

A DOUA VENIRE A MARȚIENILOR SAU UN VIITOR FĂRĂ GRANITE PENTRU TEATRUL RADIOFONIC

OANA CRISTEA GRIGORESCU*

Abstract

The second coming of the Martians or a future without borders for the Romanian Radio Drama is a contribution that focuses on the aesthetics of radio drama productions through the latest decade, as illustrated by the performances the National Radio Drama Department entered specialized international festivals. As an autonomous genre, Radio Drama has benefited from the evolution of digital technology in the latest decades, but also from the repertoire diversification brought about by promoting original scenarios, specially written for radio productions. *The second coming of the Martians or a future without borders for the Romanian Radio Drama* identifies several repertoire directions and innovative aesthetic solutions, aiming to highlight the originality and creativity of the Romanian Radio Drama over the latest decade. That Romanian Radio Drama is perfectly synchronized with the current international cultural environment is the starting point of this contribution. And it is supported by the analysis of several examples drawn from audio dramas signed by three internationally award winning directors: Ilinca Stihi, Attila Vizauer and Mihnea Chelaru. Particularly active on an international level over the last 10 years, Radio Romania's Drama Department and its editorial staff have earned a place among the most valued radio play producers in the world, not only by the regular selection of its productions and the awards won at well-established international festivals, but also by organizing seven editions of the International Grand Prix Nova Radio Drama Festival, an event focused on innovation.

Keywords: Radio Drama, Radio Romania, Radio Drama Department, Grand Prix Nova Festival, innovation, Ilinca Stihi, Attila Vizauer, Mihnea Chelaru

30 octombrie 1938 este un reper de neocolit când căutăm dovezile autonomiei teatrului radiofonic între arte și unul din momentele confirmării puterii transcendente a sunetului în fața imaginii. Atunci, oamenii au fost convinși de invazia marțienilor ascultând la radio *Războiul lumilor* de Orson Welles (dramatizarea romanului omonim de H.G. Wells). În zilele noastre, revoluția tehnologiei digitale a reconfigurat puterea sunetului ca mediu de comunicare și

* Dr. Oana Cristea Grigorescu este critic de teatru și redactor la Radio România București, redacția Teatrul Național Radiofonic. Adresă de e-mail: grigorescuo2@gmail.com.

manipulare a imaginației ascultătorilor, iar teatrul radiofonic ne poate oricând convinge de a doua venire a marțienilor.

Autonomia genului

În cei 90 de ani de existență împliniți în 18 februarie 2019, teatrul radiofonic românesc și-a adjudecat statutul de artă autonomă, sincron cu mediul profesional internațional. Încă de la începuturi, și la noi s-a pus problema definirii mijloacelor de expresie specifice ce țin de regie, actorie și, nu în ultimul rând, de suplینirea imaginii (scenografiei) prin puterea de sugestie a spațiului sonor. În rememorarea descoperirii acestora, serialul de comedie *Undeva în '28 de Ilinca Stih*¹, parodiază cu iubire filială munca de pionierat și performanțele înaintașilor. Găsim aici referințe la descoperirea specificului rostirii la microfon, la imaginarea și transmiterea spațiului și recuzitei de scenă prin sunet (ceea ce ulterior s-a numit regia de studio), la necesitatea de a rescrie dramaturgia în adaptarea radiofonică și, nu în ultimul rând, la stimularea imaginației ascultătorului prin sugestie sonoră. Ajungând în prezent, ultimele trei decenii au produs importante schimbări în conceperea și realizarea teatrului radiofonic prin trecerea de la tehnologia de înregistrare și manipulare a sunetului de tip analog la cea digitală, cu alte cuvinte de la manipularea benzii magnetice la procesarea virtuală a unei sonore în softurile de calculator. Implicațiile sunt majore și rezultatul se impune de la sine printr-un experiment banal la îndemâna oricui: urmăriți orice secvență dintr-un film cu sonorul tăiat și jumătate din credibilitatea imaginii dispăre. Avem astfel proba importanței sunetului și a puterii sale de convingere. Creativitatea în teatrul radiofonic, *Radio Drama* cum e denumit genul în mediul profesional internațional, și-a redefinit, astfel, mijloacele odată cu noile tehnologii.

Comunicarea de față își propune să repertorieze metodele de abordare a concepției și de realizare a teatrului radiofonic românesc din ultimul deceniu prin analiza câtorva producții ale Teatrului Național Radiofonic premiate la festivalurile internaționale de profil. Selecția producțiilor comentate aici urmărește să pună în valoare căile inovației și înnoirii mijloacelor expresive ale câtorva creatori români cu o importantă contribuție la dinamica genului, internațional recunoscută. Ei sunt Ilinca Stih, Attila Vizauer și Mihnea Chelaru și lucrarea conține secvențe din interviurile de documentare realizate cu ei pentru acest studiu. Am pornit în cercetarea de față de la premiza cunoașterii canonului românesc al teatrului radiofonic: mari voci la microfon spun cursiv și emoțional o poveste. Urmărim să decelăm acele contribuții care au transformat genul în spiritul noilor mijloace de expresie ale secolului XXI.

Scenariul radiofonic ca partitură sonoră

Teatrul radiofonic s-a impus ca formă a culturii populare prin adresabilitatea lui largă, dar și prin scopul declarat de a povesti marea literatură/dramaturgie la radio. Dar nici literatura, nici dramaturgia nu pot ajunge la microfon fără o adaptare a textului rostit de actori pentru mediul auditiv, în absența imaginii. Privind din perspectiva prezentului, două direcții de realizare a scenariilor radiofonice s-au impus: adaptarea radiofonică a unui text/unei piese de teatru existente și scrierea unor scenarii originale gândite special pentru sunet. În acest ultim caz, sunetul devine purtătorul de sens, și trece, adesea, înaintea cuvântului ca mediator al poveștii. Indiferent de tipul scenariului, lecția cinematografeiei a fost integrată în ultimele decenii de

¹ Producție Teatrul Național Radiofonic și Radio România Actualități pentru Anul Centenar 2018, disponibil pe www.eteatru.ro la adresa <http://www.eteatru.ro/#art-index/undeva-in-28-de-ilinca-stih/5711>.

autorii de teatru radiofonic (de regulă regizorii sunt și autorii scenariilor) care își concep textul de lucru după modelul scenariilor de film, dezvoltând în paralel și complementar planurile comunicării sonore: cuvânt, atmosferă și muzică. Nu se mai pune problema de a ilustra o poveste, ci de imersie a ascultătorului în spațiul și atmosfera acțiunii sonore.

Mihnea Chelaru, regizor și inginer de sunet, multi-premiat pentru producțiile sale radiofonice² este adeptul organizării prealabile a materialului sonor după principiile scenariului de film în dezvoltări polifonice, concepute ca niște partituri de orchestră: „De la film am adus în modul de lucru felul în care adaptez sau scriu scenariile, începând de la format și terminând cu modul în care aplic ceea ce scriu în scenariu. Sunt adeptul decupajului de film, adică ceea ce scriu în momentul când adaptez, respect aproape cu strictețe până termin piesa”, spune Mihnea Chelaru. O altă lecție importantă, respectată cu consecvență, este tăietura scurtă a scenelor, alternanța planurilor narrative ca metodă de ritmare și dinamizare a producției. De altfel, Mihnea Chelaru este un regizor atașat de narativitatea subiectelor și de interpretarea lor realistă, eliberat însă din tiparul cronologiei stricte a acțiunii. Microfonul e un excelent comutator al planului real în cel interior, al gândurilor și imaginației personajelor, pe care producțiile lui le explorează pentru a reda viața și tensiunea trăirilor autentice. Împrumutată din muzică, tehnica leitmotivului oferă liantul structural și firul logic al dezvoltării scenariilor sale.

Ilinca Stihî este un artist complet, format la școala regiei de film, la fel ca Mihnea Chelaru. Regizor-autor de scenarii, își concepe integral spectacolele radiofonice, chiar și atunci când lucrează pe o dramaturgie-suport, construind totul, de la scenariu până la post-procesarea finală a sunetului, în adâncimea straturilor sonore. Adesea, sursele literare sunt folosite ca pretext pentru o interpretare sonoră ce depășește cadrele textului original. În *Spovedania lui Stavroghin*³, după *Demonii* de Dostoievski, Doina Papp semnează dramatizarea ultimului capitol al romanului. Coperțile sonore ale producției expandează criza conștiinței vinovate a lui Stavroghin la tema vinovăției în istorie. Cine plătește pentru victimele nevinovate ale regimurilor represive, ale căror abuzuri sunt recunoscute public la decenii după răsturnarea lor? Producția se susține narativ pentru ascultătorul interesat de sursa literară, dar miza producției stă în sugestia sonoră a regresiei în timp, pentru a vorbi despre istoria revoluțiilor ca mandatare ale regimurilor opresive. „Pornesc de la un subiect actual, un subiect fierbinte, care să intereseze societatea căreia ne adresăm sau chiar lumea; adesea, anumite frământări au o anumită globalitate, explică Ilinca Stihî. De multe ori am pornit chiar de la muzică. De exemplu în *Biblia neagră a lui William Blake*⁴ am pornit de la cântecul *We are young*, pentru a căuta în el mesajul unei noi generații. Deja, de câțiva ani, pentru mine nu mai există o diferențiere între cuvânt și sunet, pe măsură ce scriu dezvolt în minte și un anumit univers sonor care trebuie să aibă aceeași consistență ca și cel scris, trebuie să intre în dialog și să colaboreze pentru construcția întregului. Nu mai gândesc în cuvinte și apoi în sunet. Când îmi scriu propriile scenarii de multe ori îmi permit să le las aparent deschise din punct de vedere sonor, dar întotdeauna amprenta sonoră e de la început prezentă acolo. În general, scenariul se pliază pe propunerea sonoră, chiar pe cea tehnică, ceea ce e foarte important. La *Vele*⁵, de exemplu, propun o construcție concentrică a scenariului care are chiar această trimitere.” Scenariile Ilincăi Stihî transcriu doar parțial straturile sonore din producția finală pentru că, de multe ori, textul vorbit e subordonat texturii sonore finale la care ajunge în procesul montajului. Trecerea de la un plan sonor la altul face

² *Pisica verde* de Elise Wilk, argint la New York Festivals 2016, și *Exploziv* de Elise Wilk, trei medalii de aur: la ABU 2017, la Grand Prix Marulic (Hvar) și la New York Festivals 2018.

³ Selecție în finala premiilor BBC Audio Drama Awards 2019, la secțiunea *Cea mai bună dramă europeană*.

⁴ Disponibil la: <https://radioromaniacultural.ro/teatrul-national-radiofonic-online-asculta-aici-biblia-neagra-a-lui-william-blake/>.

⁵ *Vele*, scenariu original de Ilinca Stihî, producție 3D immersive surround.

trimitere la tehnica *melodiei continue* wagneriene. Scenele nu au punct final, se sublimează sonor una în alta, ceea ce produce corespondența ideilor în pofida fragmentării firului narativ logic. De aici rezultă senzația de densitate sonoră a produsului final, intranscriptibilă în faza de elaborare a scenariului.

Attila Vizauer vine în teatrul radiofonic dinspre regia de teatru, fiind atașat de tradiția regiei est-europene a lucrului cu actorul, orientată pe dezghiocarea multiplelor sensuri ale textului interpretat. În teatrul radiofonic aduce interesul pentru descoperirea resurselor de expresivitate ale rostirii cuvântului la microfon. În acest sens, producția *Dialogurile lui Platon. Criton*⁶ e un pariu imposibil, câștigat cu brio. Interpretarea marilor texte filozofice la microfon e o muncă de arheologie a sensurilor și de revelare a ideilor în lectura orală. E un travaliu pe detalii alături de actori, pus în valoare de tratarea minimalistă a spațiului sonor din fundal. Prin acest tratament al cuvântului rostit, regizorul împărtășește ascultătorilor încrederea în forța și energia cuvântului rostit și urmărește decuparea sensurilor marilor idei ale culturii. Aceeași căutare și revelare a energiei cuvântului rostit la microfon o regăsim în producția *Călătoria lui Orfeu*⁷. Aici suntem în fața conceperii scenariului radiofonic ca veritabilă muncă de echipă. În fapt, mitul lui Orfeu dramatizat este rostit de către actori într-o limbă inventată, iar cuvintele se întreș cu sunetele în textura partiturii sonore compuse de Mădălin Cristescu, inginerul de sunet și autorul scenariului sonor. Regia a urmărit să transfere sensul cuvintelor în energia cu care sunt ele rostite, iar adâncimea straturilor sonore ale spațiului parcurs de Orfeu în călătoria spre Infern sunt create la masa de montaj. Rezultatul final binaural, special mixat pentru ascultarea în căști, mizează pe imersia ascultătorului în universul sonor și pe ghidarea lui prin poveste exclusiv prin intermediul energiei cuvintelor și a sunetelor. În acest caz, scriptul de spectacol se reduce la dialogurile personajelor transcrise în limba inexistentă, inventată de regizor. Multitudinea straturilor și texturilor sonore nu apar în scenariu. Ele s-au născut în procesul post-producției din experimentarea și căutarea soluțiilor sonore. Cu această producție ne aflăm în faza în care nu mai e strict decelabilă contribuția regiei și a ingineriei de sunet care au muncit împreună, negociind fiecare sunet audibil în produsul final. E un exemplu standard pentru stadiul actual de contopire a regiei cu *sound design*-ul și a omogenității echipei de creație. „Creația artistică e un fel de autobiografie, spune Attila Vizauer. Textul e cel care dictează felul în care îl abordez. Textul clasic se rostește singur. Merg cu el. Sunt alte texte, pe de altă parte, care devin un pretext pentru performanță. *Călătoria lui Orfeu*, acest concert sonor de vorbe de neînțeles, de nedecodat imediat, în care totul e sunet, inclusiv replicile actorilor, e ca și cum ai asculta o simfonie pe parcursul căreia ascultătorii merg emoțional cu povestitorul”. Deși scenariul e conceput în forma scurtă, producția are doar 10 minute, complexitatea straturilor sonore procură ascultătorului trăiri de o intensitate similară celor produse de audiția creațiilor de mare întindere.

Solitudinea actorului la microfon vs. mobilizarea din teren

De la bun început restricțiile tehnologiei înregistrării vocii au transformat microfonul în partenerul de joc al actorului în teatrul radiofonic. E o realitate ce ține tot mai mult de trecut, odată cu schimbarea majoră produsă de digitalizarea înregistrărilor. Modelul exportat din cinematografie scoate actorul din studio, îl reasează față în față cu partenerul în căutarea veridicității sonore a vocii plasate în spațiul real, descris în scenariu. Cu alte cuvinte, înregistrăm în locurile în care se desfășoară acțiunea: apartamente, străzi, păduri, birouri etc., la

⁶ De ascultat la adresa: <http://www.eteatru.ro/#art/dialogurile-lui-platon-criton/1787481>.

⁷ Grand Prix Marulic (Hvar, Croația), 2019, Short Forms.

orele și, pe cât posibil, în atmosfera și anotimpurile cerute de scenariu. Înregistrările pentru teatrul radiofonic sunt tot mai asemănătoare cu cele pentru film. Absența imaginii e compensată de atenția scrupulos acordată calității captării sunetului, realizată din multiple unghiuri și perspective. Acest mod de lucru presupune mobilizarea actorului pe secvențe scurte, grupate după locul desfășurării și nu după cronologia acțiunii. Actorului i se solicită încărcarea rapidă la tensiunea cerută de secvența în lucru. Regizorul coordonează această mobilizare a actorilor, stimulează condensarea energiei în timp foarte scurt. Cei trei regizori intervievați pentru acest studiu cer actorului o interpretare cât mai realistă, ca la film, pentru care lucrează la nuanțe, pun în valoare inflexiunile vocii și detaliile pe care microfonul le poate reliefa în prim-plan, așa cum camera de filmat decupează imaginea.

Mihnea Chelaru: „Îmi place mai mult teatrul radiofonic decât filmul, pot să o spun cu certitudine, pentru că îmi permite într-o unitate de timp să abordez trei planuri total diferite, ceea ce la film nu poți face decât secvențial; prezent, trecut și vocea interioară a personajului. Maniera de lucru cu actorii vine tot de la film. Sunt adeptul interpretării cât mai apropiate de stilul de interpretare pentru film, adică cât mai natural, mai realist. Eu gândesc întâi sonor piesa și atunci mi-e mult mai simplu în momentul când înregistrez și suprapun să mă apropiez de varianta ideală pe care mi-am imaginat-o eu. Mi s-a întâmplat de mai multe ori să am un scenariu care nu mi s-a părut destul de dinamic când am intrat în post-producție. De exemplu, în *Pisica verde* am apelat la artificul de a mă întoarce în secvențele de *flash back* pentru dinamizare. Ascultătorului de azi nu mai poți să îi dai secvențe lungi și monotone pentru că se plictisește.”

Ilinca Stih: „În general încerc să lucrez cinematografic. Rareori, doar dacă actorul e foarte amprentat de educația teatrală, construiesc teatral și merg pe corp de rol. De cele mai multe ori merg pe secvență pentru că în general caut umbrele într-o interpretare și nu neapărat carcasa, expresia. Din contră, caut să simt un pic aura actorului însuși, nuanța personalității sale pentru care l-am invitat în poveste. Actorul, dar și echipa de lucru sunt foarte importante pentru mine. E firesc să încredințez acest dialog subtil unor oameni cu care simt că pot să comunic pe temele care mie îmi sunt extrem de importante.”

Attila Vizauer: „Pe scenă avem un anumit tip de actorie, un altul în fața microfonului. Cum altcumva, cred că ține de fiecare regizor. Unii simt să decupeze foarte clar cuvântul, la silabă chiar, merg pe sonoritatea expresiei fiecărui cuvânt. Alții cer firesc, nici nu îi interesează dacă cuvintele sunt duse până la capăt, dacă replica e spusă exact în fața microfonului sau actorul se deplasează în jurul lui. Sunt alții care își doresc să existe între actor și microfon aer, pentru ca atunci când undele ajung pe membrana microfonului să creeze o anumită vibrație. Alții cer actorilor să vină să vorbească în șoaptă, la un milimetru de microfon, pentru că în clipa aceea actorul nu mai pierde nimic din calitățile vocii.”

Cei trei regizori intervievați sunt adepții metodei ieșirii din studio pentru faza înregistrărilor și captarea vocilor în ambianțe cât mai apropiate de acustica spațiului din scenariu. E o metodă subtilă de a asocia vocii scenografia absentă în teatrul radiofonic și de a capta pasiv dinamica spațiului. Înregistrarea de studio rămâne, însă, și ea o practică frecventă cu rezultate de bună calitate, și adesea munca la o producție îmbină cele două metode în funcție de cerințele de spațiu ale scenariului.

A treia dimensiune a straturilor sonore

Arhitectura spațiului sonor e rezultatul muncii inginerului de sunet, tot mai apropiată și ea de concepția din cinematografie a coloanei sonore tratate ca partener dinamic al acțiunii. Softurile de editare multi-canal permit texturi sonore complexe și o adâncime a sunetului

sesizabilă chiar și la simpla audiție stereofonică. În cazul ascultării binaurale sau în sistem 3D surround senzația de stare în mijlocul sunetului suplonește cu succes absența imaginii, adesea imaginația ascultătorului fiind capabilă să creeze senzații de prezență și stare în spațiu mai puternice decât imaginea. La această percepție concurează și aportul regiei muzicale, radical regândită și ea în producțiile ultimelor decenii. Ilustrația muzicală în sens tradițional a devenit un clișeu de evitat. Se preferă muzică originală, special compusă pentru o producție anume, sau se apelează la teme muzicale existente reinterpretate, descompuse și retranscrise pentru diferite instrumente sau ritmuri. Un aport muzical important îl au actorii, vocea lor fiind folosită adesea pentru calitatea muzicală, sau din contră, tocmai pentru interpretarea imperfectă, rugoasă, în falset controlat a temelor muzicale asociate personajului, stării, situației etc. Putem afirma că ilustrația muzicală clasică este perimată, regia muzicală apropiindu-se de coloana sonoră din cinematografie în care sunetele și muzica sunt organic topite în arhitectura sonoră a producției.

Softurile multicanal de editare a sunetului oferă adâncime sunetului, scot percepția întregului din senzația bidimensională a recepției frontale. Tridimensionalitatea spațiului sonor e rezultatul manevrării creative a posibilităților tehnologiei multicanal. În cuvintele lui Attila Vizauer, „inginerul de sunet e un scenograf al teatrului radiofonic capabil să construiască o lume. E determinantă calitatea microfoanelor și calitatea softurilor de editare care permit construirea unui decor sonor multi-strat. Ce țesătură fină de sunete e acolo să nu devină zgomot! La fel ca la impresioniști, contează ca rezultatul general să furnizeze o simfonie sonoră în care și vocea omului și universul sonor de zgomote creează spectacolul. Aceasta e marea performanță de azi în teatrul radiofonic.”

Ilinca Stihl se raportează la faza de post-producție ca la adevărata zonă de creație în care etapele interacțiunii echipei în procesul montajului nu mai sunt strict delimitate: „În teatrul de scenă post-producția o faci în repetiții, pe când în radio post-producția are mult mai multă libertate și acolo e mai mult zona creativă și experimentală. Creativitatea începe din post-producție. Este mult mai asemănător cu lucrul la film, categoric, dar radioul are o mult mai mare libertate față de cinema. Teatrul radiofonic e mult dincolo de radio și cred că mulți compozitori și oameni de sunet vor fi atrași în zona asta. Acest tip de lucru cu sunetul va schimba mult conceptul muzicii, ceea ce înseamnă muzica, și va oferi alternativa la imagine care, vrei nu vrei, te fixează. Ești prizonierul unei imagini, pe când în sunet ești liber. Muzica are tendința să fie ilustrativă și mă fereșc să o folosesc astfel. De aceea, ori am teme muzicale pe care le iau și le descompun, le construiesc pe fâșii, desprinse practic din tema muzicală principală, cum am lucrat la *Biblia neagră a lui William Blake*. Sau ajung la muzică pornind de la universul sonor. Asta e posibil datorită oamenilor cu care lucrez care, în general, sunt și compozitori. Nu e chiar muzică propriu zis, e un spațiu muzical venit din interior. Muzica devine parte a peisajului sonor, nu mai e un strat distinct. Aș putea spune că muzica sublimează coloana sonoră, sublimează sonorizarea. Pleci de la un claxon, te duci pe un instrument care te introduce într-un alt spațiu și apoi de acolo îl dezmembrezi și construiești mai departe altceva. Deci, cumva, ajungi la armonia muzicală a *sound-scape*-ului, nu la o muzică așa cum o cunoaștem în sala de concert. Funcția muzicii nu mai e emoție, e sens.”

Prin dubla specializare, ca regizor și inginer de sunet, Mihnea Chelaru stăpânește în detaliu tehnologia înregistrării și softurile de post-procesare a sunetului, ceea ce îi permite explorarea creatoare a spațiilor de experimentare și forțarea limitelor lor. Pentru el, muzica e parte integrată din atmosferă și apelează la compozitori pentru a dirija acest proces de topire a muzicii în țesătura sonoră finală. „Când cer compozitorului muzică, îi arăt unde o voi folosi și ce vreau să potenez: starea personajului, să îl fac atent la acțiune, sau ca rezonator de emoție.”

Pasiunea celor trei regizori-autori, portretizați aici, pentru explorarea noilor căi de expresivitate în teatrul radiofonic și pentru informarea și sincronizarea artiștilor locali la mediul

profesional internațional s-a concretizat în fondarea în 2013 a Festivalul Internațional de Teatru Radiofonic *Grand Prix Nova*, organizat de Radio România și dedicat inovației. Festivalul urmează formatul festivalurilor internaționale de profil, iar în cele șapte ediții desfășurate până în prezent s-a dezvoltat în direcția diversificării secțiunilor inițiale (Radio Drama și Short Forms). Din 2017 secțiunea producțiilor binaurale pune în valoare contribuția tehnologiei la realizarea artistică a producțiilor. *Grand Prix Nova* este o carte de vizită a redacției Teatrul Național Radiofonic al Radio România, dar și un mediu de stimulare a experimentului și inovației în genul teatrului radiofonic ce a renăscut în interesul audienței odată cu audiția în rețea (podcast online) și eliberarea de condiționarea ascultării de programarea în grila de programe a unui post de radio.

Parțială, subiectiv, selecția artiștilor și producțiilor analizate aici suportă o extensie la creațiile artiștilor din zona performance-ului sonor și al *ars acustica*. Ne-am oprit doar la exemple din teatrul radiofonic românesc al ultimului deceniu, articolul reclamând într-o ulterioară etapă cercetarea hibridării formei cu genurile jurnalistice înrudite: documentarul și reportajul. De aici s-au născut creații parțial ficționale ca docu-drama, docu-fiction, feature, alimentate cu subiecte din realitate, tratate cu mijloace artistice. Creatorii acestui gen sunt interesați să integreze instrumentele de informare jurnalistică în creația radiofonică ca expresie a întâlnirii și hibridării creatoare a genurilor. Teatrul radiofonic este azi un mediu de creație cu un enorm potențial, reînnoit cu fiecare nou progres al tehnologiilor, ce atrage tot mai mulți creatori, fie ei regizori, muzicieni, sound-artiști etc.

