worden de oorzaken in die context zijn uitgebeeld nader bekeken. Deze stap is weer onderverdeeld in categorieën. De onderscheiden oorzaken van criminaliteit zijn **werkloosheid, armoede, politie, familie, beleid politiek**.

In **Tabel 2a** en **2b** zijn de resultaten te zien van de kwantitatieve analyse. Van de aanwezige criminele handelingen uit de eerste stap is gekeken welke oorzaken er worden getoond in de verhaallijnen *The Wire* en beschreven in de artikelen van de *Metro Section*. De vijf categorieën van criminaliteit worden afgezet tegen de vijf categorieën met oorzaken. Aan de linkerkant van de tabel staan de oorzaken: **werkloosheid, armoede, politie, familie, beleid politiek** waarop de data is onderzocht. Bovenaan staan de criminele handelingen, de categorieën **drugsgebruik, drugshandel, geweld, moord** en **diefstal**. Tussen haakjes staat het totaal aantal gevonden criminele handelingen per categorie. Vanwege de kleine aantallen in de cellen zijn er geen percentages weergegeven.

In de Tabellen 2a en 2b zijn oorzaken die meer dan 40% voorkomen binnen een criminele categorie voorzien van een grijze achtergrond. In Tabel 2a van oorzaken in *The Wire* scoort vooral armoede hoog als oorzaak van criminaliteit. In vier van de vijf categorieën is armoede in meer dan 40% van de gevallen oorzaak van criminaliteit. Verder scoort de rol van de politie als oorzaak hoog bij de criminele categorieën drugsgebruik en geweld.

In Tabel 2b worden de oorzaken van criminaliteit in de *Metro Section* getoond. Vooral binnen de criminele categorie drugshandel worden meerdere oorzaken besproken. Werkloosheid, armoede en de rol van het politieke beleid worden meer dan 40% als oorzaak genoemd in de artikelen. Een andere opvallende oorzaak is de rol van de politie bij diefstal. In de 7 artikelen die over diefstal gaan wordt bij 3 artikelen de rol van de politie besproken.

**Tabel 2a: Oorzaken criminaliteit in *The Wire*.**

	Drugshandel N = 18 *	Drugsgebruik N = 5 *	Geweld N = 9 *	Moord N = 14 *	Diefstal N = 7 *	Totaal 53
Werkloosheid	2	1	3	2	3	11
Armoede	8	4	5	3	5	25
Politie	4	2	4	2	2	14
Familie	1	0	1	1	1	4
Beleid politiek	2	1	1	1	1	6

(N = 36). Grijs betekent meer dan 40%. Chi<sup>2</sup> niet mogelijk door lage N per cel.

\* Per criminele categorie zijn meerdere oorzaken mogelijk

In de verhaallijnen van *The Wire* zijn verschillende oorzaken voor criminele handelingen gemeten. De meest opvallende oorzaken worden in deze paragraaf besproken. Armoede komt het vaakst voor als oorzaak van criminaliteit. In totaal komt armoede 25 keer voor als oorzaak in de verhaallijnen van *The Wire*. De rol van de politie is 14 keer een oorzaak en werkloosheid komt 11 keer voor als oorzaak van criminaliteit.

Bij de categorieën drugshandel, drugsgebruik, geweld en diefstal is armoede een oorzaak die vaak voorkomt. In al deze categorieën is in minnaal 40% van de gevallen armoede een oorzaak voor de gemeten vorm van criminaliteit. *The Wire* speelt voornamelijk af in de achterstandsbuurtten van Baltimore. Personages die zich bezighouden met drugshandel verkopen in de straten van deze Amerikaans stad. Een plek waar veel armoede heerst. Ook de andere categorieën vinden plaats in deze achtergestelde omgeving.

Armoede als oorzaak voor criminaliteit uit zich onder meer in de volgende voorbeelden. ‘Bubbles’ die drugs gebruikt in een verlaten en vervallen pand. Zijn armoede is te zien aan de kleren die hij draagt en de omgeving waar hij noodgedwongen slaapt. Het enig wat hij nog heeft is het tijdelijke genot wat hij haalt uit een shot (*The Wire*, aflevering 3.1, 2004). Dezelfde mensonterende omstandigheden zijn te zien in ‘Hamsterdam’. Een deel van de stad waar veel leegstand is en armoede heerst dient als ‘vrije’ drugszone. ‘Bunny Colvin’, leidinggevende bij de politie, gaat op eigen houtje een overeenkomst aan met de drugsdealers. Zo worden met rust gelaten, als ze binnen dit gebied handelen en zich niet in de rest van de stad vertonen (*The Wire*, aflevering 3.12, 2004). Het gevolg is een vervallen gebied vol junks, vervuiling en overlast. Aan de andere kant heeft deze centralisatie van problematiek wel als gevolg dat de rest van de stad minder criminaliteit kent.

Armoede heeft sterk te maken met werkloosheid. Er is weinig legaal werk te vinden, waardoor mensen in armoede vervallen. In seizoen 2 van *The Wire* (2003) is de terugloop van arbeid in de haven van Baltimore te zien. Alle dokwerkers moeten uren inleveren en de arbeiders die het langst in dienst

zijn krijgen op basis van hun dienstjaren meer uren dan jongere werkers. Hierdoor ontstaat vooral bij de jeugdige havenarbeiders werkloosheid. Dat directe verband tussen werkloosheid en dreigende armoede is te zien bij de neven 'Nick' en 'Ziggy'. 'Nick' gaat met tegenzin mee in de plannen van zijn neef 'Ziggy' om iets bij te verdienen in het verhandelen van illegale goederen. Omdat 'Nick' te weinig werk kan krijgen moet hij geld verdienen om zijn gezin te onderhouden.

Het gebrek aan legale arbeid heeft gezorgd voor de opkomst van een illegale vorm van werk. In de arme wijken is drugshandel een economie op zich geworden. Jongens die eigenlijk nog op school moeten zitten verhandelen drugs op straat. 'Wallace', 'Poot' en 'Bodie' zijn voorbeelden van jonge personages die alleen de handel in drugs nog hebben om van te leven. Ze volgen geen studie en hebben geen uitzicht op legaal werk. Hoewel deze jongens eigenlijk werkloos zijn maken ze toch deel uit van de florerende handel in drugs.

De aanpak van de politie speelt ook een belangrijke rol als oorzaak in *The Wire*. De falende aanpak kan gezien worden als het in stand houden van de drugshandel. De rol van de politie is geen directe oorzaak voor criminaliteit, maar de aanpak draagt wel bij aan de continuering van de problematiek. Die verantwoordelijkheid legt de serie bij corrupte beleidsbepalers van de politie. De personages 'Rawls' en 'Burrell' gaan gedurende de serie altijd voor hun eigen carrière in plaats van de werkelijke aanpak van de drugshandel. Ze promoveren allebei binnen het corps en verkiezen hun positie boven het bestrijden van de problematiek die criminaliteit veroorzaakt.

Daarentegen is er binnen de politie de speciale eenheid van 'Daniels' die probeert via afliuisteronderzoeken gefundeerd politie werk te doen. Dit zorgt voor een interne strijd bij de politie. De onderzoeken duren soms lang, want het verzamelen van genoeg bewijs kost veel tijd. 'Rawls' en 'Burrell' willen echter op de korte termijn resultaten zien om hun positie te behouden en de burgemeester te vriend te houden. Dit frustriert het onderzoek en zorgt ervoor dat een aanpak op de lange termijn nauwelijks mogelijk is.

De aandacht voor sociale problematiek als oorzaak voor criminaliteit is bijzonder binnen het genre misdaaddrama. Fabianic (1997) stelt dat maatschappelijk omstandigheden nauwelijks een oorzaak zijn in mainstream misdaaddrama. Een psychologische afwijking van de dader is meestal de aanleiding voor criminaliteit in deze series. *The Wire* laat een heel ander beeld van de oorzaken van criminaliteit zien. Vooral armoede, werkloosheid en een falende aanpak van de politie zorgen ervoor dat de problematiek blijft bestaan.

## Oorzaken in de *Metro Section*

**Tabel 2b: Oorzaken criminaliteit in de *Metro Section*.**

	Drugshandel N = 4 *	Drugsgebruik N = 6 *	Geweld N = 15 *	Moord N = 14 *	Diefstal N = 7 *	Totaal 46
Werkloosheid	2	2	3	2	1	10
Armoede	2	2	4	3	1	12
Politie	1	1	5	4	3	14
Familie	1	2	3	4	1	11
Beleid Politiek	3	3	5	3	1	15

(N = 22). Grijs betekent meer dan 40%. Chi<sup>2</sup> niet mogelijk.

\* Per criminele categorie zijn meerdere oorzaken mogelijk

In de *Metro Section* zijn de oorzaken voor criminaliteit gelijkmatiger verdeeld dan in *The Wire*. Beleid en politiek komt met 15 keer het vaakst voor als oorzaak in de artikelen. Werkloosheid komt met 10 keer het minst voor in de berichten in de berichten van de *Metro Section*. De kwantitatieve analyse gaat het om kleine aantallen. De interpretatie van deze aantallen geeft een aanvullend beeld van de manier waarop de oorzaken van criminaliteit in de krant komen.

In de *Metro Section* is werkloosheid de oorzaak in 2 van de 4 artikelen over drugshandel. Ook in 2 van de 6 artikelen over drugsgebruik wordt werkloosheid aangedragen als oorzaak voor drugsgebruik. Van de criminele categorie geweld vermelden 3 van de 15 artikelen werkloosheid als oorzaak. De 14 berichten over moord noemen 2 keer werkloosheid als oorzaak. In de laatste categorie diefstal is werkloosheid 1 keer onderdeel van de 7 artikelen.

Armoede is de oorzaak in 2 artikelen over drugshandel en drugsgebruik. In 4 berichten is armoede de oorzaak voor geweld. In 3 gevallen is armoede de oorzaak voor moord en 1 keer is armoede de oorzaak voor diefstal. In totaal is armoede 12 keer de oorzaak voor criminaliteit. Omdat werkloosheid gekoppeld is aan armoede worden deze twee oorzaken hieronder verder besproken.

Als werkloosheid en armoede aangevoerd worden als oorzaak voor criminaliteit is het vooral in de langere artikelen. De korte nieuwsberichten hebben niet de ruimte om diep in de te gaan op de oorzaken van een delict. Het is eerder uitzondering dan regel dat de krant uitvoerig ingaat op de sociale problematiek achter de criminaliteit. De twee artikelen die wel uitvoerig ingaan op werkloosheid en armoede zijn 'The Hope of Charity, Reflected in 3 Working Families Who Found Help' (*New York Times*, 2004, Oktober 31) en 'Hip-Hop Mogul Puts on a Show to Oppose Rockefeller Drug Law' (*New York Times*, 2003, Juni 1).

Werkloosheid komt in het eerste artikel uitvoerig ter sprake. Opvallend is dat de voorbeelden in het artikel vooral mensen zijn die werken, maar niet rond kunnen komen. Dit beeld komt overeen met de personages in *The Wire*. Goedwillende mensen die hard willen werken, maar ondanks dat het

hoofd niet boven water kunnen houden. Veel van deze mensen hebben tijdelijk zonder werk gezeten, maar hebben nu twee, soms drie banen en nog kunnen ze niet rond komen.

De manier waarop werkloosheid en armoede in combinatie met criminaliteit wordt besproken in *The Wire* vertoont overeenkomsten met het artikel in de *Metro Section*. De andere kant van 'The American Dream'. Een land waarin de mensen die hard willen werken door diverse sociale omstandigheden toch niet rond kunnen komen. De belofte van Amerika is juist dat ieder krantenjongen het tot miljonair kan schoppen. Het beeld uit *The Wire* en het artikel 'The Hope of Charity, Reflected in 3 Working Families Who Found Help' (*New York Times*, 2004, Oktober 31) spreekt dit tegen.

Het gaat in de *Metro Section* maar om één artikel waarin werkloosheid uitvoerig wordt besproken. In het artikel 'Hip-Hop Mogul Puts on a Show to Oppose Rockefeller Drug Law' (*New York Times*, 2003, Juni 1) wordt kritiek geuit op nieuwe wetgeving. Drugsdealers die eenmalig de fout ingaan zouden te hard worden gestraft en zo zou de broodwinner van gezinnen wegvallen. Hierdoor mist een gezin inkomen en dat vergroot de kans op criminaliteit.

De politiek en het beleid is de grootste oorzaak voor criminaliteit in de *Metro Section*. De krant controleert het bestuur van de stad. Het bestuur van een stad dient zich uiteraard te verantwoorden voor criminaliteit. In totaal is het beleid of de politiek 15 keer de oorzaak van criminaliteit. Ook hier is dat geen direct verband zoals bij de rol van de politie in *The Wire*. De oorzaak ligt hem meer in het feit dat het bestuur van de stad de verantwoordelijkheid heeft voor de veiligheid. Door deze verantwoordelijkheid worden ze afgerekend op de criminaliteitscijfers.

De artikelen 'The Hope of Charity, Reflected in 3 Working Families Who Found Help' (*New York Times*, 2004, Oktober 31) en 'Hip-Hop Mogul Puts on a Show to Oppose Rockefeller Drug Law' (*New York Times*, 2003, Juni 1) gaan ook over de falende aanpak van drugsproblematiek. Maar ook in de artikelen 'Latest Chapter in Louima Case Is to Begin' (*New York Times*, 2002, Juni 2) en 'In Queens, 2 Marches and 2 Philosophies on Police Shooting' (*New York Times*, 2006, December 10) komt de aanpak van de overheid aan bod. De rol van de politie staat in deze stukken ter discussie en het stadsbestuur als verantwoordelijke instantie.



### 4.3 Frames

De manier waarop criminaliteit en de oorzaken worden besproken of in beeld worden gebracht is gemeten door gebruik te maken van verschillende frames. Zoals uit de theorie blijkt vertellen media verhalen vanuit een bepaald perspectief. Benson et al. (2005) onderzoeken bijvoorbeeld de verschillen tussen de manier waarop sociale problematiek in Franse en Amerikaanse kranten wordt besproken. Hieruit blijkt dat er verschillen zitten in de manier waarop kranten nieuws presenteren. Door nieuws vanuit een andere invalshoek te vertellen beïnvloeden media de boodschap.

Scheufele et al. (2007) bespreken de belangrijkste concepten op dit gebied: agenda setting, framing en priming. Uit de theorie blijkt dat agenda setting gaat over de invloed die nieuwsmakers uitoefenen door de selectie van nieuws. Media beïnvloeden met hun onderwerpkeuze welk nieuws het publiek bereikt. Door over vaak over een onderwerp te publiceren of juist nieuws niet te plaatsen beïnvloeden media de maatschappelijke agenda (McCombs et al., 1972). Het concept priming is volgens Scheufele et al. (2007) sterk verwant met agenda setting. Media leggen bijvoorbeeld in een politieke campagne de nadruk op bepaalde onderwerpen. Hierdoor sturen nieuwsmakers waarover kiezers praten en voor een deel waar kiezers hun keuze op baseren Iyengar et al. (1987).

De invloed van media blijkt niet alleen uit de onderwerpkeuze. De manier waarop over maatschappelijk onderwerpen wordt bericht heeft ook invloed op het publiek volgens (Scheufele et al., 2007). Het is lastig om die invloed te meten op de ontvangers. Onderzoek naar die invloed richt zich met name op inhoudsanalyse van media. Framing is hierbij een belangrijk concept. Schoemaker et al. (1996) beschrijven het frame als een raamwerk waar media vanuit berichten. De manier waarop media over maatschappelijke onderwerpen berichten sluit aan bij bestaande denkschema's van het publiek. Hierdoor worden complexe onderwerpen teruggebracht tot versimpelde berichten die nieuwsconsumenten een indruk geven van de problematiek. De invalshoek die media kiezen heeft invloed op het beeld dat neergezet wordt. In dit geval gaat het om bespreken van criminaliteit. Hieronder zijn de verschillende frames te zien en hoe ze in *The Wire* en *The New York Times* worden gebruikt.

In de derde stap van de analyse worden de frames besproken. Naast het vernoemen van een oorzaak is het belangrijk hoe het medium criminaliteit verbeeldt. Hiermee kunnen de verschillen tussen de manier waarop criminaliteit wordt verbeeld in *The Wire* en de *Metro Section* in kaart worden gebracht. In de Tabellen 3a en 3b staan de dominante en ondergeschikte frames die gebruikt zijn bij het verslag van criminaliteit in *The Wire*. De Tabellen 4a en 4b geven de dominante en ondergeschikte frames weer in de *Metro Section*. In deze tabellen staat vanuit welk frame de vijf categorieën van criminaliteit **drugshandel, drugsgebruik, geweld, moord** en **diefstal** worden besproken. De afleveringen van *The Wire* en de artikelen van de *Metro Section* zijn onderzocht op zes frames: **sociale problematiek, ras, journalistiek, psychologisch, slachtoffer** en **dader**. In de methode is de keuze voor deze frames toegelicht.

**Tabel 3a: Dominante Frames Criminaliteit in *The Wire*.**

	Drugshandel N = 18 *	Drugsgebruik N = 5 *	Geweld N = 9 *	Moord N = 14 *	Diefstal N = 7 *	Totaal 53
Sociale prob.	4	2	2	3	1	12
Ras	0	0	0	0	0	0
Journalistiek	2	0	0	3	0	5
Psychologisch	0	0	0	0	0	0
Slachtoffer	5	1	2	8	2	18
Dader	12	4	8	7	6	37

(N = 36). Grijs betekent meer dan 40%. Chi<sup>2</sup> niet mogelijk door lage N per cel.

\* Per criminele categorie kunnen meerdere frames dominant zijn.

**Tabel 3b: Ondergeschikte Frames Criminaliteit in *The Wire*.**

	Drugshandel N = 18 *	Drugsgebruik N = 5 *	Geweld N = 9 *	Moord N = 14 *	Diefstal N = 7 *	Totaal 53
Sociale prob.	5	2	5	2	4	18
Ras	0	1	0	0	1	2
Journalistiek	4	2	3	4	3	16
Psychologisch	0	0	0	0	0	0
Slachtoffer	5	2	6	2	2	17
Dader	3	1	1	0	1	6

(N = 36). Grijs betekent meer dan 40%. Chi<sup>2</sup> niet mogelijk door lage N per cel.

\* Per criminele categorie kunnen meerdere frames aanwezig zijn.

In de Tabellen 3a en 3b valt op dat in *The Wire* het dader frame met 37 keer het vaakst voorkomt als dominant frame. Bij alle vormen van criminaliteit overheerst dit frame. Daarna volgen het slachtoffer frame (18 keer) en het sociale problematiek frame (12 keer). Als ondergeschikte frames zijn het slachtoffer en sociale problematiek frame ook vaak onderdeel van de verhaallijnen. Namelijk 17 keer in het geval van het slachtoffer frame en 18 keer in het geval van het sociale problematiek frame. Het journalistieke frame komt als dominant frame bij drugshandel 2 keer en bij moord 3 keer voor. In de verhaallijnen van *The Wire* komen het ras frame en het psychologische frame niet voor als dominant frame.

*The Wire* maakt gebruik van personages om criminaliteit uit te beelden. Bij een criminele handeling is vaak iemand betrokken uit een drugsbende. De personages uit de drugsbendes spelen een

hoofdrol in de serie. Vandaar dat het dader frame zo vaak voorkomt. We volgen in de serie hoe de criminaliteit tot stand komt en de omstandigheden waarin daders tot hun daad komen. De dealers uit de bendes van 'Barksdale' en 'Marlo'. Waar fictie vaak de gevolgen van misdaad laat zien voor het slachtoffer of nabestaanden, heeft *The Wire* ook veel aandacht voor daders. In de door Lane (2001) omschreven 'whodunit' is later pas bekend wie de moord gepleegd heeft.

Het slachtoffer frame komt vaak voor bij moord. Opvallend is dat protagonisten vaak slachtoffer zijn van moord. 'D'Angelo' (*The Wire*, aflevering 2.6, 2003), 'Stringer Bell' (*The Wire*, aflevering 3.6, 2004) en 'Bodie' (*The Wire*, aflevering 4.13, 2006) zijn belangrijke personages die onverwacht aan hun einde komen. Deze verbeelding van personages die eerst dader zijn als drugsdealer en later vermoord worden draagt bij aan het uitgebreide beeld dat kijkers krijgen. In de verhaallijnen van *The Wire* is er ruimte om van dader een ontwikkeling door te maken. Zoals eerder vermeld zijn er maar weinig personages alleen 'goed' of 'slecht'.

De sociale problemen vormen ook een belangrijk onderdeel van de verhaallijnen. Als frame, raamwerk waar vanuit het verhaal verteld wordt, komt sociale problematiek 12 keer dominant en 18 keer als ondergeschikt frame voor. Armoede en werkloosheid zijn bijvoorbeeld een belangrijke oorzaak in de verhaallijnen, zoals besproken in de paragraaf oorzaken. De problematiek is bijvoorbeeld het uitgangspunt voor de verhaallijnen over 'Hamsterdam'. 'Bunny Colvin' besluit om een verlaten deel van de stad in te richten als vrije drugszone om zo de overlast in de rest van de stad terug te dringen (*The Wire*, aflevering 3.6, 2004). De sociale problematiek is het uitgangspunt in de ontwikkeling van dit verhaal. Uiteindelijk ontdekt de media het sociale experiment en nemen zijn meerdere 'Bunny Colvin' zijn rang en dus een deel van zijn pensioen af (*The Wire*, aflevering 3.12, 2004).

De uitgebreide aandacht voor de positie van de dader, het slachtoffer en de sociale omstandigheden is ongebruikelijk voor het genre misdaaddrama. Fabianic (1997) stelt dat voornamelijk psychologische kenmerken van de dader worden gebruikt om misdaad te verklaren. In *The Wire* komt het psychologisch frame geen enkele keer voor. De omstandigheden en een uitgebreide kennismaking met de personages in *The Wire* zorgt voor een tegengesteld beeld in vergelijking met andere misdaadseries. In de serie is er een diffuse verhouding tussen goed en slecht. Kijkers krijgen de ruimte om zich in te leven in de situatie waaronder misdaden worden gepleegd.

Volgens Fabianic (1997) zorgt aandacht voor de sociale omstandigheden voor een reëler beeld van criminaliteit. Door de verschillende personages in zowel de drugsbendes en bij de politie krijgen kijkers verschillende perspectieven te zien van deze instituties. Het gevolg hiervan is dat er meerdere verhaallijnen vanuit diverse perspectieven worden verteld. In wisselende omstandigheden maken personages keuzes en dragen hierdoor bij aan een meervoudig beeld van criminaliteit. *The Wire* voorkomt hierdoor een stereotype portrettering van de problematiek. Kijkers kunnen hierdoor zelf een mening vormen over het handelen van de personages en criminaliteit.

**Tabel 3b: Dominante Frames Criminaliteit in *Metro Section***

	Drugshandel N = 4 *	Drugsgebruik N = 6 *	Geweld N = 15 *	Moord N = 14 *	Diefstal N = 7 *	Totaal
Sociale prob.	2	3	4	3	2	14
Ras	0	0	1	1	0	2
Journalistiek	2	4	11	12	6	35
Psychologisch	0	0	1	0	0	1
Slachtoffer	1	1	3	3	0	8
Dader	0	0	3	1	1	5

(N = 22). Grijs betekent meer dan 40%. Chi<sup>2</sup> niet mogelijk door lage N per cel.

\* Per criminele categorie kunnen meerdere frames dominant zijn.

**Tabel 4b: Ondergeschikte Frames Criminaliteit in *Metro Section***

	Drugshandel N = 4 *	Drugsgebruik N = 6 *	Geweld N = 15 *	Moord N = 14 *	Diefstal N = 7 *	Totaal
Sociale prob.	0	0	2	3	0	5
Ras	1	3	4	3	2	13
Journalistiek	2	2	4	2	1	11
Psychologisch	0	1	0	1	0	2
Slachtoffer	3	4	8	8	3	26
Dader	1	4	5	7	4	21

(N = 22). Grijs betekent meer dan 40%. Chi<sup>2</sup> niet mogelijk door lage N per cel.

\* Per criminele categorie kunnen meerdere frames aanwezig zijn.

Het journalistieke frame komt duidelijk het vaakst voor als dominant frame. 35 keer komt het als dominant frame voor in de 22 berichten. Omdat er meerdere criminele categorieën in één bericht voor kunnen komen is dit aantal hoger dan het totaal aantal berichten. Als ondergeschikte frames vallen verder het slachtoffer en het dader frame op. In 26 gevallen is het slachtoffer frame als ondergeschikt frame aanwezig en in 21 gevallen is het dader frame als ondergeschikt frame aanwezig.

De dominante aanwezigheid van een journalistiek frame sluit aan bij wat Harcup (2009 [2004]) stelt over de nieuwsmakers. Journalisten zijn gedwongen om het nieuws te vatten in een vast frame om de complexe werkelijkheid begrijpelijk te maken voor het publiek. Hiermee worden ze beperkt door de voorwaarden waaraan ze als journalisten moeten voldoen. Belangrijke journalistiek waarden, zoals wederhoor en feiten checken waarborgen de betrouwbaarheid. Aan de andere kant zijn

journalisten hierdoor beperkt. Vooral Amerikaanse journalistiek laat weinig ruimte voor interpretatie en analyse (Benson et al., 2007). Uitgebreid berichten over complexe maatschappelijk problematiek is hierdoor lastig.

In de artikelen van de *Metro Section* zijn wel voorbeelden van langere verhalen met opinie en analyse. In reportages vertelt de krant het verhaal vanuit personen of de sociale problematiek waar betrokkenen mee te maken hebben. De eerder besproken artikelen ‘The Hope of Charity, Reflected in 3 Working Families Who Found Help’ (*New York Times*, 2004, Oktober 31) en ‘Hip-Hop Mogul Puts on a Show to Oppose Rockefeller Drug Law’ (*New York Times*, 2003, Juni 1) verhalen uitgebreider over de problematiek dan alleen het weergeven van feiten. In het artikel ‘Why Some Made Men Have Struggled to Make Ends Meet’ (*New York Times*, 2006, December 10) laat ook op een andere manier de gevolgen van criminaliteit zien. Armoede onder leden van de maffia. Door de lage opbrengsten en het hoge percentage wat ze af moeten staan komen veel gangsters moeilijk rond.

Vaak geeft een artikel waar analyse en opinie de ruimte krijgen een andere kijk op de problematiek rond criminaliteit. In de berichten waar vooral de feiten weergegeven worden komen lezers weinig te weten over de achtergronden van criminaliteit. In vergelijking met *The Wire* en de reportages valt er beperkt aanvullende informatie of duiding te halen uit de nieuwsberichten. De aanvullende informatie in krantenartikelen gaat vaak over de slachtoffers of de daders. Vandaar dat beide frames vaak voorkomen als ondergeschikt frame. Een korte verklaring van de politie of een getuige van de misdaad ondersteunt het verhaal eerder dan dat het een dominante insteek is van de krant.

## 5. Conclusie

In dit hoofdstuk volgt het antwoord op de deelvragen en de hoofdvraag van het onderzoek. De resultaten zullen geïnterpreteerd worden en aan de hand van de theorie worden de bevindingen gebruikt om die vragen te beantwoorden. Als laatste volgt de reflectie op de thesis. In dit gedeelte is ruimte om terug te kijken op het verloop van het onderzoek. Verder worden aanbevelingen gedaan voor vervolgonderzoek.

### 5.1 Beantwoording deelvragen

Aan de hand van de drie deelvragen zal de hoofdvraag van dit onderzoek worden beantwoord. De onderzoeksvraag luidt: ‘In hoeverre verschilt de uitbeelding van criminaliteit in *The Wire* met de *The New York Times*’. De volgende drie deelvragen zijn omschreven om deze vraag te beantwoorden:

1. Hoeveel aandacht is er voor criminaliteit in *The Wire* en in *The New York Times*?
2. Welke oorzaken worden er aangedragen voor criminele handelingen in *The Wire* en in *The New York Times*?
3. Welke frames worden er gebruikt om verhalen over criminaliteit te vertellen in *The Wire* en *The New York Times*?

De eerste deelvraag is onderzocht aan de hand van vijf criminele categorieën. Er is op de eerste plaats gekeken hoe vaak **drugshandel, drugsgebruik, geweld, moord** en **diefstal** in beide media voorkomen. Het meest opvallende verschil is dat in *The Wire* drugshandel het vaakst voorkomt en in de *Metro Section* geweld en moord het vaakst. Drugshandel is het centrale thema in *The Wire*. Het is daarom niet verwonderlijk dat de meeste aandacht uitgaat naar deze vorm van criminaliteit. In vergelijking met mainstream misdaaddrama is de specifieke aandacht voor drugsproblematiek opvallend maar niet uniek. In meerdere series, zoals bijvoorbeeld *Miami Vice*, speelt drugs een belangrijke rol. De manier waarop *The Wire* de problematiek omtrent drugs bespreekt is echter wel bijzonder. De vele personages in verschillende verhaallijnen passen bij de complexiteit van het probleem. De nadruk ligt in de verhalen op het leren kennen van de personages en hun problemen binnen de systemen waarin ze functioneren. Spanning of wilde achtervolgingen, zoals bijvoorbeeld in andere misdaadseries, speelt maar beperkt een rol.

In de *Metro Section* komen moord en geweld het vaakst voor. In vergelijking met *The Wire* heeft de krant meer aandacht voor gewelddadige misdaad en moord. Drugshandel krijgt vooral in enkele reportages aandacht, maar ook in die artikelen is de hoeveelheid aandacht aanzienlijk minder dan in de serie. Om die problematiek te doorgronden is de meervoudige verbeelding in *The Wire* meer

geschikt dan de krant. De makers van *The Wire* hebben door het gebruik van verschillende personages de kans om uitgebreider verslag te doen van drugsproblematiek.

Om de tweede deelvraag te kunnen beantwoorden zijn de oorzaken voor criminaliteit in *The Wire* en de *Metro Section* onderzocht. De oorzaken van criminaliteit hebben vooral te maken met de sociale omstandigheden van de personages. Waar het gebruikelijk is in misdaaddrama op psychologische kenmerken van daders te benadrukken zoekt de serie de oorzaken juist in het leven in een arm gedeelte van een grote Amerikaanse stad. Armoede en werkloosheid komen in *The Wire* het vaakst voor als oorzaak criminaliteit. Dit wil niet zeggen dat de verantwoordelijkheid van de daders onderbelicht blijft. Personages veranderen gedurende de serie van positie of laten duidelijk hun worsteling zien wanneer ze grote beslissingen nemen. Criminele personages worden bijvoorbeeld informant bij de politie of arbeiders proberen iets bij te verdienen met illegale praktijken. Hierbij is duidelijk te zien dat de omstandigheden een belangrijke rol spelen, maar ook de persoonlijke overwegingen om op dat moment het juiste te doen krijgen in *The Wire* veel ruimte.

Een belangrijke oorzaak voor criminaliteit is de rol van de politie. In *The Wire* is tweestrijd binnen de politie te zien. De ene richting wil door gedegen onderzoek een criminele organisatie aanpakken, terwijl het andere kamp vooral snelle resultaten wil. De politiek verwacht namelijk dat de criminaliteit wordt teruggedrongen. Politici willen als eindverantwoordelijken aan de burgers goede cijfers presenteren. De aanpak van criminaliteit hangt nauw samen met het dienen van belangen. Vaak wordt de oplossing gekozen waarmee de persoonlijke belangen van hooggeplaatste agenten en het stadsbestuur worden gediend. Dit levert niet de beste bestrijding van criminaliteit op, maar een compromis waar criminele organisaties hun voordeel mee doen. De top van de bendes profiteert van die aanpak gaat vaak vrijuit.

In de *New York Times* zijn de oorzaken van criminaliteit minder duidelijk dan in *The Wire*. De krant doet vooral feitelijk verslag en heeft veel minder ruimte om te duiden wat de oorzaak is. In de reportages is er wel ruimte om in te gaan op de onderliggende problematiek van criminaliteit. Het verschil tussen *The Wire* en de reportages in *The New York Times* is de ruimte die de serie heeft om een verhaal te ontwikkelen. Geïnterviewden in de artikelen van de krant leveren een fragmentarisch beeld op. Een momentopname van personen die zich in een armoedige situatie bevinden die kan leiden tot criminaliteit. In *The Wire* kunnen kijkers de personages veel beter leren kennen. Hun verschillende kanten en hun ontwikkeling als mens tegen de achtergrond van bestaande problematiek levert een genuanceerder beeld op van inwoners van een grote, arme Amerikaanse stad.

De derde deelvraag gaat in op de manier waarop de verhalen worden verteld. In *The Wire* zijn het slachtoffer frame en het dader frame dominant aanwezig in de verhaallijnen. Daarnaast is het sociale problematiek frame vooral aanwezig bij het portretteren van drugsgebruik. De verhaallijnen worden gedragen door personages. Verschillende protagonisten een meerdere verhalen zorgen voor een compleet beeld dat verteld wordt op een realistische manier. Omdat verhalen vanuit het slachtoffer of de dader worden verteld volgen kijker het gehele proces dat vooraf gaat aan de misdaad. De

complexe verhaallijnen zijn met elkaar verweven. Criminaliteit is zelden een op zichzelf staande handeling. De sociale omstandigheden brengen personages in de situatie om af te wegen of ze over gaan tot criminaliteit. In vergelijking met ander misdaaddrama is dit een bijzondere manier om criminaliteit te verbeelden. Veel vaker zijn psychologische kenmerken van daders en hun oncontroleerbare driften het uitgangspunt van het verhaal. In *The Wire* komen is het psychologische frame juist nooit dominant.

De artikelen in de *Metro Section* worden overwegend vanuit het journalistieke frame geschreven. Een zo feitelijk mogelijke weergave die beperkt ruimte laat voor commentaar van betrokkenen. In de reportages worden andere frames gebruikt om het verhaal te vertellen. Deze reportages zijn echter een uitzondering. Een journalistiek medium kan ook niet uitgebreid alle feiten interpreteren en achtergronden van alle nieuwsfeiten bespreken. De krant heeft zoals Harcup (2009 [2004]) stelt verantwoordelijkheden als medium die de makers van fictie niet hebben. Journalistieke waarden als hoor en wederhoor, het uitgebreid checken van feiten en de beweringen baseren op meerdere bronnen structureren het werk van een journalist. Dit waarborgt de kwaliteit van de berichtgeving, maar beperkt de journalist ook. Dit in tegenstelling tot de makers van *The Wire*. Producenten van misdaadseries hebben wel de inhoudelijke vrijheid om problematiek te verbeelden.

## 5.2 Beantwoording hoofdvraag

In dit gedeelte van de conclusie zal de hoofdvraag: ‘In hoeverre verschilt de uitbeelding van criminaliteit in *The Wire* met de *The New York Times*’ beantwoord worden. Er zijn belangrijke verschillen in de uitbeelding van criminaliteit in *The Wire* en de *New York Times*. De serie verbeeldt het ontstaan, de werking en de bestrijding van de aan drugsgerelateerde criminaliteit. We volgen verhalen van drugsdealers, junks, politie en beleidsbepalers en hun aandeel in de problematiek. Hierbij valt vooral op hoe personages strijd voeren binnen het instituut waar ze deel van uitmaken. Voor de personages geldt dat hun handelen een afweging is van persoonlijke overtuigingen gevormd binnen de omstandigheden van het sociale systeem. De verschillen tussen personages binnen dezelfde groep, bijvoorbeeld een drugsbende vormt een divers beeld waarin zowel persoonlijke drijfveren en overtuigingen als de buitenwereld invloed hebben op hun handelen.

In de krant is het beeld van criminaliteit veel meer feitelijk. Lezers van de *Metro Section* nemen kennis van gebeurtenissen uit de grote stad. Er mag een grote betrouwbaarheid van de berichten worden verwacht. *The New York Times* staat namelijk bekend als kwaliteitskrant. De krant geeft de criminaliteit in een grote Amerikaanse stad als New York weer, maar er is veel minder ruimte om de problematiek te doorgronden dan in *The Wire*. De krant gebruikt reportages en achtergrondverhalen om lezers duiding en interpretatie van criminaliteit te verschaffen. De meeste artikelen over criminaliteit blijven echter een opsomming van feiten. De krant heeft de verantwoordelijkheid om een venster op de wereld te zijn. Hierdoor moeten keuzes gemaakt worden.



Naast criminaliteit publiceert de krant over veel meer onderwerpen. Dit in achtnemend is de aandacht voor criminaliteit niet gering.

De boodschap die *The Wire* uitdraagt komt voort uit de ervaringen van de makers als journalist en politieagent. Ze willen hun beeld van de samenleving overbrengen op kijkers. Als we de serie plaatsen in de culturele diamant van Griswold (2008) zien we een sterke relatie tussen het culturele object en de ‘social world’. De makers erkennen dat ze een fictieve serie hebben gemaakt, maar benadrukken dat ze zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid willen blijven. Wanneer een misdaadserie op deze manier de werkelijkheid probeert verbeelden concurreert fictie in zekere zin met de journalistiek. Kranten kennen beperkingen zoals de druk van de deadline, redactionele routine en de gedwongen selectie van nieuws (Harcup, 2009, [2004]). Makers van misdaaddrama kennen die beperkingen niet en kunnen maatschappelijke onderwerpen verbeelden en inkaderen zoals ze dat zelf willen.

De makers van *The Wire* gebruiken de vrijheid van fictie om een verhaal te vertellen dat gebaseerd is op de werkelijkheid die ze zelf ervaren hebben. Journalist David Simon en politieagent Ed Burns zijn de geestelijk vader van de serie en vonden dat dit verhaal niet volledig verteld kon worden in bestaande media. Het beeld van criminaliteit in *The Wire* is niet gebruikelijk zoals blijkt uit de theorie. Fabianic (1997) stelt dat niet sociale omstandigheden, maar vooral psychologische kenmerken van daders in misdaaddrama worden belicht. De bijzondere positie die ‘cable’ maatschappij *HBO* inneemt kan hiermee te maken hebben. Kwaliteitsdrama op deze zender durft tegendraads en experimenteel te zijn. Zoals Küng (2008) aangeeft kunnen ‘cable’ maatschappijen afwijken van de algemene norm. De populaire misdaadseries die Fabianic (1997) onderzocht heeft zijn uitgezonden op ‘network’ zenders. Deze televisiemaatschappijen moeten een groot publiek aanspreken om adverteerders te trekken. De inhoud van de programma’s die om de reclameblokken heen wordt geprogrammeerd mag niet teveel afwijken van de gangbare norm. Tegendraadse televisie zal dus eerder te zien zijn op een ‘cable’ maatschappij met abonnees, dan op een algemene commerciële zender.

Voor Amerikaanse begrippen druist de serie in tegen de veronderstelde onbegrensde mogelijkheden van elke burger om iets van zijn leven te maken. De grote rol voor de sociale omstandigheden bij het ontstaan van criminaliteit spreken de gedachte van de ‘American Dream’ tegen. De serie is hiermee een duidelijk statement tegen de huidige aanpak van drugsgelateerde criminaliteit. De makers hebben een maatschappijkritisch pamflet gemaakt tegen disfunctioneerde instituties waar eigen belang en carrière het winnen van een structurele en succesvolle aanpak van criminaliteit. In de krant kan op deze uitgebreide manier geen stelling genomen worden tegen de manier waarop de Amerikaanse samenleving criminaliteit probeert te bestrijden.

### 5.3 Reflectie en aanbevelingen

Het onderzoek naar de verbeelding van criminaliteit in misdaadserie *The Wire* en in de artikelen van *The New York Times* heeft een duidelijk verschil opgeleverd. De verbeelding van de krant en de serie verschillen op diverse punten. Ook de verschillen tussen *The Wire* en ander misdaaddrama zijn besproken. Terugkijkend op het verloop van het onderzoek zijn er altijd kanttekeningen te maken. De analyse levert een representatief beeld op, maar kent uiteraard ook tekortkomingen. In dit hoofdstuk evalueer ik het proces, de methode en doe ik aanbevelingen voor vervolgonderzoek.

Het onderzoek is ontstaan vanuit een nieuwsgierigheid naar de claim van David Simon. Hij stelt dat hij als journalist niet de ruimte had om maatschappelijke problematiek te bespreken. In *The Wire* had hij die ruimte wel. Ik was benieuwd hoe dit kwam en of die vermeende verschillen tussen de verbeelding van criminaliteit in fictie en in de krant echt bestonden. Naast een maatschappelijk statement over de aanpak van drugsgerelateerde criminaliteit, is de claim van Simon ook aanklacht tegen de journalistiek. Dit leek mij een belangrijk punt om te onderzoeken. Is het namelijk zo dat taken van de journalistiek, het verbeelden van maatschappelijk thema's, overgenomen worden door fictie?

Om in kaart te brengen wat het verschil is tussen fictie en de krant heb ik twee media onderzocht. Een andere misdaadserie en een andere krant zouden wellicht andere resultaten opleveren. *The Wire* is binnen het genre namelijk een bijzondere serie. Mijn verwachting is dat hetzelfde onderzoek bij een andere misdaadserie niet dezelfde resultaten op zal leveren. Bij een andere krant zullen wellicht ook andere resultaten te vinden zijn. Er spelen een aantal aspecten een belangrijke rol bij de artikelen van *The New York Times*. De artikelen komen uit de *Metro Section*, het stadskatern over New York. De berichten gaan dus over problematiek uit de grote stad, maar wel over New York. Wellicht dat artikelen uit de *Baltimore Sun* een ander beeld opleveren. Mijn verwachting is echter dat ook deze krant volgens journalistieke principes werkt en dus vooral een feitelijk beeld van criminaliteit zal geven.

Een krant uit een ander land zou waarschijnlijk eerder criminaliteit op een andere manier verbeelden dan een Amerikaanse krant. Benson et al.(2007) geven aan dat vooral kranten uit Verenigde Staten gericht zijn op een feitelijk weergave van maatschappelijke onderwerpen. Uit een vergelijking met Franse kranten blijkt dat er minder ruimte is voor interpretatie en opinie in Amerikaanse kranten. Een Franse krant zou mogelijk criminaliteit op een minder feitelijk manier verbeelden.

De artikelen van *The New York Times* in dit onderzoek zijn op dezelfde datum gepubliceerd als de afleveringen van *The Wire*. Op deze manier heb ik geprobeerd een vergelijking te maken tussen het beeld van criminaliteit dat de serie geeft op die dag en het beeld dat krant laat zien. De artikelen uit het stadskatern zijn gepubliceerd in de periode 2002 tot en met 2006. Vooral in het begin van deze periode was er in de *Metro Section* veel aandacht voor de aanslagen op de 'Twin Towers' van 11 september 2002. Wellicht dat hierdoor de aandacht voor de criminele categorieën minder is dan

normaal. Toch heb ik gekozen om vast te houden aan artikelen uit deze periode. Naast de nasleep van de aanslagen heeft de stad ook problemen met criminaliteit. Ook in die periode blijft de journalistiek de taak houden om hierover te berichten.

Een andere kanttekening bij het onderzoek is het beperkte aantal onderzoekseenheden. Het analyseren van de afleveringen en de artikelen neemt veel tijd in beslag. Door de drie stappen die gedurende de analyse zijn gevolgd is het materiaal meerder keren bekeken. Het zowel kwalitatief als kwantitatief bestuderen van het materiaal is tijdrovend. Het is veel werk om beide media te onderzoeken en met elkaar te vergelijken. Hierbij speelt de betrouwbaarheid een belangrijke rol. Hoewel er geen tweede codeur is geweest om door het materiaal te gaan is het omschreven protocol zo nauwkeurig mogelijk gevolgd. Door het tijdrovende karakter van het onderzoek en de specifieke methode heb ik gekozen voor deze aanpak.

Vervolgonderzoek zou zich kunnen richten op het publiek. Bijvoorbeeld naar de manier waarop kijkers van *The Wire* en lezers van de krant de verbeelding van criminaliteit ervaren. Naast de intentie van makers is het belangrijk hoe het publiek het culturele product ontvangt. In de culturele diamand van Griswold (2008) spelen de 'receivers' ook een belangrijke rol. In dit onderzoek is vooral gekeken naar het culturele product, de 'producers' en de 'social world'. Onderzoek naar de 'receivers' zou hier een interessante aanvulling op zijn.

## Literatuur

- Baym, G. (2000). Constructing Moral Authority: *We* in the Discourse of Television News. *Western Journal of Communication*, 64 (1), 92-111.
- Becker, H.S. (1984). *Art Worlds*. California: University of California Press.
- Bergeijk, J. van. (2009, Apr. 10). Moet je zien!. *HP/de Tijd*: 52-55.
- Benson, R. & Hallin, H. C. (2007). How States, Markets and Globalization Shape the News. *European Journal of Communication*, 22 (1), 27-48.
- Benson, R. & Saguy, A. C. (2005). Constructing Social Problems in an Age of Globalization: A French-American Comparison. *American Sociological Review*, 70, 233-259.
- Bielby, W. T. & Bielby, D. (1994). "All Hits Are Flukes": Institutionalized Decision Making and the Rhetoric of Network Prime-Time Program Development. *The American Journal of Sociology*, 99 (5). 1287-1313.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Carrabine, E. (2008). *Crime, culture and the media*. Cambridge: Polity Press.
- Croteau, D. & Hoynes, W. (2003). *Media Society. Industries, Images and Audience*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Dates, J.L. (1993). Commercial Television. In J.L. Dates & W. Barlow (Red.), *Split Image: African Americans in the Mass Media* (2<sup>de</sup> druk, pp. 267-327). Washington, DC: Howard University Press.
- Doane, R. (2009) Bourdieu, Cultural Intermediaries and Good Housekeeping's George Marek. *Journal of Consumer Culture*, 9, 155-186.
- Edgerton, G.R. & Jones, J.P. (2008). *The essential HBO reader*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

- Fabianic, D. (1997). Television dramas and homicide causation. *Journal of Criminal Justice*, 25 (3), 195-203.
- Fejes, F. (1992). Masculinity as Fact: A Review of Empirical Mass Communication Research on Masculinity. In S. Craig (Red.), *Men, Masculinity and the Media* (pp. 9-22). Newsbury Park, CA: Sage.
- Gerbner, G. (1998). Cultivation Analysis: An Overview. *Mass Communication & Society*, 1 (3/4), 175-194.
- Gerbner, G. (1999). The Stories We Tell. *Peace Review*, 11 (1), 9-15.
- Gitlin, T. (2000 [1984]). *Inside Prime Time*. Berkeley: University of California Press.
- Greene, D. (2008). *Politics and the American Television Comedy*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Griswold, W. (2008). *Cultures and Societies in A Changing World* (3<sup>de</sup> druk). London: Sage.
- Harcup, T. (2009 [2004]). *Journalism* (3<sup>de</sup> druk). London: Sage.
- Hermes, J. & Reesink, M. (2004). *Inleiding televisiestudies*. Amsterdam: Boom.
- Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture & Society*, 28 (2), 211-231.
- Humphries, D. (1981). Serious crime, news coverage, and ideology: A content analysis of crime coverage in a metropolitan paper. *Crime and Delinquency* 27, 191-205.
- Hunter, J. D. (1991). *Culture Wars*. New York: Basic Books.
- Iyengar, S., & Kinder, D. R. (1987). *News that matters: Television and American opinion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Katz, E. (1959). Mass communication research and the study of culture. *Studies in Public Communication*, 2, 1-6.

- Kuipers, G. (2011). Cultural globalization as the emergence of a transnational cultural field. Transnational television and national media landscapes in four European countries. *American Behavioral Scientist* 55(5): 541-557.
- Küing, L. (2008). *Strategic Management in the Media*. London: Sage.
- Lane, P.J. (2001). The Existential Condition of Television Crime Drama. *The Journal of Popular Culture* 34 (4), 137-151.
- McCombs, M. E., & Shaw, D. L. (1972). The agenda-setting function of mass media. *Public Opinion Quarterly*, 36 (2), 176-187.
- Murdock, G. & Golding, P. (2005). Culture, Communications and Political Economy. In: Curran, J. & Gurevitch, M. (Eds). *Mass Media and Society* (4th Edition), London [etc.]: Arnold, 60-83.
- Nieuw Cultureel Woordenboek*. 2003. Amsterdam: Anthos.
- Scheufele, D.A. & Tewksbury, D. (2007). Framing, Agenda Setting, and Priming: The Evolution of Three Media Effects Models. *Journal of Communication* 57, 9-20.
- Shoemaker, P. J., & Reese, S. D. (1996). *Mediating the message: Theories of influences on mass media content* (2nd ed.). White Plains, NY: Longman.
- Tuggle, C. A. (1997). Differences in Television Sports Reporting of Men's and Women's Athletics: ESPN SportsCenter and CNN Sports Tonight. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 41 (1), 14-24.

## **Bijlage**

### **A: Samenvattingen afleveringen**

Hieronder zijn de samenvattingen afleveringen te vinden. Deze samenvattingen zijn gemaakt op basis van het handboek *'The Wire, Truth to be Told'* (Alvarez, 2009). De personages die in deze verhaallijnen voorkomen staan ook beschreven.

#### ***Personages Politie***

*McNulty*: Breekt door zijn ongehoorzaamheid zaken open.

*Prez*: Begint als incapabel agent, maar ontwikkelt zich tot breker van codes. Later leraar.

*Freamon*: Ervaren agent die instinct heeft voor verloop van zaken.

*Rawls*: Op macht beluste leidinggevende die meer oog heeft zijn carrière dan criminele problematiek.

*Daniels*: Leider speciale eenheid afluisterzaken.

*Burrell*: Net als Rawls gericht op persoonlijk succes. Hoofd van de politieorganisatie.

*Herc*: Agressieve agent die niet zoveel op heeft met onderzoek.

*Bunk*: Partner van McNulty bij de afdeling moordzaken.

*Greggs*: Agent binnen de speciale eenheid. Zowel goed in het denkwerk als ingrijpen op straat.

*Bunny Colvin*: Middelmanagement binnen de politie op het einde van zijn carrière.

#### ***Personages criminele organisatie:***

*Marlo*: Bendeleider die drugshandel van de Barksdale organisatie overneemt.

*Snoop*: Vrouwelijke moordenaar in dienst van Marlo.

*Chris*: Samen met Snoop in dienst van Marlo en verantwoordelijk voor veel moorden.

*D'Angelo Barksdale*: Neefje van bendeleider Avon.

*Prop Joe*: Leider van een drugsbende aan de oostkant van de stad. Is gericht op samenwerking met andere bendes.

*Litte Man*: Lid Barksdale organisatie.

*Wee Bay*: Lid Barksdale organisatie.

*Lex*: straatdealer.

*Bubbles*: Junk en informant voor de politie.

*Wallace*: Jonge straatdealer en zorgt voor weeskinderen.

*Poot*: Lid Barksdale organisatie.

*Bodie*: Straatdealer. Overleeft lang de vele wisselingen van de macht op straat.

*Avon Barksdale:* Leider Barksdale bende.

*Stringer:* Geeft samen met Avon leiding aan een drugsbende. Is bij afwezigheid van Avond de baas.

*Vondas:* Regelt criminele contacten voor zijn baas The Greek.

*The Greek:* Internationale crimineel. Doet zaken over heel de wereld en is ongrijpbaar voor politie, omdat er weinig over hem bekend is.

*Omar:* Steelt van drugsdealers. Heeft veel vijanden, maar ook de sympathie van inwoners van de getto.

*Levy:* Advocaat van de onderwereld.

*brother Mozone:* Huursoldaat voor straatgeweld.

### ***Personages haven:***

*Nick:* Havenwerker die voor the Greek inhoud van containers steelt.

*Ziggy:* Neefje van Nick, zoon van Frank Sobotka. Brengt zichzelf en anderen vaak in de problemen.

*Frank Sobotka:* Vakbondsleider en havenwerker.

### ***Personages school:***

*Randy:* Wees, woont bij een pleegmoeder.

*Dukie:* schooljongen die later school verlaat en dealt op straat.

*Michael:* Verlaat school om Snoop en Chris te helpen met moorden.

*Namond:* Probleem leering en zoon van Wee Bay. Later adopteert Bunny Colvin hem.

### ***Personages politiek***

*Royce:* Zwarte burgemeester van Baltimore.

*Carcetti:* Blanke politicus. Later burgemeester van Baltimore.

## 1.1 'The Target'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: Het ontstaan van de nieuwe eenheid	McNulty licht een rechter in dat een nieuwe bende de macht grijpt in Baltimore. Alleen een grootschalig onderzoek kan ze stoppen. De politie bestrijdt de misdaad door arrestaties, maar die leiden vaak niet tot veroordelingen. De rechter besluit de leidinggevenden binnen de politie hier op aan te spreken. Ze worden hierdoor gedwongen iets te doen. Er komt een nieuwe eenheid die vlug een dossier op moet bouwen en door arrestaties snel resultaat moet boeken. De politieleiding neemt het McNulty kwalijk dat hij achter hun rug om de rechter heeft benaderd.



B: Vrijspraak D'Angelo	D'Angelo Barksdale is een mid-level dealer van een bende die de drugshandel in West Baltimore beheerst. Door een moord moet hij voor de rechter verschijnen. De bende zet de getuigen onder druk. Hierdoor trekt één van de twee getuigen de verklaring in. De andere getuige wordt aan het eind van de aflevering vermoord en D'Angelo Barksdale wordt vrijgesproken.
C: Koop en verkoop drugs	Bubbles leert Johnny hoe je drugdealers op kan lichten door met nepgeld te betalen. De eerste keer lukt dit. Als Johnny het zelf probeert wordt hij gesnapt en hierna in elkaar geslagen. Hij belandt in het ziekenhuis waar Bubbles hem opzoekt. Bubbles besluit hierdoor de politie te helpen in het onderzoek naar drugdealers.

### 1.6 'The Wire'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: Wallace	Als Wallace het vermoorde en verminkte lichaam van Brandon op een auto ziet liggen schrikt hij en voelt hij zich schuldig. Hij heeft bijgedragen aan deze verschrikkelijke daad door geld te ontvangen voor informatie over Brandon. Hij probeert zijn gevoelens te uiten bij D'Angelo. Die vertelt Wallace om het te vergeten.
B: Bubbles	Bubbles heeft werk gevonden als medewerker in een groetenkraam. Op deze manier probeert hij legaal geld te verdienen. Johnny weet hem te verleiden om te stoppen en koper te stelen uit een werkplaats. Ze verkopen het koper en kopen er drugs voor. In een kraakpand gebruiken ze de drugs. Als Johnny opnieuw drugs gaat halen wordt hij gearresteerd.
C: Wire Case	De speciale eenheid van Daniels boekt vooruitgang. Prez en Freamon pikken bruikbare informatie op uit de 'wire' taps. Rawls dreigt echter de zaak die de speciale eenheid opbouwt te verstoren. Door snelle arrestaties zouden slechts enkele leden van de Barksdale organisatie ingerekend worden, maar niet de leiding. Uiteindelijk redt Daniels de zaak bij Burrell en kan de eenheid door met het onderzoek.

### 1.13 'Sentencing'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: Federal	De speciale eenheid van Daniels kan niet rekenen op volledige steun van de top bij de politie om de zaak verder uit te bouwen. McNulty, Daniels en Freamon benaderen daarom de FBI. Die zijn meer geïnteresseerd in de politieke connectie, dan de moorden en het geweld van de Barksdale organisatie. Rawls hoort dat achter zijn rug om

	contact met de FBI is gezocht.
B: D'Angelo	D'Angelo is bereid om te getuigen tegen de top van de Barksdale organisatie. Hij legt een verklaring af en informeert de politie wie de moorden heeft gepleegd. Onder druk van zijn moeder trekt hij de verklaring in en krijgt samen met de Wee Bay de hoogste gevangenisstraf. Door een deal van advocaat Levy met het openbaar ministerie komt leider Avon Barksdale er met een relatief lichte straf van af.
C: Greggs	Greggs is weer bij bewustzijn. Ze legt een getuigenverklaring af tegen Little Man. Wee Bay heeft ze naar eigen zeggen niet herkend. Bunk wijst Wee Bay aan als de andere verdachten, maar Greggs gaat niet in op deze hint. Ze legt een eerlijke verklaring af.

## 2.1 'Ebb Tide'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: McNulty	McNulty ontdekt een lijk in water tijdens een patrouille. Zijn oude collega's van de afdeling moordzaken proberen het onderzoek af te schuiven op de regiopolitie, omdat het lijk in hun gebied is gevonden. McNulty onderzoekt het geval en komt tot de conclusie dat het lijk door de wind uit het gebied is gewaaid. Hij zadelt zijn oud-collega's hiermee op met een moordzaak. Tot afgrijzen van onder andere zijn voormalige baas Rawls.
B: Bodie	De loyaliteit van Bodie en andere Barksdale leden wordt onderzocht. Bodie haalt een auto op waar een pakketje in zou moeten liggen. Na het strippen van de wagen blijkt het pakketje er niet te zijn. Bodie is verder opgeklimmen binnen de organisatie. Hij is verantwoordelijk voor de handel in één van de flats die als handelsplek gebruikte word.
C: Sobotka	De vakbond zoekt naar mogelijkheden om het werk in de haven voor de toekomst veilig te stellen. Vakbondsleider Frank Sobotka doneert een groot glas in lood werk aan de kerk om zo in contact te komen met een senator. Zij is een belangrijke gesprekspartner voor de toekomst van de haven. Er zijn plannen om huizen te bouwen en de haven te verkleinen, wat een verlies van banen tot gevolg heeft.

## 2.6 'All Prologue'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: McNulty	McNulty geeft de moordzaak van de drenkeling achter zich. Daarmee staakt McNulty ook zijn

	<p>strijd tegen zijn voormalige collega's van de afdeling moordzaken. Hij richt zich op zijn stukgelopen huwelijk en probeert een nieuwe start te maken met zijn vrouw.</p>
B: Sobotka	<p>Op een bijeenkomst van de vakbond pleit Sobotka voor een uitbreiding van de pier. De lobby verloopt goed, door onder andere steun van de landelijk vakbond. Na de bijeenkomst benadrukt een lid dat Sobotka voorzichtig moet zijn. Het geld voor de lobby wordt op een verdachte manier vergaard. Die achterdocht leeft ook bij de leden. Ondertussen probeert Sobotka Ziggy in het gareel te houden.</p>
C: D'Angelo	<p>D'Angelo wil geen contact meer met zijn familie. Hij zal niet getuigen tegen ze, maar hij wil ook niets meer met ze te maken hebben. In de gevangenis spoelt hij zijn drugs weg en probeert te lezen en zich te ontwikkelen. Tijdens een bezoek aan de bibliotheek wurgt een andere gevangene hem. Hij knoopt D'Angelo met een riem aan de deur om het op zelfmoord te laten lijken.</p>

## 2.12 'Port in A Storm'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: WireTeam	<p>De speciale eenheid werkt toe naar het afronden van de zaak. Dankzij de verklaring van Nick hebben ze genoeg aanwijzing om 'The Greek' te arresteren. De moorden van de onbekende vrouwen worden opgelost. De moordenaar Boris wordt gearresteerd en geeft de locatie van Vondas en 'The Greek' door. Het arrestatieteam komt echter te laat. 'The Greek' en Vondas zijn gevlucht.</p>
B: Nick	<p>Frank Sobotka, de oom van Nick is vermoord. Nick is kwaad en besluit op aandringen van zijn vader met de politie te praten. Hij getuigt tegen 'The Greek' en zijn bende. Nick duikt met zijn gezin onder in een motel.</p>
C: Bell	<p>Nadat Stringer brother Mozone in het ziekenhuis heeft bezocht krijgt hij een aanvaring met Avon. Het is de eerste spanning tussen de twee jeugd vrienden. Stringer Bell deelt de hoeken waar drugs gedeald worden nu met Prop Joe. Een wapenstilstand omdat zo meer omzet gemaakt kan worden. Avon is eigenlijk tegen dit plan, maar tot hij uit de gevangenis is mag Stringer Bell de straathoeken delen met Prop Joe.</p>

## 3.1 'Time After Time'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: McNulty	<p>Uit de 'wire' taps komt niet veel waar een zaak</p>

	op gebouwd kan worden. McNulty en zijn team observeren de handel, maar door eerdere zaken zijn de dealers voorzichtiger geworden. Door een arrestatie van een mid-level dealer hopen ze op een bevordering van een dealer die veel op de 'wire' praat. Helaas voor het team wordt de dealer niet gepromoveerd in de drugsorganisatie. Het onderzoek tegen de bende van Stringer lijkt dood te lopen. McNulty duikt echter in vorige onderzoeken en hoopt zo een doorbraak te vinden voor het onderzoek.
B: Barksdale	De oude handelsplekken van de Barksdale organisatie worden gesloopt. De 'pit' en de 'towers' worden door de gemeente vervangen door nieuwe huizen. De handel in drugs blijft, maar Stringer Bell probeert 'the game' als een bedrijf aan te pakken. Prijsafspraken over het product zijn belangrijker dan territorium veroveren volgens hem.
C: Daniels	Daniels heeft zijn eigen permanente speciale eenheid gekregen. Zijn promotie wordt echter nog tegengehouden door de burgemeester. De vrouw van Daniels kan namelijk een politieke tegenstander worden. Op deze manier oefent de burgemeester druk uit op Daniels en zijn vrouw. Ze liggen in scheiding, maar houden dit stil om haar publieke populariteit niet te schaden.

### 3.6 'Homecoming'

Verhaallijn	Beschrijving
A: Colvin	Het idee van Bunny Colvin om een drugzone te creëren lukt nog niet helemaal. Er zijn nog gangsters die buiten het gebied drugs dealen. De agenten krijgen de opdracht om al die dealers te dwingen alleen in de drugzone te handelen. Op deze manier verdwijnt de drughandel uit de rest van de stad. Agenten treiteren en intimideren de dealers om naar 'Hamsterdam' te gaan.
B: WireTeam	McNulty en Greggs willen het onderzoek naar de Barksdale organisatie voortzetten. Daniels sommeert ze om bij te dragen aan het oplossen van moordzaken. Vanuit de politieleiding is opdracht gegeven om hier prioriteit aan te geven. Op eigen houtje proberen McNulty en Greggs aanknopingspunten voor het Barksdale onderzoek te zoeken. De vermeende moord op D'Angelo biedt wellicht een opening. Door zijn moeder hiermee te confronteren hopen ze op informatie over Barksdale.
C: Barksdale	Het verschil in aanpak van Avon Barksdale en Stringer Bell wordt steeds duidelijker. Tijdens de afwezigheid van Avon in de gevangenis heeft Stringer een bedrijfsmatige aanpak gehanteerd. Hierdoor zijn de 'corners' in handen van andere

	gangsters zoals Marlo. Avon wil deze handelsplekken terug en zet geweld in om ze te veroveren. Gebrek aan mankracht en een verzwakte positie op straat zorgt ervoor dat dit niet lukt. De spanning tussen de twee jeugdvrienden loopt hierdoor verder op.
--	---

### 3.12 'Mission Accomplished'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: Barksdale	Stringer Bell is vermoord en Avon heeft zijn goedkeuring er voor gegeven. Door het verschil in inzicht tussen de twee jeugdvrienden waren ze uit elkaar gegroeid. De uitzichtloze oorlog tussen Avon en Marlo zorgt ervoor dat Avon begrip krijgt voor het stanpunt van Stringer. De oorlog op straat levert niets op. Het hoort echter bij 'the game' en dat zal nooit veranderen beseft hij. Als de Barksdale bende klaar is om Marlo aan te vallen worden ze gearresteerd. Tijdens het bewapenen valt de politie binnen en iedereen wordt opgepakt.
B: Hamsterdam	Het sociale experiment van Bunny Colvin is ontdekt. Iedereen spreekt er schande van en Colvin wordt teruggezet in rang. Hierdoor loopt hij zijn pensioen als 'mayor' mis. De bende van Marlo neemt de 'corners' weer in om de handel voort te zetten. Door het oprollen van de Barksdale organisatie is Marlo de baas op straat.
C: Politici	De burgemeester Royce, Carcetti en de top van de politie vechten uit wie er schuldig is voor de puinhopen van Hamsterdam. Uiteindelijk neemt onder druk van de burgemeester commissaris Burrell de schuld op zich. In ruil hiervoor belooft Royce hem een termijn van vijf jaar. Burrell verschuift de volledige schuld naar Colvin. Carcetti benadrukt dat iedereen schuldig is en geeft hiermee een signaal af voor zijn toekomstige gooi naar het burgemeesterschap.

### 4.1 'Boys of Summer'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: School	Prez stopt na incident bij de politie. Hij wordt leraar op een lokale middelbare school. Zijn verleden als agent past goed bij de ongedisciplineerde kinderen. Als hij op de school komt om te solliciteren wordt hij direct aangenomen.
B: Marlo	Marlo maakt de dienst uit op straat. Hij heeft bijna alle 'corners' in handen. Bodie is een van de weinige Barksdale gangsters die nog over is. Door het wegvallen van de organisatie staat hij alleen tegenover dealers van Marlo. Snoop en

	Chris zijn de gevaarlijkste handlangers van Marlo die iedereen vermoorden die de zaken van de drugsbende verstoort.
C: Politiek	Carcetti stelt zich kandidaat voor het burgemeesterschap. Hij kent een moeizame start van wat een onmogelijk opgave lijkt; een witte burgemeester worden in een stad met voornamelijk zwarte kiesgerechtigden die ook een voorkeur voor een zwarte kandidaat hebben.

#### 4.7 'Unto Others'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: Carcetti	Carcetti begint zijn loopbaan als burgemeester met een dag meelopen bij de politie. Daniels vertelt hem dat de nadruk ligt op het terugbrengen van de cijfers in plaats van het oplossen van de echte problemen.
B: School	Namond raakt verzeilt in een vechtpartij. Dealer van Marlo pikken de hoek van de straat in waar hij en andere jongens van Bodie staan. Randy verradt bij de politie dat Chris en Snoop Lex hebben vermoord. Zonder de probleemleerlingen leert meester Prez spelenderwijs wiskunde aan de kinderen. Hij maakt gebruik van dobbelen en poker als truc om ze kansberekening te leren.
C: WireTeam	Bunk verhoort Omar over een verdwenen dienstwapen. In ruil hiervoor zorgt hij dat Omar onder bewaking in de gevangenis komt te staan. Omar heeft veel vijanden in de gevangenis die hem willen vermoorden. Herc probeert zijn gestolen beveiligingscamera terug te vinden. Greggs komt er achter dat de moord op een getuige in een belangrijke zaak toeval was. Mede door de moord op de getuige kon Carcetti een belofte doen dat hij als burgemeester de misdaad zou aanpakken.

#### 4.13 'Final Grades'

<b>Verhaallijn</b>	<b>Beschrijving</b>
A: School	De speciale klas met de meest lastige kinderen van Bunny Colvin zorgt ervoor de reguliere lessen beter verlopen. Namond en de andere leerlingen met extra aandacht doen het ook beter door de afgezonderde lessen. Toch merkt Prez dat ook in het onderwijs de statistieken belangrijker zijn dan de werkelijke niveau van de leerlingen. Colvin vraagt Namonds vader Wee Bay om de voogdij van zijn zoon. Namond gaat bij Colvin en zijn vrouw wonen. Carver zoekt opvang voor Randy. Uiteindelijk is er geen andere mogelijkheid dan een tehuis voor hem. Michael vermoordt Bodie, die op het punt stond

	om te getuigen tegen Marlo en zijn bende. Dukie stopt met school en wordt een dealer voor Micheal die door de moord op Bodie een eigen 'corner' krijgt.
B: WireTeam	De politie zoekt alle leegstaande huizen na voor mogelijke lijken. Het spijkerpistool van Snoop is gebruikt om de huizen af te sluiten. In totaal worden 22 lijken uit de leegstaande huizen gehaald. Door gebrek aan bewijs kunnen Snoop en Chris niet worden vervolgd en blijft de zaak onopgelost.
C: Politiek	Carcetti gaat langs bij het staatbestuur om meer geld voor de stad te krijgen. Ondertussen probeert Colvin geld te krijgen voor de extra lessen voor moeilijke kinderen. Door het tekort op het stadsbudget krijgen ze geen geld. De extra lessen stoppen hierdoor. Carcetti wil niet smeken bij de staat voor meer geld. Hij besluit om het budgettekort te wijten aan het vorige stadsbestuur.

**B: Codeerschema verhaallijnen *The Wire* en artikelen *The New York Times***

<b>Naam Codeur:</b>									
<b>Datum:</b>									
<p><b>Algemene toelichting:</b></p> <p>In de kolom aflevering of artikel staat de onderzoekseenheid. Voor codering van <i>The Wire</i> staan de afleveringsnummers al in de kolom vermeld. Voor codering van <i>The New York Times</i> de titel van het krantenartikel vermelden. In de overige kolommen turven hoe vaak het gevraagde onderdeel voorkomt (voor details van de onderdelen zie begrippenlijst hieronder). Bij het coderen van de <i>The Wire</i>: zet bij het turven het tijdstip van de scene tussen haakjes, zie voorbeeld:</p> <p><small>✚</small></p> <table border="1" style="margin-left: 20px; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="padding: 5px;">Aflevering</th> <th style="padding: 5px;">Drugshandel</th> <th style="padding: 5px;">D</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="padding: 5px;">1.1</td> <td style="padding: 5px;">I(3:14) II(6:36) I(7:12) I(30:22)</td> <td style="padding: 5px;"></td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">1.6</td> <td style="padding: 5px;"></td> <td style="padding: 5px;"></td> </tr> </tbody> </table>	Aflevering	Drugshandel	D	1.1	I(3:14) II(6:36) I(7:12) I(30:22)		1.6		
Aflevering	Drugshandel	D							
1.1	I(3:14) II(6:36) I(7:12) I(30:22)								
1.6									
<p>In de kolom toelichting is er ruimte voor opmerkingen bij twijfel of de mogelijkheid voor uitleg. Hier ook het tijdstip van de scene vermelden waar de toelichting voor bedoeld is (in het geval van <i>The Wire</i>).</p>									

Aflevering/ Artikel	Drugshandel	Drugsgebruik	Geweld	Moord	Diefstal	Toelichting



<b>Criminele handeling</b>	
<b>Aflevering</b>	
<b>Verhaallijn</b>	
<b>Tijdstip</b>	
<b>Betrokken personage</b>	
<b>Oorzaak</b>	
<b>Frame</b>	
<b>Toelichting</b>	

<b>Criminele handeling</b>	
<b>Artikel</b>	
<b>Oorzaak</b>	
<b>Frame</b>	
<b>Toelichting</b>	

### **Invoer in SPSS**

#### **Criminele handelingen**

0= nee (niet aanwezig)

1= ja (aanwezig)

#### **Oorzaak**

0 = nee (niet aanwezig)

1= ja (aanwezig)

#### **Frames**

0= niet aanwezig

1= minder belangrijk

2= Dominant

## **C: Definities**

### **Criminele handelingen**

#### **Drugshandel**

Hoe vaak wordt de handel in drugs getoond/besproken? Bij *The Wire* tellen aan de hand van scènes. Als er in één scene meerdere keren handel plaatsvindt tellen per verkoop. Als een persoon in één scene meerdere keren handelt, alle verkoop per keer tellen. In *The New York Times* tellen per krantenartikel. Als er in het artikel verschillende vormen van handel worden besproken deze apart tellen.

#### **Drugsgebruik**

Hoe vaak komen drugsgebruikers in beeld/ worden ze besproken door de krant? Bij *The Wire* tellen aan de hand van scènes. Als personen in één scene meerder keren in beeld komen, tellen als 1. Alleen tellen wanneer het personage daadwerkelijk drugs gebruikt of duidelijk gebruik heeft (bij twijfel toelichten). In *The New York Times* tellen per artikel. Wanneer dezelfde persoon meerdere keren per artikel wordt opgevoerd, tellen als 1.

#### **Geweld**

Hoe vaak wordt er geweld gebruikt bij drugsgerelateerde criminaliteit (handel, gebruik, diefstal)? In *The Wire* tellen per scene alleen als drugsgerelateerde criminaliteit betreft (bij twijfel toelichten). Als er in één scene meerder keren geweld wordt gebruikt (bijvoorbeeld meerdere klappen van één persoon) tellen als 1 per persoon die geweld gebruikt. In *The New York Times* tellen per artikel. Alleen tellen wanneer het om drugsgerelateerde criminaliteit gaat in het artikel. Bij twijfel toelichten.

#### **Moord en drugs**

Hoe vaak wordt een moord in verband gebracht met drugsgerelateerde criminaliteit? *The Wire* tellen per scene alleen als de moord gepleegd wordt, of gepleegd is, in verband met drugsgerelateerde criminaliteit (bij twijfel toelichten). Als er in één scene meerder moorden worden gepleegd of gepleegd zijn, per moord tellen. Politieonderzoek naar een moord (onderzoek bij het stoffelijk overschot) telt dus ook als moord. In *The New York Times* tellen per artikel. Alleen tellen wanneer het om een moord gaat die in verband wordt gebracht met drugsgerelateerde criminaliteit. Bij twijfel toelichten.

### **Oorzaken**

#### **Werkloosheid**

Heeft het personage in *The Wire* dat betrokken is bij de criminele handeling werk? Speelt de afwezigheid van werk verder een rol bij het ontstaan van de criminele handeling. Dit kan blijken uit de verhaallijn bijvoorbeeld te weinig uren in de haven of het betrokken raken bij drugshandel door het gebrek aan werk. Toelichten wat het verband met het gebrek aan werk en de criminele handeling is.

Hebben de betrokkenen bij de criminele handeling in het artikel in *The New York Times* werk of verwijst de journalist naar werk in het algemeen? De verwijzing naar arbeid in verband met criminele handeling toelichten.

### **Armoede**

Speelt armoede een rol in het ontstaan van de criminele handeling? Geeft armoede aanleiding om over te gaan tot de criminele handeling? In *The Wire* leven sommige personages in armoede. Wanneer uit de scene, de verhaallijn of eerder kenmerken van het personage blijkt dat armoede een rol speelt dan tellen als 1. Bij toelichting vermelden waarom armoede een rol speelt. In de artikelen van *The New York Times* vermeldingen van de journalist die aanwijzen dat betrokkenen weinig geld hadden, in arme omstandigheden leefden tellen als 1. Altijd in de toelichting omschrijven.

### **Politie**

Speelt het handelen van de politie een rol bij het ontstaan van de criminele handeling? In *The Wire* kan het optreden van de politie invloed hebben op criminaliteit. Als uit de scene of verhaallijn blijkt dat de politie een aandeel heeft in de criminele categorie dan tellen als 1. Bij de toelichten vermelden wat dat aandeel is. In artikelen van *The New York Times* de invloed van de politie op de criminaliteit meten als 1 als er in het artikel over geschreven wordt. Bij de toelichten vermelden hoe dit in het artikel voorkomt.

### **Familie**

Wanneer problemen in de familie aanleiding zijn of de oorzaak voor de criminele handeling. In *The Wire* zijn verschillende personages familie. Als de band tussen deze personages aanleiding geeft tot criminele handelingen dan tellen als 1. In de toelichting vermelden waarom familie een aanleiding is tot criminaliteit. In *The New York Times* kunnen in artikelen over criminaliteit familie een rol spelen. Wanneer familie een oorzaak voor de criminele handeling zijn tellen als 1. In de toelichting vermelden welke rol familie speelt.

### **Beleid politiek**

Is er een koppeling tussen het beleid van de stad, de politiek en de criminele handeling? In de verhaallijnen van *The Wire* komen politieke personages voor. Speelt de benadering van de politiek een rol als oorzaak voor criminaliteit? Als in *The New York Times* de rol van de overheid of het stadsbestuur omschreven wordt in de gemeten criminele handeling dan meten als 1. In de toelichting omschrijven.

## **Frame**

### **Sociale problematiek**

Wanneer het verhaal verteld wordt vanuit het perspectief van sociale problematiek dan meten als dominant of ondergeschikt. Het frame sociale problematiek legt de nadruk om de omstandigheden

zoals werkloosheid, armoede, de sociale leefsituatie in de wijk als het ontstaan van criminaliteit. Zowel in *The Wire* als in *The New York Times* toelichten waarom dit frame dominant of ondergeschikt is.

### **Ras**

Wanneer de verhaallijn of het bericht verteld wordt vanuit het etniciteit perspectief dan meten als dominant of ondergeschikt. De criminele handeling kan verklaard worden door de problemen tussen rassen te bespreken. Wanneer dit dominant of ondergeschikt gebeurt in *The Wire* als in *The New York Times* toelichten.

### **Journalistiek**

Wanneer het verhaal verteld wordt vanuit feitelijk perspectief dan meten als dominant of ondergeschikt. Een verhaal op deze manier houdt zich aan de feitelijke vragen wie, wat, waar? In *The Wire* kan het gaan om een criminele handeling waar we geen uitgebreide achtergrondinformatie van de betrokkenen hebben. In *The New York Times* is er in deze berichten vooral een feitelijke weergave zonder interpretatie of uitgebreide aandacht voor de achtergronden bij de criminele handeling. In de toelichting beschrijven.

### **Psychologie**

Wanneer bij het verbeelden van de criminele handeling de nadruk ligt op psychologische kenmerken dan meten als dominant of ondergeschikt. Meten wanneer de persoonlijke gedragskenmerken en karakterkenmerken gebruikt worden om het verhaal te vertellen. In de toelichten vermelden waarom en hoe dit frame gebruikt wordt in de verhaallijn van *The Wire* of het artikel van *The New York Times*.

### **Slachtoffer kenmerken**

Wanneer de kenmerken van het slachtoffer uitgangspunt zijn om de criminele handeling te verbeelden dan coderen als dominant of ondergeschikt. Bijvoorbeeld wanneer naast de criminele handeling de achtergrondkenmerken van het slachtoffer in het artikel of het verhaallijn worden verteld. In *The Wire* kan in de rest van de serie aandacht geweest zijn voor een personage dat nu slachtoffer is. Dan verklaren in de toelichting en meten als dominant of ondergeschikt.

### **Dader kenmerken**

Wanneer de kenmerken van de dader uitgangspunt zijn om de criminele handeling te verbeelden dan coderen als dominant of ondergeschikt. Bijvoorbeeld wanneer naast de criminele handeling de achtergrondkenmerken van de dader in het artikel of het verhaallijn worden verteld. In *The Wire* kan in de rest van de serie aandacht geweest zijn voor een personage dat nu dader is. Dan verklaren in de toelichting en meten als dominant of ondergeschikt.