

**Astudiaeth o'r Cysyniad o Theatr Ôl-Ddramataidd yng  
Nghyd-Destun Gwaith Cwmni Brith Gof a'i Ddilynwyr  
ac Aled Jones Williams**

Traethawd PhD

Gareth Llŷr Evans

Adran Astudiaethau Theatr, Ffilm a Theledu  
Prifysgol Aberystwyth  
Awst 2012

## **DATGANIAD**

Nid yw sylwedd y gwaith hwn wedi cael ei dderbyn o'r blaen ar gyfer unrhyw radd, ac nid yw'n cael ei gyflwyno ar yr un pryd wrth ymgeisio am unrhyw radd.

Llofnod: Gareth Llŷr Evans

Dyddiad: Awst 23<sup>ain</sup> 2012

## **GOSODIAD 1**

Canlyniad fy ymchwiliadau i yw'r gwaith hwn, oni nodir yn wahanol. Lle mae gwasanaethau cywiro wedi eu defnyddio, nodir maint a natur y cywiriad yn eglur mewn troednodyn.

Cydnabyddir ffynonellau eraill mewn troednodiadau sy'n rhoi cyfeiriadau eglur. Atodir llyfryddiaeth.

Llofnod: Gareth Llŷr Evans

Dyddiad: Awst 23<sup>ain</sup> 2012

## **GOSODIAD 2**

Yr wyf, drwy hyn, yn rhoi caniatâd i'm gwaith, os yw'n cael ei dderbyn, fod ar gael i'w lun-gopiö ac ar gyfer benthyciadau rhwng llyfrgelloedd ac i'r teitl a'r crynodeb fod ar gael i gyrff allanol.

Llofnod: Gareth Llŷr Evans

Dyddiad: Awst 23<sup>ain</sup> 2012

## CRYNODEB

Mae'r traethawd hwn yn astudio'r cysyniad o theatr ôl-ddramataidd [Hans-Thies Lehmann [1999] cyf. 2006] yng nghyd-destun gwaith cwmni theatr Brith Gof a'i ddilynwyr, ac yng ngwaith y dramodydd Aled Jones Williams. Gan gynnal astudiaeth o weithau theatr Cymraeg, cwestiynnir addasrwydd defnyddio term o'r fath o fewn cyd-destun hanesyddol lle mae'r traddodiad dramataidd yn fyr ac yn ysbeidiol.

Mae'r bennod gyntaf yn sefydlu'r ddadl mai cyfres o brosiectau modernaidd yw hanes y theatr Gymraeg, a bod hynny'n wastadol wedi'i gynnal o safbwynt ymylol. Cyd-destunolir hynny trwy astudiaeth o'r cyfrwng ôl-fodernaidd, a'r symudiad tuag at yr ôl-ddramataidd. Rhoddir crynodeb o rai o brif elfennau'r ôl-ddramataidd ar derfyn y bennod.

Mae'r ail bennod yn ymestyn y ddadl mewn perthynas uniongyrchol â hanes y theatr yng Nghymru, gan ystyried natur ailadroddol y 'prosiectau' theatr Cymraeg. Rhoddir ystyriaeth hefyd i nifer o rag-amodau eraill sydd wedi dylanwadu ar ddatblygiad y theatr ar hyd ei hanes.

Yn y drydedd bennod ceir astudiaeth o waith cwmni theatr Brith Gof. Gan ystyried gweithiau cynnar y cwmni fel rhai oedd yn perthyn i draddodiad y Trydydd Theatr, ymhelaethir ar ddatblygiad esthetig y gellir ei ddehongli fel un ôl-ddramataidd, a sut y parheir gyda hynny yng ngweithiau'u dilynwyr, yn enwedig yng ngwaith Eddie Ladd a Marc Rees.

Mae pennod pedwar yn ystyried gweithiau theatr y dramodydd Aled Jones Williams fel rhai sy'n amlygu rhinweddau theatr ôl-ddramataidd. Rhoddir trosolwg o'i weithiau er mwyn dynodi newidiadau arddulliadol trwy'i yrfa dramayddol, ac yna fe ddehonglir y gweithiau yn ôl pump 'Elfen' yr ôl-ddramataidd: testun, gofod, amser, corff, a chyfryngau.

## CYDNABYDDIAETHAU

Hoffwn yn gyntaf ddiolch i'r Adran Astudiaethau Theatr, Ffilm a Theledu, Prifysgol Aberystwyth, am ariannu'r ymchwil trwy wobwr Ysgoloriaeth Adrannol.

Diolch i'm harolygwyr, Dr Roger Owen a'r Athro Mike Pearson, am eu cefnogaeth a'u harweiniad. Rwyf hefyd yn ddiolchgar i Dr Heike Roms am ei hanogaeth, ac i Margaret Ames am ddarllen darnau o'r gwaith yn ystod y broses o'i ysgrifennu.

Ar hyd y cyfnod ymchwil bu nifer o unigolion a chwmnïau yn hynod o gymwynasgar yn eu parodrwydd i gynnal cyfweiliadau, ac er na ddyfynnir y mwyafrif ohonynt yn y traethawd canlynol bu eu cyfraniad yn amhrisiadwy. Diolch i Eddie Ladd, Marc Rees, Nic Ros, Cefin Roberts, Ian Rowlands, Siân Summers, Linda Brown a Chwmni Theatr Bara Caws. Hoffwn ddiolch yn arbennig i Aled Jones Williams am ei garedigrwydd a'i haelioni, ac am gael benthyg ei archif bersonol.

Diolch i fy ffrindiau a'm cyd-fyfyrrwyr a fu'n gefnogol ac yn gymorth trwy gydol yr ymchwil, yn enwedig Esther Pilkington, Daniel Ladnar a Louise Ritchie, a diolch i Matthew Hardwick am ei gymorth yn ystod y cyfnod cyflwyno. Yn olaf, hoffwn ddiolch i fy nheulu ac i fy rhieni am eu cefnogaeth ddi-baid, ac yn enwedig i fy mam am ddarllen y gwaith gorffenedig.

Cyflwynaf y traethawd hwn er cof am fy nhaid, Gruffydd Thomas Evans.

Gareth Llŷr Evans  
Awst 2012

<b>RHAGAIR</b>	1
<b>RHAGYMADRODD</b>	3
<b>PENNOD UN: O'r Modern i'r Ôl-Ddramataidd</b>	
i. Rhagymadrodd	10
ii. Y Ddadl: Prosiect(au) Modernaid y Theatr Ddramataidd Gymraeg	11
iii. Moderniaeth ac Ôl-foderniaeth	20
iv. Theatr Ôl-ddramataidd: Esboniad	33
v. Casgliad	50
<b>PENNOD DAU: Cyd-Destunau Hanesyddol y Theatr Gymraeg</b>	
i. Rhagymadrodd	52
ii. Prosiectau Theatraidd: Y Mudiad Drama; Theatr o Gonsensws Cenedlaethol; Y Trydydd Theatr.	54
iii. Sefydlu Traddodiad	68
iv. 'Welsh Theatre'	77
v. Tuag at Ecoleg Theatraidd	81
vi. Casgliad	85
<b>PENNOD TRI: Mynegiant o'r Ôl-Ddramataidd yn y Theatr Gymraeg</b>	
i. Rhagymadrodd	86
ii. Tarddiad y Theatr Ôl-Ddramataidd Gymraeg	90
iii. Astudiaeth Achos Un: Brith Gof, <i>Pax</i>	104
iv. Astudiaeth Achos Dau: Eddie Ladd, <i>Cof y Corff</i>	110
v. Enciliad yr Ôl-Ddramataidd: Marc Rees, <i>Gloria Days</i>	113
vi. Casgliad	117
<b>PENNOD PEDWAR: Gweledigaeth Theatraidd Aled Jones Williams</b>	
i. Rhagymadrodd	119
ii. Cefndir: Bywgraffiad; Trosolwg o'r Gweithiau Llwyfan; Gweithiau Llenyddol Eraill	121
iii. Agweddau o'r Theatr Ôl-Ddramataidd	147
iv. Elfen Ôl-Ddramataidd Un: Testun	156
v. Elfen Ôl-Ddramataidd Dau: Gofod	168
vi. Elfen Ôl-Ddramataidd Tri:Amser	180
vii. Elfen Ôl-Ddramataidd Pedwar: Corff	188
viii. Elfen Ôl-Ddramataidd Pump: Cyfryngau	197
ix. Casgliad	212
<b>DIWEDDLGO</b>	215
<b>CASGLIAD</b>	216
<b>LLYFRYDDIAETH</b>	220

## RHAGAIR

Ar ôl Jérôme Bel:<sup>1</sup> Tri datganiad yn seiliedig ar atgofion o wyllo tri perfformiad; tri perfformiad sydd wedi dylanwadu ar y meddylfryd yn yr astudiaeth ddilynol.

**Perfformiad Un:** *Salted - how they drank and kept on drinking.*<sup>2</sup> Hydref 2002.

Perfformiad gan grŵp o berfformwyr pan-Ewropeaidd, gyda phob un yn siarad iaith leiafrifol a phob un yn perfformio'n bennaf trwy gyfrwng eu mamiaith. Eisteddai'r perfformwyr mewn rhes o seddi ar y llwyfan. Roedd un ferch mewn gwisg balerina; un arall mewn gwisg milwr a rhwymyn o amgylch ei ben. Nid oedd plot na naratif; ni ddeallaf be sy'n digwydd. Mae rhywun yn ymosod ar y milwr, ac mae'r ferch yn y wisg balerina yn cerdded ar draws y llwyfan. Gan siarad mewn acen o ddwyrain Ewrop, gofynnai yn Saesneg: 'Have you seen my husband?' Cerddai o amgylch y llwyfan gan ail-ofyn y cwestiwn.

Ym mynegiant ei chwestiwn, gallaf ddirnad cyflafan a thrychineb. Gwyddaf fod gwŷr coll yn Nwyrain Ewrop yn arwyddocaol. Yng nghanol drysni a'r chymhlethdod yr hyn sydd o'm blaen, mae yna eiliad o synnwyr annisgwyl. Mae'r effaith yn wefreiddiol.

**Datganiad Un:** Gall ennyd o synnwyr yng nghanol dryswch arwyddion cymysg eraill fod yn ddigon. Gall un weithred syml gynnig modd i ddehongli'r cyfan.

**Perfformiad Dau:** *Ta-ra Teresa*, Aled Jones Williams. Ian Rowlands (Cyf.). Cwmni Theatr Gwynedd/Llwyfan Gogledd Cymru. Tachwedd 2002/Tachwedd 2003.

Wedi gwyllo'r perfformiad am y tro cyntaf, mae gennyf atgof na fu i mi ddeall dim. Wedi gwyllo ail-lwyfanniad o'r un perfformiad flwyddyn yn ddiweddarach, cofiaf fy mod yn teimlo i mi ddeall popeth ac yn gweld ystyr ym mhobman. Wedi fy llethu a fy ngwefreiddio ar yr un pryd, gan fod popeth yn ymddangos fel eu bod yn gysylltiedig â phopeth arall. Dŵr a sialc a geiriau a llechi. Mae gennyf gof o deimlo'n ddagreuol. Mae'r atgof yn dal i fy nghyffroi.

**Datganiad Dau:** Nid yw syllu ar un arwydd llwyfan unigol yn ddigonol. Rhaid camu'n ôl a chanfod y cyfan.

**Perfformiad Tri:** *The Persians*, Mike Pearson/Mike Brookes (Cyf.) National Theatre Wales. Awst 2010.

Cerdded yn ôl at y bws ar ddiwedd perfformiad ar faes hyfforddi milwrol SENTA ar Fynydd Epynt. Wrth gerdded, yn y pellter mi welaf rywun yn saethu fflêr i'r awyr; ymarfer milwrol, mi dybiaf; yn ymarfer ar gyfer rhyw adeg yn y dyfodol lle byddent

---

<sup>1</sup> Jérôme Bel, *A Spectator*. Perfformiad. (Sadler's Wells, Llundain. Chwefror 2009) Perfformiad lle bu i Bel siarad am ei brofiadau o fod yn aelod o gynulleidfa, gan gynnig casgliadau ac arsylwadau yn seiliedig ar y profiad.

<sup>2</sup> Linda Brown, '*Salted: How they drank and kept on drinking*', *datganiad i'r wasg* [www.wai.org.uk/2091.file.dld](http://www.wai.org.uk/2091.file.dld) [Cyrchwyd: Awst 15 2011].

angen cymorth. Mae hi'n fis Awst 2010. Mae yna lifogydd ym Mhacistan. Mae prisiau ŷd yn codi gan fod Rwsia yn dechrau peidio allforio cnydau ar ôl tanau a sychder dinistriol. Mae llywodraeth Prydain yn cwtogi, yn gwneud toriadau ac yn datgymalu'r Wladwriaeth Les. Er profi pleser dros do wrth wyllo perfformiad arbennig, ni allaf gael gwared â'r teimlad fod popeth yn y byd yn araf bach yn dechrau dadfeilio. Ystum wag fyddai tanio fflêr; ni chredaf bydd neb yn dod i'n hachub bellach.

**Datganiad Tri:** Er mor fawreddog y digwyddiad theatraidd, ffolineb yw peidio'i ystyried fel parhad o'r byd go iawn.

## RHAGYMATRODD

Yn ei ragymadrodd i *Codi'r Llen*<sup>3</sup> dywed Hywel Teifi Edwards fod 'yr angen am ymdriniaeth gynhwysfawr gyhoeddedig â'r ddrama Gymraeg hyn at ddiwedd y 1950au, yn dal heb ei gyflenwi.' A'i ymlaen i ofyn, 'Am ba hyd, tybed, y bydd yn rhaid dal i aros?'<sup>4</sup> Wyth mlynedd yn ddiweddarach, cyhoeddwyd cyfrol Ioan Williams, *Y Mudiad Drama yng Nghymru 1880-1940*<sup>5</sup> gan gyflawni'r dyhead am 'ymdriniaeth gynhwysfawr'. At hynny, yn ystod degawd cyntaf yr unfed ganrif ar hugain bu twf cyfyngedig ond arwyddocaol yn nifer y cyhoeddiadau oedd yn olrhain hanes a datblygiad y theatr Gymraeg trwy gydol yr ugeinfed ganrif.

Ymysg y casgliad hwn byddwn yn ystyried *Ar Wasgar: Theatr a Chenedligrwydd yn y Gymru Gymraeg 1979-1997*<sup>6</sup> gan Roger Owen, *National Theatres in Context*<sup>7</sup> gan Anwen Jones, a chyfrol golygedig gan Hazel Walford Davies, *Y Theatr Genedlaethol yng Nghymru*.<sup>8</sup> O ganlyniad i'r cyhoeddiadau ddaeth i law yn ystod y deng mlynedd diwethaf, gellir dweud fod 'ymdriniaeth gynhwysfawr' o sawl agwedd o'r theatr Gymraeg bellach wedi'i gyflawni, gan ffurfioli a chynyddu hygyrchedd cofnod hanesyddol awdurdodedig o'r theatr Gymraeg a hynny o'i dechreuad. Fodd bynnag, mae'r ffaith mai crynhoi gweithgarwch theatraidd yn ystod yr ugeinfed ganrif a wneir gan y cyfrolau hyn yn arwyddocaol, gan bwysleisio mai dim ond ychydig tros ganrif a chwarter sydd o hanes i'r theatr Gymraeg.

Gan eithrio cyfrol Ioan Williams, diddorol yw nodi fod pob un o'r cofnodion diweddar yn cynnig dadansoddiad o'r hanes mewn perthynas uniongyrchol â'r cysyniadau o theatr

---

<sup>3</sup> Hywel Teifi Edwards, *Codi'r Llen* (Gomer, 1998)

<sup>4</sup> Edwards, t.viii.

<sup>5</sup> Ioan Williams, *Y Mudiad Drama yng Nghymru 1880-1940* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2006)

<sup>6</sup> Roger Owen, *Ar Wasgar: Theatr a Chenedligrwydd yn y Gymru Gymraeg 1979-1997* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2003)

<sup>7</sup> Anwen Jones, *National Theatres in Context* (University of Wales Press, 2007)

<sup>8</sup> Hazel Walford Davies (gol.), *Y Theatr Genedlaethol yng Nghymru* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2007)



genedlaethol ac o wladwriaeth; mynegir hanes y theatr Gymraeg o fewn y paramedrau ystyriaethol hyn. Er i gynnwys a ffocws y cyfrolau amrywio, gan eu hystyried fel casgliad o gofnodion ceir awgrym ymhlyg fod i'r theatr Gymraeg swyddogaeth ac arwyddocâd arbennig. Nid modd o adloniant yn unig ydyw, ac nid yw'n arferiad celfyddydol sy'n ddatgysylltiedig o'i gymdeithas. Mae yma theatr sy'n bodoli ar gyfer, ac oherwydd y genedl.

Yn 1999, cyhoeddwyd y gyfrol *Postdramatisches Theatre*<sup>9</sup> gan yr Almaenydd Hans-Thies Lehmann. Mae'i astudiaeth yn olrhain datblygiadau arferiadau yn y theatr gyfoes, yn bennaf o'r 1960au ymlaen. Awgrymai fod modd priodoli'r datblygiadau hynny drwy un nodwedd arwyddocaol: nid yw'r theatr bellach yn breinio'r testun dramataidd fel canolbwynt y digwyddiad theatraidd. Trwy ddisodli'r testun fel canolbwynt y theatr, diddymir hierarchaeth arwyddion y llwyfan dramataidd yn llwyr, gan ail-osod ac ystyried y testun fel un elfen ymhlith holl elfennau cyfansoddol y digwyddiad. Gorfodai hyn ganfyddiad newydd o'r digwyddiad theatraidd; rhaid ei ddehongli yn ei gyfanrwydd, gan nad yw'r testun dramataidd bellach yn ddigon i gynnal rhesymeg y digwyddiad. Nid yw'r testun o reidrwydd yn diflannu'n llwyr o'r theatr newydd, ond nid yw bellach yn ganolbwynt; ceir enciliad yn ei arwyddocâd. Arweiniai hyn at ddiflaniad dibynadwyedd arwyddion cyffredin dramataidd: nid oes bellach angen i gyfleu naratif neu fytholegau, ac nid oes bellach angen i ail-greu'r byd yn ôl lluniad mimetig. Mae yma theatr sydd yn bodoli ar ôl drama. Cyhoeddwyd y cyfieithiad Saesneg, *Postdramatic Theatre*<sup>10</sup> yn 2006, a cyfieithiaf term Lehmann i'r Gymraeg fel theatr ôl-ddramataidd. Fy mwriad yn yr astudiaeth ddilynol yw defnyddio cysyniad Lehmann o'r ôl-ddramataidd i gynnal astudiaeth o weithiau theatr o Gymru yr wyf yn eu hystyried i fod yn rai sy'n amlygu rhinweddau'r theatr newydd.

---

<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. (Verlag der Autoren, 1999)

<sup>10</sup> Hans Thies-Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Karen Jürs-Munby (cyf.) (Routledge, 2006)

Fodd bynnag, mae gosod rhagddodiad ‘ôl’ o flaen y gair ‘dramataidd’ yng nghyd-destun y theatr Gymraeg yn broblemus. Mae ei ddefnydd yn awgrymu bod cyflwr rhagamodol gadarn yn bodoli, un y gellir ei gymhwyso fel cysyniad cyflawn a gorffenedig sydd bellach wedi’i olynu. Oherwydd byrder hanes y theatr Gymraeg, ac yn enwedig oherwydd natur ysbeidiol ei lwyddiannau trwy gydol yr ugeinfed ganrif, ni ellir cymryd yn ganiataol fod rhag-amod o theatr ddramataidd gadarn yn bodoli yng Nghymru. O ganlyniad, nid oes o reidrwydd gysyniad y gellir ei briodoli trwy osod y rhagddodiad ‘ôl’ yn daclus o’i flaen. Bydd yr ymchwil hwn felly yn cwestiynu os oes modd cymhwyso’r cysyniad o theatr ôl-ddramataidd mewn perthynas â’r theatr Gymraeg, gan edrych yn benodol ar weithiau theatr gan gwmni theatr Brith Gof a’i ddilynwyr, a thrwy ddehongli gwaith y llenor Aled Jones Williams. Strwythurir yr ymchwil yn ôl pedair pennod.

Ym mhenodau un a dau, byddaf yn sefydlu cyd-destunau priodol ar gyfer yr astudiaethau achos dilynol. Yn y bennod gyntaf, byddaf yn archwilio rhai cysyniadau damcaniaethol yr wyf yn eu hystyried i fod o berthnasedd i’r symbyliad i sefydlu arferiad theatraidd Gymraeg. Ni fyddaf yn manylu ar hanes y theatr Gymraeg ei hun ond yn hytrach ar y cysyniadau sydd ynghlwm a’i datblygiad. Yn enwedig gan fod yr astudiaeth yn rhagdybio bodolaeth theatr ôl-ddramataidd yng Nghymru, byddaf yn archwilio rhai o’r rhag-amodau sy’n galluogi ystyriaeth o fodolaeth y theatr ôl-ddramataidd fel cyflwr sydd ar derfyn taflwybyr theatraidd oedd yn ymestyn trwy gydol yr ugeinfed ganrif. Byddaf yn ystyried hanes y theatr Gymraeg fel cyfres o brosiectau modernaidd a gynhaliwyd mewn cyd-destun ymylol, gan amlygu rhaguedd tuag at yr hyn gaiff ei ystyried fel yr ôl-fodern. Byddaf yn awgrymu fod y theatr ôl-ddramataidd yn galluogi mynegiant o’r fath, ac yn diweddu’r bennod trwy gynnig trosolwg o rai o syniadau mwyaf arwyddocaol damcaniaeth Lehmann.

Bydd yr ail bennod yn dilyn trywydd cronolegol cyffelyb ond yn canolbwyntio'n uniongyrchol ar ddatblygiad y theatr Gymraeg; yn cynnig golwg fanylach ar rinweddau arddulliadol a symbyliad cymdeithasol y prosiectau modernaidd honedig. Oherwydd byrder a natur ysbeidiol y traddodiad dramataidd a'r angen i gwestiynu bodolaeth rhag-amod dramataidd ar gyfer y theatr ôl-ddramataidd yng Nghymraeg, byddaf yn archwilio rhai o'r strwythurau sydd wedi galluogi a chynnal y cysyniad o draddodiad dramataidd. Byddaf yn ogystal yn rhoi sylw i gyd-destun theatraidd ehangach, gan i'r theatr Gymraeg fodoli mewn perthynas â'r theatr Saesneg. Cyn gorffen yr ail bennod, byddaf yn ystyried priodolrwydd defnyddio'r term 'ecoleg' wrth ystyried yr astudiaethau achos dilynol. Gan y byddaf yn eu hastudio fel gweithiau ôl-ddramataidd, credaf fod natur rhyngberthynol y gweithiau yn hanfodol ar gyfer unrhyw ymdriniaeth gynhwysfawr, a gall eu hystyried fel rhan o 'ecoleg theatraidd' ganiatáu ystyriaeth o'r fath. Rhaid cydnabod fod yr astudiaethau achos yn gyfyngedig; mae'r cysyniad o ecoleg fodd bynnag yn eu hamlygu fel gweithiau sydd wedi eu lleoli o fewn cyd-destun ymarferol ehangach.

Neilltuwyd penodau tri a phedwar ar gyfer yr astudiaethau achos. Ym mhennod tri, byddaf yn astudio gwaith cwmni theatr Brith Gof a'i dilynwyr, gan archwilio esblygiad esthetig ôl-ddramataidd o fewn gwaith y cwmni a sut yr amlygwyd ymdriniaeth ôl-ddramataidd yn nramatwrgiaeth perfformiadau'r cwmni; byddaf yn canolbwyntio'n benodol ar *PAX* (1990/91). Yna, byddaf yn cwstiynu os oedd modd olrhain parhad o ymdriniaeth ôl-ddramataidd yng ngwaith dilynwyr y cwmni, gan ddehongli *Cof y Corff* (2007) gan Eddie Ladd a *Gloria Days* (2007) gan Marc Rees. Er bod cyfnod o dros bymtheg mlynedd yn gwahanu'r gweithiau dan sylw, credaf eu bod yn briodol ar gyfer yr astudiaeth gan iddynt ategu'i gilydd yn ddramatwrgiaethol, mae rhyngberthynas amlwg yn bodoli rhyngddynt, a gellir ystyried y llinach ôl-ddramataidd yng Nghymru fel un barhaus, gan i Eddie Ladd a

Marc Rees berfformio yn *PAX*. Mae hyn yn amlygu modd i allu gwerthuso os yw'r theatr ôl-ddramataidd - fel cysyniad ac fel arferiad - yn parhau i fod yn berthnasol.

Ym mhennod pedwar byddaf yn astudio gweithiau'r llenor Aled Jones Williams gan eu hystyried fel rhai sy'n enghreifftiau o theatr ôl-ddramataidd. Er y byddaf yn canolbwyntio yn bennaf ar ei weithiau llwyfan, byddaf hefyd yn rhoi ystyriaeth i rai o'i weithiau llenyddol oherwydd fe gredaf eu bod yn ategu ei weledigaeth theatraidd. Byddaf yn ystyried yr hyn gaiff ei ddiffinio gan Lehmann fel 'Elfennau'r ôl-ddramataidd, a'u croesgyfeirio ag enghreifftiau o waith Aled Jones Williams er mwyn dynodi pam eu bod yn amlygu rhinweddau theatr ôl-ddramataidd.

Rhaid cydnabod fod ffocws y ddwy bennod astudiaethau achos yn gyferbyniol, gan iddynt ymdrin â gweithiau sydd yn perthyn i arferiadau a thraddodiad ymarferol theatraidd tra gwahanol. Fodd bynnag, o fewn ystyriaeth yr ymchwil mae modd eu hystyried i fod yn gyfatebol. Yn gyntaf, gellir ystyried y ddwy bennod i fod yn enghreifftiau o ddau 'ecoleg' gwahanol; un o ymarferiad unigryw a amlygwyd ac a gynhaliwyd gan grŵp o bobol benodol, a'r ecoleg arall yn cael ei gynnal trwy gyfrwng ystod eang o weithiau gan un awdur. Maent hefyd, mi gredaf yn bodoli yn y theatr Gymraeg mewn gwagle: yn bodoli heb unrhyw ragflaenwyr amlwg nac ychwaith heb gyd-destun damcaniaethol priodol ar gyfer eu dehongli. Credaf fod cysyniad Lehmann o'r theatr ôl-ddramataidd yn cynnig optig ddamcaniaethol priodol ar gyfer eu dehongli. Yn ogystal, gellir ystyried eu bod ar begynau hanesyddol gan fynnu ymdriniaeth wahanol o gysyniad Lehmann ar gyfer y naill bennod. Bydd hyn yn fy ngalluogi i ystyried priodoledd y theatr ôl-ddramataidd fel cysyniad mewn perthynas â'r theatr Gymraeg.

Gan gyffredinolï'n eofn, credaf fod y gweithiau a drafodir ym mhennod tri yn enghreifftiau o fodd theatraidd sy'n tarddu o arferiadau ac o foddau theatraidd sydd bellach yn gydnabyddedig fel rhai sy'n amlygu dulliau'r theatr ôl-ddramataidd. Fodd bynnag, ni ystyriwyd hwy felly ar y pryd, yn rhannol gan iddynt ragflaenu bathiad y term a'i fynegiant fel cysyniad beirniadol. Bydd yr astudiaethau achos felly, i bob pwrpas, yn cymharu'r modd y mae'r ddamcaniaeth yn ategu'r gweithiau dan sylw. Yn hanfodol, dramaturgiaeth y cynrychiadau fydd canolbwynt yr astudiaeth.

Ar y llaw arall, mae gweithiau Aled Jones Williams yn mynnu ymdriniaeth wahanol o ddamcaniaeth Lehmann. Eto, gan gyffredinolï, credaf na fynegwyd ei destunau llwyfan fel rhai ôl-ddramataidd hyd yn hyn. Ymddengys efallai ei bod yn amhriodol ystyried gwaith dramodydd o fewn fframwaith damcaniaethol sy'n diystyru lleoliad arglwyddiaethus y testun dramataidd ar y llwyfan. At hynny, fe gredaf fod yng ngweledigaeth theatraidd Aled Jones Williams ddrwgdybiaeth o destun geiriol sy'n tanseilio'r ystum dramataidd. O ganlyniad, amlygir y testun dramataidd fel gwneuthuriad esthetig, gan sicrhau na allwn dderbyn ei leoliad o fewn y darlun llwyfan fel rhan o hierarchaeth ddigamsyniol. Nid yw'r testun dramataidd yn ddibynadwy, a thrwy gydnabod terfynau'r ffurf credaf fod testunau Aled Jones Williams yn datgelu anian theatr ôl-ddramataidd. Ym mhennod pedwar, felly, bydd rhaid gwneud achos tros ôl-ddramateiddiolrwydd theatr Aled Jones Williams, gan gymharu'r modd y mae'r gweithiau yn ategu'r ddamcaniaeth. Yn hanfodol, y modd y mae'r testunau yn awgrymu cyflwr ôl-ddramataidd fydd canolbwynt yr astudiaeth. Yn y naill bennod, rhaid pwysleisio y bydd defnydd o gyfrol Lehmann yn hanfodol ac fe'i defnyddir fel meingefn damcaniaethol sylfaenol trwy gydol yr astudiaeth.

Nodwyd eisoes ei fod yn ffaith gydnabyddedig fod y traddodiad dramataidd yng Nghymru yn fyr. Oherwydd hynny, efallai mai ffôl yw ceisio cynnal astudiaeth sydd yn anelu i briodoli gweithgarwch theatraidd sydd a'i enw yn awgrymu rhyw led-ymlyniad at gyflwr o gyfoesedd, gan ei osod o fewn cyfnod hanesyddol sydd yn ymestyn bron i dri degawd. Hynny yw, yn priodoli bron i chwarter o holl hanes y theatr Gymraeg o fewn un cysyniad beirniadol. At hynny, byddaf yn diweddu'r ymchwil yn y casgliad trwy geisio gwerthuso os oes arwyddocâd neu ddiben i'r theatr ôl-ddramataidd o fewn y cyd-destun theatr gyfredol yng Nghymru.

## **PENNOD UN: O'r Modern i'r Ôl-Ddramataidd**

- i. Cyflwyniad**
- ii. Y Ddadl: Prosiect(au) Moderniaidd y Theatr Gymraeg**
- iii. Moderniaeth ac Ôl-foderniaeth**
- iv. Theatr Ôl-ddramataidd: Esboniad**
- v. Casgliad**

### **i. Rhagymadrodd**

Yn y bennod agoriadol hon byddaf yn sefydlu prif ddadl ac ystyriaethau damcaniaethol yr ymchwil. Gan ddilyn cyfres o ddatganiadau fy mwriad yw sefydlu cyd-destun damcaniaethol ar gyfer yr astudiaeth, a hynny er mwyn gosod cysail addas ar gyfer y modd y byddaf yn ymdrin â hanes y theatr Gymraeg yn yr ail bennod. Dylid ystyried y bennod hon yn ogystal â'r un nesaf fel ymdrech deublyg i leoli'r astudiaethau achos dilynol o fewn cyd-destun damcaniaethol a hanesyddol pwrpasol mewn perthynas â'r brif ddadl.

Bydd yr astudiaethau achos yn cynnig archwiliad dramaturgiaethol o weithiau theatr penodol ac yn eu hystyried fel rhai sy'n amlygu rhinweddau theatr ôl-ddramataidd. Yn gyffredinol, mae ystyriaeth o hanes y theatr Gymraeg yn gyfystyr ag ystyriaeth o hanes y ddrama Gymraeg, a trwy ddefnyddio'r rhagddodiad 'ôl' i astudio gweithiau theatr cyfoes, ceir yma awgrym eu bod yn bodoli yn daclus mewn cyflwr neu gyfnod sydd ar ôl y ddrama. Serch hynny, ni ellir cymryd datblygiad o'r fath yn ganiataol. Yng nghyd-destun y theatr Gymraeg, rhaid pwysleisio nad oes o reidrwydd berthynas uniongyrchol na datblygiad llinol rhwng y ddau arferiad theatraidd ac anaddas fyddai ystyried yr ôl-ddramataidd Cymraeg fel esblygiad anochel o'r modd dramataidd a'i rhagflaenodd. Er fy nghred yn addasrwydd defnyddio'r

rhagddodiad ‘ôl’ o flaen y term ‘dramataidd’ i ddisgrifio rhai o weithiau theatr gyfoes yn y Gymraeg, rhaid cydnabod rhai o’r cymhlethdodau ddaw i’r amlwg wrth wneud hynny. Mae hanes y theatr ddramataidd Gymraeg yn gymharol fyr, chythryblus, a thoredig, yn enwedig o’i gymharu â’r ddrama yn Lloegr neu mewn cyd-destun Ewropeaidd ehangach; ni ellir ystyried y ‘dramataidd’ yn y Gymraeg fel cysyniad cadarn a sefydlog. Yn ogystal a hynny, codir cwestiwn sylfaenol wrth geisio priodoli cysyniad o theatr ôl-ddramataidd yn y Gymraeg: gan fod y cysyniad o arferiad dramataidd yn un amodol, bydd unrhyw gysyniadau dilynol sy’n seiliedig ar gysyniad rhag amodol hefyd yr un mor amodol ac ansefydlog.

Cyflwynir y brif ddadl trwy gyfrwng cyfres o ddatganiadau, a byddaf yna yn ymhelaethu arnynt trwy gydnabod rhai o’r rhagdybiaethau perthnasol sydd ynghlwm â hwy. Gan ystyried ‘prosiectau’ y theatr Gymraeg, byddaf yn archwilio goblygiadau defnyddio term o’r fath mewn perthynas â moderniaeth, ac yna ffurfiant a chanfyddiad hunaniaeth genedlaethol. Byddaf yn ymestyn hynny i ystyriaeth o’r ôl-fodern, gan roi sylw arbennig i ddiffiniad Lyotard o’r term. Fel atebiad i rai o’i ddatganiadau, byddaf yn dod a’r bennod i ben trwy gynnig dadansoddiad o rai o brif rinweddau’r theatr ôl-ddramataidd.

## **ii. Y Ddadl: Prosiect(au) Modernaidd y Theatr Ddramataidd Gymraeg**

Hoffwn awgrymu fod modd ystyried datblygiad y theatr Gymraeg ers ei gychwyniad fel prosiect modernaidd, yn ymdrech bwrpasol i sefydlu arferiad theatraidd a allai ddiffinio, cyfoethogi, a hyd yn oed cyfreithloni hunaniaeth genedlaethol ac ieithyddol. Gwneir honiad



tebyg gan Roger Owen yn ei gyfrol *Ar Wasgar*,<sup>11</sup> gan iddo ddatgan ‘Bu’r theatr Gymraeg o’i chychwyn cyntaf yn gysylltiedig ag ymdrech y Cymry Cymraeg i hyrwyddo a dilysu eu hunaniaeth eu hunain mewn byd a oedd yn newid yn dra chyflym o’u cwmpas.’<sup>12</sup> Mae Owen yma hefyd yn cyfeirio at y cymdeithasegydd Manuel Castells a’i gyfrol *The Power of Identity*.<sup>13</sup> Mae Castells yn awgrymu fod tri symbyliad gwahanol tu ôl i ffurfiant hunaniaeth gymdeithasol. Fe’i diffinnir fel ‘yr awydd i *gyfreithloni*’,<sup>14</sup> ‘yr awydd i *wrthsefyll*’,<sup>15</sup> ac yn olaf, yr ‘awydd i greu *prosiect*’<sup>16</sup> o fath newydd’.<sup>17</sup> Dywed Owen yn ogystal ‘fod y tri math ar hunaniaeth a ddiffinnir gan Castells i’w gweld yno [yn hanes y theatr Gymraeg] ar wahanol adegau ac mewn gwahanol ffyrdd.’<sup>18</sup> Dylid nodi fod astudiaeth Owen yn olrhain perthynas y theatr Gymraeg â chenedligrwydd yn y Gymru Gymraeg, ac felly mae’r ystyriaeth o’r cysyniad o hunaniaeth yn ganolog i’r ddadl.

Nid dyna fy mwriad gyda’r ymchwil bresennol. Diau fod hunaniaeth wedi bod yn symbyliad i gychwyn ac i gynnal traddodiad theatraidd yn y Gymraeg, ac fe ddylid cydnabod hynny. Fodd bynnag, yr hyn sydd o berthnasedd ar gychwyn yr ymchwil bresennol yw’r strwythurau hanesyddol a sefydliadol a amlygwyd o ganlyniad i weithredoedd oedd yn galluogi mynegiant o hunaniaeth, yn hytrach na mynegiant y weithred ei hun.

---

<sup>11</sup> Roger Owen, *Ar Wasgar* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2003)

<sup>12</sup> Owen, t.20.

<sup>13</sup> Manuel Castells, *The Power of Identity* (Blackwell, 1997)

<sup>14</sup> ‘Legitimizing identify is introduced by the dominant institutions of society to extend and rationalize their domination *vis à vis* social actors.’ (Castells, t.8.)

<sup>15</sup> ‘Resistance identity: generated by those actors that are in positions/conditions devalued and/or stigmatized by the logic of domination, this building trenches of resistance and survival on the basis of principles different from, or opposed to, those permeating the institutions of society.’ (Castells, *Ibid.*)

<sup>16</sup> Project identity: when social actors, on the basis of whichever cultural materials are available to them, build a new identity that redefines their position in society and, by so doing, seek the transformation of overall social structure.’ (Castells, *Ibid.*)

<sup>17</sup> Ceir y cyfieithiadau yn Owen, t.19.

<sup>18</sup> Owen, t.20. Gweler tt.19-24. am drafodaeth pellach o’r modd amlygwyd y tri symbyliad yn hanes y theatr Gymraeg.

Felly, mynegwyd y prosiect modernaidd hwn mewn dau fodd gwahanol. Yn gyntaf, fe'i mynegwyd yn arddulliadol. Gellir ystyried y theatr ddramataidd Gymraeg fel un sy'n nodweddiadol fodernaidd, ac fel arferiad sy'n amlygu cenadwri moderniaeth. Er i natur a gogwydd arddull y theatr Gymraeg newid ac aeddfedu, trwy gydol yr ugeinfed ganrif, credaf drwyddi draw, bod tueddiad uniongyrchol ac ailadroddol i geisio sefydlu a sefydlogi arferiad theatraidd cadarn. Gan mai ysbeidiol oedd, ac yw, llwyddiant, dyfalbarhad ac amlygrwydd gweithgarwch theatraidd, hoffwn awgrymu fod gyriant y theatr wedi ei briodoli gan fwriad pellgyrhaeddol a chyson i'w ddatblygu i bwynt amwys a haniaethol yn y dyfodol lle byddai'r traddodiad yn ymddangos fel un *autochthonous*.<sup>19</sup> Nodweddir y gweithgarwch bron yn ddieithriad gan ddramâu testunol, gan danlinellu'r defnydd o fodd theatraidd esboniadol (*hermeneutic*) unffurf i fynegi'r dyhead i sefydlogi modd theatraidd cynhenid Gymraeg.

Yn ail, nid yn unig bu ymdrech i sefydlu traddodiad ac arferiad theatraidd Gymraeg trwy gyfrwng nodweddion arddulliadol, ond hefyd bu ymdrech i'w gynnal a'i gyfreithloni o fewn fframwaith sefydliadol. Yn hanfodol, amlygwyd y duedd fodernaidd hynny trwy ymdrech ailadroddol (ac eto, un fu'n gyffredinol yn aflwyddiannus) i greu sefydliad theatraidd pwrpasol a fyddai'n cyfreithloni'n sefydliadol y gweithgarwch ymarferol: yn creu math cenedlaethol o theatr yn gyfansoddiadol trwy gyfrwng cwmni theatr cenedlaethol. At hynny, o fewn yr ystyriaeth bresennol nid yw nodweddion arddulliadol o reidrwydd o bwys, ond yn

---

<sup>19</sup> Yn ôl *Geiriadur yr Academi* (Bruce Griffiths a Dafydd Glyn Jones, Gwasg Prifysgol Cymru, 1995, t.87.), diffinnir *autochthonous* fel 'cynfrodorol; cynhenid.' Credaf fod diffinio'r gweithgarwch fel ymdrech i greu rhywbeth 'cynhenid' yn awgrymu elfen o wrthsafiad gwleidyddol pwrpasol, ac nid yw hynny'n briodol. Yn hytrach, hoffwn bwysleisio'r trydydd diffiniad o'r *Oxford English Dictionary*, lle'i diffinnir fel 'Of a rock formation, sedimentary deposit, etc.: that has formed in its present position or from indigenous material. Also: of or relating to such a formation, deposit, etc.' [<http://www.oed.com>. Cyrchwyd: Ionawr 19eg 2011]. Credaf fod y diffiniad yma yn agos at yr hyn yr wyf yn ceisio'i gyfleu, yn enwedig gan fod modd ei gymhwyso i ystyried yr hyn sydd o, ac yn perthyn i'r goddrych sy'n perthyn i leoliad penodol.

hytrach y meddylfryd cymdeithasol a gwleidyddol oedd yn gynsail i'r ymdrechion sefydliadol; y cyd-destun theatraidd sydd o bwys, yn hytrach na'r testun dramataidd. Credaf fod llwyddiant cyfyngedig a thymor-byr yr ymdrechion ailadroddol hynny i sefydlu cwmni cenedlaethol yn diffinio hanes y theatr Gymraeg ar hyd ei hoes. Er gellid eu hystyried a gwerthuso'u llwyddiannau fel ymdrechion unigol, gellir hefyd eu hystyried fel uchafbwyntiau mewn hanes estynedig sydd yn siomedig o gylchol. Gan fod yr ymdrechion yn ymddangos yn ailadroddol, hoffwn awgrymu fod modd felly i ystyried y prosiect modernaidd yn ei gyfanrwydd fel ymdrech uniongyrchol i greu metanaratif celfyddydol, un a fyddai'n cyfreithloni gweithgarwch theatraidd Cymraeg a hynny ar seiliau meini prawf cynhenid y ffurf. Nid yn unig byddai yma theatr Gymraeg gydnabyddedig yn ôl arddull a sefydliad, ond byddai'r gweithgareddau hynny yn sefydlu cyd-destun beirniadol yn deillio o'r gweithgarwch, gan alluogi gwerthusiad o'r theatr o fewn disgwrs berthnasol ac unigryw ei hun.

Mae ystyried datblygiad arferiadau theatraidd fel 'prosiect' yn awgrymu ei fod o hyd yn weithred fwriadol. Dywed Judith Butler, 'The notion of a 'project', however, suggests the originating force of a radical will.'<sup>20</sup> Mae Butler yma'n cyfeirio at y modd y llunnir a chynhelir hunaniaeth rhyw, ond credaf fod y syniad yn addas er mwyn manylu ar yr hyn yr wyf innau'n ei ystyried trwy ddefnydd o'r term 'prosiect'. Nid wyf yn awgrymu fod y rhai oedd ac sydd yn ymwneud â'r prosiectau theatraidd Cymraeg honedig yn gwneud hynny'n fwriadol er mwyn cyflawni amcanion tymor-hir o bwys cenedlaethol. Yn hytrach, hoffwn ystyried datblygiad y prosiect fel canlyniad i broses o waddodi: '[...] this is a sedimentation that over time has produced a set of corporeal styles which, in a reified form, appear as the

---

<sup>20</sup> Judith Butler, 'Performative Acts and Gender Construction' yn Michael Huxley a Noel Witts (gol.), *The Twentieth Century Performance Reader* (Routledge, 2002) t.123

natural configuration [...].<sup>21</sup> Gan fod prosiect y theatr Gymraeg yn ei gyfanrwydd wedi'i ffurfio gan sawl prosiect ailadroddol datgysylltiedig byrrach na lwyddodd i gyflawni eu hamcanion, fel gwaddodi, dros amser datblygodd y gogwydd ac amcanion modernaidd i ddiffinio'r hanes yn ei gyfanrwydd.

At hynny, yn rhedeg yn gyfochrog ac efallai yn wrthgyferbyniol â'r prosiect modernaidd uchod, credaf fod gweithgarwch theatraidd Gymraeg yn cael ei gynnal a'i gyflawni o safbwynt ymylol. Er gwaethaf y llwyddiannau poblogaidd ysbeidiol (yn enwedig tra bu'r Mudiad Drama yn ei anterth yn negawdau olaf y bedwaredd ganrif ar bymtheg a degawdau cyntaf yr ugeinfed ganrif), credaf mai gweithgarwch ymylol wedi'i gyflawni yng nghysgod grymoedd celfyddydol ac ieithyddol eraill yw'r theatr Gymraeg. O ddiffinio'r hanes fel un ymdrech hirhoedlog i sefydlu metanaratif a fyddai'n llwyddo i gyfreithloni'r gweithgarwch ac i sefydlu traddodiad theatraidd Cymraeg, gwnaethpwyd hynny yn wastadol yn erbyn ac er gwaethaf metanaratifau gorthrymol eraill.

Eto, gellir ymhelaethu ar y gosodiad hwn trwy ystyried y metanaratif gorthrymol mewn dwy ffordd. Yn gyntaf: y metanaratif allanol imperialaidd a threfedigaethol. Dywed Anwen Jones bod gweithgarwch theatr yn yr iaith Gymraeg wedi'i gyflawni yn dragwyddol '[...] within the context of an overarching framework in which another language reigned supreme.'<sup>22</sup> Roedd theatr yn y Saesneg, fel iaith oruchafol a dominyddol yn dylanwadu'n ideolegol ac yn ieithyddol ar y theatr Gymraeg. At hynny, gan i'r theatr Gymraeg orfod bodoli mewn hierarchaeth ieithyddol na ellir ei ddisodli, roedd yr arallrwydd hynny yn elfen ymhlyg yn unrhyw weithgarwch neu fynegiant theatraidd Cymraeg. Credaf felly fod ymwybyddiaeth o

---

<sup>21</sup> Butler, t.125.

<sup>22</sup> Anwen Jones, *National Theatres in Context* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2007) t.167.

arallrwydd yn rhan o'r prosiect theatraidd Cymraeg, prosiect a 'oedd [yn] sicrhau bod cyflwr eu theatr yn adlewyrchu a hyrwyddo undod cynhenid y werin bobol fel grŵp cymdeithasol ac fel myth'<sup>23</sup>. Gellir ystyried y symbyliad i sefydlu metanaratif newydd mewn gwrthwynebiad uniongyrchol â'r Saesneg i fod yn enghraifft o lunio hunaniaeth trwy'r awydd i wrthsefyll: 'building trenches of resistance and survival on the basis of principles different from, of opposed to, those permeating the insitutions of society.'<sup>24</sup> Unwaith eto, nid y symbyliad ei hun sydd o berthnasedd, ond yr hyn a sefydlir o ganlyniad i'r weithred wrthsafol.

Yn gyferbyniol â grymoedd allanol, gellir yn ogystal honni bod grymoedd cymdeithasol mewnol hefyd wedi dylanwadu ar ddatblygiad y prosiect theatr Cymraeg. Yn ôl cyfrolau megis *Hanes y Ddrama yng Nghymru 1850-1943*<sup>25</sup> gan O. Llew Owain ac *Y Mudiad Drama yng Nghymru 1880-1940* gan Ioan Williams, gellir olrhain cychwyniad gweithgarwch theatraidd a dramataidd yng Nghymru i weithgareddau sefydliadau crefyddol ac Anghydfurfiaeth y bedwaredd ganrif ar bymtheg. (Er bod Owain a Williams yn cynnig dau ddechreubwynt tra gwahanol, mae'r ddau wedi'u lleoli yng nghyd-destun addoldai.) At hynny, er prinder y traddodiad dramataidd yng Nghymru, mae gennym draddodiad llenyddol a barddonol faith. Nid oes cysylltiad arddulliadol uniongyrchol rhwng y traddodiadau hynny gyda datblygiad diweddarach y ddrama, ac felly roedd yn rhaid i weithgarwch theatraidd sefydlu a datblygu arferiadau newydd o fewn cyd-destun lle byddai'r gweithgarwch yn gymharol estron. Trafodir hyn yn fanylach yn yr ail bennod.

---

<sup>23</sup> Owen, t.20.

<sup>24</sup> Castells, t.8.

<sup>25</sup> O. Llew Owain, *Hanes y Ddrama yng Nghymru 1850-1943* (Gwasg y Brython ar ran Llys yr Eisteddfod Genedlaethol, 1948)

Hyn yn hyn, rwyf wedi ystyried y rhag-amodau uchod fel rhan o brosiect modernaid. Ond yn arwyddocaol, credaf eu bod yn ogystal yn amlygu anian neu ogwydd gellir eu hystyried i fod yn agosach at yr hyn diffinnir fel ôl-fodernaidd. Er bod y damcaniaethwr llenyddol Terry Eagleton yn feirniadol o'r hyn a gyfeirir ato yn gyffredinol fel yr 'ôl-fodern' rwy'n credu bod ei ddiffiniad o anian y cyflwr ynddo'i hun yn arwyddocaol: 'The postmodern cult of the migrant [...] is a hangover from the modernist cult of the exile, the Satanic artist who scorns the suburban masses and plucks an elitist virtue out of his enforced dispossession.'<sup>26</sup> Er ei dôn waradwyddus, gellir cyplysu sefyllfa'r 'ymfudwr' neu'r 'alltud' gyda sefyllfa'r rheini oedd yn ymwneud â'r theatr Gymraeg, a'u brwydr i sefydlu metanratif theatraidd eu hunain yng ngŵydd rhai mwy oedd eisoes yn bodoli.

Nid wyf yn rhannu dirmyg Eagleton tuag at yr alltud honedig, ac nid wyf chwaith yn awgrymu y cyflawnir na chyflawnwyd gweithgarwch theatraidd yn y Gymraeg o safle hunandosturiol neu o safbwynt moethus cwlt yr alltud. Rwyf eisoes wedi nodi bod ymwybyddiaeth o'r 'arall' yn rhan annatod o'r cyd-destun lle datblygodd y theatr Gymraeg. I ddyfynnu Eagleton eto: '[...] the cult of the Other assumes that there are no major conflicts or contradictions within the social majority themselves. Or, for that matter, within the minorities. There is just Them and Us, margins and majorities.'<sup>27</sup> Ategir hyn gan Roger Owen, gan iddo ddatgan wrth gyfeirio at y Cymry: 'Fe'u hanogid felly i gydnabod mai un fersiwn yn unig o hunaniaeth genedlaethol gymhleth oedd iddynt hwy.'<sup>28</sup> Er fy mod yn cyffredinoli'r 'cymhlethod' hynny, credaf fod y cysyniad o'r alltud a'r dieithredig yn gyson bresennol o fewn hunaniaeth Gymreig yn ystod yr ugeinfed ganrif. Yn wir, gellir diffinio trawsnewidiad pellgyrhaeddol cenedlaetholdeb Cymreig yng Nghymru dros y ganrif

---

<sup>26</sup> Terry Eagleton, *After Theory* (Penguin Books, 2003) t.21.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Owen, t.5.

ddiwethaf fel deffroad o'r cyflwr hwn; yn fynegiant o'r awydd i gyfreithloni, i wrthsefyll, ac i sefydlu prosiect newydd, yn ôl fframwaith Castells. Credaf fod nifer o ymgyrchoedd gwleidyddol a chelfyddydol yn yr iaith Gymraeg wedi'u cyflawni a'u cynnal fel cydnabyddiaeth ac ymateb uniongyrchol i'r cyflwr. Nid amhriodol felly yw ystyried datblygiad y theatr Gymraeg fel un modernaidd, gan iddo ddatblygu yn ystod cyfnod lle ffynnodd hunaniaeth genedlaethol Gymreig.

Ymgymerwyd felly â phrosiect theatraidd modernaidd o safbwynt oedd a rhagduedd gynhenid tuag at yr ôl-fodern eisoes yn perthyn iddo. At hynny credaf fod gweithiau theatr Cymraeg sy'n amlygu esthetig ôl-ddramataidd, a ddaeth ar ôl moderniaeth y ddrama lwyfan gonfensiynol, yn wireddiad theatraidd o'r rhagduedd gynhenid hynny: yn ymgorfforiad nid yn unig o sefyllfa'r Cymry ond o sefyllfa theatr o fewn disgwrs Gymreig. Trwy ddyfodiad theatr gwirioneddol amgen a aeddfedodd yn fuan i fod yn theatr ôl-ddramataidd, nid oedd bellach angen ceisio sefydlu na chynnal unrhyw draddodiad modernaidd: 'Gwyddai'r cyfrwng ymylol ei fod yn ymylol, fe resymid, a gwyddai o flaen popeth arall ei fod yn cael ei *achosi* gan ei berthynas â'i gyd-destun cymdeithasol a chan ei berthynas â'r prif ddiwylliant.'<sup>29</sup> Credaf i'r theatr ôl-ddramataidd Cymraeg, am y tro cyntaf, lwyddo felly i wireddu amcanion y prosiect theatr Cymraeg.

Prif nodwedd y theatr ôl-ddramataidd yw gwyriad safle'r testun dramataidd o fewn y *mise en scène*. Yng Nghymru ac o fewn cyd-destun iaith leiafrifol, mae'r broses o ddifreinio'r testun fel canolbwynt y digwyddiad theatraidd yn arwyddocaol, yn enwedig o'i gymharu â gwledydd eraill lle gellir olrhain datblygiadau cyffelyb mewn theatr gyfoes. Mae'r mwyafrif

---

<sup>29</sup> Ibid.

o'r enghreifftiau a ddefnyddir gan Lehmann yn *Postdramatic Theatre* yn hanu'n bennaf o'r Almaen ac o'r Unol Dalaethiau, lle efallai nad oes rhaid i iaith y gymdeithas fodoli mewn sefyllfa amddiffynnol. Serch hynny, yn hytrach nag awgrymu bod difreinio'r testun dramataidd rhywsut yn israddio'r Gymraeg, credaf i'r gwrthwyneb fod ailasesiad o ddefnydd a ffwythiant iaith ac arwydd (fel *sign* ieithyddol uniongyrchol, ac fel rhan o ystyriaeth ehangach yr arwydd theatraidd yng nghyd-destun y theatr ol-ddramataidd<sup>30</sup>) o fewn y darlun llwyfan yn arwain at gynnydd yn ei arwyddocâd. Mae'r iaith yn ennill ei lle fel elfen dethol, bwrpasol ac ystyriol yn y darlun llwyfan, ac nid yw bellach yn bodoli fel confensiwn, gyda'i safle arglwyddiaethus yn ddi-gwestiwn.

At hynny, trwy gyfrwng optig y theatr ôl-ddramataidd credaf fod potensial i allu ail-asesu gweithiau theatr Cymraeg perthnasol a'u hystyried i fod yn rai oedd wirioneddol yn arloesol ar lwyfan rhyngwladol. Nid oedd bellach unrhyw ymdrech i efelychu moddau estron, dim galw am geisio ysgrifennu'r 'chwareuaeth Gymreig orau yn ôl dull Shakespeare' fel gwnaethpwyd yng nghystadlaeth ysgrifennu drama Eisteddfod Gadeiriol Eryri ym 1879. Serch hynny, rhaid cydnabod fod ymarferwyr theatr amgen yng Nghymru ar ddechrau'r 1980au, rhai a ddaeth maes o law i fod yn gyfrifol am amlygu modd theatr ôl-ddramataidd<sup>31</sup> wedi'u dylanwadu gan ddulliau y gellir eu hystyried i fod yn rai 'di-frodorol'. Yn benodol, nid oedd nodweddion arddulliadol yr hyn a'i gelwir fel y Trydydd Theatr o reidrwydd yn newydd ynddo'i hun; ymddengys eu bod yn newydd yn y cyd-destun Cymraeg yn unig gan eu bod yn dra gwahanol i'r moddau theatraidd a'u rhagflaenodd, a'u bod wedi eu priodoli mewn cyd-destun theatraidd lle'r oedd y cysyniad o draddodiad yn fregus.

---

<sup>30</sup> '[...] one has to grant theatre signs the possibility that they can work precisely through the *retreat* of signification.' (Lehmann, 2006. t.82.)

<sup>31</sup> Wrth gyffredinoli am theatr 'amgen', rhaid pwysleisio nad oes modd ystyried bob arddull theatraidd nad sy'n ymlynu at gonfensiwn drama fel mynegiant ôl-ddramataidd.



Rwy'n cydnabod fod nifer o'r gosodiadau uchod yn broblemus, eu bod yn codi nifer o gwestiynau a'u bod yn bennaf yn ddibynnol ar ragdybiaethau yr wyf hyd yn hyn wedi'u hanwybyddu. Er enghraifft, mae'r ddadl yn cymryd yn ganiataol bod cyfnodau o ddatblygiad y dramataidd yn y Gymraeg yn un llinol a rhyngberthynol gan freinio'r ôl-ddramataidd fel modd unigryw ar ei ben ei hun, yn rhydd o'r arferiadau blaenorol. Yn yr un modd, ystyrir y modern a'r ôl-fodern fel mudiadau llinol a dilynol, gyda'r ddau ohonynt yn gysyniadau sefydlog a di-gwestiwn. At hynny ac yn bwysicaf oll efallai, er nad wyf wedi datgan yn uniongyrchol, ceir awgrym ymhlyg bod yr ôl-ddramataidd yn barhad llinol o daflwybr arddulliadol y theatr Gymraeg. Bwriad gweddill y bennod hon yw ymhelaethu ar rai o'r rhagdybiaethau hyn er mwyn cryfhau'r gosodiadau, ac yn enwedig er mwyn amlygu'r strwythurau sy'n gyfrifol am lunio'r hanesyddiaeth a'r athroniaeth berthnasol. Yn ei ragair i *The Postmodern Condition*, dywed Jean-François Lyotard '[...] if a metanarrative implying a philosophy of history is used to legitimate knowledge, questions are raised concerning the validity of the institutions governing the social bond: these must be legitimated as well.'<sup>32</sup> Dim ond trwy ateb cyfarwyddyd Lyotard a chyfreithloni'r broses o lunio hanes y gellir cychwyn ar geisio dehongli arferion ein oes ni ein hunain.

### iii. Moderniaeth ac Ôl-foderniaeth

Mae cwestiynu dilysrwydd defnyddio prosesau modernaidd i geisio diffinio'r ôl-fodern yn amlygu natur problemataidd y term a'r rhagdybiaethau sydd ynghlwm a'i ddefnydd. Mae defnyddio'r rhagddodiad 'ôl' ynddo'i hun yn awgrymu bod sylfaen gysyniadol gadarn eisoes

---

<sup>32</sup> Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Bennington, Geoff a Massumi, Brian (cyf.) (Manchester University Press, 1984) t.xxiv.

yn bodoli, a bod ei ddefnydd yn dynodi diwedd un epoc a chychwyn un arall. O ystyried natur gynhennus yr ôl-fodern, rhaid pwysu a mesur ei ddefnydd fel term llaw-fer ar gyfer disgrifio arferiadau celfyddydol. Nid wyf yma'n cyfeirio'n unig at y ddrwgdybiaeth a fynegir gan rai fel Eagleton tuag at 'werthoedd' yr ôl-fodern, ond hefyd at y ffaith ei fod yntau ac eraill yn awgrymu - hyd yn oed os oedd cyfnod ble roedd unrhyw werth neu sylwedd yn perthyn i'w ddefnydd - bod y cyfnod hwnnw eisoes ar ben. At hynny fe awgrymir bod unrhyw botensial i ddefnyddio cysyniad yr 'ôl' fel modd ystyrlon i ddadansoddi ac i ddamcaniaethu hefyd bellach allan o ffasiwn. Dywed Tudur Hallam mai 'Nid ôl-ffeminyddiaeth, ôl-Farcsiaeth neu ôl-strwythuraeth y cyfeirir atynt mwyach mewn perthynas â Theori, ond yn hytrach ôl-Theori ei hun.'<sup>33</sup> Fel theatr sy'n hyrwyddo lluosogrwydd a diffyg hierarchaeth yr arwydd, gan ymwrthod â hierarchaeth y testun dramataidd, gellir honni fod y theatr ôl-ddramataidd yn fynegiant perffaith o'r ôl-ôl-gyflwr hyn.

Dylid pwysleisio, er bod yn aml rinweddau y gellir eu galw'n ôl-fodernaidd yn elfennau amlwg o estheteg y theatr ôl-ddramataidd, ni ellir cyplysu'r ddau derm; nid cyfystyron mohonynt. Yn benodol, mae arwyddocâd damcaniaeth Lehmann yn deillio o'r ffaith ei fod yn galluogi darlleniad o arferiadau theatraidd cyfoes trwy'u cysylltu'n uniongyrchol gyda thraddodiadau sefydlog dramataidd. Yn syml, tra bod tueddiad i 'ôl-fodern' gyfeirio at gysyniadau llawer mwy eang, haniaethol sydd efallai yn ansefydlog, mae'r ôl-ddramataidd yn llwyddo i amlinellu cysyniad diriaethol sy'n perthyn yn amlwg i ddisgwrs theatr a drama.

---

<sup>33</sup> Tudur Hallam, *Canon Ein Llên* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2007) tt.2-3.

## **Moderniaeth, Lyotard a *The Postmodern Condition***

Ar gyfer dibenion y prosiect hwn, rwyf yn cysidro moderniaeth fel cyfnod o lunio, sefydlu a chynnal metanaratifau, neu brif naratifau. Gellir felly ddiffinio'r ôl-fodern fel cyfnod o ddiystyru ac o ddrwgdybio'r metanaratifau; i ddyfynnu dictwm enwog Lyotard: 'Simplifying to the extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives.'<sup>34</sup> Mae anghrediniaeth o brif naratifau yn mynnu mwy na diffyg ffydd yng nghynnwys neu neges y naratif; rhaid hefyd cwestiynu'r sefydliad neu'r strwythurau sy'n cynnal ac yn ymledu'r un naratif. Dywed Gary Browning bod Lyotard yn diffinio'r ôl-fodern fel 'the condition post-dating the quest for epistemological legitimation. Postmodernity is a condition that abandons the project of legitimating knowledge by means of a set of extra-contextual criteria.'<sup>35</sup> Gan fod fy narlleniad o'r ôl-fodern yn ddibynnol ar ddiffiniad Lyotard, addas yw cychwyn gan ddefnyddio ei ddiffiniad o foderniaeth yn ogystal. Fe fyddaf nawr yn esbonio'r ddamcaniaeth mewn mwy o fanylder, gan geisio llunio'r cysyniadau ychwanegol sy'n gysylltiedig, ag yn aml yn cael eu cyplysu â moderniaeth.

Is-deitlir cyfrol Lyotard fel 'adroddiad am wybodaeth', ac nid ymdriniaeth na gwerthusiad o arferiadau celfyddydol sydd yma, ond yn hytrach ystyriaeth o oddrychau mwy mesuradwy: '[...]learning is translated into quantities of information.'<sup>36</sup> Cyfeirir yn bennaf ganddo at wybodaeth wyddonol, a bod cynnydd mewn dealltwriaeth wyddonol ac o awdurdod y ddealltwriaeth honno yn rhan o broses ehangach a diamod o gyfreithloni. Yn y broses hon o gyfreithloni y gellir darganfod tarddiad moderniaeth. Fe gyplysir datblygiadau mewn dealltwriaeth wyddonol gyda datblygiad y wladwriaeth genedl, gan fod y ddwy elfen yn

---

<sup>34</sup> Lyotard, t.xxiv.

<sup>35</sup> Gary Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*. (University of Wales Press. 2000) t.29.

<sup>36</sup> Lyotard, t.4.

ddibynnol ac yn cyd-hyrwyddo datblygiad y llall. Mae gwyddoniaeth yn sicrhau bodolaeth sefydliadau cymdeithasol ac addysgiadol sydd yn eu tro yn eu cyfreithloni gan ychwanegu at ddatblygiadau pellach. Mae'r ffaith bod y wybodaeth yn fesuradwy yn bwysig, gan ei fod yn caniatáu fod modd iddo gael ei drosglwyddo, ei rannu, a'i gyfreithloni yn ôl amodau cymarebol.

Serch hynny, rhaid bod yn wylidwrus wrth gysidro gwybodaeth wyddonol fel uchafbwynt terfynol gwybodaeth gan nad oes bosibl iddo gynrychioli 'the totality of knowledge'. Yn hytrach, mae'n bodoli 'in addition to, and in competition and conflict with, another kind of knowledge, which I will call narrative.'<sup>37</sup> Er nad yw'n credu bod modd i naratif oresgyn gwybodaeth wyddonol (ac felly bod un yn uwchraddol i'r llall) mae cyfeirio at naratif yn arwain ei ddamcaniaeth at ystyriaeth o gyd-destun cymdeithasol sydd yn elfen bresennol mewn sefydlu naratifau ac mewn gwybodaeth wyddonol. Fe wneir cymhariaeth â chymdeithasau cyntefig, ble yn hytrach na bod yn ddibynnol ar amodau cymarebol, roedd rhannu gwybodaeth yn seiliedig ar gydnabyddiaeth ranedig rhwng aelodau'r gymdeithas o safle, swyddogaeth a rôl. Roedd yma hefyd elfen berfformiadol: trwy adrodd a rhannu storïau (hynny yw, trwy sefydlu naratifau sy'n naturiol yn creu hierarchaeth o adroddwyr a gwrandawyr) roedd cymdeithasau cyntefig, ac fe awgrymir cymdeithasau cyn-fodernaidd, yn bodoli heb fod unrhyw angen am 'contestable supra-contextual schemes of justification'<sup>38</sup> sy'n rhan annatod o wybodaeth wyddonol fodernaidd.

Mae'r naratifau traddodiadol hynny yn cael eu sefydlu ac yn gweithredu trwy gyfrwng gweithgarwch ieithyddol a trwy ymadrodd (*utterance*). Trwy gyfeirio at Austin, dywed

---

<sup>37</sup> Lyotard, t.7.

<sup>38</sup> Browning, t.27.

Lyotard bod elfen berfformiadol yn perthyn i naratifau modernaidd, a bod y perfformiadol yn aml yn chwareus a bod modd eu disgrifio fel ‘gemau ieithyddol’. O ganlyniad gellir gweld cyferbyniadau pegynol amlwg rhwng y naratifau sy’n codi o’r sefyllfa gymdeithasol, a rhai a ddatblygodd trwy wybodaeth wyddonol. Pwysleisir nad oes gan y gemau ieithyddol hyn unrhyw ffordd gynhenid o hunan-gyfreithloni eu rheolau, ond bod eu llwyddiant yn ddibynnol ar gytundebau a dealltwriaeth rhwng pawb sy’n gyfranogol yn y digwyddiad. Ond eto, rhaid cofio nad oes modd i’r gêm fodoli heb unrhyw reolau. Ac yn olaf, rhaid ystyried pob ymadrodd (*utterance*) fel ‘symudiad’ mewn gêm.

Yr hyn sy’n bwysig yw’r ffaith bod diffiniad Lyotard o’r modernaidd yn ddibynnol ar y ddau fath o wybodaeth yr wyf wedi’i esbonio uchod. O ystyried amcanion y prosiect hwn, ac yn benodol wrth gysidro’r modernaidd fel cysyniad sydd yn gyfystyr â’r broses o sefydlu prif naratifau, credaf fod rhai o syniadau Lyotard yn cael eu hategu yn fy ymchwil mewn dwy ffordd berthnasol. Yn gyntaf, mae hanesyddiaeth, y broses o lunio hanes yn olrhain yr un patrwm a awgrymir yn *The Postmodern Condition*; yn gyfuniad o’r cyntefig â’r gwyddonol, yn broses o gyfosod naratifau ieithyddol gyda phrosesau gwyddonol a diriaethol gan obeithio dyrchafu ac uno’r ddwy elfen.

Yn ail, ac o berthnasedd amlwg i baramedrau’r ymchwil, ymgorfforir y modernaidd trwy sefydliad a datblygiad cenedl-wladwriaeth. Mae hyn yn hynod o arwyddocaol o gysidro fy mod am ganolbwyntio ar weithiau theatr yn y Gymraeg. Rhaid bod yn ymwybodol nad lleoliad daearyddol yn unig yw Cymru yn y cyd-destun hwn; rhaid ystyried y cyd-destun celfyddydol, cymdeithasol, ac ieithyddol sydd ynghlwm â’r cysyniad o wladwriaeth.

Tra'n ystyried datblygiad gwladwriaeth genedl fel prif naratif, nodir gan Lytoard baradocs anochel y cyflwr. Ar yr un llaw, maent yn rhoi cyfle i unigolyn uniaethu ac i berthyn i strwythurau cymdeithasol ehangach, tra ar y llaw arall maent yn mynnu amsugno'r unigolyn. Rhaid gwadu bodolaeth yr unigolyn yn y broses o sefydlu fframwaith ehangach os oes modd i'r fframwaith hynny gwmpasu'r holl gymdeithas. 'The consensus that permits such knowledge to be circumscribed and makes it possible to distinguish one who knows from one who doesn't (the foreigner, the child) is what constitutes the culture of a people.'<sup>39</sup>

Mae yma efallai dueddiad i ystyried ymddangosiad moderniaeth fel cyfnod ac fel cysyniad hollol newydd. Hawdd yw ei gamddehongli fel uchafbwynt unigol yn hanes datblygiad dynoliaeth a lwyddodd i oresgyn popeth ddaeth o'i flaen. Yn ei erthygl 'Nationalism and Modernity'<sup>40</sup> er iddo gyfeirio at genedlaetholdeb fel ffenomen fodern, dywed Ernest Gellner nad oes posibil ystyried 'all social phenomena to be modern, or everything to be made over new in the modern age.'<sup>41</sup> Credir ganddo fod grym a chelfyddyd yn bresennol ymhob oes, ac y *negotiation* rhyngddynt sy'n gwneud y cyfnod modernaidd yn unigryw ac yn wahanol i gyfnodau blaenorol. Yn benodol, roeddent nawr yn ymddangos mewn modd 'which engenders nationalism.'<sup>42</sup> Mater o ddilyniant yw moderniaeth, felly. Er bod presenoldeb diwylliant yn ddilynol, mae gwir natur y diwylliant hwnnw o hyd yn newid: 'It is precisely the shift from genetic to cultural transmission which makes possible, on a shared genetic base, the astonishing diversity of cultures and the possibility of very rapid change.'<sup>43</sup> Mae

---

<sup>39</sup> Lyotard, t.19.

<sup>40</sup> Ernest Gellner, 'Nationalism and Modernity' yn *Nations and Nationalism: A Reader*, Philip Spencer ac Howard Wollman (gol.) (Edinburgh University Press, 2005). tt.40-47.

<sup>41</sup> Gellner, t.42.

<sup>42</sup> *ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

ymddygiad cyfnewidiol diwylliant yn allweddol er mwyn sefydlu ac ehangu diwylliannau eraill.

Yn debyg i Lyotard, mae Gellner yn diffinio'r modern fel cyfnod sy'n ymwybodol o wybodaeth wyddonol, gan fod hynny yn ei dro yn galluogi'r gymdeithas i ffynnu mewn modd diwydiannol ac yna economaidd. Dywed mai cenedlaetholdeb a ffwythiannau economaidd yw'r ddau brif egwyddor ar gyfer cyfreithloni gwleidyddol, a bod y ddau yn elfennau hanfodol ar gyfer datblygiad cymdeithas: 'Regimes are acceptable if they can, over a period, engender growth, and they lose their authority if they do not.'<sup>44</sup>

Trwy hyn i gyd, o ddiffiniad Lyotard o'r modernaidd i ddisgrifiadau pellach o hanesyddiaeth a gwladwriaeth cenedl, gyriant cyfreithlondeb yw'r un amlycaf. Yn amlach na pheidio mae'r meini prawf a ddefnyddir i gyfreithloni o hyd yn hanu o du allan i'r union wrthrychau neu gysyniadau sy'n cael eu cyfreithloni. Proses o drethu yn hytrach na diffinio yw'r weithred fodernaidd o lunio prif naratifau. Serch hynny, ni ellir anwybyddu'r ffaith bod y gweithredoedd hynny yn seiliedig ar nifer o ragdybiaethau. Nodwyd eisoes mai proses o *negotiation* yw un o rinweddau amlycaf llunio naratif modernaidd, gan felly awgrymu eu bod yn seiliedig ar gyfres o gysondebau er gwaethaf unrhyw honiadau o newydd-deb. Fe nodir hyn gan Gellner, gan iddo honni 'It is a question of continuity or, rather, a whole set of related *continuities*'<sup>45</sup> ac felly mae'r ddibyniaeth ar gysondebau yn broblem ganolog i oruchafiaeth honedig moderniaeth. Yn benodol, mae cwestiynu nodweddion cynhenid moderniaeth yn naturiol yn ein harwain i gwestiynu cysyniadau eraill sy'n ddibynnol ar

---

<sup>44</sup> Gellner, t.44.

<sup>45</sup> Gellner, t.42.

foderniaeth fel cysyniad sefydlog. Rwyf nawr am neilltuo rhan nesaf y bennod i drafod rhai sydd eisoes wedi cyfeirio at y broblem hon.

Yn ei gyfrol *We Have Never Been Modern*, mae Bruno Latour yn awgrymu mai delfryd ffug yw moderniaeth a bod ei lwyddiant a'i rym cysyniadol, yn syml, yn ddibynnol ar ffydd. I symleiddio, gan fod moderniaeth wedi bod yn fudiad mor ddominyddol teimlai bod yr elfennau cyfansoddiadol nawr yn gymysg: 'the word 'modern' designates two sets of entirely different practices which must remain distinct if they are to remain effective but have recently begun to be confused.'<sup>46</sup> Diffinnir y setiau o weithgareddau fel 'cyfieithu' ac 'puredigaeth'; mae'r cyntaf yn creu croesryw (*hybrid*) o wahanol fathau o foddau, yn benodol natur a chelfyddyd, tra bod yr ail yn creu gwahaniaeth ontolegol rhwng y dynol a'r annynol. Mae'r ddwy elfen yn ymgorffori dwy wahanol ffordd o ystyried y byd o'n cwmpas: mae cyfieithu yn ein galluogi i weld y byd yn ei gyfanrwydd fel cyfres o rwydweithiau, ac mae puredigaeth yn ein galluogi i werthuso'r byd yn ôl ei elfennau cyfansoddiadol unigol:

The first [...] would link in one continuous chain the chemistry of the upper atmosphere, scientific and industrial strategies, the preoccupations of heads of state, the anxieties of ecologists; the second would establish a partition between a natural world that has always been there, a society with predictable and stable interests and stakes, and a discourse that is independent of both reference and society.<sup>47</sup>

I fod yn wirioneddol fodern, pwysleisir gan Latour fod rhaid ystyried y ddwy broses ar wahân. Ond fe adleisir yr hyn a ddywedwyd gan Lyotard, gan fod Latour yn awgrymu bod y ddau yn gaeth i baradocs; dim ond trwy buredigaeth mae modd i'r cyfieithu fodoli – ni all yr

---

<sup>46</sup> Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Porter, Catherine (cyf.) (Harvester Wheatsheaf, 1993) t.10.

<sup>47</sup> Latour, t.11.



un fodoli heb y llall: 'we willingly subscribe to the critical project, even though that project is developed only through the proliferation of hybrids.'<sup>48</sup>

Serch hynny, hyd yn oed yn ôl damcaniaeth a gwahaniaethau Latour gellir dadlau bod y dynol, a bod y ffaith bod cenhedloedd a chymunedau dynol yn gysyniadau sy'n agored i'w cwestiynu yn arwain ei ddadl yn ôl at faterion sydd yn ymwneud â gwladwriaeth genedl a gwladgarwch. Wrth ddychwelyd at y cysyniad o sefydlu prif naratifau, mae Benedict Anderson yn awgrymu, yn debyg i foderniaeth Latour, mai syniad dychmygol yw cenedl. Dywed mai 'an imagined political community'<sup>49</sup> yw cenedl ac fe roddir rhesymau eithaf rhesymegol dros ddweud hynny: 'It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.'<sup>50</sup>

Yn ôl Anderson, trawsffurfir safle mytholegol cenedl i gysyniad mwy tiriaethol yn dilyn dirywiad safle goruchaf crefydd ar ddiwedd y ddeunawfed ganrif. Nid cyd-ddigwyddiad bod hynny hefyd yn cyd-fynd â chychwyniad yr oes ddiwydiannol a'r cynnydd mewn dealltwriaeth wyddonol: 'Disintegration of paradise: nothing makes fatality more arbitrary. Absurdity of salvation: nothing makes style or continuity more necessary.'<sup>51</sup> Ceir awgrym felly nad sefydlu prif naratifau newydd sydd o bwys, ond yn hytrach ei bod yn hanfodol sicrhau dilyniant rhwng y gwahanol fathau o naratifau sydd eisoes yn bodoli. Mae hyn wrth gwrs yn ategu'r pwyslais a roddodd Gellner ar ddilyniant fel nodwedd hanfodol o foderniaeth a chenedligrwydd.

---

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Benedict Anderson 'Imagined Communities' yn Spencer ac Wollman, 2005 (tt.48-60.) t.48.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Anderson, t.51.

At hynny, mae Anderson hefyd yn pwysleisio bod cychwyniad yr oes fodernaidd wedi galluogi datblygiadau pellach mewn celfyddyd. Oblegid y cynnydd mewn dulliau diwydiannol, datblygwyd ffurf i allu ailgynhyrchu gwrthrychau celfyddydol - cyfeirir yn benodol at ddatblygiad llenyddiaeth brintiedig, er rwy'n cydnabod bod y wasg argraffu'n rhagflaenu unrhyw gyfnod lle gellir ei ystyried fel gwirioneddol 'fodern'. O ganlyniad i'r datblygiad hwn, am y tro cyntaf ar raddfa eang, roedd modd lledaenu iaith mewn modd unffurf gan gyfrannu at dwf cenedlaetholdeb. Hefyd, roedd modd nawr i wrthrychau celfyddydol ennyn gwerth ariannol gan fod modd eu hailgynhyrchu ar raddfa eang. Galluogwyd cenedlaetholdeb yn benodol oherwydd twf cyfalafiaeth. Er bod Anderson yn amlinellu sawl canlyniad i'r datblygiad hwn, credaf mai'r un pwysicaf yw 'print-capitalism gave a new fixity to language, which in the long run helped to build that image of antiquity so central to the subjective idea of the nation.'<sup>52</sup>

Diddorol yw nodi bod posibilrwydd i ystyried cyfalafiaeth fel grym sy'n pegynnu paramedrau'r ymchwil hwn. Dywed Gary Browning nad yw diffiniad Lyotard o'r hyn sy'n fodernaidd mewn unrhyw ffordd yn ddadleuol neu'n anghyffredin. Yn hytrach, yr hyn a anwybyddir sy'n arwyddocaol. Nodir na roddodd Lyotard sylw priodol i 'the role individualism and market operations play in shaping modern cultural standpoints and forms of knowledge.'<sup>53</sup> Mae absenoldeb unrhyw ystyriaeth ddofn o gyfalafiaeth a'i berthynas â moderniaeth yn dipyn o syndod, yn enwedig gan ei fod maes o law yn tynnu sylw at y berthynas glos sydd rhwng ôl-foderniaeth a chyfalafiaeth.

---

<sup>52</sup> Anderson, t.57.

<sup>53</sup> Browning, t.28.

Fel yr wyf eisoes wedi crybwyll, gellir disgrifio'r ôl-fodern fel cyfnod o ymwrthod â prif naratifau ac o gefnu ar gysyniadau cyfansymiol. Ond trwy wneud hynny, fe ddatgelir paradocs ganolog yr ôl-fodern: 'How to do without narrative by means of narrative itself?'<sup>54</sup> Mewn cyflwr ble mae'r broses o ddisodli grym prif naratifau yn elfen annatod, anodd yw yna crynhoi'r hyn sy'n weddill trwy gyfrwng naratif ei hun.

Yn ôl Lyotard, 'Eclecticism is the degree zero of contemporary general culture'<sup>55</sup> ac o ganlyniad mae celfyddyd yn cael ei israddio i fod yn 'kitsch', gan wneud dim mwy na 'pander[ing] to the confusion which reigns with the "taste" of the patrons.'<sup>56</sup> Yn flaenorol, rwyf wedi awgrymu bod celfyddyd fodernaidd, yn enwedig yng nghyd-destun y ddrama Gymraeg, yn amlach na pheidio wedi bod yn weithiau realaidd, gan awgrymu bod gweithiau ôl-fodernaidd felly yn rai sydd 'ôl' neu'n 'wrth' realaidd. Mae Lyotard yn rhybuddio yn erbyn cyffredinol fel hyn, ac yn fwy na hynny mae'n awgrymu bod celfyddyd ôl-fodern wedi datblygu modd o realaeth unigryw ei hun: 'But this realism of the "anything goes" is in fact that of money: in the absence of aesthetic criteria, it remains possible and useful to assess the value of works of art according to the profits they yield.'<sup>57</sup>

Ategir hyn yn bennaf gan Frederic Jameson gan ei fod yn cyplysu ymddangosiad yr ôl-fodern gyda datblygiad cymdeithas brynwriaethol (*consumerist society*). Un o rinweddau'r gymdeithas honno yw obsesiwn gyda'r presennol lle gwelir 'the disappearance of a sense of history [...] liv[ing] in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates

---

<sup>54</sup> Frederic Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998* (Verso, 1998) t.xix.

<sup>55</sup> Lyotard, t.76.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

traditions.’<sup>58</sup> Awgrymir fod yr ôl-fodern felly yn ein gadael mewn rhyw fath o wagle: heb draddodiadau, heb ymwybyddiaeth o hanes, a heb unrhyw fodd ystyriol o werthuso’r presennol.

Nodwyd eisoes nad yw’r ôl-ddramataidd yn gyfystyr â’r ôl-fodern (ac annoeth fyddai ceisio cymhwyso ôl-foderniaeth i fod yn gysyniadol gyfatebol i syniadau Lehmann), a hynny gan nad yw’r theatr ôl-ddramataidd yn ein gadael mewn ‘gwagle’. Ceir awgrym ymhlyg yn y rhagddodiad ‘ôl’ bod perthynas yn parhau gyda’r dramataidd ac i’r hyn sy’n rhagflaenu’r cyflwr presennol. Yn wir, gwireddir cyflwr yr ‘ôl’ yn union gan nad yw’n cydymffurfio gyda’n disgwyliadau o ffurf gyflawn adnabyddus dealladwy, a bod pleser ac erchylldra y cyflwr newydd yn deillio’n uniongyrchol o absenoldeb y cyflawnrwydd hynny. Yng ngwydd yr absenoldeb, ac fel modd o’i oresgyn mae Lyotard yn cynnig y syniad o’r aruchel, y *sublime*. Dywed bod yr ôl-fodern yn creu cyfleon ‘when the imagination fails to present an object which might, if only in principle, come to match a concept.’<sup>59</sup> Mae presenoldeb yr anniffinadwy yn ganolog i’r theatr ôl-ddramataidd, ac mae’r ffordd y gwahaniaethir y modernaidd â’r ôl-fodernaidd gan Lyotard yn pwysleisio potensial ac arwyddocâd yr anniffinadwy yn y theatr newydd o’i gymharu â’r ‘hen’ theatr fodernaidd ddramataidd,

Modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognizable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Jameson, t.20.

<sup>59</sup> Lyotard, t.78.

<sup>60</sup> Lyotard, t.81. Mae’r ‘aruchel modernaidd’ yn wahanol i’r un ôl-fodernaidd; ‘Yet these sentiments do not constitute the real sublime sentiment, which is an intrinsic combination of pleasure and pain: the pleasure that reason should exceed all presentation, the pain that imagination or sensibility should not be equal to the concept.’

Diddymir cysoneb a dibynoldeb ffurf yn yr ôl-fodern, gan droi'r absenoldeb yn rhinwedd sylfaenol o'r cyflwr. Yr hyn a adewir ar ôl yw ymwybyddiaeth ddiymwad o ddiffyg ffurf gydnabyddedig ond sydd hefyd, ar yr un pryd, yn pwysleisio presenoldeb ffurfioldeb amodol sydd yn wastadol newydd.

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable.<sup>61</sup>

Credaf fod y 'nostalgia gyfunol' rhithiol hyn yn rhan o'r prosiectau modernaidd yr wyf yn honni sydd wedi diffinio hanes y theatr Gymraeg. Er mai llenyddiaeth a darluniau a ddefnyddir fel enghreifftiau gan Lyotard o'r modd y mynegwyd yr anian ôl-fodernaidd, mae ei sylwadau hefyd yn hynod berthnasol i theatr, ac yn enwedig i'r theatr ôl-ddramataidd.

A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of *what will have been done*. Hence the fact that work and text have the characters of an *event*.<sup>62</sup>

Credaf mai dyma mae optig y theatr ôl-ddramataidd yn ei gynnig. Yn arwyddocaol, fe roddai'r theatr ôl-ddramataidd bwyslais ar y digwyddiad uwch popeth arall; anwybyddir 'rheolau sefydledig' a mynnir bod y gynulleidfa yn fodau gweithredol yn y digwyddiad, o hyd yn gorfod ffurfio rheolau o'r newydd. Dyma'r potensial a'r rhyddid a gawn drwy beidio

---

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

gorfod ystyru prif naratifau: ‘Finally, it must be clear that it is our business not to supply reality, but to invent allusions to the conceivable which cannot be presented.’<sup>63</sup>

#### iv. Theatr Ôl-Dramataidd: Esboniad

Ers cyhoeddi *Postdramatisches Theater* gan Hans-Thies Lehmann yn 1999, mae’r term *postdramatic* neu ôl-ddramataidd wedi dod yn derm allweddol a dylanwadol yng nghydestun theatr gyfoes, ac yn enwedig o fewn disgwrs academiaidd ym meysydd Astudiaethau Theatr a Pherfformio. Bu bwlch o 7 mlynedd cyn cyhoeddi’r cyfieithiad Saesneg ym 2006, ac fe ymddangosodd y gyfrol mewn sawl iaith arall yn y cyfamser. O ganlyniad bu i gysyniad yr ôl-ddramataidd ledaenu ac ennill tir fel damcaniaeth o bwys o fewn disgwrs benodol Eingl-Americanaidd, a hynny cyn i’r gyfrol ymddangos mewn iaith hygyrch.

Mae hyn yn arwyddocaol oherwydd fe ddylid pwysleisio o’r cychwyn nad ffurf o theatr fel y cyfryw a ddisgrifir gan Lehmann; nid *genre* theatraidd, ac nid llawlyfr ar gyfer creu math arbennig o berfformiadau yw ei gyfrol. Yn hytrach, mae’r ôl-ddramataidd yn cynnig modd o ddadansoddi a gwerthuso perfformiadau; yn creu optig damcaniaethol yn hytrach na label ansoddeiriol. Gellir olrhain hyn i’r ffaith syml bod yr arferiadau perfformiadol a theatraidd a gysylltir gyda’r ôl-ddramataidd yn rhagflaenu’r ddamcaniaeth, ac wedi gwneud hynny ers degawdau. Mae’r ddamcaniaeth wedi’i hysgrifennu, os nad ar derfyn epoc penodol, yn sicr ar ôl y digwyddiad. Nid wyf yn awgrymu bod y ddamcaniaeth na’i syniadau yn barod yn hen ffasiwn neu’n amherthnasol, ond mae rhaid bod yn ymwybodol o berthynas rhwng y gweithiau a gaiff eu dehongli â’r optig ddamcaniaethol a ddefnyddir; gweithiau theatr a

---

<sup>63</sup> Lyotard, t.81.

greodd y ddamcaniaeth. Nid yw'r term ei hun yn newydd chwaith. Defnyddiwyd y term 'post-dramatic'<sup>64</sup> gan Richard Schechner yn ei bennod agoriadol i *Performance Theory* yn 1988, ond cydnabyddir Lehmann fel yr un a drodd y syniad o theatr ar ôl drama i fod yn gysyniad beirniadol.

Os nad yw'r modd theatraidd yn gwbl newydd, yr hyn sy'n unigryw ac yn arwyddocaol ynglŷn â damcaniaeth Lehmann yw ei fod yn gosod yr ôl-ddramataidd ar derfyn traddodiad dramataidd. Er bod eraill wedi cynnig damcaniaethau o theatr gyfoes sy'n ymwrthod â strwythurau dramataidd gan eu disgrifio yn bennaf fel ôl-fodern, Lehmann yw'r cyntaf i gynnig arsylliad sy'n gosod y gweithiau hynny o fewn cyd-destun dramataidd, ac yn amlygu'r berthynas sydd rhwng gweithiau dramataidd cyfoes â thraddodiadau cynt.

Yn ei rhagarweiniad i'r cyfieithiad Saesneg o *Postdramatic Theatre*, mae Karen Jürs-Munby yn rhybuddio yn erbyn defnyddio'r ôl-fodern i ddisgrifio arferiadau theatraidd cyfoes, ac yn nodi natur problemataidd cynhenid y term:

[...] apart from a problematic inflationary and often superficial use of the term 'postmodern theatre' or worse 'postmodern *drama*', and apart from the difficulties surrounding any categorical definition of what the 'postmodern' actually is, [...] scholars and practitioners have sometimes expressed unease about the fact that these discourses originated outside of theatre and performance.<sup>65</sup>

Mae cysyniad yr ôl-ddramataidd yn cynnig ateb i'r broblem o ddiffyg disgwrs bwrpasol er mwyn disgrifio datblygiadau theatraidd a gymerodd le dros y degawdau diwethaf, a hynny

---

<sup>64</sup> Richard Schechner, *Performance Theory* (Routledge, 1988) t.21.

<sup>65</sup> Karen Jürs-Munby yn ei rhagarweiniad i Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Karen Jürs-Munby (cyf.) (Routledge, 2006) t.14.

trwy awgrymu dilynant, er gwaetha'r amwysedd, yn hytrach na diystyriaeth neu anghrediniaeth.

Fe ategir gan Lehmann anaddasrwydd termau sy'n aml yn cael eu defnyddio i ddisgrifio ôl-foderniaeth, ac yn enwedig pan wneir hynny o fewn disgwrs drama. Ceir awgrym fod angen ystyried datblygiadau theatr gyfoes ar sail meini prawf sy'n perthyn yn uniongyrchol i'r ffurf; hynny yw, ar y digwyddiad perfformiadol yn hytrach na ffurfiau celfyddydol arglwyddiaethus a di-gwestiwn. Er bod rhai nodweddion tebyg rhwng theatr a gwahanol fathau o gelfyddyd 'ôl-fodern' eraill - megis pensaernïaeth, celfyddyd gain, llenyddiaeth a ffilm - pwysleisir gan Lehmann bod gwireddiad y tueddiadau hynny yn y theatr yn perthyn i draddodiad penodol drama. Ni ellir diystyru hynny'n rhwydd, er gwaetha'r ffaith bod llawer o'r gweithiau perthnasol yn ymwrthod a chonfensiynau theatr ddramataidd. Dywed,

When the progression of a story with its internal logic no longer forms the centre, when composition is no longer experienced as an organizing quality but as an artificially imposed 'manufacture', as a mere sham of logic of action that only serves clichés [...] then theatre is confronted with the questions of possibilities beyond drama, not necessarily beyond modernity.<sup>66</sup>

Amlygir y syniad bod 'ôl-fodern' yn label gynhennus gan nifer o ddamcaniaethau eraill sy'n ymdrin â datblygiadau theatraidd diweddar. Gweler yn *The Death of Character* gan Elinor Fuchs ei bod yn cysidro theatr gyfoes fel datblygiad o theatr sy'n 'dilyn' moderniaeth, yn hytrach na theatr sy'n 'ôl-fodern'. Rhannai ddrwgdybiaeth Lehmann ynglŷn â defnyddio'r ôl-fodern fel term cynhwysfawr: 'the very term breeds suspicion.'<sup>67</sup> Fel yr awgrymir gan y teitl, fe ddiffinnir arferiadau a datblygiadau cyfoes yn ôl diflaniad o ddefnydd a statws 'cymeriad'

---

<sup>66</sup> Lehmann, *Postdramatic Theatre* (Routledge, 2006) t.26.

<sup>67</sup> Eleanor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on theatre after modernism* (Indiana University Press, 1996) t.169.



fel confensiwn theatraidd, sydd yn cael effaith drawiadol ar berthynas gonfensiynol rhwng cynulleidfa â'r perfformiwr, a pherthynas y ddwy garfan o unigolion gyda'r weithred theatraidd. Awgrymir gan Fuchs bod arferiadau dramataidd cyfoes - sy'n amlygu agwedd chwareus a ddrwgdybus tuag at gynrychiolaeth unigol a chyfan o destun, cymeriad, a llwyfaniad - yn ymdrech i ddigolledu'r gynulleidfa am ddiflaniad y cymeriad fel cysyniad a lluniad adnabyddedig ar lwyfan: '[...] recent works no longer worry the question of illusion and reality. The question has disappeared with the new perception that all fixed reality is a fiction.'<sup>68</sup>

Yn ei gyfrol *Postmodernism and Performance*, fe a'i Nick Kaye un cam ymhellach, er iddo yntau hefyd yn gyntaf rybuddio yn erbyn defnyddio label cyffredinol ôl-foderniaeth i geisio diffinio unrhyw rinweddau arddulliadol. Ond eto ac yn ddiddorol, gan ategu awgrym Lyotard fod mynegiant ôl-fodernaidd yn bodoli fel digwyddiad, fe awgrymir gan Kaye fod perfformio yn gyfrwng sydd yn gynhenid ôl-fodernaidd ei ffurf, 'as a primary postmodern mode.'<sup>69</sup> Dadl Kaye yw fod modd ystyried yr ôl-fodern fel *digwyddiad*, gan fod nodweddion ôl-fodernaidd perthnasol yn aml yn cael eu diffinio fel 'a disruption, with instabilities precipitated by a challenge to the 'totalising' capacity.' O ganlyniad, arweinir at sefyllfa lle caniateir 'a formulation of the 'postmodern event' which breaks free from specific forms and figures.'<sup>70</sup> Nid gwrthrych pendant yw canlyniad theatrig y digwyddiad perfformiadol, ond effaith. 'It is in terms of this instability [...] that one might speak of a moment which is both 'theatrical' or 'performative' and properly *postmodern*.'<sup>71</sup> Yn yr adran ganlynol byddaf yn trafod prif syniadau'r theatr ôl-ddramatidd, ond efallai ei bod yn briodol i bwysleisio yma fod

---

<sup>68</sup> Fuchs, t.174.

<sup>69</sup> Nick Kaye, *Postmodernism and Performance* (Macmillan, 1994) t.22.

<sup>70</sup> Kaye, t.23.

<sup>71</sup> Ibid.

ystyriaethau'r theatr ôl-ddramataidd yn arwain at ddehongliad o'r weithred theatraidd fel digwyddiad yn ei gyfanrwydd, ac nid o'r arwyddion theatraidd unigol: hynny yw, yr ennyd ôl-fodernaidd sy'n gyfuniad o'r 'theatraidd' a'r 'perfformiadol'. Dywed Lehmann:

[...] breath, rhythm and the actuality of the body's visceral presence take precedence over the logos. An opening and dispersal of the logos develop in such a way that it is no longer necessarily the case that a meaning is communicated from A (stage) to B (spectator) but instead is a specifically theatrical, 'magical' transmission and connection happened by means of language.<sup>72</sup>

Mae modd felly i ystyried y fframwaith damcaniaethol a gynigir gan Lehmann fel modd perffaith ar gyfer darllen a dehongli'r weithred theatraidd ôl-fodernaidd.

Yr wyf eisoes wedi datgan bod *Postdramatic Theatre* yn gosod ei hun yn gadarn o fewn disgwrs theatr a drama, ac felly mae'n bwrpasol fod y gyfrol yn cychwyn gan roi amlinelliad o'r confensiynau a'r arferiadau sy'n rhagflaenu'r modd ôl-ddramataidd. Rhaid pwysleisio o'r dechrau nad yw'r ôl-ddramataidd o reidrwydd yn dilyn cyfnod o ddramâu 'confensiynol' a naturiolaid. Mae hyn yn arwyddocaol wrth ystyried amcanion ehangach yr ymchwil, gan fod rhan helaeth o'r corff dramataidd Cymreig cynnar (rwyf yma yn cyfeirio'n bennaf at ddramâu cyfnod y Mudiad Drama, er bod modd ymestyn hynny i gynnwys gweithiau diweddarach) yn ddiamod yn weithiau hynod o draddodiadol: yn ddramâu testunol, naturiolaid yn eu hamcan, ac yn aml heb amlygu unrhyw ymwybyddiaeth wrthrychol o'u hunain fel digwyddiad a lluniad estheteg.

Yn hytrach, defnyddia Lehmann theatr epig Brecht fel dechreubwynt ei ddamcaniaeth, ac yn benodol fe ymhelaethir ar *Theory of Modern Drama* gan Peter Szondi. Roedd Szondi yntau

---

<sup>72</sup> Lehmann, t.145.

yn defnyddio theatr Brecht fel sylfaen, ac yn benodol mae'n pwysleisio'r broses o epigeiddio (*epicization*) a welwyd mewn dramâu llwyfan o 1880 ymlaen. (Sydd, yn ddiddorol, yr un flwyddyn a ddynodwyd gan Ioan Williams fel cychwyniad y Mudiad Drama yng Nghymru). Dywed Lehmann bod parodrwydd Szondi i ddefnyddio un term i ddisgrifio datblygiadau eang a pellgyrhaeddol mewn theatr wedi bod yn gyfyngol, oherwydd 'After Brecht we saw the emergence of absurdist theatre, the theatre of scenography, the *Sprechstück*, *visual dramaturgy*, the theatre of situation, concrete theatre and other forms.'<sup>73</sup> Nid oes modd dehongli'r datblygiadau pellach hyn trwy ddefnyddio geirfa'r 'epig' yn unig.

O ganlyniad i'r cyffredinoli hyn o fewn disgwrs theatraidd, bu datblygiad pellach a mwy niweidiol: 'namely the transformation that has *mutually estranged theatre and drama and has distanced them ever further from each other*.'<sup>74</sup> Nid yw Lehmann yn gwadu bod y rhwyg yn bodoli; mae'n cydnabod datblygiad ffurf theatraidd lle achosodd tueddiad y broses o epigeiddio ddiddymiad yng nghonfensiynau drama ar lefel destunol, a bod hynny yn cyfateb â datblygiad theatr oedd yn gwbl annibynnol o gonfensiynau drama. Yr hyn sydd o bwys i Lehmann yw'r ffaith bod ffwythiant y ddau fodd gwahanol hyn o theatr yn dal i fod yn ddibynnol ar gysyniad theatraidd lle gellir disgrifio'r sefyllfa ddramataidd 'as a representative of a *fictive* cosmos [...], a cosmos whose closure was guaranteed through drama and its corresponding theatre aesthetic.'<sup>75</sup> Mae'r ôl-ddramataidd yn goresgyn y cosmos dychmygol hyn trwy chwalu seiliau diddos yr hen ffurf o theatr. Serch hynny, nid diddymiad nac diystyriaeth o ddrama yw'r ôl-ddramataidd ychwaith. Yn hytrach, ceir ymdrech i ail-afael ac i ail-asesu datblygiad theatr gyfoes gydag ymwybyddiaeth gyson o swyddogaeth traddodiadau

---

<sup>73</sup> Lehmann, t.30.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Lehmann, t.31.

a fuasai efallai'n cael eu hystyried yn hynafol yng nghyd-destun perfformiadau cyfoes. Yn arwyddocaol, dywed Lehmann:

Postdramatic theatre is a *post-Brechtian theatre*. It situates itself in a space opened up by the Brechtian inquiries into the presence and consciousness of the processes of representation within the represented [...] it leaves behind the political style, the tendency towards dogmatization, and the emphasis on the rational we find in Brechtian theatre; it exists in a time *after* the authoritative validity of Brecht's theatre concept.<sup>76</sup>

Mae'r amlinelliad o'r ddau 'hen' foddau o theatr a drama yn y paragraff uchod hefyd yn ddibynnol ar drindod Aristotelaidd o ddrama, efelychiant a gweithred. (*drama, imitation, action*). Dywed Lehmann bod modd eu diffinio fel '[an] aesthetic form of theatre as a variable dependent on another reality - life, human behaviour, reality, etc.[...]'<sup>77</sup> a'u bod yn ennyn unrhyw effaith neu rym ar y sail syml eu bod yn weithredoedd llwyfan sy'n adnabyddus fel gweithredodd sy'n perthyn i'r byd real, tu allan i'r llwyfan. Mae cael gwared â'r berthynas rhwng yr elfennau hynny, y cyfeiriadau cyson tuag at yr allanol, yn hanfodol fel sylfaen ar gyfer y theatr ôl-ddramatidd: 'the reality of the new theatre begins precisely with the fading away of this trinity of drama, imitation and acting.'<sup>78</sup>

Mae modd crynhoi predicament y theatr ôl-ddramataidd fel hyn: '[P]ostdramatic theatre, again and most definitely, does *not* mean a theatre that exists 'beyond' drama, without any relation to it. It should rather be understood as the unfolding and blossoming of a potential of disintegration, dismantling and deconstruction within the drama itself.'<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Lehmann, t.37.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Lehmann, t.44.

Gellir ymestyn y disgrifiad uchod er mwyn disgrifio un o brif rinweddau arddulliadol y cyflwr ôl-ddramataidd, a hynny yw datgymaliad (*disintegration*) safle breintiedig y testun fel canolbwynt y *mise-en-scène*. Serch hynny, yn ôl Lehmann, dim ond un allan o bedair arwydd neu symptom theatrig o'r ôl-ddramataidd yw'r ystyriaeth newydd hyn o'r testun. Er mai dyma yw canolbwynt yr ôl-ddramataidd, disgrifir tri arwydd arall yn ogystal.<sup>80</sup>

**1. Enciliad o Synthesis:** Yn y cyd-destun dramataidd confensiynol, gellir gweld y berthynas amlwg a sefydlog rhwng yr arwyddedig â'r arwydd theatraidd. Yn y theatr ôl-ddramataidd, ddiddymir y cysylltiad: 'Synthesis is cancelled. It is explicitness combated'<sup>81</sup> gan roi rhyddid i'r theatr gyfathrebu yn rhydd, heb orfod dibynnu ar hierarchaeth semiotig. Er nad oes modd goresgyn hynny'n llwyr, a bydd rhyw atgof o arwyddocâd ar ôl ym mhob gweithred lwyfan, rhaid ceisio ymdrechu i sefydlu disgwrs a ffurf (hynny yw, yr ôl-ddramataidd) sy'n caniatáu ac sy'n ymwybodol o'r 'non-sense in the signifiers.'<sup>82</sup>

**2. Delweddau Breuddwydiol:** Gan nad yw'r theatr bellach yn un sy'n seiliedig ar fotifau cydnabyddedig, nid oes modd ystyried y gynulleidfa fel 'cymuned' o unigolion cyffelyb. Yn hytrach, mae'r enciliad o synthesis yn caniatáu datblygiad 'of a community of heterogeneous and particular imaginations.'<sup>83</sup> Ddim yn annhebyg i Swrealaeth, ac yn ategu rhai o amcanion Artaud, mae modd i'r theatr nawr weithredu fel breuddwyd; yn cael ei gyfansoddi o ddelweddau, o symudiadau a geiriau heb fod yn gaeth i hierarchaeth.

---

<sup>80</sup> Crynodeb o'r adran 'Postdramatic theatrical signs' yn Lehmann, tt.82-107.

<sup>81</sup> Lehmann, t.82.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Lehmann, t.83.

3. **“Synaesthesia”**: Serch hynny, mae torri’n rhydd o strwythurau semiotig yn creu problemau. Dywed Lehmann, ‘The human sensory apparatus does not easily tolerate disconnectedness’<sup>84</sup> ac felly rydym o hyd yn ceisio creu cysylltiadau rhwng delweddau’r llwyfan er mwyn creu a sefydlogi ystyr personol ein hunain. Arweinir hyn at fodd newydd o ganfyddu, er y bydd y broses honno yn dragwyddol ddibynnol ar y broses ymddiddanol o ymateb yn synhwyrol i’r amgylchfyd o’n cwmpas.

4. **Testun ar gyfer Perfformiad**: Y newid yn swyddogaeth y testun yw nodwedd fwyaf trawiadol y theatr ôl-ddramataidd. Mae’r theatr newydd yn ystyried ‘testun’ mewn modd llawer ehangach na’r modd y caiff ei ystyried yn y theatr ddramataidd. Yn ôl Lehmann, mae modd i’r testun fod yn gynrychiadol o ‘theatr’ yn ei gyfanrwydd yn benodol oherwydd y trawsnewidiad yn y modd mae cynulleidfa yn ystyried y testun ac yn y modd y maent yn ymateb i’r gysyniadaeth newydd.

Nodir fod arwyddocâd lluosog yn perthyn i ‘destun’ yn y theatr newydd, ac yn ogystal o fewn meysydd academiaidd astudiaethau theatr a pherfformio: y testun ieithyddol, testun y llwyfannu a’r *mise en scène*, ac yn olaf, testun y perfformiad. Wrth gyfuno testun ieithyddol gyda’r testun llwyfannu fe grëir testun y perfformiad, ac yn ôl y diffiniad newydd o destun mae’r testun perfformiad yn arglwyddiaethu dros y digwyddiad gan ei fod yn gyfystyr tros y weithred berfformiadol yn ei gyfanrwydd. ‘The mode of relationship of the performance to the spectators, the temporal and spatial situation, and the place and function of the theatrical

---

<sup>84</sup> Lehmann, t.84.

process within the social field, all of which constitute the ‘performance text’, will ‘overdetermine’ the other two levels.’<sup>85</sup>

At hynny mae arwyddocâd elfennau unigol y broses theatraidd yn dibynnu ar y modd yr ystyrir y digwyddiad yn llawn yn hytrach na chymryd yn ganiataol bod unrhyw ‘effaith’ cyffredinol a grëir gan y digwyddiad yn gyfuniad o’r elfennau cyfansoddol.

Hence, for postdramatic theatre [...] the written and/or verbal text transferred onto theatre, as well as the ‘text’ of the staging is understood in the widest sense (including the performers, their ‘paralinguistic additions, reductions or deformations of the linguistic material; costumes, lighting, space, peculiar temporality, etc.) are all cast into a new light through *a changed conception of the performance text*.<sup>86</sup>

Yn hytrach na breinio’r testun ieithyddol fel y gwneir mewn theatr ddramataidd, fe’i lleolir mewn hierarchaeth ochr yn ochr â’r holl elfennau cyfansoddol gan alluogi iddynt i gyd gael eu hystyried yn gydradd o fewn y testun perfformiad. Felly, y gysyniadaeth sy’n sail i’r theatr sy’n newydd; nid y theatr ei hun. Âi Lehmann yn ei flaen:

[...]postdramatic theatre is *not simply a new kind of text of staging* – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.<sup>87</sup>

Rhoddir gan Lehmann restr o un rhinwedd arddulliadol ar ddeg sydd yn rhan o arddull y theatr ôl-ddramataidd, ac sy’n sgil effeithiau uniongyrchol o ail-ystyried arwyddocâd y testun perfformio. Rhoddir crynodeb byr o’r rhinweddau hynny isod.

---

<sup>85</sup> Lehmann, t.85.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Lehmann, t.85.

## 1. Parataxis/an-hierarchiaeth.

Di-hierarchiaeth yw prif nodwedd esthetig y theatr ôl-ddramataidd. Tra bod theatr ddramataidd yn dilyn traddodiad dibynnol (*hypotactic*) o drefnu arwyddion y digwyddiad mewn modd sy'n dynodi deallusrwydd eglur, gwyrdroir hynny yn atgyflead (*parataxis*) yn y theatr ôl-ddramataidd. Nid oes modd derbyn bellach bod arwyddocâd y digwyddiad yn cael ei gynnal yn ganiataol gan gysylltiadau amwys rhwng yr arwyddion. Yn hanfodol, mae hyn yn newid gogwydd y gynulleidfa. Yn hytrach na bod ystyr yn cael ei gyfleu fel neges ganolog gyda'r holl arwyddion yn bodoli er mwyn ategu'r neges, rhaid i gynulleidfa'r theatr ôl-ddramataidd fod yn barod i chwilio ac i greu cysylltiadau rhwng yr arwyddion eu hunain. I greu hierarchaeth newydd a phriodol o'r arwyddion ar gyfer pob digwyddiad.

## 2. Cydamseroldeb

O ganlyniad i natur atgyfleol yr ôl-ddramataidd, mae arwyddion nawr yn ymddangos yn gydamserol yn y *mise en scène* gan wneud dehongliad dramataidd yn amhosib. Yn ôl Lehmann, 'Parataxis and simultaneity result in the failure of the classical aesthetic ideal of an 'organic' connection of the elements in an artefact.'<sup>88</sup> Crëir estheteg o 'enciliad ystyr', ond pwysleisir gan yr awdur na ddylai hynny gael ei ystyried i fod yn ddiffyg, ond bod yma bosibilrwydd i ail-greu ac i ail-ystyried ystyr o'r newydd.

## 3. Chwarae gyda dwysedd arwyddion

Mae hyblygrwydd dwysedd arwyddion yn un o bosibiliadau ffurfiol mwyaf trawiadol a phellgyrhaeddol yr ôl-ddramataidd. O gymharu â dwysedd normal arwyddion (sydd er

---

<sup>88</sup> Lehmann, t.88.



enghraifft yn ein galluogi i adnabod theatr naturiolaid fel adlewyrchiad mimetig o'n profiad o fod yn y byd), mae modd i arwyddion nawr orlethu neu encilio yn y digwyddiad fel bo'r angen. Dywed Lehmann bod hyn yn arwain y theatr ôl-ddramatiadd i efelychu celfyddyd gyfryngol; gan ein bod bellach yn byw mewn byd lle rydym yn dyst i arwyddion cyfryngol yn ddyddiol. Mae gan theatr ôl-ddramataidd fodd i allu gwrthsefyll neu atgyfnerthu a gwthio hynny trwy weithredu economi o arwyddion; yn gorlethu'r gynulleidfa â dwysedd uchel o arwyddion, neu yn eu lleihau trwy ddwysedd isel fel bod rhaid i'r gynulleidfa ddefnyddio'u dychymyg oherwydd prinder arwyddion.

#### **4. *Plethora***

I'r gwrthwyneb, pan gynyddir dwyster yr arwyddion fe gynigir *plethora* o ddeunydd gan chwyddo'r digwyddiad theatraidd. Wrth i nifer y deunyddiau sydd o flaen y gynulleidfa gynyddu, mae amhosibilrwydd prosesu popeth sydd ar y llwyfan hefyd yn cynyddu, gan wneud canfyddiad o bopeth sy'n rhan o'r digwyddiad yn amhosib. Gwrthodir y cyfle i gynulleidfa lunio undod synhwyrol o'r digwyddiad, gan ennyn ymateb o anrhefn ac erchylltra yn ei le.

#### **5. Gosodiad cerddorol (*Musicalization*)**

Wrth i destun ieithyddol gael ei droi'n arwydd ac yn ddim byd mwy nag effaith soniarus, mae ystyr semanteg yn aml a ystyrir i fod yn rhinwedd gynhenid mewn iaith yn diflannu. Rhaid felly cydnabod arwyddion ieithyddol (ac eraill) fel cerddoriaeth; fel synau, fel rhythmau, ac fel patrymau.

## 6. Senograffi, dramatwrgiaeth gweledol

Yn yr un modd, nid arwyddion clywedol yn unig a gaiff eu newid gan theatr atglyfledol a dihierarchaidd, ond hefyd arwyddion gweledol. Ac eto, rhaid darllen yr arwyddion gweledol hynny ar eu telerau eu hunain yn y cyd-destun newydd. Nid yw hyn yn dynodi mai dramatwrgiaeth a drefnir yn weledol yn unig sydd yma, ond yn hytrach dyrchefir y gweledol i lefel lle nad yw bellach yn israddol i'r testun. Yn y theatr ddramataidd, trefnir yr elfennau gweledol fel eu bod yn atgyfnerthiad o resymeg y testun. Mae'r theatr newydd ar y llaw arall yn galluogi'r hyn a elwir gan Lehmann fel 'theatr o senograffi', yn rhydd i greu rhesymeg weledol ei hun.

## 7. Cynhesrwydd ac oerni

I gynulleidfa sy'n disgwyl i theatr gyfleu rhyw led-realaeth - yn gorfforol ac yn seicolegol - gall y theatr ôl-ddramataidd o bosib ymddangos braidd yn oeraidd gan iddo beidio cynnig naratif adnabyddus a chysurus. Gall hyn fod yn ysgytwol o ystyried bod theatr yn parhau i fod yn sylfaenol yn weithred sy'n ymwneud â bodau dynol mewn gofod; mae cynhesrwydd yn rhan annatod o unrhyw brofiad theatraidd. I'r gwrthwyneb, mae Lehmann yn cyplysu cynhesrwydd yr ôl-ddramataidd â'r *plethora* grybwyllwyd uchod; bod gormod o arwyddion cydamserol yn arwain at gor-gynhesu.

## 8. Corfforoliaeth (*Physicality*)

Mae presenoldeb y corff yn arbennig o arwyddocaol yng nghyd-destun yr ôl-ddramataidd. Hyd yn oed mewn theatr sydd tu hwnt i arwyddion, mae'r corff yn parhau i fod yn bresennol. Er nad yw'r corff bellach yn arwyddair i resymeg neu rethreg, mae awra'r corff (y

cynhesrwydd uchod, efallai?) yn goroesi. Trawsfurfir y corff i fod yn ganolbwynt ar gyfer sylw'r gynulleidfa; nid er mwyn trosglwyddo ystyr ond i fodoli fel '*auto-sufficient physicality*'<sup>89</sup>; ceir yma gorff absoliwt. Ond mae'r corff absoliwt hefyd yn creu paradocs: gan nad yw'r corff bellach yn dynodi unrhyw beth ond ei gyflwr ei hun o fewn realiti cymdeithasol, mae'r corff yna'n dod i ddynodi ac i arwyddocau pob corff.

## 9. 'Theatr goncrit'

Yn hanfodol felly nid yw theatr ôl-ddramataidd yn theatr haniaethol gan fod cydnabod materoliaeth y digwyddiad yn rhag-amod sylfaenol ar gyfer ei ddehongli. Mae yma theatr gadarn; theatr goncrit. Ond rhaid cydnabod bod y theatr i raddau yn parhau i fod yn seiliedig ar yr hyn y gellir ei ddeall a'i adnabod; hyn yn oed yn absenoldeb hierarchaeth, arwyddocâd a synnwyr, er na chynigir synthesis fel y ceir mewn theatr ddramataidd, ni ellir gwadu bod arwyddion yn bodoli ac 'they can still be assimilated through the labyrinthine associative work.'<sup>90</sup> Ond heb arwyddion adnabyddus, os yw'r cyfeirnodau'n hollol ddisynnwyr heb gynnig unrhyw fodd o greu unrhyw berthynas cysylltiadol, yr unig beth adewir ar ôl yw strwythur. Mae'r digwyddiad yn troi'n fud ac yn 'arwynebol'.

Mae canfyddiad yn methu'n llwyr, gan orfodi cynulleidfa i ymgymryd â'r broses o ganfyddiad yn ei hanfod; ar ei orau, rhithiol ac anghyflawn fydd canfyddiad cynulleidfa. Er ymdrechu, parhau i fod tu hwnt i gyrhaeddiad canfyddiad fydd ystyr y digwyddiad, ac felly mae'r theatr ôl-ddramataidd yn theatr o *botensial* canfyddiad.

---

<sup>89</sup> Lehmann, t.95.

<sup>90</sup> Lehmann, t.98.

## 10. Ymyriad o'r real

Mewn theatr ddramataidd, fframir byd y llwyfan fel byd sydd â rheolau a synnwyr ei hun, yn fud ffuglennol wedi'i ddynodi fel gofod sydd ar wahân i realiti'r gynulleidfa. Gwydroir hyn yn y theatr ôl-ddramataidd, gan fod y byd 'ffuglennol' yn cael ei drawsffurfio i fod yn fyd sy'n gydradd â chosmos ffuglennol y llwyfan. Mae theatr (dramataidd ac ôl-ddramataidd) yn broses materol sy'n arwyddo ac ar yr un pryd yn hollol real, ond a gedwir ar wahân gan syniad mai rhywbeth i'w wyllo yw theatr ac sy'n cael ei greu ar gyfer ac o flaen cynulleidfa. Mae diddymu sicrwydd y gwahaniaeth hynny yn hanfodol ar gyfer y theatr newydd; mae pawb, perfformwyr a chynulleidfa ynghyd, yn gyd-chwaraewyr cydnabyddedig yn y digwyddiad. O ganlyniad, mae'r theatr ôl-ddramataidd yn mynnu dealltwriaeth foesol newydd o'i gynulleidfa; nid oes modd cuddio tu ôl i naratif ffuglennol gysurus. Ys dywed Lehmann, nid gêm mo hyn bellach.

## 11. Digwyddiad/sefyllfa.

Uwch popeth arall yn y theatr ôl-ddramataidd, pwysleisir pwysigrwydd y digwyddiad. Nid yw'r fframwaith sy'n dynodi arwyddocâd arwyddion bellach yn olrhain o'r perfformiad, ac nid oes modd gwahanu'r arwyddion hynny oddi wrth eu harwyddocâd yn y realaeth gymdeithasol lle perfformir y perfformiad. Yr hyn a gawn yn sylfaenol felly yw'r posibilrwydd o greu digwyddiad cyfathrebol. Diffinnir y theatr newydd fel proses ac nid fel canlyniad gorffenedig; nid yw'r ôl-ddramataidd yn gadael cofadail celfyddydol. At hynny, rhaid cydnabod y berthynas glôs sy'n bodoli rhwng theatr ôl-ddramatidd â'r *avant garde* clasurol; diffiniwyd *Happenings* cyntaf yn yr UDA yn y 1950au fel digwyddiad oedd yn ymyrryd â'r real a gyda bywyd pob dydd. Wrth i theatr *avant garde* ddod yn gynyddol wleidyddol yn ystod yr 1960au (eto, yn enwedig yn yr UDA) daeth y digwyddiad i

ymgorffori cenadwri wleidyddol ynndo'i hun. Yn hytrach na chyflwyno gogwydd gwleidyddol fel safiad gorffenedig oedd yn wynebu cynulleidfa, roedd y pwyslais ar ddigwyddiad fel digwyddiad ac fel rhan o broses gyfathrebol yn creu sefyllfaoedd oedd yn galluogi proses o hunanholi, hunanarchwiliad, a hunanymwybyddiaeth ar gyfer holl gyfranogwyr y digwyddiad; yn grewyr neu'n gynulleidfa. Mae'r ystyriaeth gydrannol hyn yn parhau i fod yn rhinwedd o'r ôl-ddramataidd.

Er i Lehmann gynnig y rhestr uchod er mwyn dadansoddi prif rinweddau'r ôl-ddramataidd, rhaid cofio nad ydynt eu hunain yn cynnig system daclus ar gyfer dehongli'r theatr newydd; alegori yw eu statws yn y digwyddiad: 'even when they can be classed into the respective type, category or procedure in many or all traits, in principle they only demonstrate a trait more obviously which could be extracted in other works of theatre where it may be more hidden.'<sup>91</sup> Trwy restru'r plethora o ystyriaethau a phosibiliad newydd a ddaw i'r amlwg yn sgil ail-ddehongli'r hyn ystyrir i fod yn destun, pwysleisir pa mor wahanol yw'r theatr newydd o'i gymharu â'r theatr 'fodern'. Dywed Lehmann bod y rhinweddau newydd hyn wedi achosi

[...] considerable and lasting bewilderment. It is still hard to accept for a wider theatre audience, however, that the innovations of the so-called modern theatre, which they have just become used and which are already passé, demand newly changed attitudes from its spectators.<sup>92</sup>

Datblygiad pellach a ddaeth yn sgil ymddangosiad y theatr ôl-ddramataidd yw bod y paramedrau rhwng mathau celfyddydol gwahanol nawr yn aneglur. Cyfeirwyd uchod at *Happenings*, ac mae perthynas amlwg yn bodoli rhwng celf berfformiadol a'r ôl-ddramataidd

---

<sup>91</sup> Lehmann, t.86.

<sup>92</sup> Lehmann, t.94.

gan fod y ddwy ffurf yn aml yn amlygu'r perfformiwr, a chorff y perfformiwr fel corff real ac nid un cynrychiadol. Wrth ystyried y corff fel testun ynddo'i hun sy'n trawsnewid arwydd canolog y profiad theatraidd, ac o gofio pwysigrwydd ystyried y digwyddiad fel digwyddiad, dynodir un o rinweddau pwysicaf y theatr ôl-ddramataidd: 'Postdramatic theatre is a *theatre of the present*.' Ategir gan Lehmann yr hyn ddywedwyd gan Kaye wrth iddo ystyried perfformiad fel modd lle mae pawb yn gorfod 'make do with understanding this presence as something *that happens*.'<sup>93</sup> O ystyried bod angen ceisio gwerthfawrogi'r digwyddiad ôl-ddramataidd yn ei gyfanrwydd uwch popeth arall, anodd efallai fyddai ceisio cofio'r un maen prawf ar ddeg uchod yn ennyd y perfformiad, a rhaid pwysleisio bod Lehmann yn cynghori mai dim ond ar lefel drosiannol dylent gael eu hystyried.

Ar ôl disgrifio'r 'panorama' o rinweddau'r theatr newydd, mae Lehmann yn eu gosod a'u dehongli yn ôl pum elfen gyfansoddol theatr: testun; gofod; amser; y corff, a chyfryngau. Er i'r holl elfennau fod yn bresennol ymhob gweithred berfformiadol, boed yn rai ôl-ddramataidd neu beidio, mae'r elfen o gyfryngau yn ennill arwyddocâd arbennig yn y theatr ôl-ddramataidd gan fod y theatr newydd yn aml yn gwneud defnydd o dechnoleg ac o foddau cyfryngol eraill; technoleg a moddau na fyddai wedi bod ar gael i ymarferwyr theatr yn ystod datblygiad y theatr ddramataidd, neu hyd yn oed yn ystod cyfnod yr *avant garde* glasurol. O gofio cred Lehmann bod yr ôl-ddramataidd yn mawrygu natur ddarfodedig gynhenid y weithred theatraidd, syndod efallai fod cymaint o sylw yn cael ei roi ar ddefnydd o gyfryngau sy'n hollol annarfoedig. Serch hynny, dywed bod modd diffinio'r defnydd o gyfryngau yn ôl tri chategori: defnydd ysbeidiol ac addurniadol heb fod yn hanfodol i ffwythiant y digwyddiad theatraidd; defnydd sy'n ysbrydoli ac yn chwarae rhan allweddol a

---

<sup>93</sup> Lehmann, tt.143-144.

chyfansoddiadol yn y *mise en scène* ac yn ddramatwrgaeth y cynhyrchiad; ac yn olaf fe ellir gweld gweithiau fideo gosodiadol yn creu cysylltiad clos rhwng theatr â chyfryngau eraill.

Gwneir defnydd cyson o'r dosbarth cyntaf mewn theatr gyfoes a hynny mewn cynyrchiadau dramataidd confensiynol; nid yw defnydd o gyfryngau megis fideo ynddo'i hun yn rhinwedd ôl-ddramataidd. Yr ail ddosbarth uchod sydd fwyaf perthnasol o fewn cyd-destun yr ôl-ddramataidd ac o fewn amcanion yr ymchwil. O feddwl am yr ôl-ddramataidd fel theatr sydd yn ymwybodol ac yn ymateb i'w gyflwr a'i natur fel digwyddiad unigryw diflanedig sy'n digwydd yn y presennol, mae posib amlygu hynny fwy fyth trwy'i gyferbynnu â thechnoleg sy'n caniatáu'r gwrthwyneb.

What the spectators really see in front of them is already transformed into the mere sign, indication of a indeterminate possibility, thus at the same time leaving the sphere or beholding, transforming each perceived form into an index for one that is being missed.<sup>94</sup>

Trwy wneud defnydd amlwg o dechnoleg, mae modd i'r theatr newydd nid yn unig bwysleisio'i rinweddau unigryw fel digwyddiad byw, ond hefyd i allu gwneud hynny trwy ymateb yn uniongyrchol i gymdeithas sy'n cael ei orlethu gan gyfryngau a'r cyfryngau.

## **v. Casgliad**

Mae'r bennod agoriadol hon wedi cyflwyno prif ddadl y thesis, gan gynnig mai cyfres o brosiectau modernaidd yw hanes y theatr Gymraeg. Ymhelaethwyd ar hynny trwy drafod rhai o'r rhagdybiaethau oedd ynghlwm â'r gosodiad; yn benodol y berthynas rhwng moderniaeth a hunaniaeth gymdeithasol. Nodwyd fod cysyniadu sefydlog o'r fath dan fygythiad yn nghyd-

---

<sup>94</sup> Lehmann, t.174.

destun yr ôl-fodern, ond seilir y ddadl ar y gred fod hunaniaeth y Cymry Cymraeg yn seiliedig ar ymwybyddiaeth o'u lleoliad ymylol; yr un lleoliad a nodir tarddiad ôl-foderniaeth. Trwy ganolbwyntio ar ddiffiniad Lyotard o'r ôl-fodern, ymdrechwyd i geisio cyplysu ei syniadau gyda'r cysyniad o berfformio ôl-fodernaidd, gan ddadlau fod yr ôl-ddramataidd yn cynnig modd i allu dehongli a gwerthuso'r ystum theatraidd ôl-fodernaidd. I gau'r bennod, disgrifiwyd rhai o syniadau damcaniaeth sylfaenol y theatr ôl-ddramataidd, yn ôl y meini prawf a'r categorïau diffinnir gan Lehmann. Strwythurwyd y bennod uchod yn fras yn ôl cronoleg damcaniaethol; o'r modernaidd, i'r ôl-fodernaidd, i'r ôl-ddramataidd, gan ddiweddu gyda'r syniadau mwyaf cyfoes. Bydd y bennod nesaf yn dychwelyd i ddechrau hanes y theatr Gymraeg, gan efelchu trefn gronolegol y bennod bresenol trwy olrhain ei ddatblygiad o ddiwedd y bedwaredd ganrif ar bymtheg a thrwy'r ugeinfed ganrif. Fy ngobaith yw trwy ddiweddu ar yr un pwynt, bydd modd ystyried y cyd-destun damcaniaethol ochr yn ochr â chyd-destun hanesyddol penodol y theatr Gymraeg.



## **PENNOD DAU: Cyd-destunau Hanesyddol y Theatr Gymraeg**

- i. Rhagymadrodd**
- ii. Prosiectau Theatraidd: Y Mudiad Drama; Theatr o Gonsensws Cenedlaethol; Y Trydydd Theatr.**
- iii. Sefydlu Traddodiad**
- iv. ‘Welsh Theatre’**
- v. Tuag at Ecoleg Theatraidd**
- vi. Casgliad**

### **i. Rhagymadrodd**

Bwriad y bennod hon yw amlinellu'r cyd-destun theatraidd hanesyddol sy'n bodoli yng Nghymru, a hynny ar gyfer yr astudiaethau achos yn y ddwy bennod ganlynol. Mae'r bennod flaenorol eisoes wedi trafod prif ddadleuon y thesis ynghyd â rhai o ragdybiaethau a rhai cysyniadau beirniadol perthnasol. Diben y bennod hon yw ymhelaethu ar yr agweddau hynny a'u lleoli yn gadarn mewn perthynas â'r theatr yng Nghymru, gan fanylu ar yr hyn ddisgrifwyd yn y bennod gyntaf fel 'prosiectau modernaidd' y theatr Gymraeg. Wrth reswm, mae hanes y theatr Gymraeg yn ei gyfanrwydd yn hynod o berthnasol, ond rhaid cydnabod nad yw'r cofnod hanesyddol o reidrwydd yn ein harwain at y theatr ôl-ddramataidd. Ni adlewyrchir ystyriaethau na nodweddion arddulliadol yr ymarferiadau theatraidd a ragflaenodd y theatr ôl-ddramataidd Gymraeg yng ngweithiau'r astudiaethau achos. Yn rhannol oherwydd anghysondeb gweithgarwch theatraidd yn y Gymraeg a gan gofio'r hyn awgrymwyd yn y bennod flaenorol bod mynegiant ôl-ddramataidd yn y Gymraeg wedi bod yn wireddiad o amcanion prosiect estynedig, hoffwn awgrymu bod ymddangosiad theatr ôl-ddramataidd yn y Gymraeg yn arwyddocaol gan fod unrhyw draddodiad dramataidd honedig yn y Gymraeg yn un ansefydlog. Mae arwyddocâd ymddangosiad yr ôl-ddramataidd yn deillio o'r ffaith ei fod wedi llwyddo er gwaetha diffyg traddodiad dramataidd, yn hytrach nac o ganlyniad iddo. Bydd y bennod hon felly yn ystyried beth ellir ei ddehongli efallai fel 'methiannau' y traddodiad dramataidd Cymraeg.

Yn gyffredinol, strwythurir y bennod yn ôl trefn gronolegol hanes prosiectau y theatr Gymraeg, ond rhaid cydnabod ochr yn ochr â hynny bod yna yng Nghymru draddodiadau, sefydliadau ac arferiadau perfformiadol eraill, er nad o reidrwydd iddynt fod yn rai theatraidd, sydd wedi bod yn bresennol ac wedi dylanwadu ar ddatblygiad y theatr trwy gydol ei hanes.

Er bod modd canolbwyntio ar sawl gogwydd gwahanol o natur a chynnwys hanes theatr a drama yng Nghymru, ni ellir osgoi'r ffaith mai hanes cymharol fyr sy'n perthyn iddo, yn enwedig o'i gymharu â hanes unrhyw theatr fodern yn Lloegr ac mewn gwledydd eraill yn Ewrop. Er bod yng Nghymru hanes a thraddodiadau perfformiadol cyfoethog, gellir olrhain y theatr ddramataidd yng Nghymru i oddeutu 1880, a hynny ar ôl degawdau o ddisymudrwydd. Gan fod yr hanes ond yn ymestyn dros gwta ganrif a chwarter, hawdd fyddai cyffredinoli a chamddehongli hynny fel awgrym fod y theatr Gymraeg yn isddatblygiedig mewn rhyw ffordd. I'r gwrthwyneb, gan fod yr hanes mor fyr gellid dehongli hynny fel gwrthdystiad o ddatblygiad cyson a llinol: er ei fod yn fyr mae'r hanes yn amrywio'n eang yn ôl ffurf, ffwythiant cymdeithasol ac estheteg.

Ar y llaw arall, mae byrder yr hanes o fantais i'r rheini ohonom sydd yn dymuno'i archwilio a'i ddehongli; er mai ychydig o dystiolaeth archifol o gynrychiadau cynnar sy'n bodoli, fe enwir yr un digwyddiadau, yr un dramâu, yr un cynrychiadau, a'r un ffigyrau pwysig dro ar ôl tro. Yn union am fod yr hanes yn gyfyngedig, gellir triangleiddio a chroesgyfeirio yn

eithaf rhwydd, ac fel y crybwyllwyd yn y Rhagarweiniad ar ddechrau'r thesis, mae hi bellach yn hawdd cael (neu greu) argraff awdurdodedig o hanes y theatr Gymraeg.

At hynny, credaf fod sawl ffactor cyson yn bresennol trwy gydol hanes y theatr, ac nid yw'r rhain yn perthyn i unrhyw gyfnod hanesyddol penodol fel y cyfryw. Y prif ddylanwad wrth gwrs yw'r eisteddfod, ar lefel lleol a chenedlaethol, ac ni ellir anwybyddu cyfraniad sylweddol sefydliad o'r fath at ddatblygiad y ddrama Gymraeg. Chwaraeodd yr Eisteddfod ac eisteddfodau ran allweddol yn y broses lenyddol o ysgrifennu a rhoi cyfle i berfformio dramâu, ond gellir ei hystyried hefyd fel cyfrwng a gyfoethogodd nifer o arferion perfformiadol yng Nghymru. Neilltuir ail hanner y bennod hon i ystyried rhai o'r cysyniadau 'sefydliadol' hynny, boed yn ymarferol neu'n ddamcaniaethol, sydd wedi cyfrannu a chynnal datblygiad y ddrama Gymraeg.

**ii. Prosiectau Theatraidd: Y Mudiad Drama; Theatr o Gonsensws Cenedlaethol; Y Trydydd Theatr.**

Yn ôl Ioan Williams, gellir rhannu hanes y theatr yng Nghymru i dri chyfnod: Y Mudiad Drama (1911-39), Theatr o Gonsensws Cenedlaethol (1949-76) a'r Trydedd Theatr (1976-90)<sup>95</sup>. Rhain yr wyf yn eu hystyried i fod yn brosiectau'r theatr Gymraeg gan eu bod, dro ar ôl tro, yn ymgorffori ymdrech i sefydlu traddodiad theatraidd yng Nghymru. Gan eithrio'r ddegawd a gollwyd yn sgil yr Ail Ryfel Byd, gwelir yn ôl dyddiadau uchod fod y gweithgarwch wedi bod yn un di-dor, a dylwn bwysleisio er fy mod wedi cyfeirio at y cyfnodau fel prosiectau a 'fethodd', ystyriaf hwy felly o fewn perthynas â'r ddadl ynglŷn â

---

<sup>95</sup> Ioan Williams, 'Towards National Identities: Welsh Theatres' yn Baz Kershaw (gol.) *Cambridge History of British Theatre Volume III: Since 1895*. (Cambridge University Press, 2004) tt.242-272.

datblygiad y theatr ôl-ddramataidd. Ffuantus fyddai eu hystyried fel methiannau yn ystod y cyfnodau gwreiddiol. Yn enwedig yn ystod cyfnodau'r Mudiad Drama a'r Theatr o Gonsensws Cenedlaethol, bu i'r theatr ffynnu a sefydlogi yn gelfyddydol, yn gymdeithasol, ac yn ôl poblogrwydd mewn modd na welwyd ers hynny. Annheg ac afraid yw difrïo canrif o weithgarwch theatraidd fel methiant.

Serch hynny, o'u hystyried fel rhan o ddadl ehangach yr ymchwil, tra bod Lehmann yn llunio damcaniaeth sy'n datblygu'n llinol gyda thaflywyr clir trwy gydol yr ugeinfed ganrif nid ellir gwneud yr un peth trwy edrych ar hanes y theatr Gymraeg. Fel y nodwyd ar gychwyn y bennod gyntaf, dynodir hanes y theatr Gymraeg gan gyfres o ymdrechion ailadroddol i sefydlu theatr Gymraeg yn arddulliadol ac yn sefydliadol. Er i'r ddau ogwydd lwyddo yn eu tro o fewn y tri chyfnod nodwyd gan Williams, yn gyffredinol ni fu iddynt oresgyn na pharhau tu hwnt i'w cyfnodau unigol. Bydd y bennod hon yn canolbwyntio'n bennaf ar y ddau gyfnod cyntaf, gan mai yn ystod y cyfnodau hyn ffurfiwyd yr hyn y gellir ei ystyried i fod yn draddodiad dramataidd.

## **Y Mudiad Drama**

Yn ystod cyfnod cyntaf ac arloesol y Mudiad Drama gwelwyd tyfiant mwyaf trawiadol y ddrama yng Nghymru gan iddo ddatblygu o ddim i fod yn fudiad cymdeithasol poblogaidd a arweiniodd at yr ymgais gyntaf i sefydlu cwmni theatr genedlaethol yn 1911. Yn *Y Mudiad Drama yng Nghymru 1880-1940*<sup>96</sup>, astudiaeth bwysig a chynhwysfawr o'r Mudiad ac o'i dramâu, mae Ioan Williams yn olrhain dyfodiad cyntaf y Mudiad i'r flwyddyn 1880, pan berfformiwyd *Owain Glyndŵr* gan Beriah Gwynfe Evans. Fe enillodd y ddrama'r

---

<sup>96</sup> Ioan Williams, *Y Mudiad Drama yng Nghymru* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2006)

gystadleuaeth am ddrama ‘yn ymwneud a bywyd Cymreig’ yn Eisteddfod Genedlaethol y De yng Nghaerdydd ac am ‘y chwareuaeth Gymreig orau yn ôl dull Shakespeare’ yn Eisteddfod Gadeiriol Eryri yn 1879, ac fe’i perfformiwyd gan gwmi a sefydlwyd gan gylch o ddynion ifanc yn Llanberis y flwyddyn ganlynol. Dywed O. Llew Owain, ‘Dyma’r cwmni cyntaf yng Nghymru i ymgymryd â pherfformio drama fawr a gwaith arni.’<sup>97</sup>

Yn ystod y degawdau canlynol, fe ffrwydrodd y Mudiad Drama i fod yn arferiad cenedlaethol o bwys. Serch hynny, pwysleisir gan Williams nad mudiad llenyddol mohono, ond yn hytrach arferiad cymdeithasol. O ganlyniad i’r symbyliad cymunedol, diwylliant gwerinol oedd y ddrama yn ystod y cyfnod cynnar hwn: ‘[...] yr hyn a welir yng nghyfnod cyntaf y mudiad [...] yw parodrwydd i afael yn unrhyw ddeunydd y gellid ei addasu yn danwydd crai i fodloni’r ysfa gynyddol am gynnal y gweithgarwch newydd hwnnw mewn cymunedau lle’r oedd unrhyw ffurf ar theatr wedi ei hystyried yn rhywbeth esgy mun am flynyddoedd.’<sup>98</sup>

Un o ddatblygiadau mwyaf nodedig cyfnod y Mudiad Drama oedd cyfres o addasiadau llwyfan o weithiau’r nofelydd Daniel Owen, ac fe awgrymir gan rai na fuasai dylanwad y mudiad na thwf y ddrama fel ffurf gelfyddydol boblogaidd wedi bod mor drawiadol heblaw am y cynyrchiadau hyn. Perfformiwyd yr addasiad awdurdodedig cyntaf o *Rhys Lewis* yn 1910, er bod fersiynau anawdurdodedig wedi’u perfformio cyn gynhared â 1886, blwyddyn ar ôl cyhoeddi’r nofel am y tro cyntaf. Erbyn diwedd y ddegawd, addaswyd a llwyfannwyd *Enoc Huws*, *Y Dreflan* a *Gwen Tomos* a bu poblogrwydd y dramâu yn ffenomenon trwy Gymru. Mae rhestr D. Tecwyn Lloyd yn ei erthygl ‘Gwir Gychwyn Y Busnes Drama

---

<sup>97</sup> O. Llew Owain, *Hanes y Ddrama yng Nghymru* (Gwasg y Brython, 1948) t.75.

<sup>98</sup> Williams, t.1.

‘Ma...’<sup>99</sup> o niferoedd perfformiadau’r addasiadau hyn yn hynod drawiadol: rhoddwyd 221 o drwyddedi ar gyfer perfformio *Rhys Lewis* rhwng 1910 ac 1914, ‘ - 44 y flwyddyn. Bron iawn na cheid perfformiad o *Rhys Lewis* bob wythnos o’r flwyddyn yn rhywle neu’i gilydd y blynyddoedd hyn.’<sup>100</sup>

Un o sylwadau mwyaf diddorol D. Tecwyn Lloyd yw bod cymeriadau Daniel Owen yn fwy adnabyddus na chymeriadau unrhyw nofelydd Cymraeg arall. Er poblogrwydd y nofelau, awgrymai fod arwyddocâd diwylliannol y cymeriadau yn deillio o’r ffaith bod eu gweld ar lwyfan yn eu gwneud yn fwy hygyrch i gynulleidfa na fyddai wedi mentro neu wedi gallu darllen y testunau gwreiddiol. ‘Nid trwy ddarllen yn unig yr aeth cymeriadau Daniel Owen yn rhan o fywyd a myth Cymru Gymraeg cyfan.’<sup>101</sup> Yn bwysig, fe ddywed hefyd ‘mai trwy lwyfannu’r nofelau hyn y daeth y ddrama ac actio hefyd yn rhan anhepgor o fywyd diwylliannol Cymru Gymraeg ac yn rhywbeth i’w arddel yn ddi-gwestiwn.’<sup>102</sup>

Hyd yn oed ym mlynyddoedd cynnar a chychwynnol y ddrama yng Nghymru, gellir gweld yma’n barod ddwy nodwedd bwysig sy’n diffinio’r cyfnod cyntaf hwn. Yn gyntaf, gweithgarwch amatur ac nid proffesiynol oedd yn nodweddu’r mudiad, gan unwaith eto bwysleisio’r symbyliad cymdeithasol y gweithgarwch theatraidd. Ni ellir anghofio goblygiadau hynny wrth ystyried datblygiad ehangach y theatr yn y dyfodol, gan fod disgwyliadau cynulleidfaoedd a beirniaid yn gwbl wahanol; mae dibenion ac amcanion theatr

---

<sup>99</sup> D. Tecwyn Lloyd, ‘Gwir gychwyn y busnes drama ‘ma...’ yn *Llwyfan*. Rhif 8, Gwanwyn-Haf 1973. (Cymdeithas Theatr Cymru, 1973) tt.5-8.

<sup>100</sup> Lloyd, t.6.

<sup>101</sup> Lloyd, t.5.

<sup>102</sup> Ibid.

sydd yn ei hanfod yn gymdeithasol yn dra gwahanol i'r rhai sy'n perthyn i theatr broffesiynol.

Er bod Owain Llew Owain yn cynnig diffiniad etymolegol o 'amatur' ac yn canu clod dyfeisgarwch unrhyw un sy'n dilyn unrhyw weithgarwch ar gyfer ei bleser ei hun,<sup>103</sup> nid oedd yn bosib i'r Mudiad Drama ddatblygu ac aeddfedu ar sail hynny yn unig. Ar y cyfan, gan nad oedd yn rhaid i'r cwmnïau amatur berfformio er mwyn ceisio cyrraedd neu gyflawni unrhyw feini prawf beirniadol, roedd peryg byddai'r gweithgaredd yn dod yn ailadroddol ac yn ddi-dwf. Yn ôl y dyfyniad enwog a geir yn *Storiau'r Henllys Fawr*<sup>104</sup>: 'Bydaet ti'n rhoi perwig a locsyn ar goes picwarch a'i sticio ar ganol y llwyfan mi fyddai'n ddigon o ddrama i amball un.'<sup>105</sup> Trwy gydol cofnod Ioan Williams o hanes y Mudiad Drama, fe awgrymir tensiwn neu wrthdaro cyson rhwng y rhai oedd yn ymddiddan yn y ddrama am 'gariad' a'r beirniaid oedd yn beirniadu'r gweithgarwch gyda llinyn mesur mwy academiaidd neu broffesiynol; rhwng y 'werin' oedd yn ymddiddan mewn mudiad cymdeithasol a'r ysgolheigion oedd yn gwerthuso'r un gweithgarwch ond gydag amcanion tra gwahanol.<sup>106</sup>

Erbyn hyn, anodd yw cynnig beirniadaeth ystyrllon o rai o brif nodweddion arddulliadol dramâu'r Mudiad Drama. Cyfyngedig yw'r cofnodion gweledol o estheteg y cyfnod, ac er bod modd darllen nifer o sgriptiau cyhoeddedig, ychydig o dystiolaeth sydd gennym sy'n llwyddo i roi dehongliad trylwyr o ddramatwrgiaeth uniongyrchol y modd y llwyfannwyd

---

<sup>103</sup> 'Daw y gair Lladin 'amator,' a golyga un sy'n dilyn unrhyw gelfyddyd o 'gariad' at y gelfyddyd ac nid er mwyn bywoliaeth.' Owain, t.5.

<sup>104</sup> W. J. Griffith, 'Antur y Ddrama' yn *Storiau'r Henllys Fawr* (Gwasg Aberystwyth, 1938) tt.77-106.

<sup>105</sup> Griffith, t.81.

<sup>106</sup> Gweler Williams, t.100.

dramâu'r cyfnod. Nodwyd eisoes fod *Codi'r Llen*<sup>107</sup> gan Hywel Teifi Edwards yn gasgliad gwerthfawr o ffotograffau o gwmnïau'r cyfnod, a lwyddodd i lenwi bwlch yn y cofnodion hanesyddol gan iddynt ddangos y gwisgoedd, y colur a'r gwallt, ac ambell i olwg ar y setiau a rhai darluniau o berfformiadau. Ond dim ond defnydd cyfyngedig ellir ei wneud o dystiolaeth fel hyn. Maent efallai yn awgrymu estheteg benodol, ond anodd yw cysylltu hynny ag astudiaeth ddramatwrgaidd ehangach.

At hynny, dibwrpas ac amhosib fyddai ceisio gwerthuso dramâu'r cyfnod yn ôl safonau beirniadol cyfredol. Serch hynny mae'n arwyddocaol, ag eithrio *Cwm Glo* (1934) gan James Kitchener Davies efallai, nad oes yr un o ddramâu cyfnod y Mudiad Drama yn parhau i gael eu perfformio; nid ydynt yn perthyn i ganon theatraidd Cymraeg. Cyfeiria Ioan Williams at *Dirgel Ffyrdd* (1933) gan Ieuan Griffiths fel 'un o ddramâu gorau'r cyfnod'<sup>108</sup> ac 'yn ddrama sydd bron yn ddrama fawr.'<sup>109</sup> Anodd yw dychmygu byddai *Dirgel Ffyrdd* yn ennyn llawer o ddiddordeb heddiw, yn bennaf gan fod y plot yn seiliedig ar arferiadau a chodau cymdeithasol sydd bellach wedi mynd yn angof, os nad yn llwyr amherthnasol. Mae'r cymeriadau yn ymddangos yn fras a'u hymddygiad yn anghyson, y plot yn simsan ac yn anghredadwy a'r tensiwn dramataidd yn seiliedig ar ddigwyddiadau anniddorol, ac mae'r ddeialog yn aml yn felodramataidd. Anodd yw teimlo mwy na dim ond difaterwch tuag at bob cymeriad a sefyllfa yn y plot. Rwy'n cytuno ag asesiad Ioan Williams mai un o nodweddion mwyaf diddorol y ddrama yw ei bod yn diweddu 'heb gynnig unrhyw fodd i ddatrys y problemau moesol sydd wedi codi yng nghwrs y gweithgarwch'<sup>110</sup> ond ni chredaf fod hynny yn ddigon i oresgyn yr elfennau eraill sydd wedi dyddio.

---

<sup>107</sup> Hywel Teifi Edwards, *Codi'r Llen* (Gwasg Gomer, 1998)

<sup>108</sup> Williams, t.190.

<sup>109</sup> Williams, t.191.

<sup>110</sup> Ibid.



Wrth gwrs, annheg yw barnu *Dirgel Ffyrdd* am fod yn ddrama o'i chyfnod, ac nid gwendid yw'r ffaith bod y tensiynau dramataidd ynddi yn llwyr ddibynnol ar gonfensiynau cymdeithasol sydd bellach yn ymddangos yn estron. At hynny, gan fod y ddrama Gymraeg wedi aeddfedu ac esblygu o ran arddull a chynnwys ers hynny, mae'n anochel bod *Dirgel Ffyrdd* yn ymddangos yn hynod o gyntefig. Nid yw'r ffaith bod chwaeth boblogaidd tros gyfnod o ganrif wedi newid yn unigryw i hanes y theatr yng Nghymru, wrth reswm, ond mae'r newid yn ei dro yn creu rhwystredigaethau ac yn cyfrannu at anallu arferiadau ac esthetig theatraidd y cyfnod i allu goroesi i'r cyfnod nesaf. Yn arwyddocaol, pur anaml perfformir unrhyw un o ddramâu cyfnod y Mudiad Drama bellach; yn sicr ni chant eu perfformio ar lwyfannau cenedlaethol. Nid gor-gyffredinoli yw datgan y gellir diystyru'r mwyafrif helaeth o'r dramâu a'r dramodwyr oedd yn weithgar yn ystod cyfnod y Mudiad Drama, ac yn wir trwy gydol hanner cyntaf bodolaeth y theatr Gymraeg. Yn ôl yr arlwy sydd ar gael i gynulleidfaoedd cyfoes y ddrama Gymraeg, bron nad oedd drama yn bodoli cyn i Saunders Lewis ddechrau ymwneud â hi.

Adlewyrchir diffyg testunau dramataidd i oroesi o un cyfnod i'r llall yn yr ymdrechion ailadroddol a fu i sefydlu theatr genedlaethol yng Nghymru. Yr ysfâ i ddatblygu'r theatr amatur i fudiad mwy proffesiynol ac i godi safonau oedd prif symbyliad yr ymgais gyntaf i sefydlu theatr genedlaethol yng Nghymru, ac mae'r daith tuag at y sefyllfa gyfredol yng Nghymru lle ceir dau gwmni theatr cenedlaethol yn dod ar derfyn hanes sydd eto yn adrodd yr un stori o gwmnïau'n methu er gwaethaf amcanion ac ymdrechion hynod glodwiw. O ganlyniad, gellid cymhwyso hanes y theatr yng Nghymru yn ystod yr ugeinfed ganrif i gyd trwy'i ddehongli fel un ymdrech barhaus tuag at sefydlu cwmni cenedlaethol.

Ar y 30<sup>ain</sup> o Ionawr, 1914, sefydlwyd Cwmni y Chwaraewyr Cymraeg, y cwmni theatr cenedlaethol cyntaf yng Nghymru dan arweiniad, a thrwy nawdd ariannol, yr Arglwydd Howard de Walden. Er bod modd nodi'r union ddyddiad ffurfiwyd y cwmni newydd, dylid nodi bod yr ymdrech a'r galw i wneud hynny wedi cychwyn ugain mlynedd ynghynt yn 1894 ar ôl i O. M. Edwards ofyn yn nhudalennau *Wales: The National Magazine for the Welsh People*, 'Now who wants to form a Welsh theatrical company?'<sup>111</sup> Cyn i de Walden sefydlu'i gwmi, roedd eisoes yn adnabyddus fel ffigwr oedd yn hybu'r ddrama yng Nghymru, gan iddo sefydlu cystadleuaeth yn 1911 oedd yn gwahodd dramodwyr i ysgrifennu dramâu oedd yn ymwneud â materion Cymreig, gyda'r bwriad o greu cyfoeth o ddramâu newydd a fyddai maes o law yn bwydo arlwy'r cwmni cenedlaethol. Yn arwyddocaol felly, o'r cychwyn cyntaf fe welir y berthynas glos rhwng yr eisteddfod â chychwyniad y ddrama yng Nghymru. Perfformiodd y cwmni am y tro cyntaf yng Nghaerdydd ym mis Mai 1914, gan gyflwyno rhaglen a oedd yn cynnwys cymysgedd o ddramâu yn y Gymraeg a'r Saesneg<sup>112</sup>, ac i gyd yn cyflawni rhagofynion de Walden am ddramâu oedd yn dehongli bywyd cyfoes ac yn ymdrin â'r hyn oedd yn berthnasol i Gymry'r oes.

Yn gyffredinol, yn ôl adroddiadau'r wasg, ystyriwyd y cynyrchiadau a lwyfannwyd yn ystod y cyfnod cyntaf hwn fel rhai llwyddiannus. Serch hynny, yn ystod yr un cyfnod, fe amlygwyd tensiynau sydd hyd heddiw yn parhau i fod yn rhan o unrhyw ddadl ynglŷn â theatr genedlaethol i Gymru. Dywed Anwen Jones bod yna ddwy garfan ac iddynt ddau safbwynt penodol ynglŷn â swyddogaeth cwmni cenedlaethol, sef 'y sawl a welai'r ddrama a'r theatr

---

<sup>111</sup> Dyfynnir gan Anwen Jones, 'Theatr Genedlaethol Cymru: Hanes Datblygiad Hunaniaeth Dramataidd yn y Gymru Fodern' yn *Cof Cenedl XXIII*, Geraint H. Jenkins (gol.) (Gwasg Gomer, 2007)

<sup>112</sup> *Ar y Groesffordd a Ble Mae Fa?* gan D.T. Davies, *Change a The Poacher* gan J. O. Francis, a *Pont Orewyn* gan Howard de Walden.

genedlaethol fel modd o achub y Gymraeg a'r gymdeithas gynhenid Gymraeg [...] a'r 'sawl a fynnai weld y ddrama a'r theatr yng Nghymru yn tyfu'n gelfyddyd gywrain a allai gystadlu gyda'r gorau yn Ewrop.'<sup>113</sup>

Daeth y Rhyfel Mawr â gweithgarwch y Cwmni Cenedlaethol i ben hyd nes i de Walden atgyfodi'r cwmni ar ei newydd wedd fel y Cwmni Chwaraedy Cenedlaethol Cymru ym mis Ionawr 1933. Bu ymgais i sefydlu cwmni cenedlaethol arall dros ddegawd ynghynt ym 1922 pan lanswyd y Welsh National Dramatic Company a hynny gyda chefnogaeth bwrdd cynrychiolwyr o Gymrodorion Caerdydd, ond bu'r ymdrech yn fethiant llwyr. Ar gyfer eu cynhyrchiad cyntaf (ac olaf) perfformiwyd *Y Dieithryn* gan D. T. Davies a *Gwaed yr Uchelwyr* gan Saunders Lewis, ac fe fu ymateb y wasg a chynulleidfaedd yn negyddol. Yn ddiddorol, dywed Anwen Jones bod yr ymateb anffafriol oherwydd 'iddynt ddewis cyflwyno'r dramâu mewn arddull gwrth-naturiolaid',<sup>114</sup> gan bwysleisio mai naturoliaeth oedd prif fodd arddulliadol y cyfnod.

Er i ail ymdrech de Walden fod ychydig mwy llwyddiannus nag ymdrechion Cymrodorion Caerdydd, tebyg bu ffawd derfynol Cwmni Chwaraedy Cenedlaethol Cymru. Yn nodweddiadol, dyma'r cwmni cyntaf i'w leoli mewn canolfan barhaol, a hynny ym Mhlas Newydd, ger Llangollen. Er mai bwriad y cwmni oedd llwyfannu cynyrchiadau yn Gymraeg ac yn Saesneg, datblygodd yr arlwy i fod yn bennaf yn uniaith Saesneg ac fe farnwyd y cwmni yn hallt am ei fethiant i gynrychioli'r Gymraeg. Ni ellir dweud mai hynny oedd yn llwyr gyfrifol am fethiant ail gwmni de Walden, ond ni ellir gwadu bod sefyllfa gymhleth

---

<sup>113</sup> Jones (2007), t.110.

<sup>114</sup> Jones (2007), t.113.

dwieithrwydd Cymru wedi bod yn ffactor bwysig, a bu i'r cwmni ddod i ben yn dilyn perfformiad yn Aberdâr yn 1939.

Yn ei erthygl yn *Wales* yn 1894, awgrymodd O. M. Edwards bod angen gofod teithiol pwrpasol ar gyfer unrhyw theatr genedlaethol, ac roedd hynny yn rhan arall o weledigaeth de Walden ar gyfer ei gwmi cyntaf. Cyn i'r cwmni gael ei ffurfio'n swyddogol, roedd eisoes adroddiadau yn y wasg yn brolio'r cynlluniau arfaethedig am theatr deithiol fodern newydd a fuasai'n cynnwys seddau ar gyfer cynulleidfa o 800 ar gyfer llwyfannu perfformiadau Cwmni y Chwaraewyr Cymraeg. Ond oherwydd rhesymau ariannol, ni wireddwyd y cynllwyn. Gellir dehongli'r ymdrech a'r dadlau ynglŷn â chwaraedy cenedlaethol (fel adeilad) ochr yn ochr â'r ymgais gyson i sefydlu cwmni drama cenedlaethol yng Nghymru; mae'r ddadl dros leoliad a'r ymdrech i adeiladu adeilad a fyddai'n gartref i unrhyw gwmi cenedlaethol yn rhan annatod o'r hanes, ac yn ein harwain at yr ail brif bennod o hanes sefydlu theatr genedlaethol.

### **Theatr o Gonsensws Cenedlaethol**

Ym mis Rhagfyr 1959, cynhaliwyd cyfarfod cyntaf Ymddiriedolaeth Theatr Dewi Sant, ac yn bresennol oedd ei bedwar sylfaenydd: Saunders Lewis, Clifford Evans, Arglwydd Aberdâr, a'r Cynol Cennydd G Traherne. Sefydlwyd yr Ymddiriedolaeth fel ymateb i argymhellion a roddwyd yn adroddiad corff Prydeinig Cyngor y Celfyddydau yn 1959, gan awgrymu dylid sefydlu theatr genedlaethol i Gymru yng Nghaerdydd. Yn ôl Roger Owen, bwriad yr Ymddiriedolaeth oedd 'codi theatr ysblennydd yng nghanol dinas Caerdydd a fyddai'n rhoi

hwb aruthrol nid yn unig i weithgarwch theatraidd Cymru, ond hefyd i bob math ar gelfyddyd berfformiadol Gymreig.<sup>115</sup>

Mae hanes ymdrechion Ymddiriedolaeth Theatr Dewi Sant yn gorgyffwrdd ag uchafbwynt cyfnod y Theatr o Gonsensws Cenedlaethol a datblygiad theatr genedlaethol Gymreig, a gellir dadlau mai llwyddiant Cwmni Theatr Cymru a sefydlwyd yn 1964 oedd yn bennaf gyfrifol am fethiant cynlluniau'r Ymddiriedolaeth. Profodd Cwmni Theatr Cymru ei bod hi'n bosibl i greu cwmni cenedlaethol llwyddiannus, a hynny heb orfod codi un adeilad penodol fel canolbwynt ar gyfer gweithgareddau'r cwmni.

Serch hynny, rhyw fath o gyfuniad anffodus o fethiannau ymdrechion Howard de Walden ac Ymddiriedolaeth Theatr Dewi Sant a geir yn hanes Cwmni Theatr Cymru hefyd, er gwaetha'r ffaith mai dyma efallai yr uchafbwynt yn hanes y theatr genedlaethol Gymreig; Cwmni Theatr Cymru yw'r cwmni a lwyddodd orau, hyd hynny, i wireddu amcanion yr ymdrechion blaenorol. Fe sefydlwyd y cwmni yn wreiddiol fel cangen Gymraeg y Welsh National Theatre Company/Cwmni Theatr Cenedlaethol Cymru Limited yn 1964, ac fe ddaeth y cwmni yn gyfreithiol annibynnol yn dilyn llwyddiannau'r gangen Gymraeg, a gyferbynnodd yn gryf â methiant a diddymiad y gangen Saesneg yn 1973.

Oherwydd prinder gofodau pwrpasol yn ystod y 1960au roedd cyfarwyddwr y cwmni, Wilbert Lloyd Roberts, fel de Walden o'i flaen, yn awyddus i adeiladu theatr symudol er

---

<sup>115</sup> Roger Owen, "Theatr Dewi": Ymddiriedolaeth Theatr Dewi Sant a Phwyllgor Cymreig Cyngor Celfyddydau Prydain Fawr, 1959-67' yn Hazel Walford Davies (gol.), *Y Theatr Genedlaethol yng Nghymru* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2007) t.130.

mwyn galluogi'r cwmni i lwyfannu'r un cynhyrchiad dro ar ôl tro ledled y wlad gan ddefnyddio'r un gofod ac adnoddau technegol. Ar ôl cyfnod o ymchwil ac ymgynghori, fe ddatgelwyd cynllun uchelgeisiol ar gyfer theatr symudol newydd; cragen alwminiwm, gyda llwyfan amlffurf a seddau ar gyfer cynulleidfa o 350. Ond fel cynllun de Walden gynt, roedd y gost o adeiladu a chynnal strwythur o'r fath yn anymarferol.

Yn ystod y 1970au, codwyd nifer o theatrau newydd yng Nghymru, yn bennaf mewn trefi a dinasoedd ag iddynt brifysgolion. Fe'u hadeiladwyd ar y cyd a'u lleoli yn agos i'r sefydliadau hynny: agorwyd Theatr y Werin yn Aberystwyth yn 1972, Theatr Gwynedd ym Mangor yn 1978, a Theatr Clwyd yn 1976 (er nad yw wedi'i leoli ar gampws prifysgol). Gellir gweld cydberthynas eglur rhwng y cynnydd sydyn hwn yn nifer y llwyfannau newydd oedd ar gael ar gyfer perfformiadau'r Cwmni, a thwf llwyddiant poblogaidd a beirniadol eu cynyrchiadau. Er gwaetha'r ffaith bod gwahaniaethau ym maint, adnoddau technegol, a nifer seddau'r theatrau newydd, manteisiodd Cwmni Theatr Cymru ar y rhwydwaith o ofodau newydd. Golygai hyn bod yr un cynhyrchiad yn medru teithio'n hawdd o un dref i'r llall, ac fe ystyrir y cyfnod hwn fel dyfodiad theatr gwir genedlaethol am y tro cyntaf yng Nghymru.

Yn wir, gellir ystyried cyfnod llwyddiannau Cwmni Theatr Cymru fel oes euraid y theatr ddramataidd Gymraeg broffesiynol. Trwy gynhyrchu arlwy boblogaidd oedd yn gymysgedd o weithiau adnabyddus Gymraeg, dramâu newydd ac arloesol, ynghyd â chyfieithiadau o glasuron Ewropeaidd, a chynhyrchiad hynod llwyddiannus o *Under Milk Wood* a berfformiwyd yn Llundain ac ar daith yn Sgandinafia, bu i Gwmni Theatr Cymru fwynhau cyfnod o boblogrwydd a llwyddiant digyffelyb. Yn sicr, nid oes cwmni drama proffesiynol Gymraeg wedi mwynhau'r un llwyddiant poblogaidd gyhyd â Chwmni Theatr Cymru.

Er gwaethaf llwyddiannau'r cwmni, ni fu'n bosib cynnal yr un lefel o boblogrwydd cyhoeddus a beirniadol. Erbyn dechrau'r 80au, roedd adolygiadau'r wasg ac adroddiadau Cyngor Celfyddydau Cymru yn cwestiynu nid yn unig safonau'r cynrychiadau, ond hefyd y modd yr oedd y cwmni yn cael ei redeg a'i strwythuro. Ymddiswyddodd Wilbert Lloyd Roberts fel Cyfarwyddwyr ym mis Chwefror 1982, yn dilyn blynyddoedd o anghyfeillgarwch a thensiwn rhwng y Cwmni a Chyngor y Celfyddydau.

Er bod tystiolaeth yn awgrymu bod safon y cynrychiadau yn rhan ddiamheuol o broblemau'r cwmni ar y pryd, dylid nodi mai rhesymau biwrocraataidd oedd yn bennaf gyfrifol am dranc y Cwmni yn ystod y cyfnod hwn, yn wahanol i ymdrechion Howard de Walden. Credai Lyn T. Jones bod y

ddwy ochr [wedi] amlygu gwendidau sylweddol yn ystod 1978-81; Cyngor Celfyddydau Cymru am nad oedd ganddynt bolisi datblygu clir a phendant yn wyneb tocio arian cyhoeddus ar gyfer y celfyddydau yn gyffredinol, a Chwmni Theatr Cymru am nad oeddynt wedi llwyddo i dorri'r wisg yn ôl y brethyn yn ystod y degawd.<sup>116</sup>

Er bod y broses o sefydlu cwmni cenedlaethol yn elfen ganolog ar hyd hanes y theatr Gymraeg, ac er i'r prosiect amlygu ei hun mewn un cyfnod penodol, priodol fyddai ystyried yr hanes yn ei gyfanrwydd fel dau gyfnod: roedd ymdrechion yn hanner cyntaf yr ugeinfed ganrif yn nodedig am mai nawdd a brwdfrydedd preifat oedd y tu cefn iddynt, tra bod pob cais i sefydlu theatr genedlaethol yn ystod ail hanner y ganrif a hyd heddiw wedi'u sefydlu a'u hariannu yn bennaf gan asiantaethau a phwyllgorau llywodraethol. Nid wyf yn bwriadu i'r ymchwil hwn fod yn werthusiad o swyddogaeth a diben theatr genedlaethol a ariannir gan

---

<sup>116</sup> Lyn T. Jones, 'Datblygiad Theatr Genedlaethol i Gymru, 1964-82' yn Davies (2007), t.205.

arian cyhoeddus, nac ychwaith yn ymchwiliad i unrhyw berthynas posib rhwng arian cyhoeddus a'i ddylanwad ar y gwaith a gynhyrchir. Ond ar y llaw arall, annoeth fyddai diystyru hynny'n llwyr, yn enwedig gan y byddaf maes o law yn canolbwyntio ar weithiau sydd fel arfer yn cael eu hystyried i fod yn rhan o arferiad theatraidd sydd tu-allan i'r brif ffrwd.

Am bron i ddwy flynedd rhwng ymddiswyddiad Wilbert Lloyd Roberts ac i Gwmni Theatr Cymru fynd yn fethdalwyr ym mis Ionawr 1984, fe redwyd y cwmni gan Emily Davies, darlithydd mewn Drama yng Ngholeg Prifysgol Cymru Aberystwyth. Dywed Lisa Lewis bod '[ganddi ddealltwriaeth ddofn o'r theatr Ewropeaidd]<sup>117</sup> ac o ganlyniad mai 'theatr mewn cyd-destun diwylliannol ehangach oedd yr hyn bwriadai [...] ddyblygu yng Nghymru.'<sup>118</sup> Yr ymwybyddiaeth hon o theatr oedd yn perthyn i gyd-destunau theatraidd o du allan i Gymru oedd yn nodweddu cyfnod nesa'r prosiect theatr Cymraeg, cyfnod y Trydydd Theatr. Nid yw'n anaddas cyfeirio at y cyfnod hwn yng ngwaith Cwmni Theatr Cymru fel un mwy arbrofol o'i gymharu â blynyddoedd y Cwmni dan arweiniad Wilbert Lloyd Roberts, ac fe ellir ystyried hynny fel adlewyrchiad o'r gweithgarwch theatraidd arloesol a ffasiynol oedd yn cael ei ddatblygu yng Nghymru ac mewn gwledydd eraill ar yr un pryd. Er enghraifft, llwyfannwyd *Gernika!* (1983) ar y cyd rhwng actorion craidd Cwmni Theatr Cymru a chwmni Brith Gof. Er gwaethaf ymdrechion Emily Davies, ni fu'n bosib i Gwmni Theatr Cymru oresgyn ei broblemau ariannol (dyledion yr oedd yn bennaf wedi eu hetifeddu), ac anodd yw credu bod dwy flynedd wedi bod yn ddigon o amser i fagu cynulleidfaoedd, yn enwedig o ystyried y newid yng nghywair gweithiau'r cwmni. 'Methodd prosiect Cwmni Theatr Cymru rhwng 1982 ac 1984 am nifer o resymau, ond allan o'r cyfryw argyfyngau yn

---

<sup>117</sup> Lisa Lewis, 'Cwmni Theatr Cymru ac Emily Davies' yn Davies (2007), t.211.

<sup>118</sup> Ibid.



hanes theatr unrhyw wlad y daw'r mudiadau a fydd yn effeithio ar ddiwylliant a chelfyddyd y wlad honno am genedlaethau i ddod.<sup>119</sup> Yn arwyddocaol, arferiadau'r Trydydd Theatr a ragflaenodd ymddangosiad y theatr ôl-ddramataidd; trafodir hyn ymhellach ar ddechrau'r bennod nesaf.

### **iii. Sefydlu Traddodiad**

Er na pherfformir dramâu cyfnod y Mudiad Drama mwyach bu i'r cyfnod lwyddo i sefydlu confensiynau dramataidd, yn gonfensiynau ffurf ac yn gonfensiynau naratif. Hyd y cyfnod bu'r Mudiad mewn bodolaeth, bu iddo sefydlu hyn gellir ei alw'n draddodiad dramataidd, ac os gellir dadlau am lwyddiant hirdymor y traddodiad hynny, ni ellir gwadu'r ffaith bod yna restr o gonfensiynau cryf yn ymddangos dro ar ôl tro, yn enwedig wrth gyfeirio at leoliad, rhestr y cymeriadau, sefyllfaoedd dramataidd a throeon yn y plot. Eithriadau prin oedd y dramâu a oedd yn mentro mynd tu hwnt i'r confensiynau adnabyddus a disgwylidig. Rhwydd, felly, yw diffinio dramâu'r Mudiad fel rhan o draddodiad dramataidd a'u hystyried fel rhan o ganon. Er y dylid bod yn ddrwgdybus o gynnwys popeth o dan ambarél daclus 'traddodiad', rwyf yn credu y dylid asesu gwerth a goblygiadau'r cysyniad o draddodiad dramataidd gan fod y cysyniad yn un dadleuol o fewn hanes sydd yn gymharol fyr.

Dywed Dafydd Glyn Jones: 'Yr oedd i'r ddrama Gymraeg, yn ystod y blynyddoedd hynny, gynulleidfa; a thrwy iddi fodloni, drwodd a thro, ar gyflwyno mythau gan osgoi archwilio profiad â rhyw fanylder mawr, llwyddodd hithau i lefaru mewn termau yr oedd y gynulleidfa

---

<sup>119</sup> Lewis, yn Davies (2007), t.246.

yn eu deall.’<sup>120</sup> Nid yw dramâu’r cyfnod o reidrwydd yn rai clasurol naturiolaidd nac ychwaith yn rai arbennig o realistig, ond maent yn cynnig lluniad mimetig o fodolaeth gellir ei adnabod, os nad yn llwyr uniaethu ag o. Awgrymir yn y testunau y dylid eu llwyfannu mewn modd sy’n efelychu dwysedd arwyddion bywyd tu hwnt i’r digwyddiad theatraidd, a byddai maint y gofodau chwarae yn adlewyrchu’r lleoliadau real adnabyddus yr oeddent yn eu cynrychioli. Yn arwyddocaol, a’i Dafydd Glyn Jones ymlaen i enwi Saunders Lewis fel yr un a ddaeth â’r epoch cyntaf hwn i ben, a dylid nodi ei fod wedi llwyddo i wneud hyn nid trwy ddiystyru confensiynau’r traddodiad, ond trwy eu parodio a’u defnyddio mewn ffurf arloesol.

Gellir gwneud cymariaethau rhwng *Gwaed yr Uchelwyr* (1922) Saunders Lewis, a *Beddau’r Proffwydi* (1913) W. J. Gruffydd; mae’r ddwy yn rhannu lleoliad tebyg, rhestr o gymeriadau tebyg, ac nid yw prif elfennau’r plot yn llwyr annhebyg chwaith. Serch hynny, fe ddaw’r ddwy ddrama i ben mewn ffyrdd tra gwahanol i’w gilydd. Mae *Beddau’r Proffwydi* yn diweddu gyda’r mab, Emrys, yn dychwelyd o Ganada wedi gwneud ei ffortiwn, yn achub ei rieni tlawd, yn iacháu ei nain, ac yn sefyll ar ganol y llwyfan i adrodd adnod wrth i’r llen ddisgyn. Mae *Gwaed yr Uchelwyr* ar y llaw arall yn gorffen gyda’r teulu yn penderfynu’n drist i adael am yr Amerig. O gyfeirio at Rolant Gruffydd, y mab yn *Gwaed yr Uchelwyr* sydd i fod i chwarae rhan yr arwr yn ôl confensiynau’r traddodiad, dywed Dafydd Glyn Jones, ‘Gwthir ei sefyllfa lle gwêl bod amddiffyn ei hawliau materol ac, ar yr un pryd, amddiffyn ei anrhydedd, yn annichonadwy. Rhaid dewis rhyngddynt.’<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Dafydd Glyn Jones, ‘Saunders Lewis a Thraddodiad y Ddrama Gymraeg’ yn *Llwyfan*, Rhifyn 9, Gaeaf 1973 (Cymdeithas Theatr Cymru, 1973), t.8.

<sup>121</sup> Jones, t.9.

Mae Dafydd Glyn Jones hefyd yn nodi bod gwahaniaeth yng ngwleidyddiaeth y ddwy ddrama. Trwyddi draw, mae dramâu'r traddodiad wedi'u hysgrifennu yn glir o safbwynt y werin a'r dosbarth gweithiol, ac mae tensiwn a momentwm y dramâu yn deillio o'r gwrthdaro rhwng y teuluoedd gwerinol, amaethyddol, a pherchnogion cyfoethog y tir sy'n perthyn i'r dosbarthiadau cymdeithasol uwch. Gellir dychmygu bod llawer o'r pleser a gâi'r cynulleidfaoedd cynnar yn deillio o'r ffaith mai'r werin dlawd oedd fel arfer yn fuddugoliaethus. Nid yw'n fawr o syndod, felly, bod yr ymateb i *Gwaed yr Uchelwyr* wedi bod yn negyddol (rwyf eisoes wedi cyfeirio ati fel rhan o raglen aflwyddiannus y Welsh National Dramatic Company yn 1922). Mae amwysedd diweddglo'r ddrama, ynghyd â'r defnydd anghyfarwydd o'r hen gonfensiynau adnabyddus yn siŵr o fod wedi dieithrio'i chynulleidfa oedd wedi dod i arfer ag arferion y traddodiad. Yn dilyn y methiant a'r feirniadaeth hallt a dderbyniodd y ddrama, ni ddechwelodd Saunders Lewis i gyd-destun a lleoliad dramâu'r traddodiad am dros ddeugain mlynedd, hyd nes *Cymru Fydd* (1967), lle ceir tro gwrthnysig pellach ar rôl archdeipyddol yr arwr ifanc. Mae Dewi, bachgen galluog, ysgolhaig a mab i weinidog, nawr yn lleidr sy'n dychwelyd adref ar ôl iddo ddianc o'r carchar. Fe ddaw'r ddrama i ben wrth iddo ddewis cyflawni hunanladdiad yn hytrach na chael ei ddal gan yr heddlu.

Erbyn y 1960au wrth gwrs, roedd gweld naratifau gwrth-fytholegol ar lwyfannau Cymru yn fwy cyfarwydd, a heb fod yn gyfyngedig i weithiau Saunders Lewis; ond, yn wir, ar hyd hanes y theatr Gymraeg, y dramâu hynny a aethai yn erbyn y graen mytholegol sydd efallai yn parhau i fod o berthnasedd i gynulleidfa gyfoes. Yn *Change* (1912) gan J. O. Francis, a *Cwm Glo* (1935) gan James Kitchener Davies, ceir eto enghreifftiau o idiomau dramâu'r traddodiad yn cael eu defnyddio er mwyn eu gwyrddroi ac fe ellir diffinio hynny fel naturoliaeth, neu 'realiti' yn ymyrryd â'r fytholeg ddisgwyliedig. Yn *Change* mae'r teulu'n

cael ei chwalu gan farwolaethau a ffraeo ac un o'r meibion yn penderfynu peidio â dilyn gyrfa yn y weinidogaeth. Yn *Cwm Glo*, ceir chwalfa debyg, ond yma wedi'i achosi gan drais ac alcoholiaeth, ac mae Marged, merch pymtheg oed, yn gadael cartref ei rhieni am 'Stryd Fawr Caerdydd, a'i gonestrwydd agored.'<sup>122</sup> Cymaint oedd y sioc a'r gwrthwynebiad i'r dadfytholegu a geir yn *Cwm Glo*, bu i feirniaid Eisteddfod Castell-nedd yn 1934 wrthod rhoi'r wobwr gyntaf iddi, er cydnabod ei theilyngdod, am ei bod yn anaddas ar gyfer ei pherfformio.

Mae Ioan Williams yn datgan 'Y gwir yw mai ychydig o ddatblygiad a fu yn theatr y Mudiad Drama ar hyd ei oes.' A thra bod cymdeithas y Cymry yn cael ei newid gan ffactorau cymdeithasol, diwydiannol, ac economaidd, parhau i gynnal yr hen fytholeg a wnâi'r dramâu, 'parheid ag arferion a dathliadau a sefydlwyd cyn troad y ganrif.'<sup>123</sup> Gellir ystyried *Change* a *Cwm Glo* yn ddramâu arloesol oherwydd y feirniadaeth gymdeithasol a geir ynddynt, ac maent yn teimlo fel rhai sydd lawer mwy cyfoes a hyd heddiw yn parhau i fod yn berthnasol, yn wahanol i ddramâu eraill o'r un cyfnod megis *Dirgel Ffyrdd*.

Hoffwn awgrymu na lunnir unrhyw draddodiad hyd nes ailadroddir confensiynau fel eu bod, yn eu tro, yn sefydlogi ac yn dod yn ddigon cyfarwydd fel bod modd eu hadnabod ac yna, efallai, eu cwestiynu. Dim ond trwy ailadrodd y confensiynau gellir datgan fod traddodiad yn bodoli. Fodd bynnag, rhaid cofio nad proses organig a naturiol yw sefydlu traddodiad: 'Nid

---

<sup>122</sup> James Kitchener Davies, 'Cwm Glo' yn Manon Rhys ac M. Wynn Thomas (gol.), *James Kitchener Davies: Detholiad o'i Waith* (Gwasg Prifysgol Cymru, 2002) t.192

<sup>123</sup> Willams (2006), t.50.

gweddillion gorffennol yw traddodiad, ond gweddillion wedi'u dethol, mae'r elfen o ddetholiad yn sail i unrhyw syniad o draddodiad.<sup>124</sup>

At hynny, er trefniant rhwydd hanesyddiaeth datblygiad y ddrama Gymraeg, rhaid cofio bod gwahanol arferiadau perfformiadol eraill wedi bod yn rhan o gelfyddyd ac o gymdeithas Gymreig. Gellir ystyried yr anterliwt, yr eisteddfod, ac arferiadau sy'n ymwneud ac addoldai fel tair enghraifft. Mae pob un o'r rhain yn rhagflaenu'r ddrama Gymraeg, ac eithr yr anterliwt, maent wedi parhau i esblygu a newid ochr yn ochr â'r ddrama, a hynny trwy gyfrwng perthynas deublyg: roedd y ffurfiau a'r sefydliadau hyn nid yn unig yn dylanwadu ar y ddrama yn ôl arddull a chynnwys, ond hefyd yn ymarferol fel sefydliadau oedd yn hyrwyddo ac yn darparu adnoddau a chyfleoedd ar gyfer ffurfioli confensiwn y ddrama.

O ganlyniad, ni ellir ystyried bod datblygiad y ddrama a'r theatr Gymreig wedi cymryd lle mewn gwacter. Nid wyf yn awgrymu mai parhad o draddodiadau ac arferiadau cynnar sydd yma, ond yn hytrach bod y berthynas rhwng y ddrama ac arferiadau eraill yn un symbiotaid, ac ni ellir ystyried y traddodiad heb gofio'r cyd-destun perfformiadol ehangach.

Yn wahanol i nifer o sylwebyddion eraill, mae O. Llew Owain yn cychwyn olrhain hanes y ddrama yng Nghymru o 1850 gan ganolbwyntio'n bennaf ar arferiadau berfformiadol oedd yn gysylltiedig ag addoliad, ac yn tynnu llinell gyswllt glir rhwng yr arferiadau hynny a datblygiad diweddarach y ddrama. Mae sawl hanesydd wedi cyfeirio at wrthwynebiad anghydfurfiaeth tuag at y ddrama, ond wrth ddyfynnu Dafydd Glyn Jones, mae Ioan

---

<sup>124</sup> Dafydd Elis Thomas, *Traddodiadau Fory* (Llys yr Eisteddfod Genedlaethol, 1983) t.19.

Williams yn ein hatgoffa mai ‘dan nawdd y grefydd honno y dechreuodd rhywbeth tebyg i ddrama’<sup>125</sup> yng Nghymru, er gwaethaf unrhyw wrthwynebiad. Yn ogystal, mae Williams yn rhybuddio na ddylid disgrifio datblygiad y ddrama fel un frwydr hir yn erbyn Methodistiaeth ac Anghydfurfiaeth, gan iddo ddweud bod y cyfnod o wrthwynebiad ffyrnig ‘wedi hen ddiplannu ymhell cyn dechrau’r wythdegau.’<sup>126</sup>

Hyd yn oed cyn dyfodiad unrhyw weithgarwch y gellir ei ddiffinio fel drama fodern, mae O. Llew Owain yn tynnu sylw at arferiadau’r capel oedd â rhinweddau perfformiadol cryf yn perthyn iddynt. Cyfeiria at ‘ddrama fawr Robert Roberts, Clynnog, pan bregethai ar ochr Mynydd Llanllyfni, yn Arfon’<sup>127</sup> oddeutu 1800, gan ddefnyddio confensiynau cyfarwydd dramataidd megis datblygu a strwythuro naratif, deialog, a chymeriadau: ‘Gwelir ynddo ddawn y dramodwr yn ogystal â’r actor.’<sup>128</sup> O gofio bod perfformiadau o’r fath yn rhan annatod ac amlwg o fywyd y Cymry crefyddol, nid yw’n gam gwag i ystyried datblygiad dilynol tuag at y ddrama gonfensiynol fel digwyddiad anochel. Yng nghyfrol O. Llew Owain, ceir disgrifiad hir a manwl o bregeth Robert Roberts gan iddo ddyfynnu’n helaeth o gyfrol y pregethwr ei hun. Ond er gwaetha’r ffaith bod ei ddadl yn un sy’n darbwylllo, mae sail honiadau Owain wedi’u gosod ar ddefnydd o destun y bregeth yn unig, ac ni wneir cyfeiriadau eraill tuag at unrhyw ddeunydd archifol o’r bregeth. Dehongliad llenyddol a geir yma mewn gwirionedd, er gwaetha’r honiadau am elfennau perfformiadol y gweithgarwch.

Ceir datblygiad agosach tuag at yr hyn yr ydym yn ei adnabod fel drama gyda dyfodiad Ymddiddanion; perfformiadau byr wedi’u seilio yn aml ar hanesion o’r ysgrythurau a fu’n

---

<sup>125</sup> Williams, t.10.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Owain, t.24.

<sup>128</sup> Ibid.

boblogaidd yn ystod degawdau canol y bedwaredd ganrif ar bymtheg. Cyhoeddwyd yr ymddiddanion fel sgetsus byr ar gyfer eu perfformio mewn oedfaon, ac fe'i disgrifir gan O. Llew Owain fel 'dramâu i'r werin yn gyffredinol, a buont fel cerrig milltir i arwain i gyfeiriad y deffroad mawr a fwynheir yn ein dyddiau ni.'<sup>129</sup> Gan fod crefyddwyr yn gyffredinol wedi gwrthwynebu'n chwynr datblygiad a thwf y ddrama boblogaidd, diddorol yw nodi ei bod hi'n bosib olrhain hanes theatr Gymraeg i'r Ymddiddanion, yn enwedig - unwaith eto - o gofio byrder yr hanes. Ceir yma esblygiad o ddefodau crefyddol i weithgarwch perfformiadol seciwlar, rhai canrifoedd wedi'r un peth ddigwydd mewn gwledydd eraill yn Ewrop.

Prin yw dylanwad mudiadau crefyddol ar y theatr Gymraeg bellach, ond ni ellir diystyru dylanwad parhaus eisteddfodau yn yr un modd. Fel canolbwynt y calendr celfyddydol Cymreig, mae'r Eisteddfod Genedlaethol wedi chwarae rhan annatod yn natblygiad y ddrama yng Nghymru o'r cychwyn, ac rwyf eisoes wedi cyfeirio at gystadlaethau ysgrifennu drama a gynhyrchodd rhai o destunau cynharaf y Mudiad Drama. Fel y pwysleisir gan Ioan Williams, roedd yr eisteddfod yn 'cynnig lle cyhoeddus a gododd uchelgais' y ddrama Gymraeg: 'Yn raddol ar hyd y cyfnod, tyfodd awyrgylch soffistigedig o gwmpas y llwyfan cystadleuol.'<sup>130</sup>

Yn ogystal, ac yn bwysicach efallai o safbwynt academiaidd, mae presenoldeb a chysondeb yr Eisteddfod flynyddol wedi chwarae rhan bwysig nid yn unig yn natblygiad y dramâu eu hunain ond hefyd yn y ddisgwrs am ddrama yng Nghymru. Fel dywed Anwen Jones,

The event [yr Eisteddfod] celebrates some of the core values of Welsh society; it also reveals the danger to those values inherent in the process of affording them objective validity within an official sphere. Clearly, if the concept of a Welsh

---

<sup>129</sup> Owain, t.44.

<sup>130</sup> Williams, t.133.

national identity is to gain credence in the world at large, the fundamental characteristics of Welsh life and the Welsh *geist* must be able to survive the rigours of this transitional process.<sup>131</sup>

Mae presenoldeb cyson a di-dor eisteddfodau wedi sicrhau fod modd i ddrama gael ei chyfreithloni a'i dilysu fel ffurf gelfyddydol o berthnasedd i'r genedl gan fod dramâu, yn arwyddocaol, wedi'i perfformio o fewn fframwaith gymdeithasol sy'n 'ddathlu gwerthoedd craidd' y gymdeithas Gymreig. Gwnaethpwyd hyn nid yn unig ar lefel genedlaethol, ond trwy ei chyplysu ag arferiad celfyddydol sy'n ymddangos yn oesol.

At hynny, er pwysigrwydd diamheuol yr Eisteddfod, rhaid hefyd bod yn ymwybodol, fel yr wyf eisoes wedi crybwyll wrth gyfeirio at y broses o sefydlu canon, nad damwain yw dylanwad neu hyd yn oed fodolaeth yr Eisteddfod. Yn yr un modd, lluniad yw'r wyl a dylid bod yn wyliadwrus o fod yn rhy ramantaidd wrth ystyried ei hanes a'i dylanwad. Er ei fod yn olrhain yr eisteddfodau Celtaidd cyntaf i'r ddeuddegfed ganrif, mae Prys Morgan<sup>132</sup> yn adrodd hanes yr eisteddfod fodern yn gyntaf fel digwyddiad a gynhaliwyd gan frodorion Cymreig a oedd wedi ymgartrefu yn Llundain. Dim ond ar ôl llwyddiannau'r eisteddfodau cyntaf hyn y cafodd yr un arferiad ei drawsblannu 'yn ôl' i Gymru ar ddiwedd yr 1780au: 'It was these which really set the pattern and created the tradition.'<sup>133</sup>

Dywed Dafydd Elis Thomas 'fod yna swyddogaeth arbennig i'r Eisteddfod mewn gweithgarwch diwylliannol [...] annrhaddodiadol' ac yn ogystal bod 'chwarae ar ffurfiau

---

<sup>131</sup> Jones (2007), t.138.

<sup>132</sup> Prys Morgan, 'From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period' yn Eric Hobsbawm a T. O. Ranger (gol.), *The Invention of Tradition* (Cambridge University Press, 1992) tt.43-100.

<sup>133</sup> Morgan, t.59.



newydd yn gymaint rhan o unrhyw ddiwylliant llenyddol byw ag ydy chwarae ar hen ffurfiau.<sup>134</sup> Dylid cofio'r datganiad hwn yn ystod astudiaethau achos dilynol, yn enwedig wrth drafod gwaith Aled Jones Williams. Cychwynnodd ei yrfa ddramayddol wrth gystadlu yn yr Eisteddfod Genedlaethol, llwyfannwyd nifer o gynrychiadau o'i waith am y tro cyntaf yn ystod wythnos yr Eisteddfod, a bu cryn ddadlau ynglŷn ag *Awelon*, ei bryddest fuddugol yng nghystadleuaeth y goron yn Eisteddfod Genedlaethol Tyddewi yn 2002.

Rwyf wedi cynnig yr amlinelliad uchod o hanes y ddrama Gymraeg, ynghyd ag archwiliad o rhai o'r rhagdybiaethau sydd ynghlwm â'r prif syniadau hynny, gan fy mod eisiau cydnabod natur fregus ac - yn benodol - natur amodol unrhyw ystyriaeth o hanes, datblygiad, a sefydlogrwydd y ddrama Gymraeg. Yn enwedig gan fy mod yn anelu at asesu gweithiau gellir eu hystyried i fod yn rai arbrolfol neu *avant garde*, mae perygl o ddiystyru popeth a ddaeth o'u blaen. Dywed Alan Woods,

That this neo-Darwinist view of historical process remains dominant must not obfuscate the fact that it is biased. Progress is neither inevitable nor, in terms of artistic movements, necessarily desirable. In some ways, the emphasis upon progress is detrimental. Achievements within traditional forms tend to be ignored, or glossed over, if they do not provide clear instances of "progression".<sup>135</sup>

Byr yw hanes y ddrama yng Nghymru. Mae diffyg traddodiad dramataidd yng Nghymru. Os gellir olrhain traddodiad o gwbl, mae rhan fwyaf o'r gweithiau fu'n rhan o'i sefydlu bellach yn amherthnasol. Wrth gloriannu'r dramataidd er mwyn lleoli'r ôl-dramataidd, rhaid cydnabod mai amodol yw sylfaen y cyd-destun dramataidd yn y Gymraeg, a'i fod yn

---

<sup>134</sup> Thomas, t.26.

<sup>135</sup> Alan Woods, 'Emphasizing the Avant Garde: An Exploration of Theatre Historiography' yn Thomas Postlewait a Bruce A. McConachie (gol.), *Interpreting the Theatrical Past* (University of Iowa Press, 1989) t.167.

ddibynnol ar ddealltwriaeth gyfrannol ymysg y rhai sy'n ymddiddori neu'n ymwneud â'r gweithgarwch; hynny yw, yn gymuned theatraidd ddychmygol.

#### iv. 'Welsh Theatre'

Bydd y gweithiau yn yr astudiaethau achos yn canolbwyntio yn bennaf ar weithiau theatr a berfformiwyd yn yr iaith Gymraeg. Ond fel nodwyd ar ddechrau'r ddadl, os nad oes traddodiad dramataidd Cymraeg sefydlog yng Nghymru, rhaid cydnabod fod gweithiau theatr Cymraeg wedi'u eu creu a'u llwyfannu mewn cyd-destun ieithyddol cymhleth. Yn aml, mae gogwyddau cyferbyniol y lenyddiaeth sydd eisoes yn bodoli ar y theatr yng Nghymru yn seiliedig ar y ffaith fod yna fyrdd o ddehongliadau o beth yn union yw theatr Gymraeg, Cymreig neu 'Welsh theatre'.

Diffiniau Dedwydd Jones 'the founders of Welsh theatre' fel a ganlyn:

There are four plays which typify Welsh dramatic writing, *Change* (1911) by J.O. Francis; *A Comedy of Good and Evil* (1924) by Richard Hughes; *Taffy* (1923) by Caradoc Evans, and *Under Milk Wood* (1952) by Dylan Thomas. All four plays share certain characteristics which are distinctively Welsh. These are a reverence for the great mysteries of existence (God, love, death, nature), a love of words, a love of strong emotion, egalitarianism, a sympathy for women, and an intense attachment to Welsh Roots.<sup>136</sup>

Er fy mod eisoes wedi crybwyll *Change*, nid wyf am fentro cynnig beirniadaeth o'r dramâu eraill na cheisio gwerthuso dehongliad Dedwydd Jones ohonynt. Yr hyn sydd o berthnasedd yw'r ffaith ganolog eu bod, yn ei dyb ef, i gyd yn ddramâu Cymreig am y rheswm syml nad ydynt yn adlewyrchu diddordebau'r system gymdeithasol yn Lloegr. Yn arwyddocaol, gyda'r

---

<sup>136</sup> Dedwydd Jones, *Black Book on the Welsh Theatre* (BOZO, 1985)

eithriad o *Change*, prin iawn yw'r sylw a roddir i'r dramâu eraill yn y llenyddiaeth rwyf yn ei hystyried yn berthnasol i'r ymchwil.

Yn yr un modd, mewn ysgrif Saesneg mae Elan Closs Stephens yn cynnig rhestr o weithiau sy'n diffinio 'A Century of Welsh Drama',<sup>137</sup> ond mae'r enghreifftiau yn rai tra gwahanol: *Beddau'r Proffwydi* (1913) gan W. J. Gruffydd, fersiwn Saunders Lewis o *Blodeuwedd* (1948), *Saer Doliau* (1966) gan Gwenlyn Parry, ac yn olaf, *Bargen* (1979) gan Bara Caws a dehongliad Brith Gof o chwedl *Branwen* (1981). Er bod Dedwydd Jones ac Elan Closs Stephens yn dethol gweithiau sy'n cynrychioli gweithgarwch theatraidd yn ystod yr un cyfnod hanesyddol yn yr un wlad, mae'r gwahaniaethau rhwng y ddwy restr yn amlwg. Wrth reswm, mae ystyriaethau'r ddau awdur yn wahanol, ac nid yw pwyslais Jones ar weithiau Saesneg o reidrwydd yn diffrïo unrhyw draddodiad dramataidd yn yr iaith Gymraeg. Serch hynny, credaf fod ei anwybyddiaeth o theatr Gymraeg yn datgelu mwy am ei ddiddordeb a'i bryderon ynglŷn â chyflwr y theatr Eingl-Gymreig yn ystod yr 1980au na dim byd arall. At hynny, anodd yw credu ei fod yn 1985 - cyfnod cyffrous o ddefnyddio dulliau newydd ac arloesol i greu theatr Gymraeg yng Nghymru - yn cyfeirio at 'Theatre's Role and Function'<sup>138</sup>, ysgrif gan George Bernard Shaw a gyhoeddwyd yn y Western Mail nôl yn 1914, fel cynllun ysbrydoliaethus a glasbrint ar gyfer achub y 'Welsh theatre'.

Theatr Gymraeg ac nid 'Welsh theatre' yw canolbwynt ystyriaethau'r ymchwil bresennol, ac o fewn hanesyddiaeth sy'n olrhain datblygiad y ddrama Gymraeg prin yw'r sylw a roddir i fodolaeth neu arwyddocâd unrhyw draddodiad cyffelyb Saesneg mewn perthynas ag

---

<sup>137</sup> Elan Closs Stephens, 'A Century of Welsh Drama' yn *A Guide to Welsh Literature C.1900-1996. Volume VI*. Dafydd Johnston (gol.) (Gwasg Prifysgol Cymru, 1998)

<sup>138</sup> Ailagraffir yn Jones (1980) tt.135-138.

ymddangosiad y traddodiadau Cymraeg.<sup>139</sup> Serch hynny ni ddylid diystyru'n llwyr fod y gweithgarwch theatraidd Cymraeg wedi'i gynnal mewn gwlad lle bodolai gweithgarwch hefyd yn y Saesneg. Ni ddiddymwyd hynny gan ymddangosiad arferiad theatraidd yn y Gymraeg a dyfodiad y Mudiad Drama; mae dramâu Saesneg a'r theatr Saesneg yn bodoli'n gyson trwy gydol hanes y theatr Gymraeg, er na cyfeirir ato yn aml.

Nodwyd uchod wrth gyfeirio at weithgareddau perfformiadaol oedd yn rhan o gelfyddyd Gymreig cyn dyfodiad y Mudiad Drama bod cyferbyniadau ym marn gwahanol feirniaid ynglŷn â pherthynas y gweithgarwch hynny â'r theatr ddramataidd. Roedd O. Llew Owain er enghraifft yn gweld y Mudiad Drama fel datblygiad naturiol o natur berfformiadol addoliad ac Anghydfurfiaeth yng Nghymru. Ar y llaw arall, credai Dafydd Glyn Jones, fod 'y math o ddrama yr ydym ni'n son amdano, a ddaeth i fod hanner canrif a mwy ar ôl claddu Twm [o'r Nant], yn fath newydd, nad oes ganddo unrhyw gysylltiad â'r anterliwt ac nad yw'n ddatblygiad o unrhyw ddrama na lled-ddrama a fu yng Nghymru o'r blaen.'<sup>140</sup> Gellir cyferbynnu hyn â'r datganiad enwog a wnaethpwyd gan Carl Tighe yn 1986: 'it is necessary to emphasise that, apart from the last fifteen years, Wales has almost no theatre history to speak of.'<sup>141</sup> Aeth ymlaen i enwi Saunders Lewis, Gwyn Thomas, Emllyn Williams a Dylan Thomas fel rhai o ddramodwyr mwyaf blaenllaw Cymru, ond, meddai, 'these have all been the exception rather than the rule, and have written without any tradition behind them,

---

<sup>139</sup> Serch hynny, bu'r cwestiwn o ddefnyddio cyfieithiadau o ddramâu clasurol Ewropeaidd yn destun dadlau chwyrn yn ystod degawdau olaf cyfnod y Mudiad Drama. Gweler Ioan Williams, 'Ideoleg ac Estheteg yn y Mudiad Drama' yn Ioan Williams (gol.), Gwerddon, 1:2, Hydref 2007. [http://www.gwerddon.org/2\\_ideoleg\\_ac\\_estheteg-70.aspx](http://www.gwerddon.org/2_ideoleg_ac_estheteg-70.aspx) [Cyrchwyd: 29 Ionawr 2012] Ceir yma drafodaeth ynglŷn â dadl gyhoeddus a gynhaliwyd yn y cylchgrawn *Genedl Gymraeg* yn 1931 rhwng Kate Roberts a Tom Parry, am iddynt anghytuno a'i gilydd ynglŷn â pholisi Cymdeithas Ddrama Gymraeg Coleg Prifysgol Bangor o lwyfannu cyfieithiadau yn y Gymraeg.

<sup>140</sup> Jones (1973) t.1.

<sup>141</sup> Carl Tighe, 'Theatre (or Not) in Wales' yn Tony Curtis (gol.), *Wales: The Imagined Nation; Studies in Cultural and National Identity* (Poetry Wales, 1986). t.242.

without any specific Welsh theatre context.’<sup>142</sup> Yna, heb doriad paragraff hyd yn oed, fe gyplysir gwraidd y broblem â’r ffaith bod uchelwyr Cymru wedi gadael am Lundain yn dilyn coroni Harri VII.

Fe grynhoir gweithgarwch theatraidd Cymru yn ystod y canrifoedd canlynol gan Tighe yn bennaf yn ôl yr arlwy a gynigwyd gan gwmnïau teithiol o Loegr, a llesteiriwyd hynny gan system drafnidiaeth isddatblygedig Cymru. Hyd yn oed ar gychwyn yr ugeinfed ganrif, dywedir mai dim ond sioeau neuaddau cerdd a chlasuron Saesneg ac Ewropeaidd oedd yn cael eu perfformio yng Nghymru, ac ‘Indigenous Professional theatre did not exist.’<sup>143</sup> Mae hynny’n ddigon gwir, ond rwy’n credu mai cam gwag mwyaf Tighe yw’r ffaith ei fod yn diystyru gwerth unrhyw theatr nad yw’n un broffesiynol, ac nad yw’n cydnabod mai’r traddodiad amatur oedd symbyliad gweithgarwch broffesiynol a’r ddrama Gymreig, boed y dramâu hynny yn Gymraeg neu’n Saesneg.

Fodd bynnag, gellir maddau i Tighe am yr amryfusedd amlwg yn ei ddehongliad o hanes y theatr yng Nghymru, yn enwedig o ystyried mai cyfyngedig iawn oedd y llenyddiaeth ar y Mudiad Drama tan yn gymharol ddiweddar. Yn ogystal, diddorol yw nodi (yn dilyn ei ddiystyriaeth o theatr hanner gyntaf yr ugeinfed ganrif, a’r ffaith ei fod yn feirniadol iawn o ddatblygiad a’r gefnogaeth a roddwyd i ysgrifennu newydd yn y 70au) ei fod yn clodfori allbwn cwmnïau theatr arbrofol, cwmnïau Theatr Mewn Addysg, a chwmnïau theatr gymunedol: ‘all of whom generally devise their work without writers - all thrive in Wales, despite the difficulties of finding adequate funding.’<sup>144</sup> Er gwaetha’r ffaith fy mod yn

---

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Tighe yn Curtis, t.245.

anghytuno â nifer o'i sylwadau ac er bod y sylw a roddir yn ei erthygl i weithiau 'arbrofol' yn fyr iawn, mae'n arwyddocaol bod Tighe yn nodi bod gweithiau o'r fath wedi ffynnu yng Nghymru, ac yn awgrymu eu bod wedi llwyddo i wneud hynny y tu allan i'r hyn a ystyrir yn brif-ffrwd.

#### **v. Tuag at Ecoleg Theatraidd**

Yn y bennod bresenol ac yn yr un agoriadol, yr wyf wedi ceisio ymhelaethu ar yr hyn nodwyd ar y cychwyn fel prosiectau'r theatr Gymraeg, gan fanylu ar rai o'r rhagdybiaethau a'r rhag-amodau sy'n galluogi ac yn cefnogi ystyriaeth o'r fath. At hynny, cyn cychwyn yr astudiaethau achos hoffwn gyflwyno'r cysyniad o ecoleg theatraidd. Ymddengys nad oes perthynas uniongyrchol rhwng y prosiectau theatraidd, a gan eu bod yn wahanol yn nol arddull, ffurf, swyddogaeth ac arwyddocâd cymdeithasol a chelfyddydol, nid yw'n ddigonol i'w hystyried fel prosiectau sy'n 'ailadrodd' yn unig. Wrth ragweld yr astudiaeth o'r Trydydd Theatr a'r theatr ôl-ddramataidd a'i dilynodd yn y bennod nesaf, a trwy ystyried yr hyn amlinellwyd hyd yn hyn ynglŷn â'r Mudiad Drama a'r Theatr o Gonsensws Cenedlaethol, credaf eu bod i gyd yn cynrychioli cyfnod o ecoleg theatr bendant. Hynny yw, ymddengys bod cyfnodau penodol lle ceir yr argraff fod y theatr Gymraeg yn datblygu ei ecoleg arbennig ei hun. Trwy ddefnyddio'r fframwaith a gynigir gan Ioan Williams, hoffwn awgrymu bod gweithgarwch theatraidd yn ystod y cyfnodau a nodwyd fel ei fod yn hunangynhaliol ag iddo'i fomentwm ei hun. Crëwyd *biosphere* theatraidd unigryw, ble byddai ffurfiau ac arferiadau theatraidd yn cael eu harddel gan ymarferwyr ar gyfer cynulleidfaoedd oedd yn awchus i weld mwy o'r gwaith, gan droi'r berthynas rhwng y rhai fyddai'n creu â'r rhai fyddai'n gwyllo i fod yn un cynaliadwy. Cyrhaeddwyd cydbwysedd ecolegol lle bu'r berthynas rhwng yr organeb (y theatr ac arferiadau perfformiadol y cyfnod) â'i amgylchedd

(y realiti cymdeithasol o'i amgylch, gan gynnwys y gynulleidfa) yn bodoli'n gytûn gan gynnal a chyfoethogi bodolaeth y naill â'r llall.

Fodd bynnag, tybiaf na fu gweithgarwch theatraidd yn y Gymraeg nac mewn unrhyw iaith arall fyth yn 'hunangynhaliol', wrth reswm. Er i'r term awgrymu efallai bod y creu a'r gwylio'n cael eu troi'n weithredoedd rhwydd a diymdrech, mae'r digwyddiad theatraidd yn wastadol yn ddibynnol ar fuddsoddiad ac ymdrech bwrpasol gan bawb sy'n cyfranogi yn y digwyddiad. Trwy fynd i'r afael â syniad o ecoleg theatraidd, fy mwriad yw ceisio symud oddi wrth ystyriaeth o'r cyfnodau theatraidd canfyddadwy fel mudiadau hanesyddol neu arferiadau esthetig yn unig. Mae nifer o astudiaethau cyhoeddedig ar y theatr yn Gymraeg yn llwyddo cynnig cofnodion sydd yn cyfuno darlleniad o'r ddau agwedd, a hyd yn hyn rwy'n gobeithio fy mod innau wedi llwyddo i wneud yr un fath. Ond wrth arwain tuag at astudiaethau achos a fydd yn bennaf yn astudiaethau ddramatwrgiaethol, credaf fod angen model sy'n caniatáu i ymwybyddiaeth o'r cyd-destun hanesyddol a chymdeithasol, yn ogystal â rhinweddau esthetig gyd-fodoli o fewn un cysyniad, a'u bod yn rhan o ymarferiad byw, yn hytrach na cheisio cloriannu cyfnod wedi iddo ddirwyn i ben. Er y byddaf yn honni mai gweithiau ôl-ddramataidd yw'r cynrychiadau a thestunau dan sylw yn yr astudiaethau achos, nid ydynt o reidrwydd wedi'u llwyfannu mewn modd sy'n cynrychioli hynny. Bryd hynny, ceir anghysondeb rhwng yr organeb â'i amgylchedd ac mae'r system ecolegol yn gwywo.

Nid yw'r cysyniad o ecoleg yn un newydd o fewn disgwrs astudiaethau theatr a pherfformio. Mae Bonnie Marranta yn ei chyfrol *Ecologies of Theatre*<sup>145</sup> a Baz Kershaw yn *Theatre*

---

<sup>145</sup> Bonnie Marranta, *Ecologies of Theatre: Essays at Century Turning* (John Hopkins University Press, 1996)

*Ecology*<sup>146</sup> ill dau yn trafod ymarferiadau perfformiadol mewn perthynas â systemau ecolegol. Er tebygrwydd teitlau'r ddwy gyfrol, mae prif sylwedd eu hastudiaethau yn wahanol gan iddynt ganolbwyntio ar ystyriaethau gwahanol o ecoleg. Canolbwyntia Kershaw arno fel mudiad gwleidyddol sy'n ymateb i effaith dinistriol dyn ar yr amgylchfyd, tra bod gogwydd Marranca yn debycach i'r un trosiannol yr wyf innau'n ceisio'i sefydlu gan iddi ganolbwyntio ar ecoleg fel systemau perthynol sy'n bodoli rhwng organebau byw a'u hamgylchfyd. Serch hynny, mae Kershaw yn cynnig rhai arsylwadau hynod ddefnyddiol.

Dywed Kershaw, 'Theatre ecology is the ways theatres behave as ecosystems. Or: the ecologies of theatre are investigations of theatre ecosystems.'<sup>147</sup> Ond fe rybuddia fod angen amodi datganiadau o'r fath, gan fod gwahaniaeth rhwng 'ecoleg theatr' fel goddrych, ac yna'i astudio fel 'pwnc' er mwyn creu 'ecoleg o theatr' sy'n symleiddio 'the *reflexive* dimensions of ecological perspectives.'<sup>148</sup> Yn etymolegol, mae'r gair ecoleg yn dod o'r Groegaidd *oikos* a *logos*, cartref ac astudiaeth. Yn ôl Kershaw, mae rhaid cydnabod fod gan y term ystyr ddeublyg: yn golygu 'astudiaeth o'r cartref' ac 'astudiaeth yn y cartref'.

Hence, 'ecology' fundamentally emphasises the inseparable and reflexive interrelational and inter-dependent qualities of systems *as* systems, however their components are defined. And included in this is how the word's etymology implies that organisms – including humans – are both a part of and apart from their environments, more or less reflexively alert to themselves as agents in/for environments.'<sup>149</sup>

Credaf fod diffiniad Kershaw yn hynod o briodol ar gyfer astudiaeth o theatr yn y Gymraeg. O fod yn theatr sy'n gweithredu mewn cyd-destun lle yr arglwyddir drosti gan iaith arall, mae ymwybyddiaeth o'r weithred theatraidd fel 'asiant' yn ac ar gyfer yr amgylchfyd sydd o'i amgylch yn elfen annatod o'r profiad.

---

<sup>146</sup> Baz Kershaw, *Theatre Ecology: Environments and Performance Events* (Cambridge University Press, 2007)

<sup>147</sup> Kershaw, t.16.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Kershaw, tt.16-17.



Ar ôl nodi diffiniad etymolegol cyffelyb, mae Marranca yn cynnig dehongliad pellach, yn benodol er mwyn priodoli ecoleg ar gyfer theatr. Yn y weithred theatraidd dywed bod dwy ffrâm ecolegol yn cyd-fodoli, gyda'r un gyntaf yn ystyried 'the world of a work as an environment linked to a cultural (aesthetic) system.[...]A text, then, can be considered as an organism, and a collective of texts, images or sounds an ecosystem.'<sup>150</sup> Yn ôl y diffiniad cyntaf mae'r digwyddiad ei hun yn cynnig system; y testun yw'r elfen organig sy'n bodoli mewn perthynas â'r amgylchfyd theatraidd. Er nad dyma'r diffiniad yr wyf yn ei ystyried i fod yn berthnasol ar gyfer yr ymchwil, mae yma debygrwydd rhwng yr esboniad â'r modd y byddaf yn ymdrin â'r perfformiadau yn yr astudiaethau achos: yn ystyried elfennau o'r gweithiau fel 'testunau' o fewn amgylchfyd y digwyddiad ôl-ddramataidd.

Fodd bynnag, yr ail ddiffiniad sydd o berthnasedd i gymhwysedd ecoleg o fewn y ddadl bresennol. Dywed, 'Moreover, there is a second frame at work in this process: the created work as an ecosystem/cultural system that includes its manner of production, reception, and funding, as well as institutions and interacting artistic communities.'<sup>151</sup> Dyma yw'r diffiniad yr hoffwn ei ystyried a'i gadw mewn cof, gan ei fod yn cynnig modd i gyfiawnhau yr astudiaethau achos o fewn paramedrau'r ymchwil. Credaf bod cwmni theatr Brith Gof a'i ddilynwyr, ac fod Aled Jones Williams, wedi llwyddo i sefydlu ac i gynnal ecoleg theatraidd trwy ac ar gyfer eu gwaith. Nid yn unig gwnaethpwyd hynny trwy ddatblygu esthetig penodol, un byddaf maes o law yn ei ddadlau sy'n nodweddu rhinweddau'r theatr ôl-ddramataidd. Ond hefyd lluniwyd ecoleg ar gyfer eu theatr yn ymarferol. Yn syml, cyflawnwyd hynny trwy fod yn gynhyrchiol, trwy greu gwaith newydd yn aml. Bydd y pennodau canlynol yn astudio'r cysyniad o'r ôl-ddramataidd yn eu gwaith, ond nid oes perthynas uniongyrchol rhyngddynt ac

---

<sup>150</sup> Marranca, t.xiv.

<sup>151</sup> Ibid.

mae ymarferiad theatr Brith Gof a'i ddilynwyr yn dra gwahanol i Aled Jones Williams. Fodd bynnag, gan ystyried eu theatr fel ecoleg, mae modd eu dehongli fel mynegiadau cydradd, os gwahanol, o'r ôl-ddramataidd, ac yn benodol o fewn cyd-destun ecoleg theatraidd ehangach.

## **vi. Casgliad**

Yn y bennod hon, rwyf wedi ymhelaethu ar hanes y theatr Gymraeg gan fanylu ar yr hyn a alwyd yn brosiectau theatraidd yn y bennod flaenorol. Disgrifwyd datblygiad y Mudiad Drama, a sut y defnyddiwd llwyddiant y mudiad fel symbyliad i sefydlu cwmnïau theatr cenedlaethol; syniad a ddaeth i nodweddu'r gweithgarwch theatr yn yn y Gymraeg yn ystod y degawdau ar ôl diwedd y Mudiad Drama. Yna, nodwyd rhai o'r cysyniadau sy'n dylanwadu ar hanesyddiaeth o'r theatr Gymraeg, yn enwedig y modd sefydlwyd a chefnogwyd traddodiadau a chanonau dramataidd. Rhoddwyd sylw byr i ddylanwad ac arwyddocad dramâu Saesneg mewn perthynas â chyd-destun y theatr Gymraeg, ac yn olaf cynnigwyd y syniad o ecoleg theatraidd fel ffurf priodol ar gyfer cymhwysio hanes y theatr yng Nghymru, ac yn benodol ar gyfer y modd y dehonglir ac y chymhwysir y gweithiau yn yr astudiaethau achos yn y bennod nesaf.

## PENNOD TRI: Mynegiant o'r Ôl-Ddramataidd yn y Theatr Gymraeg

- i. Rhagymadrodd
- ii. Tarddiad y Theatr Ôl-Ddramataidd Gymraeg
- iii. Astudiaeth Achos Un: Brith Gof, *PAX* (1990-91)
- iv. Astudiaeth Achos Dau: Eddie Ladd, *Cof y Corff* (2007)
- v. Enciliad yr Ôl-Ddramataidd: *Gloria Days*, Marc Rees (2007)
- vi. Casgliad

### i. Rhagymadrodd

Yng ngofod perfformio y Llofft yng Nghanolfan Chapter, Caerdydd, ar nosweithiau Gwener a Sadwrn Tachwedd yr 21ain a'r 22ain 2008, llwyfannwyd cynhyrchiad o'r enw *Welsh Landscapes* gan bartneriaeth Pearson/Brookes. Roedd i'r perfformiad ddwy ran, 'Tellings' a 'Home Movies'. Ar gyfer 'Tellings', perfformiwyd addasiad o sgript o berfformiad *Patagonia* (1992) gan Brith Gof, ac yn 'Home Movies' perfformiwyd addasiad o sgript *Dead Men's Shoes* (1997) a gynhyrchwyd yn wreiddiol gan Brith Gof a Pearson/Brookes. Perfformiwyd 'Tellings' gan Mike Pearson, Lis Hughes Jones a Marc Rees,<sup>152</sup> a Mike Pearson yn unig berfformiodd y fonolog 35 munud o hyd ar gyfer 'Home Movies'. Nid gofod theatr gonfensiynol yw y Llofft ac adlewyrchwyd esthetig di-theatraidd y gofod yn senograffi syml (er soffistigedig a chynnil) y cynhyrchiad; senograffi oedd yn cyferbynnu'n amlwg gyda'r cynhyrchiadau lle defnyddiwyd y testunau yn wreiddiol.

Goleuwyd y gofod gan oleuadau isel oedd yn hongian o'r nenfwd, a phentyrrwyd cadeiriau o amgylch yr ystafell er mwyn i aelodau o'r gynulleidfa gael dewis a gosod eu cadeiriau lle bynnag y mynnent, os dymument eistedd o gwbl. Ar gyfer 'Tellings', safai tri stand cerddoriaeth gyda meicroffon o flaen pob un yng nghanol y gofod perfformio. Darllenwyd y sgriptiau gan y perfformwyr wrth iddynt sefyll o flaen un o'r tri stand gan siarad y testun yn

---

<sup>152</sup> Ar gyfer yr ail berfformiad, bu John Rowley gymryd rhan Marc Rees.

syth i'r meicroffonau. Gan fod y gofod yn gymharol fach a'r gynulleidfa ymysg ac yn agos i'r perfformwyr, crëwyd effaith annaeorol, gan fod modd clywed y testun i gyd yn fyw a thrwy seinydd. Yr unig addurn senograffig arall oedd defnydd o sleidiau ffotograffig yn arddangos tirlun Patagonia, a dafluniwyd ar sgrin yn un pen o'r ystafell. Ar y pryd, roedd y berfformwraig Eddie Ladd ar ei gwyliau ym Mhatagonia ac yn Nant y Pysgod; cafwyd sgwrs fyw gyda hi dros y ffôn, yn disgrifio'r olygfa a'r hinsawdd ym Mhatagonia yn fyw i'r gynulleidfa oedd wedi ymgynnull yng Nghaerdydd, wrth inni eistedd yno yn edrych ar ddelweddau cyffelyb o'n blaen. Bwriadwyd ei bod hithau yn ychwanegu at y delweddau trwy yrru llun ffôn o'r un olygfa fel bod modd i'r ddelwedd newydd gael ei daflunio, ond nid oedd y signal ffôn ym Mhatagonia yn ddigon cryf i yrru llun. Diddymwyd yr holl elfennau senograffig hyn ar gyfer 'Home Movies'; perfformiwyd y fonolog heb feicroffon a heb ddelweddau, gyda Mike Pearson yn eistedd ar gadair gyda'r gynulleidfa wedi ymgynnull o'i amgylch.

Er bod cynnwys y ddau destun a berfformiwyd yn dra gwahanol, mae atseiniau themataidd a mytholegol clir rhyngddynt, ac yn eu gwneud yn hynod o addas ar gyfer eu perfformio ochr yn ochr â'i gilydd. Mae naratifau'r ddau destun yn olrhain hanes dynion o Gymru a fu farw mewn sefyllfaoedd amheus; hanesion sydd bellach i raddau yn rai mytholegol, ac i raddau gan fod y dynion wedi marw ar droedd anial ymhell o Gymru. Yn 'Tellings' cafwyd hanes Llwyd ap Iwan, a saethwyd yn ei siop gydweithredol yn Nant y Pysgod ym mis Rhagfyr 1909. Yn ôl y fytholeg, fe'i saethwyd gan Butch Cassidy a'r Sundance Kid. Yn *Dead Men's Shoes* a 'Home Movies', cafwyd hanes marwolaeth Edgar Evans o Rosili, ffotograffydd ar fordaith Scott yn yr Antartig a fu farw wrth droed Rhewlif Beardmore ym mis Rhagfyr 1912.

Mae *Welsh Landscapes* ynghyd a'r modd ymdriniwyd â'r testunau geiriol yn y perfformiad yn arwyddocaol o fewn yr astudiaeth bresennol; bron gellir ei ddisgrifio fel perfformiad fetatôl-ddramataidd. Roedd yma berfformiad oedd yn breinio'r testun geiriol fel canolbwynt y digwyddiad theatraidd, ond yn gwneud hynny trwy gyfrwng lled-ail-lwyfaniad o'r cynhyrchiadau gwreiddiol oedd yn seiliedig ar ymdriniaeth echblyg o foddau theatr ôl-ddramataidd. Nid oedd yma unrhyw ymdrech i ail-greu'r cynhyrchiadau gwreiddiol, ac mae'n annhebyg y byddai modd gwneud hynny yng ngofod perfformio *Welsh Landscapes*. Roedd senograffi y cynhyrchiadau gwreiddiol yn eang; canolbwynt trawiadol darlun llwyfan *Patagonia* oedd strwythur haearn enfawr o gynllun Clifford McLucas, ac fe berfformwyd *Dead Men's Shoes* o flaen rhes o ddelweddau o saith taflunydd ar sgrin bum deg troedfedd o hyd.<sup>153</sup> Eisteddai'r gynulleidfa mewn rhes yn agos i flaen y sgrin, gan wadu'r posibilrwydd iddynt allu gweld y delweddau i gyd.

Yr hyn sy'n gwneud *Welsh Landscapes* yn drawiadol ac yn berthnasol i ystyriaeth o gysyniad o'r ôl-ddramataidd Gymraeg yw'r ffaith fod y cynhyrchiad yn rhyw fath o aduniad, yn ail-wysiad, a hyd yn oed efallai ymdrech i ailfeddianu hen gynhyrchiadau a hynny trwy bresenoldeb yr un perfformwyr a oedd yn rhan o'r cynhyrchiadau gwreiddiol. Nid yn unig roedd yma gydnabyddiaeth o weithiau celfyddydol penodol, ond hefyd o arferiad theatraidd, o gyfnod, o grŵp o bobol, gyda phob un o'r rhain yn elfennau diymwad o ecoleg y theatr ôl-ddramataidd Gymraeg. Ystyriaf yr ecoleg i fod yn un barhaus, ac er i amlygrwydd yr ecoleg honedig newid ar hyd y blynyddoedd, roedd 2007 a 2008 yn flynyddoedd nodedig. Bu'n gyfnod nodweddiadol o gynhyrchiol i'r artistiaid sy'n perthyn i'r ecoleg, a gellir ystyried *Welsh Landscapes* fel cnewyllyn sy'n cysylltu'r perfformiadau eraill ynghyd. O fewn cwta

---

<sup>153</sup> 'Mike Brookes' slide installation, using seven computer-controlled projectors across a fifty foot canvas screen, created a parallel visual work and ambient context through the assemblage and manipulation of original photographic images from Scott's 'Discovery' and 'Terra Nova' Antarctic expeditions, many of which had rarely before been seen in public.'  
O <http://www.mikebrookes.com/ambivalence/pearsonbrookes/deadmensshoes.htm> [Cyrchwyd: Awst 12 2011].

flwyddyn, llwyfannwyd cynhyrchiadau theatr newydd gan Eddie Ladd, Marc Rees, a good cop bad cop (John Rowley a Richard Morgan); pob un ohonynt yn gyn-aelodau o gwmni Brith Gof. Er na hysbysebwyd *Welsh Landscapes* fel aduniad Brith Gof, o fewn un cynhyrchiad ôl-ddramataidd roedd yma dystiolaeth o rwydwaith o unigolion a fu'n gyfrifol am sefydlu ac am barhad theatr ôl-ddramataidd yng Nghymru.

Gan gymryd y datganiad uchod fel dechreubwynt, credaf nad gor-gyffredinoli fyddai datgan oni bai am fodolaeth Brith Gof, ni fyddai yna arferiad theatr ôl-ddramataidd Gymraeg yn bodoli. Neu'n hytrach: er i'r cwmni ddod i ben yn 2002, gan ystyried fod nifer o artistiaid amlycaf Cymru sy'n parhau i weithio trwy foddau sy'n gydnabyddedig ôl-ddramataidd o fewn cyd-destun Cymreig wedi bod yn gysylltiedig â'r cwmni, anodd yw dychmygu sut ecoleg fyddai'n bodoli heddiw oni bai am ddylanwad Brith Gof. Bydd yr astudiaethau achos yn y bennod hon yn dilyn y llinach dechreuwyd gan y cwmni gan ganolbwyntio ar dri chynhyrchiad: *PAX* (1990 - 1991) gan Brith Gof, *Cof y Corff* (2007) gan Eddie Ladd, a *Gloria Days* (2007) gan Marc Rees. Gan gyffredinoli, credaf fod *PAX* a *Cof y Corff* yn berfformiadau sy'n amlygu dramaturgiaeth ôl-ddramataidd tebyg, ac felly'n galluogi astuidaeth o'r cysyniad dros gyfnod o amser. Mae tebygrwydd – arddulliadol, cyd-destunol, 'ecolegol' – hefyd yn bodoli rhwng *Cof y Corff* a *Gloria Days* ond credaf eu bod yn awgrymu casgliadau gwahanol ynglŷn ag arwyddocad yr ôl-ddramataidd fel modd cyfredol.

Dewiswyd *PAX* a *Cof y Corff* fel astudiaethau achos nid yn unig gan fy mod yn credu eu bod yn amlygu dramaturgiaeth y theatr ôl-ddramataidd yn eglur, ond hefyd gan fod rhyngddynt nodweddion strwythurol tebyg. Maent yn ategu ei gilydd fel perfformiadau er y gwahaniaeth sylweddol mewn maint sydd rhyngddynt, ac er fod ddyddiadau perfformiadau gwreiddiol y

gweithiau yn fras yn pegynnu ystod yr ymchwil. Er bod gweithiau ôl-ddramataidd yn y Gymraeg wedi eu llwyfannu cyn *PAX* ac ar ôl *Cof y Corff*, mae'r bwlch o bron i ugain mlynedd yn awgrymu fod estheteg ôl-ddramataidd wedi parhau i fod yn fodd cyfredol, cyfoes a chyfreithlon yn y theatr Gymraeg. Trwy gynnig astudiaeth o ddau gynhyrchiad, fy mwriad yw bod yr astudiaethau hefyd yn eu lleoli o fewn yr ecoleg ehangach, gan wneud cyfeiriadaeth ymhlyg tuag at ymarferwyr, at gwmnïau theatr ac at gynyrchiadau ôl-ddramataidd perthnasol eraill.

## **ii. Tarddiad y Theatr Ôl-Ddramataidd Gymraeg**

Nodwyd yn y bennod flaenorol fy mod yn ystyried ymddangosiad y theatr ôl-ddramataidd yng Nghymru mewn perthynas â'r cyfnod a elwid gan Ioan Williams fel un y Trydydd Theatr, oedd hefyd y trydydd cyfnod yn hanes y theatr Gymreig a ymestynodd o 1976 i 1990. Yn ystod y 1970au a'r 1980au, gwelwyd yn y theatr Gymraeg dwf mewn perfformiadau nad oedd yn seiliedig ar lwyfannu testunau dramataidd llenyddol. Roedd yma theatr newydd, yn ymwrthod â'r angen i fodoli fel sefydliadau monolithig cenedlaethol. Yn benodol, roedd yma ymdrech bwrpasol i fynegi'r dyhead ymylol mewn modd gwreiddiol, ac yn wahanol i'r ymdrechion ailadroddus i gyfreithloni'r theatr Gymraeg trwy efelychu moddau dramataidd prif ffrwd Seisnig. Nid sefydlu theatrau ac adeiladau pwrpasol a chwmnïau cenedlaethol oedd y symbyliad tros weithgarwch theatraidd bellach. Roedd ymarferwyr newydd y Trydydd Theatr yn rhoi pwyslais ar waith wedi'i leoli mewn cymunedau, ar berfformiadau wedi'i dyfeisio yn hytrach na thestunau canonaidd, ynghyd ag ymrwymiad eglur i adlewyrchu diddordebau ac anghenion cymunedau lleol mewn modd na allai un sefydliad cenedlaethol ei wneud. Dywed Ioan Williams,

The fragmentation of the Welsh-speaking community, under pressure of social and economic changes for which the cultural establishment had no answer, seemed a

phenomenon favourable to the development of new theatres, closer to regional and social groupings than Cwmni Theatr Cymru, or any other ‘national’ institution, could ever be.<sup>154</sup>

Nodir dechreubwynt cyfnod y Trydydd Theatr fel 1976, gan mai dyma’r flwyddyn pryd yr amlinellwyd y syniad o Drydydd Theatr am y tro cyntaf gan Eugenio Barba.<sup>155</sup> Yn arwyddocaol, enwai Brith Gof a Bara Caws fel y ddau gwmni oedd yn cynrychioli’r amcanion hynny fwyaf, gan i’r ddau gwmni gael eu cyflyru gan yr un uchelgeisiau: ‘to create a new audience and a new mythology.’<sup>156</sup> Roedd esthetig a modd o weithio’r cwmnïau hyn yn radical ac yn arloesol o fewn cyd-destun y theatr Gymraeg, ac yn wahanol i bopeth y gellid eu hystyried i fod yn gynrychiolgar o’r theatr o flaen y cyfnod dan sylw. Fodd bynnag, roedd natur symbyliad y Drydedd Theatr yn debyg i’r cyfnodau a ragflaenodd. Er bod lled-draddodiad dramataidd yn bodoli y gellid adweithio yn ei erbyn, yn niffyg traddodiad rhagflaenorol fyddai’n cynnig sylfaen briodol, unwaith eto roedd yma angen i gychwyn traddodiad newydd, a hynny trwy gyfrwng cynulleidfaoedd a mytholegau newydd. Dyma pam y gellir ystyried y Trydydd Theatr fel esiampl arall o brosiectau ailadroddol y theatr Gymraeg.

Sefydlwyd Bara Caws yn 1977 gan gnewyllyn o aelodau’r Adran Antur, grŵp a sefydlwyd gan aelodau Cwmni Theatr Cymru oedd â’r bwriad o greu gweithiau mwy arbrofol na’r rhai lwyfannwyd can y cwmni cenedlaethol. Fodd bynnag, er i awenau Cwmni Theatr Cymru gael eu trosglwyddo i Emily Davies, ac er iddi ymddiddori yn nulliau theatraidd Ewropeaidd oedd hefyd yn perthyn i arferiadau’r Trydydd Theatr, bu ddiiddymiad y cwmni yn symbyliad pellach i gwmnïau newydd sefydlu traddodiadau newydd:

---

<sup>154</sup> Williams (2004), t.263.

<sup>155</sup> ‘Barba first formulated his notion of the Third Theatre in a lecture at an international workshop on theatre research in Belgrade in 1976, attended by members of the recently established Cardiff Laboratory Theatr set up by Mike Pearson.’ (Williams, t.262.)

<sup>156</sup> Williams, t.264.



Whilst the lack of continuing support for Cwmni Theatr Cymru betrayed a widespread feeling that the theatrical establishment was unable or unwilling to address the real cultural and social crises of modern Wales, the marginality of young practitioners, lacking administrative power and access to funding, seemed a guarantee of commitment.<sup>157</sup>

Mae'n ddiddorol fod Ioan Williams yn llwyddo i gywasgu gwaith hynod ddargyfeiriol cwmnïau Brith Gof a Bara Caws o dan yr un ambarél ddamcaniaethol. Roedd hynny yn briodol yn ystod yr 1980au cynnar, gan fod y ddau gwmni yn gweithredu mewn moddau tebyg, hyd yn oed os oedd gwahaniaeth yn arddull, gweledigaeth theatraidd ac esthetig cynrychiadau'r cwmnïau. Fodd bynnag, wrth ddisgrifio newidiadau diweddarach yn arddull Brith Gof, dywed '[...] their later site-specific projects like *Once Upon a Time in the West* (1996) and *Lla'th (Gwynfyd)* (1997) marks a hasty and disorganized development from modernism to post-modernism'.<sup>158</sup> Fodd bynnag, gan iddo nodi fod cyfnod y Trydydd Theatr wedi dirwyn i ben yn 1990, a gan gofio fod Brith Gof a Bara Caws wedi parhau i fod yn gynhyrchiol ymhell ar ôl 1990, hoffwn awgrymu fod yma gyfle i gydnabod dechreubwynt ar gyfer yr ôl-ddramataidd, a'i fod wedi parhau fel ffurf tu hwnt i ddiwedd cyfnod y Trydydd Theatr. Mae diffyg ansoddair priodol yn datgelu fod felly angen damcaniaeth fel fod modd mynegi'r newid. Gan ddisgrifio gweithiau diweddarach ar ôl cyfnod y Trydydd Theatr fel rhai ôl-fodernaidd, ac oherwydd diffyg ansoddair priodol i ddisgrifio'r newidiadau cynharach yn arddull Brith Gof, gellir lleoli cyfnod ôl-ddramataidd yn y theatr Gymraeg. Pe byddwn yn gosod pedwerydd cyfnod ar derfyn strwythur tri chyfnod Ioan Williams, credaf y byddai'n briodol galw'r cyfnod newydd fel un y Theatr Ôl-Ddramataidd. Mae damcaniaeth Lehmann yn ein galluogi i fanylu ar yr hyn sydd yn ôl-ddramataidd, ac i beidio cyddwyso arferiadau a symbyliad tra gwahanol cyfnod y Trydydd Theatr a'u hystyried i fod yn gynrychiadol o'r holl waith arbrofol a ddatblygodd yn sgil syniadau Barba.

---

<sup>157</sup> Williams, tt.262-263

<sup>158</sup> Williams, tt.268-269.

Nid yw Lehmann yn awgrymu fod yr ôl-ddramataidd yn esblygiad uniongyrchol o arddull y Trydydd Theatr, er iddo nodi Eugenio Barba<sup>159</sup> ymysg rhestr faith o enwau ymarferwyr a chwmnïau gellid eu hystyried o fewn panorama yr ôl-ddramataidd, ni cheir unrhyw gyfeiriad arall at waith Barba, Odin Teatret, na'r Trydydd Theatr yn ei ddamcaniaeth. Dyma sydd efallai yn gwneud ymddangosiad yr ôl-ddramataidd yng Nghymru mor arwyddocaol, ac yn enwedig yng nghyd-destun y theatr Gymraeg. Tra bod yr ôl-ddramataidd yn Ewrop wedi datblygu mewn perthynas uniongyrchol gwrthgyferbyniol â'r theatr ddramataidd gadarn, yn ymwrthod yn fwiadol â rhesymeg fewnol a chaeedig y ddrama destunol, mae'n arwyddocaol fod yr un peth wedi digwydd yng Nghymru o gofio bregusrwydd unrhyw draddodiad. Bu i'r Trydydd Theatr, a'r hyn y byddaf yn ei honni fel esblygiad pellach i theatr ôl-ddramataidd, lwyddo i drosgynnu a ffynnu er diffyg traddodiad.

Gellir rhesymu, felly, bod ymddangosiad esthetig ôl-ddramataidd yn y Gymraeg yn ddibynnol ar gyfres o rag-amodau oedd yn unigryw i Gymru. Nid oedd modd gwrthryfela yn erbyn traddodiad dramataidd nad oedd yn bodoli, ac nid meddiannu ffurfiau Ewropeaidd yn unig a wnaethpwyd. I ddyfynnu Ioan Williams eto:

To argue, however, that the influence on young Welsh practitioners of Grotowski, Tadeusz Kantor or Eugenio Barba was equivalent to that of mainstream English theatre in earlier decades, was to miss a very substantial point. New Welsh theatre practice in the seventies related more directly to social and cultural circumstances in a rapidly changing world than either the 'First', established theatre or the 'Second' theatre of the avant-garde.<sup>160</sup>

Mae'r symbyliad cymdeithasol oedd wrth wraidd y gwaith yn bwysig. Bellach, roedd modd lleoli'r theatr newydd yn unrhyw le, mewn mannau fyddai o arwyddocâd a pherthnasedd i'r gynulleidfa. Trawsffurfiwyd natur y digwyddiad theatraidd, gan nad oedd y gofodau

---

<sup>159</sup> Lehmann, t.24.

<sup>160</sup> Williams, t.262.

perfformio bellach yn ddieithr neu'n bodoli tu hwnt i realiti cymdeithasol y rhai oedd yn dyst i'r digwyddiad theatraidd.

The new theatre that emerged in Welsh-speaking Wales during the 1970s was flexible and mobile, focussing attention on the here and now of the performer, rather than on the fictionalised other space of dramatic theatre.<sup>161</sup>

O gofio pwyslais y theatr ôl-ddramataidd ar wirionedd a bodolaeth y digwyddiad, mae ailasesiad swyddogaeth y gofod perfformio yn y Trydydd Theatr yn arwyddocaol gan ei fod yn cynnig rhyw fath o ddechreubwynt cysyniadol ac ymarferol ar gyfer esblygiad ac ymddangosiad y theatr ôl-ddramataidd.

Yn 1973, sefydlwyd Cardiff Laboratory Theatre, cwmni a fu yn hynod ddylanwadol yn natblygiad y Trydydd Theatr yng Nghymru. Buont yn weithgar ar y cyfandir, a bu iddynt wahodd nifer o gwmnïau, ymarferwyr a chyfarwyddwyr i Gymru i gynnal perfformiadau, gweithdai, ac i dreulio cyfnodau estynedig mewn gwahanol fannau ar hyd i wlad yn paratoi ac yn cynhyrchu gweithiau newydd. Yn ystod mis Medi a Hydref 1981, er enghraifft, treuliodd Cardiff Lab (fel ei gelwid) a rhai o berfformwyr o gwmni Odin Teatret fis ym Mlaenau Ffestiniog, gan lwyfannu tri chynhyrchiad mewn gwahanol safleoedd yn yr awyr agored, gan gynnwys gorymdaith gyda draig enfawr trwy ganol y dref.<sup>162</sup> Gan gyfeirio at waith cyfnod y Trydydd Theatr, dywed Ioan Williams:

Suddenly Welsh Wales acquired metaphoric and paradigmatic potential, not only for indigenous practitioners [...] but [also] for increasing numbers of outsiders, from whom learning the language was a passport to a world in which technical experimentation could be imbued with social and cultural meaning.<sup>163</sup>

Gellir ystyried y gallu i drwytho'r arbrolfol gydag ystyr cymdeithasol a chelfyddydol fel modd a ddiffiniodd waith Brith Gof yn ystod eu blynyddoedd cynnar. Sefydlwyd y cwmni yn

---

<sup>161</sup> Williams, t.262.

<sup>162</sup> Gweler Judie Christie, Richard Gough a Daniel Watt, *A Performance Cosmology* (Routledge, 2006) t.295.

<sup>163</sup> Williams. t.263.

1981 yn Aberystwyth ar ôl i Mike Pearson a Lis Hughes Jones adael Cardiff Lab, a bu'r gweithiau yn ystod hanner cyntaf yr 1980au yn barhad o syniadaeth Trydydd Theatr.

Mynegwyd 'ystyr cymdeithasol a chelfyddydol' yn ystod y blynyddoedd cynnar gan fod nifer o weithiau'r cwmni yn seiliedig ar naratifau neu fytholegau fyddai wedi bod yn gyfarwydd i'r gynulleidfa Gymraeg. Rhwng 1981 ac 1982 llwyfannwyd cyfres o berfformiadau yn seiliedig ar storïau'r Mabinogion; roedd *Ymfudwyr* (1983) yn seiliedig ar y Cymry ymfudodd i Batagonia; defnyddiwyd darnau o *Hen Dy Ffarm* D. J. Williams ynghyd â barddoniaeth Gwenallt ar gyfer *Rhydcymerau* (1984). Yn y broses o ffurfio mytholegau newydd, roedd yma ddibyniaeth amlwg ar y rhai oedd eisoes yn bodoli.

Parhau i weithio yng nghywair esthetig y Trydydd Theatr fu Brith Gof yn ei wneud yn ystod y blynyddoedd hyn. Fodd bynnag, anodd yw sefydlu dechreubwynt penodol, yn bennaf gan nad oedd y theatr ôl-ddramataidd yn bodoli fel term na fel cysyniad yn ystod y cyfnod dan sylw ac felly mae modd dehongli rhai arferiadau, technegau ac ystyriaethau fel rhai sy'n rhagweld datblygiadau pellach tuag at theatr ôl-ddramataidd.

Un o'r ysgrifau sy'n cynnig dadansoddiad o'r ôl-ddramataidd yng Nghymru heb gyfeirio at y term yw 'Special Worlds, Secret Maps: A Poetics of Performance'<sup>164</sup> gan Mike Pearson, ac rwy'n hyderus fod yr awdur yn fwy cymwys na neb i gynnig cofnod o'r fath. Nid yw'r ysgrif yn olrhain hanes y cwmni nac yn cyfeirio at unrhyw weithiau penodol; nid rhestr o nodweddion esthetig sydd yma chwaith, ond yn hytrach fe roddir trosolwg eang o natur a photensial mudiad 'theatr arbrofol' yng Nghymru.

---

<sup>164</sup> Mike Pearson, 'Special Worlds, Secret Maps: A Poetics of Performance' yn Anna-Marie Taylor (gol.) *Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997* (Gwasg Prifysgol Cymru, 1997). tt.85-99.

Yn arwyddocaol, nid yw'n ystyried breuder y traddodiad dramataidd yng Nghymru i fod yn wendid, ond yn hytrach yn symbyliad ar gyfer datblygiadau pellach.

[T]he forms, techniques preoccupations and placement of a Welsh theatre might bear little relation to those of its English neighbour. With no mainstream tradition defining what theatre ought to look like, with no national theatre prescribing an orthodoxy of theatrical convention, with no great wealth of playwriting, then theatre in Wales still has options.<sup>165</sup>

Nid oes traddodiad prif ffrwd, nid oes theatr genedlaethol arglwyddiaethus yn dethol a phennu a chyfreithloni, ac ni ellir dibynnu ar ganon eang o weithiau dramataidd. Mae'r theatr Gymraeg yn rhydd i sefydlu ei thraddodiadau ac arferiadau o'r newydd. Ai ymlaen: 'It can follow other agendas [...] of cultural intervention and stimulation, as opposed to reflection and representation.'<sup>166</sup> Mae cydnabod gwerth y syniad o 'ymyriad' yn arwyddocaol, gan ei fod yn dwyn i gof 'ymyriad o'r real' a geir yn y theatr newydd. Creir modd newydd o weithredu, un sy'n sicrhau nad yw'r theatr yn bodoli heb berthynas nac ymwybyddiaeth o'r realiti cymdeithasol lle cynhelir y digwyddiad: '[T]he *aesthetic* process of the theatre cannot be separated from its extra-aesthetic materiality'.<sup>167</sup> Yn hytrach nag ymdrechu'n ofer dro ar ôl tro i efelychu confensiynau cynrychiolgar drama, lleolir yr ystum ôl-ddramataidd yn y byd real.

Awgrymir modd weithredol er mwyn ymgorffori'r potential theatraidd newydd; modd a all sefydlu arferiad sy'n bodoli tu hwnt i ddrama. Byddai'r weithred yn un arwyddocaol o fewn iaith leiafrifol, gan ei bod yn rhoi cyfle i gwestiynu a herio prif naratifau, ac ymwrthod â'r angen i orfod efelychu dulliau anghyfarwydd neu estronol. Mae yma, o bosib, ystum gwrth-imperialaidd:

[I]t has the opportunity to set in context such normative theatre practices as characterization, setting and dialogue, which are so often presented uncritically as

---

<sup>165</sup> Pearson, t.85.

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> Lehmann, t.102.

common sense, as a universal language, as the only way 'to go on' in performance. Thus, a theatre of distinct identity might speak of, and for, a distinct identity.<sup>168</sup>

Mae modd i'r theatr newydd ddiffinio'i hun yn erbyn hynny a ystyrir yn normadol. Dyma theatr sydd felly â'r potensial i fod yn *autochthonous*; yn wreiddiol ac wedi'i wreiddio yn y lleoliad lle'i ymarferir.

Ai ymlaen i ymhelaethu ar yr opsiynau nodwyd ynghynt. Yn bennaf gan nad oes angen (na modd) i ddibynnu ar y testun ysgrifenedig, mae'r theatr newydd yn mynnu dulliau newydd i'w ymgorffori: 'For beyond the written text, performance is manifest in four axes - space, time, pattern and detail - and theatrical material can be generated in each and all of these.'<sup>169</sup>

Ceir ystyriaeth amlwg o gydamseroldeb yr elfennau theatraidd mewn fframwaith berfformiadol all gynnwys holl elfennau esthetig y digwyddiad. 'This is not to dismiss words and texts: they simply become features in a matrix of other modes (music, action and scenography) all jostling to create meaning.'<sup>170</sup>

Mae yma theatr heb hierarchaeth. Nid theatr sy'n diystyru testun dramataidd, ond theatr sy'n ei ail leoli ac yn ail strwythuro'r testun ymysg holl arwyddion eraill y theatr, ac yn ei drin yn gydradd a'r elfennau eraill. O gymharu'r dyfyniad uchod â'r un isod gan Lehmann, gellir gweld gorgyffwrdd amlwg rhwng y theatr a gynigir gan Pearson â chysyniad yr ôl-ddramataidd:

When the progression of a story with its internal logic no longer forms the centre, when composition is no longer experienced as an organizing quality but as an artificially imposed 'manufacture', as a mere sham of a logic of action that only serves clichés [...], then theatre is confronted with the question of possibilities beyond drama.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Pearson, tt.85-86.

<sup>169</sup> Pearson, t.86.

<sup>170</sup> Pearson, t.87.

<sup>171</sup> Lehmann, t.26.

Mae amwysedd ‘posibiliadau tu hwnt i ddrama’ yn arwyddocaol gan ei fod yn cyfeirio at ystod eang o ymarferiadau theatraidd gwahanol, ac nid at un ffurf neu genre penodol. Efelychir natur amodol y theatr ôl-ddramataidd yng nghywair ysgrif Mike Pearson; rhoddir rhestr o effeithiau a rhinweddau newydd posibl yn hytrach na glasbrint manwl ar gyfer theatr benodol.

Mewn sawl ffordd, mae potensial y theatr newydd a ddisgrifir yn hynod agored. Ni chynigir unrhyw astudiaethau achos penodol na thystiolaeth bendant i gefnogi unrhyw un o'i osodiadau. Ond o wybod am gynyrchiadau Brith Gof, mae'n amlwg fod y syniadau a gynigir ganddo yn cyfeirio at weithiau'r cwmni. Er enghraifft, gellir ystyried fod yr awgrym fod modd i'r theatr Gymraeg ddilyn confensiynau perfformio gwasanaethau capel<sup>172</sup> yn cyfeirio at *Ann Griffiths* (1983-5), perfformiad solo gan Lis Hughes Jones a berfformiwyd mewn capeli, neu *Pandaemonium: The True Cost of Coal* (1987) a berfformiwyd yng Nghapel y Tabernacl, Treforys. Trwy awgrymu fod modd i gynulleidfaoedd sefyll '[O]n islands of sand-bags in a flooded ice-hockey stadium', cyfeirir at berfformiad *Gododdin* yn Leuwarden yn yr Iseldiroedd ym 1989. Gan awgrymu bod modd defnyddio symudiadau arferol dydd-i-ddydd fel coreograffi ar gyfer y llwyfan - 'There may be no exclusive 'stage behaviour'',<sup>173</sup> mae'n dwyn i gof *Rhydcymerau* (1984), lle bu i Mike Pearson a Matthew Aran dreulio'r perfformiad yn plaenio darn o bren er mwyn adeiladu arch fechan ar gyfer diwedd glo'r perfformiad. Nid ystum na phrop oedd yr arch, ond canlyniad coreograffi o weithredoedd real gan gyrrff concrit.

Ceir awgrym arall o'r esblygiad rhwng y Trydydd Theatr a'r ôl-ddramataidd wrth i Pearson gyfeirio, mi gredaf, at gynhyrchiad Brith Gof o *Blodeuwedd* (1982-83). Nodwyd uchod fod

---

<sup>172</sup> Pearson, t.89.

<sup>173</sup> Pearson, t.94.

nifer o gynyrchiadau cyntaf y cwmni yn seiliedig ar y Mabinogion, gan gynnwys *Branwen a Rhiannon* (1981) a *Manawydan* (1981).<sup>174</sup> Perfformiwyd *Blodeuwedd* mewn neuaddau a dosbarthiadau ysgol yn nalgylch Ceredigion, ac nid mewn gofodau theatr bwrpasol. Addaswyd y chwedl mewn modd oedd yn arloesol yn y cyd-destun Cymraeg: fe'i hailysgrifennwyd gan Lis Hughes Jones yn ôl arddull a strwythur testunau theatr Nō, ac ategwyd y dylanwad Siapaniaidd a ffurfiau theatr Asiaidd yn y llwyfaniad. Dawnsiai Lis Hughes Jones fel Blodeuwedd trwy gyfrwng dawns o Bali; perfformiodd Mike Pearson ran Llew Llaw Gyffes yn ôl arddull theatr Kabuki; roedd yma arddulliau perfformio hynod gysáct a chywrain. Mae dulliau perfformio o'r fath angen gofod perfformio addas a chyson; ni cheir hynny wrth deithio rhwng dosbarthiadau ysgol. Er mwyn goresgyn y broblem, gosodwyd sgwâr pren ar lawr pob gofod.

Wrth ddisgrifio potensial gofod theatraidd yn y theatr newydd, dywed Pearson:

[I]t can be constituted as a modular staging unit [...] which can be placed in any empty room or hall. Such units ensure a continuity of performing conditions and of quality of experience for the spectators, allowing detailed choreography for unchanging dimensions, extremes of action for a known surface, the proximity and touch of three-dimensional performers and the creation of complex imagery before a fixed arrangement of seating.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Yn ddiddorol, mae chwedl Blodeuwedd wedi bod yn ysbrydoliaeth barhaus i'r theatr yng Nghymru. Yn fwy nac unrhyw un o chwedlau eraill o'r Mabinogi, mae'r stori wedi'i hail-lwyfannu a'i hail-ddehongli dro ar ôl tro gan wahanol gwmnïau. Gellir ystyried safle canonaidd *Blodeuwedd* (1948) gan Saunders Lewis i fod yn rhannol gyfrifol am hynny, gan fod nifer o'r cynyrchiadau yn seiliedig ar sgript Lewis. Yr hyn sy'n nodedig am barhad Blodeuwedd fel ysbrydiolaeth yw bod nifer o'r cynhyrchiadau wedi bod yn hynod amryfal ac wedi ymdrechu i ddehongli'r chwedl ar ei newydd wedd. Er defnydd barhaus o destun Saunders Lewis, ymddengys bod y cynhyrchiadau wedi osgoi bod yn ail-lwyfaniadau traddodiadol. Mae rhai o'r cynyrchiadau nodedig yn cynnwys fersiwn gan Ceri Sherlock a Theatr y 1985 a ddefnyddiodd dulliau Kabuki ar gyfer hanner cyntaf y perfformiad; gweler Owen, (2003, t.82.) yn ogystal a Ceri Sherlock, 'Blodeuwedd at 60. Staging Saunders Lewis's *Blodeuwedd*: a Personal Reflection on Directing the Theatre Play and Staging a Myth' yn *Cyfrwng Rhif* 6 2009, tt.33-46. Yn 2002, llwyfanwyd fersiwn gan Ian Rowlands a Theatr Gwynedd oedd yn plethu'r chwedl gyda stori Frankenstein. Dyfeiswyd ferswin dawns gan Eddie Ladd yn 2006, ac yn yn 2008-9 llwyfanwyd fersiwn hynod gorfforol o ddrama Lewis gan Cwmni Cydweithredol Troed y Rhiw; gweler Margaret Ames, '*Blodeuwedd*. Somatic Efforts in Directing: A Political Imperative?' yn *Cyfrwng Rhif* 7 (2010, tt.38-56.). Am drafodaeth estynedig o arwyddocad *Blodeuwedd* yn y theatr Gymraeg, gweler Hazel Walford Davies, 'Case study: refashioning a myth, performances of the tale of Blodeuwedd' yn Kershaw (2004, tt.273-290.).

<sup>175</sup> Pearson, (1997) t.95.



Trwy ddefnyddio ‘uned lwyfannu fodiwlaidd’ fel y disgrifir yn y paragraff uchod, sicrhawyd fod safon a maint chwaraele yn gyson rhwng pob lleoliad. Wrth reswm, nid yw ymateb dyfeisgar a phragmataidd i anawsterau perfformio mewn gofodau anghonfensiynol ynddo’i hun yn dynodi modd ôl-ddramataidd. Ond trwy ymdrech bwrpasol i allu perfformio mewn gofodau anghonfensiynol, a hynny er mwyn perfformio deunydd cyfarwydd yn ôl fframwaith ddramatwrgiaethiol o arferiad anghyfarwydd, gellir gweld cnewyllyn rhai o’r ystyriaethau theatraidd fyddai’n cael eu hamlygu flynyddoedd yn ddiweddarach. At hynny, mae’r ysgrif yn llawn o gyfeirnodau tebyg; yn cyfeirio at gynrychiadau penodol o holl hanes Brith Gof, ond heb eu henwi.

Un o awgrymiadau mwyaf trawiadol yr ysgrif yw’r cysyniad fod modd trawsgyweirio arferiadau a thraddodiadau perfformiadol cymdeithas Gymreig ar gyfer dibenion theatraidd newydd. O fewn yr ystyriaeth bresennol a’i ganolbwynt ar yr ôl, diddorol yw nodi fod Pearson yn awgrymu, ‘it may be that the premodern and the postmodern are not so far apart.’<sup>176</sup> At hynny, dywed fod modd defnyddio cwrdd gwleidyddol, y Noson Lawen, dawns ysgubor, gwasanaeth capel, i gyd fel moddau perfformiadol newydd. Gellir eu defnyddio, nid yn unig yn ôl cynnwys a themâu, ond yn ogystal gellir addasu strwythurau’r digwyddiadau; trwy strwythuro perfformiad yn ôl arferiadau perfformiadol fyddai’n adnabyddus i gynulleidfa, gellid yna fewnosod deunydd newydd na fyddai efallai’r un mor adnabyddus: dyma’r modd

‘in which technical experimentation could be imbued with social and cultural meaning.’<sup>177</sup>

Mae’r broses o allu cyflwyno deunydd newydd trwy gyfrwng strwythurau perfformiadol adnabyddus yn arwyddocaol, eto yn benodol o fewn yr ymchwil bresennol. Mae pob gweithred theatraidd yn ddibynnol ar gytundeb echblyg rhwng pawb sy’n gyfranogol yn y

---

<sup>176</sup> Pearson, t.88.

<sup>177</sup> Williams. t.263.

digwyddiad, ond o fewn cyd-destun cymdeithasol iaith-leiafrifol, hyderaf fod y cytundeb a lefel cydnabyddiaeth y deallusrwydd rhwng y gynulleidfa â'r gwneuthurwyr yn llawer mwy amlwg. Dywed Pearson:

Performance can assume a certain level of knowledge and approbation in its audience; they are finite and already 'in on something'. With the existence of such a collective consciousness, knowledge or memory, theatrical interpretation can be audacious, detailed and diverse.<sup>178</sup>

At hynny gellir benthg 'strwythurau' o nifer o wahanol ffynonellau nad sydd o reidrwydd yn rai perfformiadol amlwg. Gall y rhain fod yn wrthrychau sydd ag arwyddocâd arbennig yn perthyn iddynt, yn llefydd penodol, neu hyd yn oed yn gysyniadau haniaethol.

Ymhelaethir ar y cysyniad hwn mewn ysgrif arall gan Pearson. Yn 'Welsh Heterotopias',<sup>179</sup> mae'n defnyddio cysyniad Foucault o'r *heteroropia* fel modd i allu trefnu elfennau mewn perfformiad yn ôl tacsonomi unigryw heb iddynt fod yn ddibynnol ar berthynas rhagdybiedig; yn rhydd o unrhyw brif naratif orthrymol. O'r cysyniad, dywed 'It is seductive, and even if no more than metaphor, a way of thinking about what is happening in a Welsh performance around notions of place as opposed to text.'<sup>180</sup> Rhestrir 'Y Ffilltir Sgwâr', 'Cynefin', a 'Parc yr Arfau' fel rhai o'r manau gellir eu hystyried i fod yn cynnig modd i strwythuro elfennau perfformiadol. Cynigiant ddramatwrgiaeth, a thrwy gyfosod yr amryw safleoedd ochr yn ochr â'i gilydd, amlygir ymwybyddiaeth a dealltwriaeth a rannwyd ymysg cynulleidfa. Trwy grynhoi eu harwyddocâd, dywed:

There are the 'places', specific locations, perceptual frames, which are 'represented, contested and inverted' in Welsh theatre. Perhaps they are always and only present in Welsh theatre: that is how we recognise them. They provide our cognitive maps, our orientation. They reinforce our sense of place. In the world Similar 'places' may be found in other theatres which call themselves 'national'.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Pearson, t.87.

<sup>179</sup> Gweler Mike Pearson, 'Welsh Heterotopias' yn *New Welsh Review* (Rhifyn 21, Haf 1993), tt.19-21.

<sup>180</sup> Pearson, t.19.

<sup>181</sup> Pearson, t.21.

Gan ddilyn y syniad o *heterotopia*, diddymir hierarchaethau disgwylidig gan alluogi'r deunydd i gael ei ail-drefnu yn ôl arferiadau'r gymdeithas. Credaf fod yma fynegiant o'r anian ôl-fodernaidd unigryw Gymreig. Yn union fel mae'r theatr ôl-ddramataidd yn galluogi ail-leoliad o'r testun ieithyddol o fewn matrices y testun perfformio, roedd y theatr newydd a arloeswyd yng Nghymru gan Brith Gof yn rhoi cyfle i ail-drafod potensial theatr yn ôl amcanion cymdeithas lle cynhelir y digwyddiad.

Er i mi ddatgan bod modd ystyried ysgrif Mike Pearson yn *Staging Wales* fel un sy'n cynnig damcaniaeth o botensial ôl-ddramataidd i'r theatr yng Nghymru, ac er i mi gredu fod y ddamcaniaeth yn seiliedig ar weithiau Brith Gof, nid ydyw'n diffinio cychwyniad arferiad pwrpasol y gellir ei ystyried i fod yn ôl-ddramataidd; yn bennaf gan nad yw'n cyfeirio at gynrychiadau penodol ac ni threfnir yr 'enghreiffiau' yn ôl trefn gronolegol.

Fodd bynnag, dywed Charmian Savill bod gwaith y cwmni wedi datblygu 'into a more technological and consciously postmodernist phase'<sup>182</sup> gyda *Du a Gwyn* (1986). Defnyddiwyd y ffilm *The Silent Village* (1942) gan Humphrey Jennings fel sylfaen destunol ar gyfer y perfformiad, gyda'r perfformwyr yn addasu ac yn ymateb ac yn ail-greu delweddau'r ffilm yn erbyn ac o flaen tafluniau o'r ffilm wreiddiol.<sup>183</sup> Yn arwyddocaol, ychwanegai bod 'Brith Gof's move into postmodernism, with its suspicion and interrogation of metanarratives, seems particularly apposite for its representation of a culture repressed and oppressed by English imperialism and internal colonization for centuries.'<sup>184</sup> Trwy ddyfodiad yr arddull newydd, ac yn enwedig y pwyslais ar dechnoleg, gan gynnwys plethora o ddelweddau, ymddengys fod

---

<sup>182</sup> Charmian Savill, 'Brith Gof' yn Anne-Marie Taylor, (gol.), *Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997*. (University of Wales Press, 1997. t.106.

<sup>183</sup> Yn ffilm drama-ddogfen enwog Jennings, defnyddir pentref a phentrefwyr Cwmgiedd yn ne Cymru ar gyfer 'ailberfformio' ymosodiad y Natsiaid ar bentref Lidice yn Tsiecoslofacia, a'r gyflafan a ddilynodd lle lladdwyd tros 170 o ddynion y pentref.

<sup>184</sup> Ibid.

*Du a Gwyn* yn amlygu rhai symptomau o'r ôl-ddramataidd. Gwelwyd defnydd o'r ail-greu, addasu, ac ymateb i ddelweddau cyfarwydd fel arddull perfformio mewn gweithiau cynharach: yn *Gernika!* (1983), er enghraifft, siapiwyd ystumiau corfforol y perfformwyr i greu delweddau oedd yn ategu'r ffigurau yn narlun *Guernica* gan Picasso. Trwy gymharu'r ddau gynhyrchiad, credaf fod modd cynnig mai'r defnydd senograffi, a'i berthynas a chyrrff y perfformwyr, sy'n galluogi ac yn awgrymu'r troad tuag at ystum mwy ôl-ddramataidd.

Dywed Savill,

The latter half of the 1980s and the early 1990s encompassed both a change in the company's performance techniques and a radical reinvention of the ways in which it presented its work. The employment of scenographers Trevor Turton in 1987 and [Clifford] McLucas in 1988 deeply affected the way in which they created action and speech in the performance space.

Yn cyd-fynd â'r cynnydd yn y pwyslais a roddwyd ar senograffi, bu i'r cwmni gychwyn ar brosiect estynedig yn dwyn y teitl 'Trychinebau Rhyfel' yn 1987; prosiect fyddai'n strwythuro perfformiadau'r cwmni am ddwy flynedd. *Gododdin* (1988-89), a berfformiwyd ar y cyd gyda'r band Test Dept., oedd y degfed perfformiad mewn cyfres o ddeuddeg Trychinebau Rhyfel, ac fe'i perfformiwyd yn gyntaf yn hen ffactri Rover yng Nghaerdydd ym mis Rhagfyr 1988, gyda pherfformiadau ychwanegol yn yr Eidal, yr Almaen, yr Iseldiroedd ac yn yr Alban yn ystod y flwyddyn ganlynol. *Gododdin* oedd perfformiad cyntaf graddfa-eang Brith Gof; nodwedd arddulliadol fyddai'n dod i ddiffinio'u theatr yn ystod hanner cyntaf y 1990au. Cynlluniwyd senograffi *Gododdin* gan Clifford McLucas, ac er y nodwyd eisoes fod modd dehongli awgrymiadau o ymdriniaeth ôl-ddramataidd yng nghynhyrchiadau cynnar Brith Gof, ni fyddai'r ymdriniaeth ôl-ddramataidd eglur y gweithiau graddfa-eang wedi'i bod yn bosib oni bai am McLucas a'i gysyniadaeth o'r gofod perfformio.

Bu i McLucas gyflwyno'r syniad o'r 'Llety' a'r 'Ysbryd'<sup>185</sup> i'w senograffi. Y Llety yw'r safle parhaol lle preswylia Ysbryd y senograffi dros do. Trwy gydnabod arwyddocâd y ddwy elfen, mae'r ymdriniaeth yma o ofod ôl-ddramataidd yn sicrhau na ellir gwadu bodolaeth real y safle ac yn ei leoli o fewn y realiti cymdeithasol. Wrth ddisgrifio gofod ôl-ddramataidd dywed Lehmann:

In this sense of a relationship of metonymy or contiguity, we can call a scenic space metonymic if it is not primarily defined as symbolically standing in for another fictive world but is instead highlighted as part and *continuation* of the real theatre space.<sup>186</sup>

Ategir 'amlygiad o'r parhad' rhwng y gofod perfformio â'r senograffi gan esboniad McLucas o'r gwahaniaeth rhwng y Llety â'r Ysbryd: 'The Host and the Ghost, of different origins, are co-existent but, crucially, are not congruent.'<sup>187</sup> Mae cydnabyddiaeth o gydfodolaeth ond diffyg undod rhwng y Llety a'r Ysbryd yn amlygu'r digwyddiad fel un real ac o aparatws y theatr. Trwy'r undod ddaw yn sgil y digwyddiad theatraidd, fe alluogir y gofod i fod yn safle priodol ar gyfer y weithred ôl-ddramataidd.

### iii. Astudiaeth Achos Un: Brith Gof, *PAX* (1990/1)

Disgrifir *PAX* yn y rhaglen ar gyfer perfformiadau Neuadd Dewi Sant, Caerdydd fel 'Myfyrdod ar gyflwr y blaned mewn deg symudiad'.<sup>188</sup> Yn ôl dogfen hyrwyddo a ysgrifennwyd yn gynnar yn natblygiad y perfformiad, nodir isdeitl arfaethedig fel 'An Eco-Opera'.<sup>189</sup> Mae angylion yn dychwelyd i'r ddaear trwy'r twll yn yr haenen osôn ac yn dod i rybuddio'r blaned o effaith niweidiol llygredd a dinistr diwydiannol. Ond mae'r atmosffer ar

---

<sup>185</sup> Dyma gyfieithiad o'r termau 'Host' a 'Ghost'. Defnyddiwyd y termau yn y Gymraeg am y tro cyntaf yn *PAX: Llawlyfr Defnyddiwr*, rhaglen perfformiadau Neuadd Dewi Sant, Caerdydd, Medi 1990. t.8.

<sup>186</sup> Lehmann, t.151.

<sup>187</sup> Clifford McLucas yn Nick Kaye, *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents* (Harwood, 1996). t.220.

<sup>188</sup> Brith Gof, *PAX: Llawlyfr Defnyddiwr* (Raglen ar gyfer perfformiadau Neuadd Dewi Sant, Caerdydd, Medi 20 a 21 1990.) t.1.

<sup>189</sup> Archif Brith Gof, Blwch 36, Llyfrgell Genedlaethol Cymru. Heb ddyddiad.

y ddaear yn beryglus ac yn wenwynig, ‘mae’r amgylchedd wedi newid llawer iawn ers iddynt fod yma ddiwethaf. Mae gwenwyn yn y dŵr, yn y tir ac yn yr atmosffer yn berygl aruthrol iddynt. A phwy all glywed eu neges?’<sup>190</sup>

Mae’r syniad o ‘fyfyrdod’ yn awgrymu mai rhyw fath o offrwm yw’r perfformiad, ac ni fyddai hynny’n hollol amhriodol o ystyried y delweddau lled-Gristnogol gynwysedig. Ond hoffwn ymestyn y cysyniad o offrwm wrth geisio dehongli’r perfformiad fel un ôl-ddramataidd, gan y credaf fod dramaturgiaeth y perfformiad yn gwrthod traethu safbwynt penodol ar gyfer canfyddu’r digwyddiad theatraidd. Er bod gan *PAX* ei ‘neges’ a chenadwri amlwg, mae elfennau’r perfformiad wedi’i strwythuro mewn ffordd, fel *Gododdin* gynt, sydd uwchlaw popeth arall yn amlygu an-hierachiaeth y theatr ôl-ddramataidd.

Perfformiwyd y fersiwn lawn o *PAX* mewn tri lleoliad gwahanol gyda phob un yn cael ei addasu’n bwrpasol ar gyfer ei lety. Fe’i llwyfannwyd am y tro cyntaf yn Neuadd Dewi Sant, Caerdydd ym mis Medi 1990, yna flwyddyn yn ddiweddarach ym mis Medi 1991 mewn iard longau yn Glasgow, ac yna mis yn ddiweddarach am y tro olaf yng ngorsaf rheilffordd Aberystwyth. Er mai dim ond naw perfformiad o *PAX* a fu mewn cyfnod o dros flwyddyn, nodweddwyd gweithgarwch Brith Gof cyn, yn ystod, ac ar ôl y cynhyrchiad gan brosiectau llai oedd yn gysylltiedig â’r llwyfaniadau graddfa-eang, a gellir eu hystyried fel astudiaethau paratoadol oedd yn datblygu a pherfformio gwahanol elfennau’r cynyrchiadau terfynol ar wahân.<sup>191</sup> Cynhaliwyd *PAX: Y Cyngerdd* yn ystod misoedd Awst a Medi 1989, perfformiwyd *Llythron o’r Nefoedd* yn Eglwys Llanbadarn, Aberystwyth ar y cyd gyda Dance Wales a Cyrff Ystywth ym mis Chwefror 1990, ac ar Fawrth y cyntaf darlledwyd

---

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> ‘The permanent recruitment of Hardy and McLucas at this juncture manifested the company’s pursuit of a more equal status for these three [perfformio, cerddoriaeth a senograffi] elements in its work. Because of this [...] the core members of the company – Jones, Hardy, McLucas and Pearson – began working apart in the developmental stages of their work on particular projects. (Savill, t.107.)

ffilm fer *A Oes Heddwch?* ar S4C, a ategodd rai o ddelweddau, testun a chenadwri ysbrydol y llwyfaniadau llawn.

Y perfformiad mwyaf poblogaidd o'r is-brosiectau cysylltiedig hyn oedd *Los Angeles*, ac yn ddiweddarach *Los Angeles II* a *Los Angeles III*. Tra bod y cyngherddau a *Llythyron o'r Nefoedd* wedi rhoi cyfle i'r cwmni berfformio'r gerddoriaeth a'r libreto, rhoddai *Los Angeles* gyfle i arbrofi ac i berfformio gyda thechnegau hedfan. Perfformiwyd *Los Angeles* yn gyntaf gyda Mike Pearson a Marc Rees fel y ddau angel a Rhys Powys a Nic Ros fel y 'gweithwyr llawr', mewn hen fragdy yng Nghwm Rhymni ym mis Chwefror 1990, saith mis cyn y perfformiad cyntaf o *PAX* yng Nghaerdydd. Perfformiwyd *Los Angeles II* yn y Tramway, Glasgow ym mis Mai 1991, pedwar mis cyn i'r cwmni ddychwelyd i'r ddinas i berfformio'r fersiwn llawn. Pearson a Rees oedd yr angylion unwaith eto, gyda John Rowley a Richard Morgan yn perfformio tasgau'r gweithwyr llawr. Eddie Ladd a Marc Rees oedd angylion *Los Angeles III*, gyda John Rowley a Richard Morgan yn parhau i berfformio'r gweithwyr llawr, a bu'r cynhyrchiad ar daith ryngwladol; i Buenos Aires ac i Grenoble yn 1992, cyn dychwelyd i Gymru i Abertawe ac Aberystwyth yn Ionawr a Chwefror 1993.

Mewn llythyr<sup>192</sup> cyhoedduswydd ysgrifennwyd gan y cwmni ym mis Ionawr 1993 i hysbysebu fod *Los Angeles* ar gael i fynd i ganolfannau a theatrau newydd, nodwyd mai dyma oedd cynhyrchiad teithiol rhyngwladol mwyaf hyblyg a llwyddiannus gan Brith Gof hyd yn hyn. Gyda chast o ddim ond bedwar a'r gerddoriaeth a'r libreto yn cael ei chwarae ar dâp yn hytrach nag yn fyw, roedd modd i barhau rhai o'r cysyniadau (athronyddol, testunol a theatraidd) a welwyd yn *PAX* mewn cynhyrchiad symlach, ac yn ddiau, fyddai wedi bod yn

---

<sup>192</sup> 'Los Angeles Update' o Archif Brith Gof, Blwch 7, LLGC. Ionawr 1993.

rhatach i'w lwyfannu. Yn ôl memorandwm mewnol<sup>193</sup> y cwmni a ysgrifennwyd ar ôl perfformiadau *PAX* yn Aberystwyth, roedd cynhyrchiad Glasgow wedi costio oddeutu £100,000 i'w lwyfannu, gyda chynhyrchiad Aberystwyth wedi costio £30,000; nodwyd fod y gwahaniaeth yn deillio o'r ffaith fod y cynhyrchiad cyntaf wedi rhoi cymhorthdal i'r ail, gan i'r arian gael ei ddefnyddio ar gyfer ymchwil, ymarfer a pharatoadau eraill. Nodwyd yn ogystal bod rhwng 750 ac 800 o bobl wedi gweld tri pherfformiad *PAX* yn Aberystwyth. Gan fod y cynyrchiadau wedi bod yn fuddsoddiad enfawr i'r cwmni, gellir tybio fod parhau i deithio elfen fwyaf trawiadol y cynhyrchiad mewn gwedd symlach yn benderfyniad pragmataidd, yn ogystal ag un artistig.

At hynny, o fewn yr astudiaeth bresennol credaf fod yr is brosiectau hyn yn arwyddocaol. Nid yn unig gellir eu hystyried yn ran allweddol o gynnal ecoleg arddulliadol y cwmni a'r perfformwyr, ond hefyd o ystyried natur ôl-ddramataidd *PAX* a'r modd y strwythurir y perfformiad yn ôl ei elfennau cyfansoddol, rhaid ystyried trwy wahanu'r elfennau hynny a'u perfformio fel darnau unigol, fe fydd y ddramatwrgiaeth sy'n amlygu natur ôl-ddramataidd prif lwyfaniadau *PAX* yna'n absennol. Wrth reswm, byddai modd eu dehongli fel perfformiadau theatr ôl-ddramataidd yn yr un modd, ond byddai symbyliad y weithred theatraidd yn wahanol. O gymharu *PAX* â *Los Angeles*, gwelir delweddau cyffelyb o gorff ôl-ddramataidd yn y ddau; o noethni, o ddiodefaint, ac o risg. Dywed Lehmann, '[...]without the protection of the role [...] the body in its fragility and misery is [...] surrendered to the tribunal of judging gazes as an offer of erotic stimulation and provocation.'<sup>194</sup> Datgelwyd bregusrwydd y corff yn y ddau gynhyrchiad, yn bennaf gan fod y gwaith corfforol trawiadol yn ddibynnol ar lwyfannu a allai fod yn beryglus. Ond o fewn matrices *PAX*, dim ond un elfen fyddai hynny ymhlith nifer, a byddai swyddogaeth y corff fel arwydd yn cael ei drawsffurfio

---

<sup>193</sup> Archif Brith Gof, LLGC, Blwch 7. Heb ddyddiad.

<sup>194</sup> Lehmann, t.165.



gan fod yn ofynnol iddo gael ei leoli mewn perthynas â holl elfennau esthetig echblyg eraill y digwyddiad.

Wrth geisio dehongli *PAX* fel gwaith theatr ôl-ddramataidd, nid yw cynnwys testunol y cynhyrchiad fel y cyfryw o sylfaenol bwys; nid yw'r genadwri ysbrydol na'r rhybudd amgylcheddol yn diffinio'r weithred. Yn hytrach, y modd y gosodir ac y cyflwynir y gwahanol ddeunyddiau perfformiadol o fewn y digwyddiad theatraidd sy'n drawiadol ac o berthnasedd. Gwelwyd cnewyllyn o'r syniad o gyfosod gwahanol elfennau'r digwyddiad ochr yn ochr yn gynnar megis yn *Rhydcymerau* (1984), yn ffrwydro ar raddfa eang yn *Gododdin* (1988), ac yna efallai mewn modd mwy soffistigedig (ac astrus, o bosib) yn *Patagonia* (1992). Ond mae perthnasedd *PAX* i'r llinach ddatblygiadol hyn yn arwyddocaol gan y credaf fod y cynhyrchiad hwn wedi mynegi'r ymdriniaeth ôl-ddramataidd fel cysyniad pwrpasol am y tro cyntaf. Cydnabyddir hyn nid yn unig yn y modd y crëwyd ac y perfformiwyd y darn, ond hefyd yn y modd y gwahoddwyd y gynulleidfa ac chydabyddir eu cyfraniad fel rhan o broses gyfranogol i ddatrys y pos ôl-ddramataidd a osodwyd gan y perfformiad.

Crëwyd testun perfformio *PAX* trwy gyfuno pedair elfen gyfansoddol. Yn ôl Mike Pearson, datblygwyd y perfformiad o 'awydd i ddatblygu i'w heithaf wahanol linyddau ein perfformiadau - Y Testun, y Gerddoriaeth, y Golygfeydd a'r Symudiadau Corfforol.'<sup>195</sup> Mae'r elfennau yn bodoli'n annibynnol o fewn y darlun llwyfan, gyda'u dwysedd a'u hamlygrwydd a'r berthynas rhyngddynt yn amrywio trwy'r perfformiad: mae dwysedd yr arwyddion yn newid ar wahanol adegau. Nodir yr arwahanrwydd yn y *Llawlyfr Defnyddiwr*, gyda gwahanol aelodau o'r cwmni yn ysgrifennu am yr elfen yr oeddent yn gyfrifol am ei

---

<sup>195</sup> Mike Pearson, 'Sut y daeth *PAX* i fod' yn *Brith Gof*, *PAX: Llawlyfr Defnyddiwr*. t.4.

ddatblygu. Ysgrifennodd Lis Hughes Jones am y syniadau oedd yn sylfaen i'r libreto, ynghyd â'r broses o'i ysgrifennu; ceir dehongliad estynedig gan John Hardy o'i gyfansoddiad ar gyfer y perfformiad, ac mae Clifford McLucas yn esbonio rhai o'r cysyniadau tu ôl i'w gynllun senograffig. Rhoddwyd y libreto yn y *Llawlyfr Defnyddiwyd*, fel y rhoddir yn aml ar gyfer perfformiadau opera traddodiadol, sydd efallai yn awgrymu graddfa ac uchelgais theatraidd y perfformiad. O roi fframwaith a chynnwys y perfformiad i'r gynulleidfa o flaen llaw a'i alw'n *Llawlyfr Defnyddiwyd*, credaf fod yma gydnabyddiaeth o ymdriniaeth ôl-ddramataidd y cynhyrchiad o'r cychwyn. Cydnabyddir modd y weithred theatraidd trwy *parataxis* yr ôl-ddramataidd.

Mae'r cysyniad fod i *PAX* 'fap' priodol ar gyfer dilyn y perfformiad yn arwyddocaol, yn enwedig gan na chynigwyd unrhyw arweinyddiaeth gyffelyb yng nghynhyrchiadau Glasgow nac Aberystwyth. Hyderaf fod yn wahaniaeth rhwng y safleoedd perfformio - rhwng neuadd gyngerdd, iard longau a gorsaf rheilffordd - yn trawsffurfio potensial canfyddiad y gynulleidfa. Mewn neuadd, rhaid eistedd mewn sedd yn ufudd. Yn Glasgow ac yn Aberystwyth, roedd y gynulleidfa yn cael mwy o ryddid i symud drwy'r safleoedd, ac oherwydd maint graddfa-eang y digwyddiadau, oherwydd bod cyrff yn disgyn o'r nen, oherwydd bod y Gweithwyr Llawr yn tasgu dŵr a phowdr dros yr Angylion, oherwydd bod peiriannau gwynt yn cael eu defnyddio, roedd yn rhaid i'r gynulleidfa yn y llwyfaniadau safle-benodol ymateb i'w hamgylchfyd ac i ddod yn gyd-chwaraewyr yn y digwyddiad. Ceir yma ymyrraeth o'r real: 'The interruption of the real becomes an object not just of reflection [...] but of the theatrical design itself.'<sup>196</sup> Mynegwyd yr ystum hyn gan i'r perfformiad gael ei leoli yng ngorsaf rheilffordd y dref; gwasanaeth trên yn gadael am Birmingham oedd ciw cyntaf y sioe.

---

<sup>196</sup> Lehmann, t.100.

Un o'r cysyniadau dramatwrgiaethol mwyaf arwyddocaol a ddatblygwyd gan Brith Gof trwy gyfrwng eu gweithiau graddfa-eang oedd y defnydd o sgôr, ac fe gredaf fod y gysyniadaeth tu ôl i'w ddefnydd yn priodoli un o brif rinweddau'r ôl-ddramataidd. Trwy gynllunio sgôr ar gyfer y digwyddiad perfformiadol, roedd modd cymhwyso cydamseroldeb y digwyddiad mewn ffurf weledol. Gan fod cymaint o arwyddion cydamserol yn nramatwrgiaeth y perfformiadau – yn PAX cafwyd lleisiau'r Fam, y Gofotwr, y Gwyddonydd, yr Angel; symudiadau'r Angylion a'r Gweithwyr Llawr; y gerddoriaeth – byddai sgôr yn cynnig trefniant ffurfiol o'r elfennau.<sup>197</sup>

Trwy gyfrwng sgôr, rhoddir modd ymarferol i allu strwythuro'r digwyddiad theatraidd, ac fe geir mynegiant echblyg o'r modd y gellir defnyddio arwyddion yn y theatr ôl-ddramataidd i gyfleu cydamseroldeb, i chwarae â dwysedd arwyddion, ac i gynyddu ac encilio synthesis.

#### **iv. Astudiaeth Achos Dau: Eddie Ladd, *Cof y Corff* (2007)**

Disgrifir *Cof y Corff* gan Eddie Ladd fel 'traethawd ar gered' a gaiff ei berfformio 'mewn amgylchedd digidol.'<sup>198</sup> Fel enghraifft o theatr ôl-ddramatidd Gymraeg, mae *Cof y Corff* yn astudiaeth achos perffaith gan ei fod yn distyllu rhai o rinweddau amlycaf y theatr newydd, ac yn ogystal dyma'r unig berfformiad o fewn yr astudiaeth bresennol sydd yn ymdrin yn uniongyrchol â Chymru a'i hanes, gan ei wneud yn hynod berthnasol o ystyried y datganiadau a wnaethpwyd fel rhan o'r ddadl agoriadol, ac o gofio arwyddocâd safle fel modd i allu strwythuro mynegiant o'r profiad Cymreig. Wrth olrhain hanes Cymru o gyfnod Llywelyn Ein Llyw Olaf i'r presennol ôl-ddatganoledig, defnyddiai *Cof y Corff* syniadau

---

<sup>197</sup> Gweler sgôr *PAX Aberystwyth* gan Clifford McLucas yn Kaye (1996), tt.232-233.

<sup>198</sup> O [www.eddieladd.com](http://www.eddieladd.com) [Cyrchwyd: Rhagfyr 2 2011]

dadansoddi symud i ddehongli'r modd yr amlygir hanes gwlad ar, ac yng nghyrrff y boblogaeth.

Teitl Saesneg y perfformiad oedd *Muscle Memory*; term sy'n dynodi'r syniad fod atgof yn perthyn i gyhyrau. Trwy ailadrodd symudiad daw'r cyhyr i gofio'r weithred, gan alluogi ailberfformiad heb symbyliad ymwybodol. Roedd ystum ôl-ddramataidd ellblyg yn perthyn i ddamcaniaeth ac i ddramatwgriaeth y perfformiad; yn datgelu prosesau perfformiadol sydd fel arfer yn anweladwy, ac yn gwneud hynny trwy gyfrwng traethawd theatraidd eglurhaol oedd yn fwriadol yn datgelu ac yn manylu ar aperatws y theatr yn ei gyfanrwydd.

Er mai coreograffi 'ar gered' Eddie Ladd oedd canolbwynt diamheuol y perfformiad, ffurfiwyd amgylchedd digidol *Cof y Corff* drwy'r modd y cyflëwyd y gwaith symud, y testun geiriol, a'r gerddoriaeth i'r gynulleidfa. Perfformiwyd y ddawns ar rostrwm pren petryal oedd wedi'i leoli yng nghanol y llwyfan, ac fe guddiwyd traean ucha'r rostrwm gan wal bren a siâp drws wedi'i dorri ynddo, gan gyfleu delwedd o dŷ; cuddiwyd rhan ucha'r gofod o olwg y gynulleidfa. O amgylch y rostrwm cafwyd pedwar camera fideo; dau ohonynt yn rai llaw rydd, un ar drol ac un arall ar graen. Prif gysyniad digidol *Cof y Corff* oedd y defnydd o gamerâu, gan fod y perfformiad yn cael ei ffilmio'n fyw, gyda'r amryw gamerâu yn galluogi saethiadau a perspecif tu hwnt i allu'r gynulleidfa. Caiff delwedd y camera ei fanipiwliddio'n ddigidol, cyn cael ei ddangos ar fonitorau oedd wedi'u gosod ymysg seddi'r gynulleidfa. Gwahoddai'r perfformiad ddwy ffordd o'i wyllo: yn fyw drwy ddilyn y corff ar y llwyfan, neu'n fyw trwy'r ddelwedd ddigidol ar sgrin.

Rhoddiwyd ymdriniaeth gyffelyb i elfennau sain yn yr amgylchedd digidol. Cymysgwyd cerddoriaeth wedi'i recordio gyda thestun llafar a adroddwyd yn fyw gan berfformiwr ar ochr

y llwyfan. Ond nid oedd modd i'r gynulleidfa glywed yr un o'r rhain yn acwstig. Yn hytrach, cymysgwyd y ddau drac a'u darlledu, eto yn gydamserol, i setiau radio pwrpasol a roddwyd i bob aelod o'r gynulleidfa wrth iddynt ddod i mewn i'r gofod perfformio. Ni wnaethpwyd unrhyw ymdrech i guddio'r defnydd o dechnoleg. Cyn i'r perfformiad gychwyn, rhoddai Eddie Ladd cyfarwyddyd o flaen y llwyfan ar sut i'w defnyddio. Yn ogystal, bryd hynny, cyfeiriwyd at y monitorau; cyflwynwyd darlennydd y testun, ynghyd â'r gweithwyr technegol eraill fyddai'n eistedd wrth fwrdd gyferbyn. Gweithredai *Cof y Corff* drwy'r defnydd cydnabyddedig o dechnoleg ddigidol, gyda'i ddefnydd yn sylfaen cysyniadol angenrheidiol ar gyfer ffwythiant y perfformiad.

Er y gwahaniaethu amlwg a wnaethpwyd rhwng gwahanol elfennau'r perfformiad o fewn yr amgylchfyd digidol, roedd synthesis amlwg yn bodoli rhyngddynt. Nid oedd yma ymdrech i dwyllo'r gynulleidfa gan fod yr holl systemau oedd ar waith yn y digwyddiad wedi'u cydnabod ac yn amlwg; roedd modd canfod cyfarpar y theatr yn llwyr. Yr hyn na ellir ei ganfod i'r un graddau, fodd bynnag, oedd y gofod, ac o ganlyniad gellir ystyried y gofod i fod yn un ôl-ddramataidd. Gwyrdrowyd y gofod perfformio i ofod 'that eludes being mastered by perception because actions simultaneously take place in different locations.'<sup>199</sup> Trwy gynnig delweddau lluosog i'r gynulleidfa eu dewis trwy gydol y perfformiad, agorwyd y gofod a'i ymestyn tu hwnt i botensial yr unigolyn i allu'i ganfod yn ei gyfanrwydd. Fodd bynnag, trwy dderbyn yr amhosibilrwydd hynny, awgrymai Lehmann, 'It becomes crucial that the abandonment of totality be understood not as a deficit but instead as a liberating possibility of an ongoing (re-) writing, imagination and recombination.'<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Lehmann, t.150.

<sup>200</sup> Lehmann, t.88.

Yr hyn a wnaeth *Cof y Corff* yn berfformiad mor effeithiol oedd ei fod, trwy fanipiweiddio y ddelwedd sgrin - trwy ychwanegu lliwiau, patrymau, troslaenu delweddau eraill, a thrwy gynnig - yn annog y gynulleidfa i ymgymryd â'r posibilrwydd o allu ail-greu'r perfformiad o'r newydd. Fodd bynnag, credaf y gellir ystyried *Cof y Corff* fel enghraifft o ffurfioldeb ôl-ddramataidd, gan fod y perfformiad yn datgan y paramedrau dramatwrgiaethol yn agored ar y cychwyn, ac unwaith y cant eu sefydlu a phawb yn ymwybodol o'r rheolau, mae'r perfformiad yn cychwyn. Mae yma beiriant, ac er bod priodwedd a rhinweddau arddulliadol yr elfennau'n amrywio rhwng y gwahanol adrannau yn y testun - o olygfa i olygfa, fel petai - roedd y modd y strwythurwyd y perfformiad yn sicrhau eu bod yn parhau i gael eu cadw ar wahân; mae'r peiriant yn anhreiddiadwy.

At hynny, dyrchefir presenoldeb Eddie Ladd yng nghanol yr amgylchedd digidol i fod yn fwy arwyddocaol na fyddai pe na bai hi'n 'gaeth' i'r fframwaith. Gellir olrhain arwyddocâd y corff i'r ffaith fod y perfformiwr yn efelychu ac yn ymgymryd â'r un prosiect ac a geir yn ei damcaniaeth, a hynny trwy'r weithred o berfformio'r darn. Trawsffurfiwyd peiriant y theatr i ddatgelu peiriant cymdeithasol ehangach, ac yn hanfodol, nid dim ond cyfeirio at hynny mae Eddie Ladd. Gan ddatgelu ei chorff fel un ôl-ddramataidd, mae hi hefyd yn ymgymryd â'r broses ar ein rhan. Yn ôl Lehmann, 'in postdramatic theatre has become its own reality which does not 'tell' this or that emotion but through presence *manifests* itself as the site of inscription of collective history.'<sup>201</sup>

#### v. **Enciliad yr Ôl-Ddramataidd: Marc Rees, *Gloria Days* (2007)**

Nodwyd eisoes fod nifer o'r ymarferwyr theatr sy'n parhau i gynhyrchu gwaith o fewn yr idiom ôl-ddramataidd yng Nghymru yn rhan o linach cwmni Brith Gof, ac yn benodol y rhai

---

<sup>201</sup> Lehmann, t.97.

chwaraeodd ran yn *PAX* ac amryw lwyfaniadau *Los Angeles*. Yn ogystal ag Eddie Ladd, fe adnabyddir Richard Morgan a John Rowley fel good cop bad cop, gyda'r ddau wedi bod yn creu perfformiadau ar y cyd a gydag eraill ers iddynt fod yn aelodau o Brith Gof. Ystyrir Marc Rees i fod yn un o artistiaid rhyngddisgyblaethol amlycaf Cymru; yn ddawnsiwr, perfformiwr, cyfarwyddwr, ac yn fwy diweddar fel arweinydd a churadur digwyddiadau perfformiadol, gan gydweithio'n rhyngwladol gydag artistiaid eraill ar brosiectau perfformiadol sy'n ymateb i safleoedd penodol.<sup>202</sup> Maent i gyd, gan gynnwys Mike Pearson, yn parhau i greu perfformiadau yng Nghymru; perfformiadau sydd, fel rheol, yn parhau i amlygu esthetig theatr ôl-ddramatiadd. Mae'r weledigaeth amlygwyd gyntaf yng Nghymru trwy waith Brith Gof yn parhau i gael ei amlygu yng ngwaith y rhai oedd yn rhan o'r cwmni.

Rhwng 2006 ac 2009, roedd Eddie Ladd, Marc Rees, ynghyd â'r dawnsiwr a'r cyfarwyddwr Sean Tuan John yn rhan o'r grŵp MESA: Collective dan arweiniad y cynhyrchydd Siân Thomas, a ddechreuodd ei gyrfa fel aelod o Cardiff Laboratory Theatre yn y 1970au. Er i'r tri artist ddatblygu eu gweithiau'n annibynnol, wrth berthyn i grŵp cymunol ceir awgrym o rhyngberthnasedd i ymarferiad y tri. Gan ystyried *Cof y Corff* fel enghraifft o ffurfioldeb ôl-ddramataidd credaf fod *Gloria Days*, er iddo berthyn i'r un traddodiad perfformiadol, yn amlygu enciliad oddi wrth y theatr ôl-ddramataidd.

Seliwyd *Gloria Days* ar fywyd Henry Cyril Paget, Pumed Marcwis Môn a fu farw yn 1905 yn 29 mlwydd oed. Roedd Paget yn ymddiddori mewn llwyfannu perfformiadau, ac fe ddywedir iddo wario incwm blynyddol o £111,000 (fyddai erbyn heddiw'n cyfateb i £8miliwn) ar ariannu ei hobi. Gwariwyd ar wisgoedd, cotiau ffwr, gemwaith, ceir, cychod, fe brynodd gwmni theatr deithiol ar gyfer ei bleser ei hun, a bu iddo addasu'r capel ar yr ystâd i

---

<sup>202</sup> Gweler [www.r-i-p-e.co.uk](http://www.r-i-p-e.co.uk) [Cyrchwyd: Medi 2 2011], yn enwedig *En Residencia*, Gijon (2009), *For Mountain, Sand and Sea*, Y Bermo (2011) ac *Adian Avion*, Abertawe, Glynebwy, Llandudno a Llandŵ (2012).

fod yn theatr bwrpasol.<sup>203</sup> Etifeddodd y stad yn 1898 ac ar ôl chwe blynedd o wario fe aeth yn fethdalwr yn 1904, cyn symud i Baris lle bu iddo farw rhai misoedd yn ddiweddarach.

Dywed deunydd hyrwyddo *Gloria Days* bod y Marcwis yn adnabyddus am ei berfformiad o'r 'Butterfly Dance', oedd yn seiliedig ar ddawns debyg gan y ddawnswraig Loie Fuller. Er bod dogfennaeth ffilm o ddawns Fuller, nid oes unrhyw gofnod o ddawns y Marcwis. Symbyliad mewnol *Gloria Days* oedd ymdrech i ail-greu, neu'n hytrach ymdrech i ail-wysio dawns y Marcwis; is-deitl y perfformiad oedd 'The tantalising tales of Topsy, "the Dancing Marquis Diaries" - a re-enactment by Marc Rees.'<sup>204</sup>

Gan awgrymu fod *Gloria Days* yn encilio oddi wrth y theatr ôl-ddramataidd, nid wyf yn awgrymu fod yna ddychweledigaeth at y dramataidd. Yn arwyddocaol, credaf fod i'r perfformiad ystumiau y gellir eu hystyried i fod yn rai ôl-ddramataidd, ond fodd bynnag nid ydynt yn diffinio'r perfformiad yn ei gyfanrwydd fel un ôl-ddramataidd. Yn yr astudiaeth achos blaenorol, nodwyd gwahanol elfennau o'r perfformiadau fel elfennau unigol, gyda dealltwriaeth rhagamodol fod yr elfennau hynny yn cyd-fodoli mewn modd atgyfleidiol cymhleth o fewn dramatwrgiaeth gyflawn y digwyddiad ôl-ddramataidd. Byddai modd cynnal archwiliad tebyg o *Gloria Days* (hynny yw, ei wahanu i'w elfennau cyfansoddol) ond afraid fyddai hynny gan fod dwysedd arwyddion y perfformiad yn wahanol i'r hyn welwyd yn *PAX* a *Cof y Corff*. Gellir dweud fod arwydd canolog *Gloria Days* - y dawnsiwr unigol a'i goreograffi - union yr un arwydd ac a gafwyd yng nghanol *Cof y Corff*, gan fod y ddau berfformiad yn weithiau symud ac yn weithiau arbennig o theatraidd. Ond mae'r modd yr amlygwyd arwyddion yn y ddau berfformiad yn eu gwahaniaethu.

---

<sup>203</sup> Gweler Vivien Gardner, 'Dancing with the Dead', *Gloria Days* (Marc Rees, 2007) ac hefyd Vivien Gardner, 'Would you trust this man with your fortune?' yn atodiad G2, *The Guardian*, 10 Hydref 2007, t.24-26.

<sup>204</sup> Poster yn rhaglen *Gloria Days*, 2007. Dim rhif tudalen.



Ymysg arwyddion ôl-ddramataidd *Gloria Days* mae'r ymdriniaeth o ddramatwrgiaeth gweledol. Gorchuddiwyd cefn y llwyfan gan gefnlen wen, a ddefnyddiwyd fel sgrin ar gyfer taflunio delweddau llonydd a darnau o ffilm. Gorchuddiwyd y gofod perfformio gan lawr gwydr sgleiniog, yn atsain weledol o ymffrost ac o dirwyaeth y Marcwis. Mae'r ystum ôl-ddramataidd y senograffi yn deillio o'i safle dominyddol o fewn y llwyfan; nid yw'n israddol i'r 'testun' yn y perfformiad. Gan fod y gwydr yn adlewyrchu holl ofod y perfformiad, edrychai fel bod dyfnder diddiwedd yn perthyn i'r llwyfan, yn ehangu'r gofod gan fygwth difreinio'r perfformiwr fel arwydd canolog y digwyddiad.

Yn ei phroffil<sup>205</sup> o Marc Rees, dywed Heike Roms '[...]the impact of pop culture and media iconography. Welsh hymns, garden sheds, Burt Reynolds and Gladys Knight are all equally at home in the idiosyncratic world of Rees' performances.'<sup>206</sup> Cafwyd mynegiant clir o'i ddiddordeb mewn *kitsch* yn *Gloria Days*. Nid un unig oedd y llawr yn fawreddog, ond hefyd y gwisgoedd; yn gotiau ffwr, siwtiau Tweed wedi'u teilwrio, a'r goron arian a wisgai ar ei ben ar gyfer 'Dawns y Marcwis'.

Ni rannwyd y perfformiad mewn i olygfeydd penodol, ond gellir olrhain nifer o symudiadau, gyda'r gerddoriaeth ran amlaf yn dynodi newid rhwng un symudiad â'r llall. Yn ystod yr hyn gellir ei ddehongli fel yr ail symudiad, darllenai Marc Rees restr o'r nwyddau a werthwyd mewn ocsiwn ar ôl marwolaeth y Marcwis. Ynganwyd y geiriau mewn rhythm cyflym wrth iddo gerdded mewn cylch; ei gamau yn cyd-fynd â chyflymder ei eiriau. Cynyddodd rhythm y cerdded ac uchder y geiriau mewn crescendo, gan droi'r geiriau i osodiad cerddorol. Diddymwyd ystyr semantig y geiriau gan eu troi yn effaith soniarus.

---

<sup>205</sup> Heike Roms, 'Between Queer and Folk: A profile of Welsh performer Marc Rees' yn atodiad Theatre in Wales, *New Welsh Review*, Hydref 2002. tt.66-72.

<sup>206</sup> Roms, t.66.

Dywed Lehmann, ‘For performance, just as for postdramatic theatre, ‘liveness’ comes to the fore, highlighting the provocative presence of the human being rather than the embodiment of a figure.’<sup>207</sup> Mae ‘presenoldeb profoclyd’ yn gysyniad diddorol mewn perthynas a’r perfformiad, gan fod yma haenau o bresenoldebau gwahanol: Henry Cyril Paget, fel cymeriad chwareir gan Marc Rees, Marc Rees yn perfformio persona perfformiadol Marc Rees, ac yn olaf ceir Marc Rees yn chwarae persona sydd yn agosach i’w bersona ef ei hun: gwelir y gwahaniaeth rhwng y ddau ddsraniad olaf hyn yn eglur yn y coda byr ar ddiwedd y perfformiad lle cyflwynir geiriau’r Marcwis gan Rees yn ei ddillad ei hun, heb fwstach ffug gwisg sy’n rhan o ffuglen mimetig y perfformiad.

Yr hyn sy’n gwneud *Gloria Days* yn arwyddocaol o fewn yr astudiaeth bresenol yw fod yma elfennau gellir eu hystyried i fod yn gyffyrddiadau o’r ôl-ddramataidd. Fodd bynnag, mae’r dramaturgiaeth a ddefnyddir i’w fynegi yn fwy coeth; nid yw matrices y perfformiad yn weladwy. Mae’r ddramaturgiaeth yn llinol; mae dwyster yr arwyddion yn gymharol gyson; nid oes yma ymyriaeth o’r real. Rwyf o’r farn fod ‘absenoldeb’ yr ôl-ddramataidd yn fwy na dim ond gwahaniaeth arddull perfformio, a’i fod yn datgelu symudiad mwy cyffredinol o ddefnyddio dramaturgiaethau echblyg ôl-ddramataidd, ac yn hytrach yn eu hailfeiddiannu fel nodweddion arddulliadol.

## **vi. Casgliad**

Yn y bennod hon, rwyf wedi cynnig trosolwg o ddatblygiad y theatr ôl-ddramataidd yng Nghymru, o’r Trydydd Theatr i ymddangosiad arferiad gellid ei ystyried i fod un mwy cydnabyddedig ôl-ddramataidd, gan gydnabod rhai o’r moddau a’r dulliau a ddefnyddiwyd i

---

<sup>207</sup> Lehmann, t.135.

fynegi esthetig benodol y theatr newydd. Ymddengys fod cyfnod ôl-ddramatidd wedi bodoli yng Nghymru, er absenoldeb traddodiad dramataidd cadarn i'w ragflaenu. Trwy edrych ar *PAX* gan Brith Gof, yn ogystal â *Cof y Corff* gan Eddie Ladd, rwyf wedi dangos fod gweithiau sy'n amlygu ddramatwrgiaeth ôl-ddramataidd echblyg wedi parhau i fod yn fodd cyfredol a chyfoes yng Nghymru, a hynny tros gyfnod o bron i ugain mlynedd.

Fodd bynnag, gan ystyried *Gloria Days*, credaf fod modd dynodi datblygiad diweddarach ac defnydd mwy coeth o esthetig ôl-ddramataidd. At hynny, ac i gloi, hoffwn awgrymu os bu cyfnod ôl-ddramataidd yng Nghymru, fod y cyfnod hynny nawr ar ben. Yn rhannol oherwydd ffasiwn, ond hefyd gan y bu cyfnod yng Nghymru lle gellir ystyried y theatr ôl-ddramataidd i fod yn theatr brif ffrwd. Tra bery arferiad ôl-ddramataidd yng Nghymru, gan fod y rhai sy'n parhau i ymwneud â'r theatr hefyd wedi bod yn rhan o'i ddatblygiad, credaf fod y theatr wedi ennyn ei fytholeg ei hun; mae gweithiau graddfa-eang cyfoes, megis *The Persians*, yn cyfeirio'n ôl at weithiau ôl-ddramataidd mawr diwedd yr 1980au a dechrau'r 1990au.

## **PENNOD PEDWAR: Gweledigaeth Theatraidd Aled Jones Williams**

- i. Rhagymadrodd**
- ii. Cefndir: Bywgraffiad; Trosolwg o'r Gweithiau Llwyfan; Gweithiau Llennyddol Eraill**
- iii. Agweddau o'r Theatr Ôl-Ddramataidd**
- iv. Efen Ôl-Ddramataidd Un: Testun**
- v. Efen Ôl-Ddramataidd Dau: Gofod**
- vi. Efen Ôl-Ddramataidd Tri: Amser**
- vii. Efen Ôl-Ddramataidd Pedwar: Y Corff**
- viii. Efen Ôl-Ddramataidd Pump: Cyfryngau**
- ix. Casgliad**

### **i. Rhagymadrodd**

Yn ei ragair cryno i'r ddrama *Sundance*, dywed y cyfarwyddwr Ian Rowlands:

Dim ond rhyw hanner miliwn o Gymry Cymraeg sy' 'na, felly, ni allem ddisgwyl i ddramodydd o bwys godi mwy na rhyw unwaith pob hyn a hyn. Ar ddiwedd y filrif, Aled 'falle yw llais theatrig ein cenedlaeth ni.<sup>208</sup>

Daeth Aled Jones Williams i'r amlwg fel dramodydd am y tro cyntaf yn dilyn ei fuddugoliaeth yng nghystadleuaeth y ddrama hir yn yr Eisteddfod Genedlaethol yng Nghastell Nedd ym 1994 gyda'i ddrama *Y Dyn Ll'nau Bogs*. Ers hynny, mae wedi tyfu i fod yn un o brif ddramodwyr yr iaith Gymraeg - yn sicr yr un mwyaf toreithiog - ac yn un o brif lenorion Cymru. Hyd yn hyn, mae wedi ysgrifennu dros bymtheg o ddramâu llwyfan gwreiddiol gyda'r mwyafrif ohonynt eisoes wedi'u llwyfannu, pedair cyfrol gyhoeddedig o ryddiaith gan gynnwys dwy nofel, cyfrol o farddoniaeth, yn ogystal â derbyn coron Eisteddfod Genedlaethol Sir Benfro ym 2002 am ei bryddest fuddugol *Awelon*. Yn dyst i'w gynhyrchioldeb amlwg a'i statws fel dramodydd o bwys cyhoeddwyd *Disgwyl Bys yn Stafell Mam*,<sup>209</sup> casgliad golygedig o chwech o'i ddramâu, gan Wasg y Bwthyn ym 2006. Mae hyn ynddo'i hun yn nodedig yn y theatr Gymraeg, yn enwedig gan ei fod yn ddramodydd sy'n dal yn fyw ac yn parhau i ysgrifennu.

---

<sup>208</sup> Aled Jones Williams, *Sundance* (Theatr Bara Caws, 1999) t.3.

<sup>209</sup> Nic Ros (gol.) *Disgwyl Bys yn Stafell Mam – Chwech o Ddramâu Aled Jones Williams* (Gwasg y Bwthyn, 2006)

Bwriad y bennod hon yw cynnig dadansoddiad yn bennaf o'i weithiau llwyfan, gan eu dehongli drwy optig yr ôl-ddramataidd. Byddaf hefyd yn taro golwg ar rai o'i weithiau llenyddol, gan fy mod yn credu eu bod hefyd yn mynegi'r un nodweddion arddulliadol a geir yn ei weithiau llwyfan. Byddaf yn gyntaf yn cynnig trosolwg o'r gweithiau i gyd gan dalu sylw arbennig i arddull, strwythur, y defnydd o iaith, ac i'r ffaith er nad ydynt yn weithiau meta-theatraidd eu bod serch hynny yn amlygu ymwybyddiaeth amlwg o'r sefyllfa a'r gosodiad theatraidd, a bod yr ymwybyddiaeth hynny'n rhinwedd arddulliadol annatodol ynddynt. Credaf bod y gweithiau llwyfan dan sylw yn amlygu'r digwyddiad theatraidd uwchlaw popeth arall; testunau ar gyfer y llwyfan sydd yma, yn hytrach na dramâu. Byddaf yn eu dadansoddi fel gweithiau ôl-ddramataidd yn ôl y meini prawf a ddiffinnir gan Lehmann fel 'elfennau' y theatr ôl-ddramataidd: testun, gofod, amser, y corff, â'r cyfryngau.

Lluniwyd damcaniaeth Lehmann fel ymateb i'r hyn a welwyd mewn arferiadau perfformio yn Ewrop ac yn benodol yn yr Almaen: rhagflaenwyd y ddamcaniaeth gan y gweithiau eu hunain. Ategwyd hynny gan y bennod flaenorol, gan fod yr astudiaethau achos yn perthyn i arferiad ac i estheteg amlwg y theatr ôl-ddramataidd. Fe fydd methodoleg y bennod hon ychydig yn wahanol: yn defnyddio term a damcaniaeth sydd eisoes yn bodoli ar gyfer dadansoddi gweithiau sydd wedi'u llwyfannu ond sydd heb fod yn perthyn i arferiad ôl-ddramataidd gydnabyddedig. At hynny, rwyf o'r farn fod testunau llwyfan Aled Jones Williams yn gyffredinol hyd yn hyn wedi'u llwyfannu fel dramâu, gan eu cyfyngu i foddau a chysyniadau theatr ddramataidd. Felly o ganlyniad i ddiffyg yr hyn byddwn yn ei ystyried i fod yn ymdriniaeth briodol o'r gweithiau, dylid ystyried y bennod hon fel ymdrech i wneud achos tros ôl-ddramateiddiolrwydd gweledigaeth theatraidd Aled Jones Williams; gogwydd sydd hyd yn hyn wedi'i anwybyddu wrth droi'r weledigaeth i ymarferiad.

## ii. Cefndir

### Bywgraffiad

Yn enedigol o Dinas ger Caernarfon ac yn fab i ficer Plwyf Llanwnda, addysgwyd Aled Jones Williams yn Ysgol Dyffryn Nantlle ac mewn colegau ym Mangor a Chaerdydd cyn iddo gael ei ordeinio i'r Eglwys yng Nghymru yn 1979. Bu'n offeiriad mewn sawl plwyf yng ngogledd a chanolbarth Cymru cyn iddo symud i weithio i gymuned L'arche yn Lerpwl o 1988 hyd 1995. Fe ddychwelodd i Gymru i fod yn ficer ym Mhorthmadog; swydd y bu ynddi hyd 2009. Ar gyfer dibenion yr astudiaeth hon, nid wyf yn bwriadu nac ychwaith yn credu bod llawer o ddiben i fywgraffiad yr awdur chwarae rhan allweddol o fewn gwerthusiad dramaturgaidd o'r gwaith. Er bod nifer o weithiau Aled Jones Williams yn cynnwys elfennau hunangofiannol neu wedi'u hysbrydoli gan bobl a sefyllfaoedd real, nid wyf yn credu bod hynny o wirioneddol bwys o fewn paramedrau'r ymchwil, gan mai'r unig fodd y gellir mesur dilysrwydd neu arwyddocâd deunydd hunangofiannol fyddai trwy fesur yn erbyn rhyw lun o'r 'gwirionedd'; tasg a fyddai'n amhosib. Er fy mod wedi trafod fy narlleniad o'r gweithiau gyda'r awdur, ni chredaf fod modd ymestyn ystyriaethau o'r fath i fod yn berthnasol o fewn astudiaeth sydd yn benodol yn un ddramaturgaidd.

Serch hynny, ar daerineb Aled Jones Williams ei hun, un nodwedd fywgraffiadol nad oes modd ei anwybyddu yw'r ffaith ei fod yn alcoholig. Ceir ymdriniaeth themataidd estynedig o'r cyflwr yn *Lysh*<sup>210</sup> ac nid yw ef ei hun yn encilio rhag cydnabod yn gyhoeddus ei fod yn dioddef o'r cyflwr. Dywed yn ei ragair i'r ddrama, 'Dair wythnos yn ôl fe ddois i allan o rehab yn yr Alban [...] Y llynedd daeth alcohol yn ôl i fy mywyd. Pam? Oherwydd i mi fod

---

<sup>210</sup> Aled Jones Williams, *Lysh* (Theatr Bara Caws, 2004)

yn ddigon twp i anghofio fy mod i yn alcoholic.’<sup>211</sup> Er bod modd ystyried nifer o enghreifftiau eraill yn ei waith fel lluniadau o alcoholiaeth neu fod y cymeriadau yn alcoholic, nid trwy gyfeirio’n uniongyrchol at y cyflwr mae’r elfen hunangofiannol hyn yn cael ei amlygu gliriaf.

Yn hytrach, wrth drafod natur eithafol rhai digwyddiadau a delweddau yn ei destunau, ac yn benodol wrth gyfeirio at ymddygiad, iaith, thueddiadau a gweithredoedd sydd yn ymwneud â chwant rhywiol y ffigyrau sy’n poblogi ei lwyfan, dywed yr awdur bod ei ymwybyddiaeth bersonol o’r eithafrwydd â’r dyfnderoedd hynny wedi datblygu’n uniongyrchol yn dilyn cyfnodau o geisio goresgyn ei alcoholiaeth. Mae’n orfodol i glaf mewn rehab gydnabod ac adnabod terfynau’r dyfnderoedd hynny cyn bod modd iddynt wella, a dywed Aled Jones Williams bod ymwybyddiaeth o hynny yn y gweithiau’n gyson, hyd yn oes os na chyfeirir atynt yn uniongyrchol fel cyflwyr.<sup>212</sup>

Er gwaetha’r ffaith felly na fydd yr astudiaeth yn canolbwyntio’n uniongyrchol ar arwyddocâd yr elfennau hunangofiannol, gan fy mod yn priodoli’r gweithiau llwyfan fel rhai sy’n amlygu rhinweddau’r theatr ôl-ddramataidd, mae angen cydnabod yr anian sy’n gefndir ac yn sail i’r gweithiau hynny. Gofynnodd yn rhethregol wrth i mi ei gyfweld: ‘A fuaswn i wedi ysgrifennu’r dramâu heb fy mod i’n alcoholic?’<sup>213</sup> Nid wyf yn teimlo ei fod yn briodol i mi geisio cynnig ateb ei gwestiwn, ond credaf ei fod yn hanfodol fod y cwestiwn yn cael ei gydnabod.

At hynny, o ystyried yr ôl-ddramataidd fel canlyniad pennaf a phellgyrhaeddol ‘argyfwng naturoliaeth’ Peter Szondi, rhaid pwysleisio nad yw’r dramâu byth yn anelu at efelychiad

---

<sup>211</sup> Williams, (2004) t.7.

<sup>212</sup> O gyfwelaid â gynhalwyd gydag Aled Jones Williams ym Mhwllheli, Awst 27 2009.

<sup>213</sup> Ibid.

naturiolaidd nac yn ail-gread dramataidd o alcoholiaeth; er bod nifer o gymeriadau'r dramâu yn feddwon, pur anaml maent yn ymddangos wedi meddwi ac yn afreolus. Nid yw alcohol byth yn gysail ar gyfer plot neu dro dramataidd. Hyderaf nad hynny yw bwriad y gweithiau nac ychwaith yw uchelgais yr awdur. Yn ddi-os, mae'r cyflwr yn bresennol ac wedi goleuo'r broses o'u hysgrifennu ond yn hanfodol ni ellir defnyddio hynny fel modd i ddehongli'r dramâu na'u delweddau cynwysedig. Symptom yw alcoholiaeth yr awdur yn ei waith, yn hytrach na chanolbwynt symbolaidd neu drosiannol.

### **Trosolwg o'r Gweithiau Llwyfan**

Yr wyf eisoes wedi crybwyll mai un o nodweddion mwyaf amlwg Aled Jones Williams fel dramodydd a llenor yw'r ffaith syml ei fod dros gyfnod o lai nag ugain mlynedd wedi bod yn eithriadol o gynhyrchiol. Yn fwy nac unrhyw ddramodydd arall yn y Gymraeg gellir dweud ei fod wedi datblygu cyd-destun personol ac unigryw ar gyfer ei weledigaeth. Mae *nifer* y testunau llwyfan ynddo'i hun yn sicrhau fod modd eu diffinio a'u hystyried mewn ffordd gyfatebol. Ar wahân efallai i Meic Povey, mae modd rhyngdestunoli gweithiau Aled Jones Williams mewn modd na ellir ei wneud gydag unrhyw ddramodydd cyfoes Cymraeg arall. Er bod arddull a dramaturgiaeth echblyg ei weithiau llwyfan yn amrywio (gyda'r amrywiaeth, wrth reswm, ar ei amlycaf rhwng y testunau llwyfan a'r gweithiau llenyddol), yn eu cyfanrwydd mae'r gweithiau i gyd yn sicr yn preswyllo yn yr un bydysawd. Er enghraifft, nid cyd-ddigwyddiad yw'r ffaith bod Sundance yn gwallgofi wrth gerdded ymysg silffoedd archfarchnad Pepco,<sup>214</sup> bod Jiwdas yn gwerthu tyddyn a thir ei dad i reolwr o'r un gadwyn o archfarchnadoedd,<sup>215</sup> a bod mosaic wedi'i ddarganfod dan dir cangen Pepco yn y nofel *Ychydig Is Na'r Angylion*. Ar lefel arddulliadol, testunol, ac yn ymarferol trwy amryw lwyfaniadau, credaf fod Aled Jones Williams wedi llwyddo i sefydlu a chynnal ei ecoleg

---

<sup>214</sup> Williams, (1999) t.4.

<sup>215</sup> Aled Jones Williams, *Iesu! (Gwasg Gomer, 2008)* t.56.



theatraidd unigryw ei hun, gan wneud ystyriaeth o'i weithiau yn briodol o fewn yr astudiaeth bresennol.

Er bod rhyngberthynas amlwg rhwng y gweithiau, am eu bod mor niferus nid oes modd cynnig sylwebaeth estynedig ar bob un ohonynt. Ond er mwyn gallu cyd-destunoli'r gweithiau yn effeithiol ymysg ei gilydd, fe fyddaf yn rhoi crynodeb byr o'r gweithiau isod, gan gychwyn gyda'r dramâu yn ôl trefn gronolegol eu perfformio a'u cyhoeddi, cyn taro golwg ar y gweithiau llenyddol.

*Y Dyn Ll'nau Bogs* (1994) Rhoddwyd i ddrama gyntaf Aled Jones Williams y wobwr gyntaf yng nghystadleuaeth y ddrama hir, Eisteddfod Genedlaethol Castell Nedd 1994. Dywedir yn y feirniadaeth fod y ddrama yn 'wreiddiol, yn llawn egni ac yn meddu dyfeisgarwch theatrig pur.'<sup>216</sup> Wedi'i lleoli mewn toiled cyhoeddus ar y Maes yng Nghaernarfon ac mewn ystafell ddawns sydd wedi'i leoli uwch ei ben, mae naratif *Y Dyn Ll'nau Bogs* yn ymwneud â grŵp o ffigyrau - pump o ddynion ac un butain - sy'n cyfarfod ac yn llochesu yn y toiled. Dywed y feirniadaeth bod arddull y testun yn debyg i'r hyn a ddaeth yn nodweddiadol o'r gweithiau diweddarach: iaith fasweddol, rhywioldeb llifol ac astrus, a ffigyrau sy'n bodoli ar ymylon cymdeithas, ond eu bod yn cael eu llunio gan iaith sydd 'bob amser yn egniol ac yn theatrig, ac weithiau'n delynegol.'<sup>217</sup> Hyd yn hyn, nid yw *Y Dyn Ll'nau Bogs* wedi'i chyhoeddi na'i pherfformio'n gyhoeddus. Yr unig gopi sydd gan yr awdur yn ei feddiant yw llungopi o'r un gwreiddiol a anfonwyd i'r Eisteddfod ar gyfer y gystadleuaeth, a hynny yn ei lawysgrif ei hun.

---

<sup>216</sup> Beirniadaeth Lindsay Evans, Gareth Miles ac Edward Thomas yn *Cyfansoddiadau a Beirniadaethau Eisteddfod Genedlaethol Brenhinol Cymru Nedd a'r Cyffiniau 1994* (Gwasg Dinefwr dros Lys yr Eisteddfod Genedlaethol, 1994) t.151.

<sup>217</sup> Ibid.

*Pêl Goch* (1995) Rhoddwyd i'r ddrama hon yr ail wobwr yng nghystadleuaeth drama lwyfan oedd o leiaf un awr o hyd yn Eisteddfod Genedlaethol Bro Colwyn 1995, gyda'r feirniadaeth bron yn aralleiriad o ddyfarniad y beirniad ynglŷn â *Y Dyn Ll'nau Bogs*: '[...]iaith sy'n graddio o'r telynegol dangnefeddus i'r trachwantus rywiol. Ond nid oes amheuaeth am ei hegri creadigol, ei delweddu gweledol effeithiol, ei mynegiant byrlymus, a'i dynoliaeth uwch popeth.'<sup>218</sup> Wedi'i strwythuro mewn tair act - Dwrnod Cynta, 'Rail Ddiwrnod, ac yna'n arwyddocaol Y Trydydd Dydd - canolbwynt y ddrama yw perthynas rhwng Gŵr a Gwraig, wrth i'r ddau drigo mewn gofod amhenodol sy'n llawn malurion bywyd cyfalafol; ysbwriel, dodrefn a nwyddau swyddfa ac offer technolegol. Er na cheir unrhyw gyfeiriadaeth uniongyrchol ynddi, gellir ystyried *Pêl Goch* fel fersiwn gwyrddoedig o *Y Tŵr* gan Gwenlyn Parry, gan fod atseiniau themataidd a strwythurol rhwng y ddwy ddrama.

Yn ogystal, ceir ategiad pellach o arddull Gwenlyn Parry yn *Pêl Goch* trwy gyfrwng disgrifiadau manwl o'r set, ac o osodiad ac ystumiau'r actorion oddi fewn i'r cynllun. Efelychir gormodiaeth y set yn ymdriniaeth y dramodydd o iaith: mae'r testun yn aml yn llifo'n rhwydd fel o isymwybod y cymeriadau heb unrhyw resymeg ddramataidd gonfensiynol. Ni cheir ychwaith fawr o ddatblygiad o ran plot na naratif; nid oes fawr ynddi sy'n 'ddramataidd' fel y cyfryw. Os oes angen cydnabod elfen ddramataidd, gwneir cyfeiriadau tuag at farwolaeth merch ifanc o'r enw Nest – unig ffigwr y ddrama i gael enw – mewn damwain car a cheir awgrym mae'r Gŵr â'r Gwraig sydd yn rhannol gyfrifol am farwolaeth eu merch, a bod *Pêl Goch* yna'n defnyddio'r tensiynau rhyngddynt a'r tristwch canlyniadol fel sylfaen ar gyfer y testun. Yn nodweddiadol o bob pâr priod (yn ddieithriad) yn nramâu diweddarach Aled Jones Williams, amlygir bod y Gwr a'r Gwraig yn gyson anffyddlon i'w gilydd ac fel nifer o gymeriadau eraill mae rhywioldeb y ddau yn llifol. Serch

---

<sup>218</sup> Beirniadaeth Huw Robers, Carys Ll. Edwards a Graham Laker yn Cyfansoddiadau a Beirniadaethau Eisteddfod Genedlaethol Brenhinol Cymru Bro Colwyn 1995 (Gwasg Dinefwr dros Lys yr Eisteddfod Genedlaethol, 1995) tt.20-21.

hynny, Gwraig *Pêl Goch* yw'r unig gymeriad sy'n mynd mor bell a datgan 'Lesbian dw i...Lesbian dw i heno beth bynnag...' <sup>219</sup>

Er bod rhestr y cymeriadau yn y fersiwn gyhoeddedig yn nodi presenoldeb chwe ffigur yn ychwanegol i'r Gŵr a'r Gwraig, pan lwyfannwyd y ddrama am y tro cyntaf dan gyfarwyddwyd Valmai Jones gan Gwmni Theatr Gwynedd ar Ionawr 20<sup>fed</sup> 1998 - y cynhyrchiad proffesiynol cyntaf o ddrama unigol gan Aled Jones Williams - perfformiwyd *Pêl Goch* gan dri perfformiwr yn unig. Er ei bod wedi'i llwyfannu ar lwyfan Theatr Gwynedd, ni wnaethpwyd unrhyw ddefnydd o'r awditoriwm: lleolwyd y perfformiad a'r gynulleidfa ar y llwyfan gyda'r llenni ynghau, gan gyfyngu ar ehanger y gofod a ddisgrifir gan y dramodydd yn y testun. O'r llwyfaniad cyntaf, gwelir yr anawsterau ddaw yn amlwg wrth droi gweledigaeth yr awdur yn y testun i gynhyrchiad llwyfan ymarferol.

*Cnawd* (1996) Rhoddwyd y wobwr gyntaf i *Cnawd* yng nghystadleuaeth y ddrama fer yn Eisteddfod Genedlaethol Bro Dinefwr 1996. Er i'r beirniad nodi ei bod hi'n ddrama 'mor anarferol nes inni dybio am eiliad ar y dechrau fod yma dynnwr coes' maent eto yn clodfori'r un rhinweddau a ganmolwyd gan feirniad yr eisteddfodau blaenorol: 'Defnyddir iaith a delweddau'n effeithiol a gwelir ôl dychymyg byw, effro. Mae'r sgrifennu'n amrywio'n fawr o sgrifennu cignoeth cwrs iawn i ddelweddau barddonol, telynegol, hynod o sensitif.' <sup>220</sup> Yn arwyddocaol, fe ddisgrifir y ddrama fel ei bod wedi 'lifo o ddychymyg yr awdur fel pe bai ar dân i gyfleu ei brofiad.' <sup>221</sup> Nid yw'r testun yn annhebyg i *Pêl Goch*; perthynas rhwng dyn a dynes sydd eto'n ganolbwynt i'r digwyddiad, ac mae '[...] nhw'n sôn am gieidd-dra a thynerwch', a hynny trwy gyfrwng iaith sydd yn '[r]egfeydd a geiriau budron i rai ac i eraill

---

<sup>219</sup> Williams yn Ros, t.61.

<sup>220</sup> Beirniadaeth Sharon Morgan, Elan Closs Stephens a Dewi Wyn Williams yn Cyfansoddiadau a Beirniadaethau Eisteddfod Genedlaethol Brenhinol Cymru Bro Dinefwr 1996 (Gwasg Dinefwr dros Lys yr Eisteddfod Genedlaethol, 1996) tt.145-146.

<sup>221</sup> Ibid.

ohono' ni, geiriau Cymraeg emosiynol pwysig.<sup>222</sup> Perfformiwyd *Cnawd* yn ystod wythnos Eisteddfod Genedlaethol Meirion a'r Cyffiniau, 1997, fel rhan o noson o ddramâu byrion oedd yn dwyn y teitl *Ffrwyth Llafur*, dan drefniant Dalier Sylw a Theatr Gorllewin Morgannwg.

*Fel Stafell* (1999) Eto, yn debyg i *Pêl Goch* a *Cnawd* mae *Fel Stafell* yn ymdrin â pherthynas rhwng gŵr a gwraig, er bod y ddrama yn bennaf ar ffurf monolog gan Tom, y gŵr, yn dilyn marwolaeth ei wraig Gwen, sy'n ymddangos yn unig mewn ôl-fflachiadau.

Mae'r ddrama'n cynnwys nifer o idiomau a throsiadau sydd erbyn hyn yn eithaf nodedig o waith yr awdur; dywed Nic Ros fod Tom yn 'perthyn yn ddi-os i'r llinell hir o fethiannau sy'n cynnwys meddwyn *Cnawd*, gŵr *Pêl Goch*, *Sundance*, Yncl Jo yn *Tiwlips*, Alji ac Eddi, Johnny Heneghan, heddwes *Be' oedd Enw Ci Tintin?*, a'r tri alcoholic yn *Lysh*.<sup>223</sup> Yn gynnar yn ei yrfa ddramayddol felly, fe welwn ddatblygiad archdeip gwrywaidd. Yn debyg i'r modd lleolwyd *Y Dyn Ll'nau Bogs* mewn safle daearyddol penodol, ceir cyfeiriadau pendant tebyg yn *Fel Stafell* hefyd; ar ei daith adref o'r ysbyty yn dilyn marwolaeth ei wraig mae Tom yn ffyrnigo gan 'Fod ffêr bys o sbyty Gwynedd i Gnarfon dal run pris.'<sup>224</sup> Mae'r dicotomi â'r tensiwn rhwng cyfeiriadau at leoliadau real tra eto'n bodoli mewn byd theatraidd afreal yn gyson bresennol yng ngwaith yr awdur, er fe wneir hynny yn fwy echblyg mewn gweithiau diweddarach megis *Ta-ra Teresa*. Yn ogystal, nid yw'r dramâu fel y cyfryw yn feta theatraidd, eithr am *Fel Stafell*: mae modd dehongli'r teitl fel un hunangyfeiriol amlwg ac fe awgrymir yn gryf mai monolog mewnol yw'r testun i gyd, er ei fod yn aml-leisiol. Nid yn unig mae Tom yn gaeth i'r haniaethol - ei afiechyd, ei alar, ei ofod seicolegol - ond hefyd i'r hyn sy'n ddiriaethol - gofod y digwyddiad theatraidd fel a'i disgrifir yn y sript, a'r gofod theatraidd

---

<sup>222</sup> Nodyn gan yr awdur yn rhaglen *Ffrwyth Llafur* (Dalier Sylw a Theatr Gorllewin Morgannwg, Awst 1997)

<sup>223</sup> Ros, t.24.

<sup>224</sup> Williams yn Ros, t.80.

lle'i pherfformir. Ysgrifennwyd *Fel Stafell* ar gyfer y llwyfan. Nid yw eto wedi'i llwyfannu, ond fe'i haddaswyd ar gyfer y teledu a'i darlledu ar S4C Digidol ym mis Mai 1998, wedi'i chyfarwyddo gan Bethan Jones a'i chynhyrchu gan gwmni Bracan. Y testun ar gyfer y llwyfan yw'r un gyhoeddedig, gan iddo gynnwys disgrifiadau amwys o'r set, megis 'Cyflwr yw'r set mewn gwirionedd, nid lleoliad pendant. Dyma "enaid" Tom[...]'<sup>225</sup>. Roedd yr addasiad teledu, yn (anochel, efallai) ymglymu fwy at y naturiolaid, gan leoli golygfeydd mewn ysbyty yn hytrach na gosod y cyfan yn ystafell y teitl.

*Wal* (1999) Gellir ystyried *Wal* yn gyffredinol fel dechreubwynt ail gyfnod yng ngyrfa Aled Jones Williams fel dramodydd. Teimlaf fod y dramâu blaenorol fel amrywiadau gwahanol arddulliadol o'i gilydd. Er nad yw *Wal* yn amrywiad chwyldroadol o'i gymharu â'r dramâu cynharaf, gellir olrhain dechrau cyfnod o esblygiad cyson yn y dramâu gan gychwyn gyda *Wal*. Nodwyd yn gyson gan feirniadaethau'r Eisteddfod Genedlaethol bod y gweithiau cynnar yn llifo fel eu bod wedi'i hysgrifennu o'r isymwybod, neu ar ffurf llif yr ymwybod, a hawdd iawn yw dod i'r casgliad hynny gan fod y gweithiau cynharaf i gyd wedi'u cyflwyno i'r cystadlaethau yn llaw ysgrif y dramodydd heb eu teipio. Ond gellir gweld yn *Wal* gychwyniad arddull - er bod y syniadaeth â'r estheteg yn parhau i fod yn gymharol gyffelyb - sy'n fwy ystyriaethol ac yn fwy strwythuredig. Hefyd, mae'r ail gyfnod hwn yn arwyddocaol gan iddo ddynodi dechrau cyfnod o bum mlynedd pryd y cynhyrchwyd dramâu newydd gan Aled Jones Williams mwy neu lai yn flynyddol. Yn dilyn y cynhyrchiad cyntaf o *Wal* yn 1999 hyd at 2004, llwyfannwyd chwe drama newydd.

Deialog ar gyfer pedwar cymeriad yw *Wal*. Ynganir y testun gan Corporal Alji a Plain Eddy, gyda'r 'Al' ac 'Ed' efallai'n awgrymu bod y ddau gymeriad gyda'i gilydd yn arwyddocaol

---

<sup>225</sup> Williams yn Ros, t.72.

o'r awdur. Nodir hefyd fod y set a'r sefyllfa theatraidd yr un mor bresennol yng nghyfathrach y ddau; rhestrir y Wal ('Andros o hen wal fawr, gyntefig, yn haenau o bapur wedi ei rhwygo ac yn hongian') a Mudandod ('Y peth yna ar ôl i rywun farw')<sup>226</sup> fel cymeriadau. Mae pwyslais ar fudandod yn dwyn i gof dramâu Harold Pinter a gellir gweld prif themâu ei weithiau ef yn cael eu hategu yn *Wal*. Yn nodweddiadol o Aled Jones Williams, ceir awgrym o rywioldeb ansefydlog a pheryglus,<sup>227</sup> ac mae perthynas y ddau ddyn yn seiliedig ar frwydro Pinteraidd, gyda'r ddau yn ymdrechu'n gyson i ddisodli'r llall fel ffigwr dominyddol y sefyllfa.

Llwyfannwyd y ddrama yn gyntaf gan Cwmni Theatr Gwynedd yn ystod Eisteddfod Genedlaethol Môn ym mis Awst 1999 dan gyfarwyddwyd Valmai Jones; yr ail gynhyrchiad o ddramâu'r awdur iddi gyfarwyddo. Hyd yn hyn, *Wal* yw'r unig un o ddramâu Aled Jones Williams i gael ei chyfieithu i'r Saesneg; cyhoeddwyd cyfieithiad George P. Owen gan Gymdeithas Ddrama Cymru yn 2002 ond nid yw *Wall* eto wedi derbyn llwyfaniad proffesiynol.<sup>228</sup>

*Sundance* (1999) Dyma'r cyntaf o nifer o ddramâu gan Aled Jones Williams a gynhyrchwyd gan Cwmni Theatr Bara Caws. Yn fonolog ar gyfer un cymeriad, bu ar daith rhwng mis Medi a Hydref 1999 dan gyfarwyddwyd Ian Rowlands gyda Jonathan Nefydd yn chwarae rhan *Sundance*. Er mai monolog ydyw, mae'r ddrama yn un aml leisiol; clywir ynddi leisiau sawl cymeriad ac mae cywair a disgwrs y testun yn newid yn gyson, ac er bod tafodiaith a mynegiant *Sundance* yn ei gosod (fel nifer o'r dramâu) yn nalgylch Caernarfon mae ynddi nifer o gyfeiriadau celfyddydol estron ag egsotig. Fel yr awgrymir yn y teitl, mae naratif

---

<sup>226</sup> Williams yn Ros, t.86.

<sup>227</sup> Dyfyniad o gyfweilaid â Aled Jones Williams Awst 27<sup>ain</sup> 2009: '*Wal* ydi'r unig ddrama sy'n ymdrin yn y bôn efo gwrwgdydiaeth.' Alji, o bosib, yw'r unig ddyn hoyw yn y dramâu.

<sup>228</sup> Yn ôl Cymdeithas Ddrama Cymru, rhoddwyd trwydded i berfformio *Wall* i gwmni o amatur yn Glasgow, ond ni gynhaliwyd unrhyw berfformiadau.

ffilmiau cowbois yn chwarae rhan bwysig ac yn cael eu dyfynnu'n helaeth. Cyferbynnir gwrywod cryf nodweddiadol y cowboi gyda gwrywod gwan ac amwys Sundance ei hun, ac fe bwysleisir hynny trwy gyfrwng yr enghraifft amlwg gyntaf o un o fotiffau nodweddiadol eraill yr awdur, sef y berthynas rhwng mam a mab. Er bod lluniad y dramodydd o ffigyrau mamol yn amrywio o ddrama i ddrama, maent yn aml yn ffigyrau rhyddfreniedig, dominyddol, ac yn amlach na pheidio yn ymddwyn mewn modd hunanol a pheryglus. Dro ar ôl tro, er nad yw'r awdur yn mentro awgrymu bod elfen o losgach yn y berthynas rhwng Sundance a'i fam - nac ychwaith rhwng cymeriadau sydd â pherthynas gyffelyb â'u mamau, megis Patric yn *Tiwlips* a Santa Clôs yn *Lysh* - mae chwant rhywiol y mamau yn aml yn cael ei fynegi'n amhriodol yng ngŵydd eu plant.

Yn ymddangosiadol, *Sundance* yw drama wleidyddol gyntaf Aled Jones Williams gan ei bod yn fras yn mynegi sawl safiad gwleidyddol penodol i raddau na wnaethpwyd o'r blaen.<sup>229</sup> Er gwaethaf grym deniadol mytholeg Americanaidd, os na ellir ei disgrifio fel drama Farcsaidd mae *Sundance* yn sicr yn ddrama gwrth-gyfalafol; mae'r Pepco a'i nwyddau yn llwyddo i hudo Sundance wrth lygru'i eirfa ar yr un pryd. Mae'r ddrama hefyd yn llunio dynion, fel y gwnaethpwyd yn gynharach yn *Fel Stafell* ac yn *Pêl Goch*, fel y rhyw wanaf: hynny yw, hawdd yw ei dehongli fel drama ffeministaidd. O ganlyniad i rywioldeb amwys ei hunig gymeriad mae modd disgrifio'r ddrama fel un *queer*, ac fe gredaf fod hyn yn wir am ran fwyaf o weithiau theatr y dramodydd. Nid yw hyn ynddo'i hun yn berthnasol o fewn paramedrau astudiaeth ddramatwrgaidd, ond credaf ei fod yn hynod o arwyddocaol o ystyried y ddadl a amlinellwyd yn y bennod gyntaf. Trwy gynsod syniad mai rhywbeth ymylol sy'n adweithio yn erbyn prif naratif oedd ac yw'r theatr Gymraeg, nid yw'n anodd gweld modd lle gellir ymestyn y ddadl hynny er mwyn gweld tebygrwydd eithaf sylfaenol rhwng gosodiad

---

<sup>229</sup> Er fy mod yn awgrymu bod y dramâu yn gyffredinol amlygu safiad wleidyddol, mae rhai ohonynt yn fwy uniongyrchol wleidyddol na'i gilydd, ac yn benodol *Ta-ra Teresa* (2002), *Iesu!* (2008) a *Chwilys* (2010).

o'r fath â rhai o rinweddau mwyaf nodweddiadol theori *queer*: yn benodol y duedd i ymwrthod â naratif *heteronormative*. Mae'r ymdrech i ymwrthod ag unrhyw naratif sy'n credu iddo fod yn *normative* yn bresennol yn ddieithriad ymhob un o ddramâu Aled Jones Williams.

Hyd yn hyn, *Sundance* yw'r unig un o ddramâu Aled Jones Williams i dderbyn ail gynhyrchiad cwbl newydd mewn cyd-destun proffesiynol. Fe'i llwyfannwyd am yr eildro gan Cefin Roberts ar gyfer Theatr Genedlaethol Cymru yn ystod Eisteddfod Genedlaethol Eryri a'r Cyffiniau ym mis Awst 2005, cyn mynd ar daith yn ystod mis Mawrth y flwyddyn ganlynol gydag Owain Arwyn yn perfformio rhan *Sundance*.

*Tiwlips* (2002) Un o'r rhesymau mwyaf sylfaenol tros ddiffinio'r dramâu hyn i gyd fel rhai ôl-ddramataidd yw'r ffaith nad ydynt yn rhoi blaenoriaeth i strwythur nac i fynegiant dramataidd confensiynol; hyd yn oed os oes rhith o blot neu thema yn bresennol credaf eu bod o hyd yn eilradd i brif amcanion y dramodydd. Hyderaf mai prif ddiddordeb yr awdur drwyddi draw yw'r frwydr barhaus yn erbyn iaith, ac anallu iaith lunio unrhyw wirionedd dibynadwy. Mae'r ffaith ei fod, serch hynny, yn mynegi ei hun trwy gyfrwng geiriau yn arwyddocaol; dyma'r arf sy'n ei alluogi i ymdrechu i gyfleu'r gwirionedd, hyd yn oed os yw'r weithred yn wastadol am fod yn un sydd am fethu. Mae'r tensiwn â'r paradocs hwn yn ganolog ac yn treiddio drwy'r gweithiau.

Cymhlethir hyn rhywfaint gan *Tiwlips*, gan mai hon yw'r ddrama gyntaf ganddo sydd â thestun neu 'thema' benodol gan ei bod yn bennaf ynglŷn â cham-drin plant. Prif gymeriad y testun yw Patric. Mae'r berthynas rhyngddo ef a'i Fam yn ategu'r berthynas oedd gan *Sundance* gyda'i fam yntau; ceir awgrymiadau o amhriodolrwydd rhywiol, ac mae



presenoldeb cyson Yncl Jo yn fuan yn datgelu perthynas anrheithgar arall. Er nad yw ei harddull yn amrywiad mawr o'i gymharu â'r gweithiau cynharach, tybiaf fod natur sensitif y thema yn ei gwneud hi'n angenrheidiol bod 'thema' fel cysyniad yn cael ystyriaeth llawer mwy canolog. At hynny, yn strwythurol mae *Tiwlips* mewn tiriogaeth agosach at yr hyn gellir ei diffinio fel drama gonfensiynol, gan iddi orffen ar uchafbwynt dramataidd (neu hyd yn oed ar un ystrydebol a melodramataidd). Ond eto ar y llaw arall rhaid cydnabod hefyd nad yw hi ychwaith yn ddrama pwnc. Gellir gwneud cymhariaeth unionsyth rhwng *Tiwlips* â *Perthyn* gan Meic Povey, drama arall sydd â cham-drin plant fel testun canolog. Fel nifer o ddramâu eraill gan Povey megis *Wyneb yn Wyneb*, *Tair*, ac *Yn Debyg Iawn i Ti a Fi*, mae *Perthyn* wedi'i strwythuro'n bwrpasol ac yn ystyriol o amgylch y pwnc a'r tensiynau sy'n datblygu o ganlyniad i'r sefyllfa ddramataidd honno. Er fy mod wedi nodi bod hyn hefyd yn rhannol wir am *Tiwlips* rhaid pwysleisio ei bod yn dal i lwyddo i ymdrin â'r pwnc heb orlethu a bod yn union *am* y pwnc. Llwyfannwyd *Tiwlips* am y tro cyntaf ym mis Chwefror 2000 gan Cwmni Theatr Gwynedd fel ail ran perfformiad dwbl gyda *Wal*, ac wedi ei chyfarwyddo gan Siân Summers.

*Pryd fuo Kathleen Ferrier Farw?* (2002) Dyma ddrama radio gyntaf Aled Jones Williams ac fe'i darllenwyd ar Radio Cymru ar Fawrth 10<sup>fed</sup> 2002. Gellir ystyried y ddrama yn barhad clos o'r hyn a fynegwyd yn *Fel Stafell*, gan ei bod eto yn ymdrin â marwolaeth, henaint, a cholled. Gwryw, Mr Parry, yw prif lais y ddrama unwaith eto, gyda'i fam, nyrs a gweithiwr cymdeithasol yn gymeriadau eilradd. Yn arwyddocaol, fe'i hysgrifennwyd yn bwrpasol ar gyfer ei darlledu fel drama radio, ac mae'r testun yn llwyddo i ymestyn rhai o fotiffau a diddordebau nodweddiadol yr awdur ar gyfer cyfrwng clywedol.

Mae Mr Parry yn dioddef o salwch *Alzheimer's*, ac felly mae'r ddrama wedi strwythuro o amgylch y weithred o gofio â'r modd y mynegir atgofion drwy gyfrwng iaith; hynny yw, nid ar ffurf weledol. Gan ei bod yn ddrama ar gyfer y radio ni pherfformir y testun mewn gofod rhanedig rhwng perfformwyr a chynulleidfa; trwy ddiddymu'r elfen weledol mae arwyddocâd annatod iaith a geiriau yn cael ei amlygu'n fwy na'r arfer a rhoddir pwyslais cyson ar ansefydlogrwydd iaith. Fel yr oedd *Fel Stafell* yn ategu'r sefyllfa theatraidd a'i chysyniadau themataidd trwy'r weithred uniongyrchol o berfformio, mae *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?* yn yr un modd yn ymestyn cyflwr bregus a diflanedig atgofion ac iaith Mr Parry i fod yn fynegiant anghyffyrddadwy o iaith, o'r union fodd â'r cyfrwng y mynegir y testun.

*Ta-ra Teresa (2002)* Os oedd *Tiwlips* yn ymdrech i ymdrin â phwnc llosg a real tra'n sicrhau nad oedd ymdriniaeth y dramodydd o ddifrifoldeb y thema'n cael ei gyfaddawdu gan arddull haniaethol, mae *Ta-ra Teresa* yn ddatblygiad pellach o'r berthynas ddyrys honno. Trwy'r gweithiau cynharach gellir olrhain esblygiad arddulliadol eithaf llinol gan i'r dramâu symud yn gynyddol i diriogaeth fwy haniaethol tra'n parhau i berthyn i fyd ac i gyflwr lled-diriaethol (trwy gyfrwng lleoliadau penodol, geiriau ac acenion). Mae *Ta-ra Teresa* yn llwyddo am y tro cyntaf i gynnal cydbwysedd rhwng y ddau begwn ac yn llwyddo i ymestyn pwysigrwydd, cwmpas ac amcanion testun yr awdur. Er gwaethaf llwyddiannau'r dramâu cynt, nid wyf yn teimlo mai gormodiaeth yw dweud mai *Ta-ra Teresa* yw drama bwysig gyntaf Aled Jones Williams a bod modd cyfeirio ati fel drama fawr.

Nid wyf yn awgrymu bod *Ta-ra Teresa* yn dynodi terfyn neu uchafbwynt esblygiad arddull y dramodydd na fod angen ystyried yr anghydbwysedd rhwng yr haniaethol a'r diriaethol yn y gweithiau blaenorol fel gwendid. Ond yn ddi-os, mae llais y dramodydd yma yn gadarnach,

yn fwy hyderus, yn ffyrnicach efallai, ac yn fwy ystyriol. Yn annodweddiadol efallai, mae ynddi neges a chenadwri ynglŷn â mater o bwys i'r Cymry Gymraeg ac i'w chynulleidfa. Mae'r ddrama yn arddulliadol ar lwyfandir gwahanol i'r gweithiau cynt; os nad oes modd ystyried y ffigyrau ynddi fel rhai 'crwn' (ac yna eu hystyried fel cymeriadau confensiynol dramataidd) maent yn sicr wedi llunio'n ddyfnach ac yn greaduriaid llawer mwy cymhleth na welwyd yn y gweithiau cynharach. Hefyd, yn fwy nag unrhyw un o'r dramâu eraill mae *Ta-ra Teresa* wedi'i lleoli'n amlwg mewn lleoliadau ac mewn cymdeithas y byddai'r gynulleidfa yn gyfarwydd â hwy - Dinas, Blaenau Ffestiniog, Lerpwl, Llandudno a Llyn y Morynion - ac felly er gwaethaf llwyfaniad ac ieithwedd freuddwydiol a haniaethol, mae'r ddrama a'i chymeriadau yn gaeth i'r byd sy'n bodoli tu hwnt i bamedrau'r llwyfan a'r ddrama. Nid oes modd datgysylltu'r weithred berfformiadol oddi wrth yr hyn sy'n bodoli tu hwnt i ofod y digwyddiad.

Yn wreiddiol, bwriadwyd i'r ddrama fod yn led-addasiad o *Romeo a Juliet* ac er bod ynddi atsain ganolog ym mherthynas y Cymro Robat Hefin â'r Saesnes Adrian, prin iawn yw unrhyw gyfeiriadau eraill. Tra bod drama Shakespeare yn cynnig diweddglo taclus a gwrs foesol eglur, nid yw *Ta-ra Teresa* yn diweddu ar nodyn mor ddidactig; ceir ynddi bregeth o ryw fath ond nid oes modd ymestyn honno i fod yn foeswers. Yr unig fwriad sydd gan y ddrama yw tanlinellu cymhlethdodau materion sy'n ymwneud ag ymfudiad pobl ddi-Gymraeg i Gymru: nid yw'r ddrama yn mentro cynnig unrhyw atebion. Rhybudd a datganiad a geir ynddi, i beidio ystyried y Cymry a'r rhai nad ydynt yn Gymry fel pegynau deuaidd gan fod hynny'n gwneud sefyllfa anodd yn un amhosib. Yn arddulliadol, cydnabuwyd gan y dramodydd fod *Crave* gan Sarah Kane hefyd wedi bod yn ysbrydoliaeth wrth ei hysgrifennu ac fe nodwyd gan Nic Ros fod modd gwneud cymhariaeth rhwng esblygiad arddull theatraidd Aled Jones Williams â'r modd yr esblygodd arddull Kane gan i'w dramâu hithau fynd yn

gynyddol i gyfeiriad yr haniaethol. Yn ogystal credaf fod ei dramâu hithau, er bod y corff o waith sy'n bodoli tipyn llai o'i gymharu ag un Aled Jones Williams, wedi bod yn gynyddol ôl-ddramataidd hyd nes y diystyrwyd cymeriadau yn llwyr erbyn *4.48 Psychosis*, ei drama olaf.<sup>230</sup>

Wrth ystyried esblygiad gweithiau theatr Aled Jones Williams fel rhai sydd o bosib yn dod yn gynyddol ôl-ddramataidd, mae hyn yn codi cwestiwn canolog ynglŷn â'r broses o'u llwyfannu mewn cyd-destun theatraidd penodol. Er gwaethaf fy marn fod y gweithiau drwyddi draw yn amlygu rhinweddau ôl-ddramataidd ac yn amlygu tueddiadau arddulliadol cyffelyb, fe grëir tensiwn amlwg rhwng y testunau eu hunain â'r hyn sydd wedi ei weld ar lwyfan gan gynulleidfaoedd. Yn amlach na pheidio, credaf fod y dramâu wedi eu llwyfannu fel testunau dramataidd a'u dehongli a'u gosod mewn cyd-destun ac yng nghanol arferiadau theatraidd dramataidd confensiynol. Mae testunau ôl-ddramataidd ar y llaw arall yn caniatáu ac yn gwahodd ymdriniaeth fwy hyblyg ac eithriad hyd yn hyn yw llwyfaniadau o ddramâu Aled Jones Williams sydd wedi ymdrechu i fod yn arddulliadol ddyfeisgar. Ian Rowlands yw'r cyfarwyddwr sydd wedi mentro ac wedi llwyddo i wneud hynny fwyaf, gydag Aled Jones Williams ei hun yn credu mai ef yw'r cyfarwyddwr sydd wedi dod agosaf at wireddu ei weledigaeth theatraidd ar lwyfan.<sup>231</sup> Nid yw hyn yn feirniadaeth o gyfarwyddwyr nac o ymarferwyr theatr Gymraeg eraill, ac nid diffyg gweledigaeth sydd o reidrwydd ar fai. Yn hytrach fe gredaf fod hyn o ganlyniad i nifer o ffactorau nad sy'n deillio'n uniongyrchol o'r dramâu eu hunain: cyllid, maint cynulleidfaoedd, gofodau pwrpasol, adnoddau technegol, cyfrifoldebau gwahanol gwmnïau i lwyfannu math penodol o theatr, ac yn y blaen. Serch hynny, credaf fod modd defnyddio gweithiau Aled Jones Williams i gwestiynu'r berthynas yng Nghymru rhwng dramâu newydd a'r modd y caiff y gweithiau hynny eu llwyfannu, gan

---

<sup>230</sup> Gweler Ros, t.34.

<sup>231</sup> O gyfweiliad â Aled Jones Williams Awst 27<sup>ain</sup> 2009.

ystyried hynny o fewn ecoleg benodol y theatr Gymraeg. Mae *Ta-ra Teresa* yn hynod o addas ar gyfer archwiliad o'r fath gan fod ganddi safle unigryw yn hanes cynyrchiadau dramâu Aled Jones Williams; yn dilyn y cynhyrchiad cyntaf dan gyfarwyddyd Ian Rowlands ar gyfer Cwmni Theatr Gwynedd ym mis Tachwedd 2002, fe'i hail-lwyfannwyd yn ystod tymor yr Hydref 2003; eto dan gyfarwyddyd Ian Rowlands ond y tro hwn dan faner Llwyfan Gogledd Cymru, cwmni oedd ag estheteg a pholisi artistig tra gwahanol i'r cwmni gynhyrchodd y llwyfaniad cyntaf.

*Be' O'dd Enw Ci Tintin?* (2003) Dyma'r unig un o ddramâu Aled Jones Williams y gellir ei hystyried i fod yn ddrama *genre*. Er defnyddio moddau penodol ffilmiau cowbois fel sylfaen arddulliadol ar gyfer *Sundance*, ymdriniaeth o themâu'r *genre* a gafwyd ynddi yn hytrach nag efelychiad o strwythur a naratif. Mae *Be' O'dd Enw Ci Tintin?* hefyd yn defnyddio *genre* fel sylfaen gan ganolbwyntio ar storiâu ditectif a *film noir*, ond y tro hwn estynnir confensiynau'r *genre* i fod yn ganolog i strwythur y ddrama. Yn ychwanegol, o holl weithiau'r dramodydd dyma'r unig ddrama lle gellir ei disgrifio fel rhyw fath o led-gomedi. Er bod hiwmor yn elfen yn nifer o'r dramâu, mae ymdriniaeth anochel eironig o gonfensiynau *film noir* a straeon ditectif yn sicrhau nad yw'r ddrama yn rhannu difrifoldeb dramâu eraill megis *Sundance* a *Wal*. Tybiaf fod hyn yn rhannol i wneud â'r ffaith ei bod hi'n ddrama yn y Gymraeg sy'n ddibynnol ar fotifau cynhenid Americanaidd: er eu bod yn siarad Cymraeg gan fod ganddynt enwau fel Charles George a Pauline Schramme mae'r cymeriadau yn llwyddo i gynnal rhyw rith estronol ac egsotig.

Er na chynhyrchwyd y ddrama am y tro cyntaf tan 2003, noda Aled Jones Williams yn ei ragair i'r sgrïpt gyhoeddedig ei bod wedi'i hysgrifennu dair blynedd ynghynt. Er ei chryfderau, ni ellir gwadu fod *Be' O'dd Enw Ci Tintin?*, yn enwedig wrth ei gosod rhwng *Ta-*

ra Teresa a Lysh yn ymddangos fel drama gymharol naïf a hyd yn oed yn ddi-nod o fewn cyfanrwydd gwaith ei hawdur.

*Lysh* (2004) Ar y llaw arall, ac yn gwbl naturiol efallai, gellir gweld dilyniant amlwg rhwng *Ta-ra Teresa* â *Lysh*, a gynhyrchwyd gan Cwmni Theatr Bara Caws yn ystod Eisteddfod Genedlaethol Casnewydd a'r Cylch ym mis Awst 2004 cyn mynd ar daith yn ystod misoedd yr Hydref. *Lysh*, yn fy nhyb i, yw uchafbwynt gyrfa ddramayddol ei hawdur. Nid yn unig gellir ei chysidro fel pinacl arddulliadol ond gwelir yma hefyd gyfuniad o'r gwahanol foddau ac ystyriaethau a amlygwyd trwy gydol y dramâu cynharach ac fe wneir hynny mewn modd grymus, caboledig, ac yn annodweddiadol emosiynol.

Fel *Ta-ra Teresa*, drama ar gyfer pedwar cymeriad yw *Lysh* ac fel yr awgrymir yn y teitl alcoholiaeth yw ei phrif thema, gyda phob un o'r cymeriadau yn ceisio ymdopi ag effeithiau'r cyflwr; yn dioddef eu hunain neu oherwydd salwch eraill. Ymestynnir eu sefyllfa yn drosiannol gan fod y cysyniad o orfod ymdopi a cheisio trosgynnu 'cyflwr' yn arwyddocaol nid yn unig yn naratif y ddrama ond hefyd o'r cyfrwng theatrig ei hun. Fel yr oedd Tom yn gaeth i'w alcoholiaeth yn *Fel Stafell*, mae pob un o'r cymeriadau yn *Lysh* yn gaeth i'w sefyllfa a chredaf mai hyn yw prif thema neu *predicament* holl weithiau Aled Jones Williams: yr anabledd i ddweud dim byd mwy nag y mae'r cyfrwng, gan gynnwys y geiriau a ddefnyddir i fynegi'r profiad o fod yn rhan o'r cyfrwng hwnnw, yn ei ganiatáu. Yr hyn sy'n gwneud *Lysh* yn nodedig ar y pwynt penodol yma yng ngyrfa'r awdur, ar wahân i'r atseiniau hunangofiannol amlwg, yw bod modd dehongli'r ddrama fel maniffesto uniongyrchol gan Aled Jones Williams ynglŷn â'r anabledd canolog hwn. Er iddo droeon droi geiriau'n wrthrychau - gweler *Robat Hefin* yn ei fonolog gyntaf yn *Ta-ra Teresa*, er enghraifft: 'Y bore

hwnnw mi gyfris i'r geiria Susnag o'dd gin i...'<sup>232</sup> - gwthir yr arferiad hynny i'r eithaf yn *Lysh*, gan i eiriau'n llythrennol gael eu troi'n arfau:

Ond un 'Dolig mi gesh i'r gwn gora' gesh i 'rioed. Dischynyri Susnag gin Anti Gracie. A mi gesh-i gadw fo.[...]Mam! Yda chi'n gwbod be' ydy' *valitudinarian*? Be' ydy' ystyr *jejune*, Mam? Mi o'n i'n medru 'i lladd hi hefo'i hanwybodaeth ei hun. Mam, be' ma' *inchoate* yn ei feddwl dwch? 'Dwn i ddim,' medda hi, yn dychryn i gyd, fel petai hi'n syrendro i mi. 'Dwn i ddim.' A llythrenna'r geiria' 'n friwsion yn ei cheg hi. Oherwydd Cymraes thick oedd Mam.<sup>233</sup>

Mae'r dyfyniad uchod hefyd yn symptom o drobwynt yn nramâu Aled Jones Williams; ar ôl cyrraedd yr hyn a gredaf i i fod yn uchafbwynt arddulliadol a chydabod yn agored derfynau'r cyfrwng, bron nad oes modd na phwrpas ymdrechu esblygiad pellach. Trwy gofio bod ystyriaeth o iaith yn ganolog i'r dramâu a bod yr ymdriniaeth hynny wedi newid ac esblygu ochr yn ochr ag esblygiad arddulliadol, bron fod y ddau gonsyrn gyda'i gilydd wedi cyrraedd rhyw fath o derfyn naturiol ac felly credaf fod *Lysh* yn dynodi cyfeiriad newydd yng ngwaith y dramodydd. Am na ellir byth wirioneddol ateb na throsgynnu'r ymddiddanion blaenorol, ceir derbyniad agored o gyfyngderau'r cyflwr. Nid iaith yw'r cwestiwn canolog bellach, ond rhethreg.

*Iesu!* (2008) Yn dilyn seibiant hir o bedair blynedd, dyma'r ddrama gyntaf yr hyn fuaswn i yn ei ystyried fel trydydd cyfnod yng ngyrfa ddramayddol Aled Jones Williams. O'i holl ddramâu hyd yma, *Iesu!* yw'r un mwyaf confensiynol ddramataidd; fel nodwyd yn *Tiwlips* a *Ta-ra Teresa*, wrth geisio ymdrin â thestun cyfoes a taer, nid hawdd yw diystyru a haniaethu deunydd cefndirol a sylfaenol y naratif. Yn addasiad rhydd o Efengyl Marc, mae'r ddrama yn olrhain hanes dyddiau olaf bywyd yr Iesu, ond yn fwy na dim mae hi'n ddrama am eithafiaeth: eithafiaeth grefyddol, wleidyddol, ieithyddol, a pheryglon safiadau o'r fath. Awgrymir ynddi mai myth wedi'i fanipiwleiddo oedd yr Iesu, y Croesholiad â'r Atgyfodiad,

---

<sup>232</sup> Williams yn Ros, t.145.

<sup>233</sup> Aled Jones Williams, 2004. tt.43-44.

a hynny er mwyn sicrhau fod penaethiaid gwledydd, ymerodraethau, a chrefyddau yn parhau i allu arglwyddiaethu tros eu pobl. Mae hypothesis y ddrama yn ategiad amlwg o wleidyddiaeth ryngwladol gyfoes, ac yn benodol o'r rhyfeloedd yn Afghanistan ac Irac a chysyniadau cyfalafol sydd ynghlwm â Rhyfel ar Derfysgaeth yr Amerig. Gwnaethpwyd defnydd helaeth o ddyfyniadau gan wleidyddwyr Americanaidd; gwelwyd yr Iesu mewn *jump suit* oren, ac fe wnaethpwyd cyfeiriadau amlwg at achosion o gam-drin carcharorion yn Abu Ghraib ond oherwydd ei chyfoesrwydd mae hi'n anochel fod y ddrama am fod yn un o'i chyfnod. Er bod llai na pedair blynedd wedi mynd heibio ers iddi gael ei pherfformio gyntaf mae beirniadaeth wleidyddol y testun, neu o leiaf yr un fynegwyd mor amlwg yng nghynhyrchiad gwreiddiol Cefin Roberts, wedi dyddio yn sgil newid yn nhirwedd gwleidyddiaeth America.

Fisoedd cyn iddi gael ei pherfformio gyntaf gan Theatr Genedlaethol Cymru yn ystod yr Eisteddfod Genedlaethol yng Nghaerdydd ym mis Awst 2008, rhoddwyd cryn sylw i'r ddrama yn y wasg Gymreig am fod yr Iesu yn cael ei dehongli a'i pherfformio gan ferch, er nad yw hynny yn cael fawr o effaith ar naratif y ddrama ei hun. Gostegodd y storm (a oedd mi dybiaf, yn bennaf o wneuthuriad y cyfryngau yn fwy nac oherwydd unrhyw wir ddieter gan Gristnogion Cymru)<sup>234</sup> yn dilyn y perfformiadau cyntaf yng Nghaerdydd, a bu'r ddrama ar daith lwyddiannus drwy Gymru yn ystod y misoedd Medi a Hydref canlynol. Wrth gwrs, eironi'r holl stôr a wnaethpwyd ynglŷn â'r ail ddehongliad yw'r ffaith fod y ddrama ei hun yn hunangyfeiriol gan fod unrhyw luniad theatraidd o'r Iesu yn anochel am fod yn efelychiad o ddamcaniaeth ganolog y ddrama. O gofio hyn, diddorol yw nodi ar wahân i'r newid mewn rhyw nid yw'r Iesu mor wahanol â hynny i'r ffigwr a ddisgrifir yn y Beibl; yn wir, mae rhan fwyaf o'r ddeialog a ynganir ganddi wedi'i drosi neu addasu yn syth o Efengyl Marc.

---

<sup>234</sup> Gweler araith lem Meirion R Thomas, "Pa Iesu? Ymosod ar ddrama 'anfoesol'" yn *Golwg*, Cyfrol 20, Rhif 46, Gorffennaf 31 2008. tt.36-37.



Dywedodd y dramodydd ei hun y buasai efallai wedi bod yn fwy addas galw'r ddrama yn 'Peilat!' gan mai trwy'i ddehongliad o gymeriad y llywodraethwr y gwelir dychymyg y dramodydd yn bennaf ar waith; mae areithiau mwyaf y ddrama, o ran geiriau ac o ran pwysigrwydd dramataidd yn perthyn i Peilat. Yn yr un modd, mae ffigwr Jiwdas yn cael ei drawsnewid yn *Iesu!* ac os byddai rhywun yn dymuno difrïo'r ddrama rwy'n credu mai trwy ganolbwyntio ar Jiwdas y gellir creu'r ddadl orau gan mai yn ei gymeriad ef y ceir y gwyrriad mwyaf dadleuol. Ef yw ffigwr mwyaf Aled Jones Williams-aidd y ddrama; yn gymeriad gwrthdarodedig, yn alltud ac yn mynegi rhywioldeb diamwys a pheryglus. Tra bod Iesu'r ddrama yn llwyddo i ennyn empathi disgwyledig, roedd lluniad y dramodydd o Jiwdas yn annisgwyl hefyd yn ennyn yr un ymateb.

Yn ddi-os, cynhyrchiad Cefin Roberts o *Iesu!* yw'r cynhyrchiad 'mwyaf' o ddramâu Aled Jones Williams hyd yn hyn; dyma'r tro cyntaf i gorws ymddangos mewn unrhyw un o'i ddramâu, roedd y set yn enfawr, ac yn anochel fe chwyddwyd graddfa'r cynhyrchiad er efallai nad yw'r ddrama angen nac ychwaith yn ddibynnol ar lwyfaniad mor eang. Crëwyd tensiwn cysyniadol amlwg rhwng y cynhyrchiad â'r testun, oherwydd fe awgrymir yn y sgript fod addasu'r Iesu yn gysyniadol ac yn llythrennol yn weithred amhosibl; ni ellir cwmpasu ffigwr o'r fath a'i leihau i raddfa ddynol ar lwyfan heb i hynny ymddangos yn dila o gofio mae'r cysyniad o Feseia yw'r un sydd wedi dylanwadu ar ddynoliaeth orllewinol fwyaf am dros ddwy fil o flynyddoedd. Oherwydd amhosibilrwydd gwneud cyfiawnhad â'i bwysigrwydd crefyddol, cymdeithasol a hanesyddol, mae'r ddrama yn awgrymu efallai mai cynildeb yw'r modd mwyaf addas o lunio'r Iesu mewn modd theatraidd. Ar y llaw arall, roedd y cynhyrchiad yn tynnu i'r gwrthwyneb ac yn mynnu llenwi'r llwyfan. Mae hyn unwaith eto yn codi'r cwestiwn o lwyfannu drama newydd yn y Gymraeg, yn enwedig gan

gwmni cenedlaethol a gan ddramodydd o bwys yng nghanol uchafbwynt y calendr celfyddydol Cymraeg, â'r disgwyliadau a'r amodau sydd ynghlwm â hynny.

*Chwilys* (2010) Mae rhai o ystyriaethau themataidd *Iesu!* yn parhau i fod yn berthnasol yn nhestun drama llwyfan nesaf yr awdur. Yn destun gwleidyddol, deialog yw *Chwilys* rhwng dau ddyn dienw; mae Dyn 1 yn Gymro sydd newydd gyfieithu cyfrol o gerddi gan fardd o Iran i'r Gymraeg, ac mae Dyn 2 yn gweithio i asiantaeth lywodraethol neu filwrol anhysbys. Mae Dyn 2 yn ymddangos yng nghartref Dyn 1, wrth iddo baratoi i adael ar gyfer lansiad swyddogol y gyfrol o gerddi. Mae yma ategiad o'r berthynas a welwyd rhwng Eddi ac Alji yn *Wal*, yn enwedig gan fod cyfathrach Dyn 1 a Dyn 2 yn bennaf yn ymwneud â grym. Mae yma eto adleisiau o faterion gwleidyddol cyfoes. Os oedd *Iesu!* yn ymdrin â'r cysyniad o imperialaeth ac eithafiaeth wleidyddol a chrefyddol mewn perthynas uniongyrchol â'r rhyfeloedd yn Irac ac Affganistan, mae *Chwilys* yn ymestyn y cyd-destun i ystyried cyflwr rhyngwladol: perthynas gwledydd y Gorllewin a rhai'r Dwyrain Canol ac Asia, rhwng Cristnogaeth ac Islam, rhwng gweithredoedd rhyfelgar a gweithredoedd celfyddydol. Ategir paranoia treisgar y Gorllewin gan y teitl; chwilys gan Dyn 2 yw naratif y cynhyrchiad.

Mae *Chwilys* yn arwyddocaol yng ngyrfa'r dramodydd gan fod yma ddychwelyd i raddfa rhai o'r testunau llwyfan cynharach. Os bu ei lwyfan yn ehangu trwy *Ta-ra Teresa*, i *Lysh* ac *Iesu!*, mae *Chwilys* yn dychwelyd i raddfa lai fel y gwelwyd yn *Sundance* a *Wal*. Mae *Chwilys* hefyd yn nodedig gan ei bod wedi'i lleoli mewn sefyllfa ddomestig a realistig, y testun llwyfan cyntaf gan Aled Jones Williams i wneud hynny. Gan ystyried ei pherthnasedd a'i chyfoesedd gwleidyddol, nid anghywir fyddai ystyried y testun i fod yn un naturiolaid. Ond yn ddiddorol, mae strwythur y testun yn y sript yn cynnig tric theatraidd mwy hyblyg nac y mae'r ddeialog naturiolaid yn ei awgrymu. Mae i'r ddrama ddau ddiweddglo

gwahanol, gyda'r naill yn gorffen gyda marwolaeth Dyn 1 a'r llall gyda marwolaeth Dyn 2. Dywed y cyfarwyddiadau llwyfan: '*Mae'n rhaid i Dyn 2 yn y foment yma benderfynu pa ddiwedd y mae'n mynd i ddewis. Rhaid iddo archwilio ei deimladau. Ni ddylid o gwbl benderfynu cyn y perfformiad pa ddiwedd i'w ddewis!*'<sup>235</sup> Hyd yn oed os nad yw'r gynulleidfa yn ymwybodol fod unrhyw ddewis wedi'i wneud, er i'r ddrama ymddangos yn llinol ac yn naturiolaid mae'r testun yn dangos fod yr awdur yn parhau i ysgrifennu theatr sydd yn amlygu hunanymwybyddiaeth o'r weithred theatraidd.

Perfformiwyd *Chwilys* am y tro cyntaf gan Theatr Tandem ar daith yn ystod y Gwanwyn, 2010 dan gyfarwyddyd Valmai Jones. Bu iddi gael ei hail-lwyfannu a'i pherfformio fel act gyntaf perfformiad dwbwl ar y cyd gyda *Merched Eira*, ail ddrama newydd gan Aled Jones Williams i gael ei pherfformio'r flwyddyn honno, yn ystod wythnos Eisteddfod Genedlaethol Bro Morgannwg ym mis Awst 2010.

*Merched Eira* (2010) Nid amhriodol oedd perfformio *Merched Eira* ar y cyd gyda *Chwilys* gan fod tebygrwydd amlwg rhwng y ddau destun, yn ymarferol yn ôl maint y cynhyrchiad a hefyd yn themataidd. Strwythurir *Merched Eira* hefyd yn bennaf trwy gyfrwng deialog, ond y tro hwn dwy ddynes yw canolbwynt y gweithgarwch. Ceir awgrym fod Edith ac Edna wedi dianc o gartref hen bobol, efallai er mwyn mynd ar wyliau, a nawr maent ar goll mewn diffeithwch gwyn. Ceir awgrymiadau fod y ddwy mewn rhyw fath o ebargofiant, eu bod eisoes wedi marw, eu bod yn disgwyl, ond ni chynigir unrhyw atebion terfynol. Yn wir, daw'r cynhyrchiad i ben drwy ail-berfformio'r eiliadau cyntaf, gan awgrymu fod Edith ac Edna yn gaeth i fodolaeth ailadroddol ddiwedd. Mae'r arddull yn wahanol iawn i *Chwilys*, er iddo eto fod yn arwyddocaol o'i chymharu â dramâu eraill Aled Jones Williams. Mae yma

---

<sup>235</sup> Aled Jones Williams, *Merched Eira a Chwilys* (Gwasg Carreg Gwalch, 2010) tt.93-94.

ffurfioldeb arddulliadol, ac fe gredaf mai *Merched Eira* yw'r ddrama gyntaf ganddo sy'n ategu'n eglur rai o rinweddau Theatr yr Absŵrd, ac yn enwedig rhai o weithiau Samuel Beckett. Mae amwysedd y sefyllfa ddramatidd yn ein hatgoffa o *Wrth Aros Godot* a *Diweddgan*, ac yn ategu rhai o ddelweddau *Happy Days*; mae'r naratif yn ein hatgoffa o *Bobi a Sami* gan Wil Sam.

Cyfarwyddwyd *Merched Eira* gan Bryn Fôn ar gyfer Theatr Bara Caws, ac yn dilyn y perfformiadau yn yr Eisteddfod bu'r cynhyrchiad ar daith yn ystod y mis Medi canlynol. Ar gyfer y daith, fe berfformiwyd addasiad llwyfan gan Bryn Fôn a Martin Thomas o *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?* dan y teitl *Y Dyn Eira*.

### **Gweithiau Llenyddol Eraill**

Yn ogystal â'r testunau llwyfan amlinellwyd uchod, mae Aled Jones Williams hefyd yn adnabyddus fel llenor a bardd, gan iddo gyhoeddi pedair cyfrol o lenyddiaeth, un gyfrol o farddoniaeth, ac fe'i gwobrwywyd yng nghystadleuaeth y goron yn Eisteddfod Genedlaethol Sir Benfro yn 2002 am y bryddest *Awelon*.

Dywed Nic Ros mai 'Cerddi sy'n corddi yw cynnyrch Aled Jones Williams'<sup>236</sup> ac felly nid yw'n fawr o syndod mai o'r gweithiau llenyddol *Awelon* yw'r un tebycaf i'r dramâu o ran ffurf ac arddull. Yn yr un modd mae'r dramâu yn ymwrthod ag anghenion confensiwn drama, mae *Awelon* yn gyndyn iawn o ufuddhau i gonfensiynau barddoniaeth. Er ei fod yn ymddangosiadol yn ddarn o lenyddiaeth, nodir gan Eirwen George yn ei beirniadaeth 'Yr hyn sy'n ei wneud yn fardd yw ei ymateb synhwyrus i'r byd o'i gwmpas ac, yn bennaf oll, ei

---

<sup>236</sup> Ros, t.17.

ddawn i ddefnyddio cyfeiriadau i bwrpas<sup>237</sup>; credaf fod modd ymestyn yr ystyriaeth hon i ddisgrifio rhan fwyaf o'r dramâu llwyfan hefyd. Yn 'fonolog' aml-leisiol ac yn gymysgedd o gyweirnodau ieithyddol a chyfeirnodau gwahanol, mae'r gerdd yn dilyn meddyliau dyn ifanc (er nad yw hynny'n gwbl glir) sy'n dioddef o ganser wrth iddo ddisgwyl canlyniadau profion Pelydr-x, ac fe gyflwynir ei argraffiadau ar ffurf llif yr ymwybod.

Yr hyn sy'n gwneud *Awelon*, yn ogystal â'r gweithiau llenyddol eraill yn berthnasol i astudiaeth ddramatwrgaidd yw'r ffaith eu bod nhw'n weithiau perfformiadol. Yn debyg i baradocs canolog y dramâu, mae'r gweithiau llenyddol yn amlygu ymwybyddiaeth bwrpasol o'i hunain fel gwrthrychau sydd wedi eu llunio. Atgoffir y darlennydd yn gyson mai lluniad yw gosodiad yr ysgrifen ar y dudalen, ac o ganlyniad mai lluniad yw'r iaith a fynegir trwy'r gosodiad. Awgrymir nad oes dim byd yn gynhenid naturiol am iaith nac ysgrifen, a dim ond confensiynau ac arferiadau adnabyddedig ydynt. Trwy ddiweddu *Awelon* gyda blwch gwag, ynghyd â choma unig wedi'i osod ar ei waelod,<sup>238</sup> mae'r bardd yn tanlinellu'r ffaith mae lluniad yw gosodiad y testun ar y dudalen ac er efallai fod y gosodiad yn anghonfensiynol mae'n fodd o fynegiant sydd yr un mor ddilys, mor amwys, mor ddamweiniol, a hefyd mor rhyfeddol ag unrhyw fesur mwy confensiynol.

Er bod ffurfioldeb arddulliadol a strwythurol amlwg ym mhedair cyfrol lenyddol Aled Jones Williams, ffurfioldeb sydd bennaf yn absennol yn y gweithiau llwyfan ac yn *Awelon*, nid ydynt ychwaith yn wyriad llwyr o nodweddion themataidd yr awdur, yn enwedig wrth ystyried ei ymdriniaeth ymwybodol a'i gwestiynu cyson o botensial a defnydd iaith ar gyfer mynegiant ieithyddol. Yn ddieithriad, mae naratif pob un o'r cyfrolau yn cael ei fynegi trwy

---

<sup>237</sup> Beirniadaeth Eirwen George yn *Cyfansoddiadau a Beirniadaethau Eisteddfod Genedlaethol Brenhinol Cymru Tŷ Ddewi* (Gwasg Dinefwr dros Lys yr Eisteddfod Genedlaethol, 2002) t.39.

<sup>238</sup> Aled Jones Williams, 'Awelon' yn *Y Cylchoedd Perffaith* (Caernarfon: Gwasg y Bwythyn, 2010). t.19.

destun aml-leisiol. Yn union fel ei fod yn ategu datganiad Lyotard o'i ddrwgdybiaeth o brif naratifau, nid yw Aled Jones Williams byth yn gadael i un llais llywodraethol fynegi'r naratif.

*Awelon* yw'r gerdd gyntaf yn *Y Cylchoedd Perffaith*,<sup>239</sup> ei gasgliad o farddoniaeth gyhoeddedig cyntaf. Nid yw'r un o'r cerddi eraill yn y gyfrol mor arbrofol â'i bryddest fuddugol, ac yn gyffredinol mae'r cerddi llawer cynilach ac yn fwy amlwg yn rhai hunangofiannol; nid oes yma gymeriadau i fynegi'i weledigaeth. Fodd bynnag, maent yn parhau i ategu rhai o brif ystyriaethau themataidd y gweithiau llwyfan: cydnabyddiaeth agored o fateroldeb y testun ynghyd â drwgdybiaeth o allu iaith i gyfleu gwirioneddau.

Gellir rhannu'r gweithiau llenyddol i ddau gategori, gyda *Rhaid i Ti Fyned y Daith Honno Dy Hun* ac *Oerfel Gaeaf Duw* mewn un grŵp â'r ddwy nofel *Ychydig Is Na'r Angylion* ac *Yn Hon Bu Afon Unwaith* yn y llall. Mae'r ddwy gyfrol gyntaf yn fyrrach na'r nofelau a gellir eu hystyried fel myfyrdodau sydd ar adegau yn hynod o bersonol ac er eu bod yn gymharol gryno, maent yn ymdrin â phynciau dyrys a chymhleth. Cyfres o ddarnau sy'n ceisio archwilio ffydd yr awdur yw *Oerfel Gaeaf Duw* ac er bod yr awdur yn ficer nid yw'n gyfrol ddidactig nac ychwaith yn un sy'n cyflwyno argyhoeddiad di-gwestiwn ym modolaeth Duw. Fel yn y dramâu, casgliadau eithaf amwys roddir i'r darllynydd. Eto, mae'n bosib disgrifio'r testun fel un perfformiadol; chwaraeir yn gyson â maint, gosodiad, ffont ac atalnodi'r testun.

Is-deitl *Rhaid i Ti Fyned y Daith Honno Dy Hun* yw 'Dyddiadur y daith efo fy nhad i'w farwolaeth.' Gyda datganiad o'r fath, nid yw'n fawr o syndod mai dyma yw gwaith mwyaf hunangofiannol yr awdur. Yn debyg efallai i'r modd mai *Iesu!* yw ei waith llwyfan mwyaf dramayddol gonfensiynol, a hynny gan fod naratif, pwnc a thestun adnabyddus yn sylfaen

---

<sup>239</sup> Aled Jones Williams, *Y Cylchoedd Perffaith* (Caernarfon: Gwasg y Bwythyn, 2008)

iddi, mae *Rhaid i Ti Fyned y Daith Honno Dy Hun* yn enghraifft o'r un arferiad. Wedi ei ysgrifennu mewn modd llinol ar ffurf dyddiadur, oherwydd y pwnc ceir argraff fod yr awdur yma yn gyndyn o arbrofi yn ormodol; yn amharod i frwydro yn erbyn terfynau a diffygion iaith fel y gwneir yn rhai o'r dramâu. Yn hytrach, ac fe amlygir hyn yn fwyfwy yn y nofelau, ceir yma dderbyniad diddig (ond yn allweddol, eto'n berfformiadol) o'r terfynau hynny ac o'r ffaith bod rhai profiadau ac emosiynau tu hwnt i fynegiant ieithyddol. Gweler y cofnod am y diwrnod pryd fu farw ei dad:

**Dydd Sul, 23 Tachwedd 1997**

Bu farw fy nhad y pnawn 'ma.

*Yn hwyr, hwyr heno.*

Fel<sup>240</sup>

Ac oddi tano ceir ffotograff du a gwyn o silwét coeden, a'i brigau'n noeth.

Mae modd ymestyn y disgrifiad o'r 'derbyniad diddig' hynny er mwyn cyfeirio'n ogystal at y nofelau, gan fod y ddwy yn diweddu gyda chydabyddiaeth debyg: mae *Ychydig Is Na'r Angylion* yn gorffen gyda rhestr o eiriau sy'n cael eu galw'n 'gyfieithiad sâl mewn geiriau ohoni, o emosiwn y lliwiau',<sup>241</sup> ac mae *Yn Hon Bu Afon Unwaith* yn dod i derfyn gyda smotyn bach du ar waelod tudalen wag.<sup>242</sup> Yn gyferbyniad llwyr i arddull y gweithiau llwyfan, mae'i ddwy nofel yn llawer mwy naturiolaid; mae'r lleoliadau, y cymeriadau â'u deialog ynghyd â'r naratifau yn gyfarwydd ag yn luniad mimetig o realiti. Er bod yna drasiedïau a throeon melodramataidd a bod y disgrifiadau ynddynt fel arfer yn hynod farddonol a thelynegol, nid yw eu bydysawd yn teimlo'r un mor beryglus, ansefydlog ac anghyfarwydd ag un y dramâu.

---

<sup>240</sup> Williams (2001), t.65.

<sup>241</sup> Aled Jones Williams *Ychydig Is Na'r Angylion* (Gwasg y Bwythyn, 2006) tt.194-196.

<sup>242</sup> Aled Jones Williams *Yn Hon Bu Afon Unwaith* (Gwasg y Bwythyn, 2008) t.126.

Disgrifir yr holl weithiau uchod gan obeithio eu bod, yn eu cyfanrwydd, yn amlygu prif rinweddau arddulliadol a themataidd gweithiau llwyfan Aled Jones Williams. Maent yn ymwrthod â chonfensiynau dramataidd ac yn ddrwgdybus o allu iaith i gyfleu neges ieithyddol resymegol. Mae'r ddrwgdybiaeth yma'n hanfodol i ystyriaeth o'r gweithiau fel rhai ôl-ddramataidd, gan ei fod yn tanseilio prif fodd mynegiadol y testun llwyfan: geiriau. Mae hyn yn gwneud y digwyddiad yn amodol ac yn ei ddatgelu i fod yn luniad celfyddydol hunanymwybodol, ac yn ei droi yn rhag-amod i'r digwyddiad theatraidd. Hynny yw, yn datgelu ei weledigaeth theatraidd i fod yn ôl-ddramataidd.

### iii. Agweddau o'r Theatr Ôl-Ddramataidd

Tuag at derfyn nofel ffuglen gyntaf Aled Jones Williams, *Ychydig Is Na'r Angylion*, mae Dylan Parry, y prif gymeriad, ynghyd â Dylan ei fab, Eiliw ei gariad a grŵp o gyfeillion eraill yn teithio i Mosco. Mae'r gwyliau wedi ei drefnu fel bod modd iddynt brofi a gwerthfawrogi hanes, pensaernïaeth a chelfyddyd y ddinas, ac yn benodol er mwyn i Dylan gael gweld eicon enwog o'r Drindod gan Adrei Rublev. A hwythau bron ar ddiwedd eu gwyliau, mewn tro annisgwyl ac annodweddiadol felodddramataidd yn y gyfrol, mae Eiliw yn cael ei hanafu mewn ffrwydriaid bom ac yn colli ei llaw. Ar ôl dychwelyd i Gymru ac i Flaenau Seiont mae Eiliw yn ceisio ailafael yn ei gyrfa fel arlunydd, ond rhaid iddi nawr geisio gwneud hynny gyda'i llaw chwith ar ôl colli ei llaw dde: 'Teimlodd y chwithdod. Y gwrthwynebiad yn ei chorff. Dieithrwch y gafael. A'r diffyg cynghanedd rhwng llygaid a brwsh a llaw a chynfas.'<sup>243</sup> Ond eto, er gwaethaf y newid yn ei gallu ac yn y modd sydd ganddi ar gyfer mynegi ei gweledigaeth ac amcanion celfyddydol, ac er gwaetha'r anawsterau ac

---

<sup>243</sup> Aled Jones Williams, *Ychydig Is Na'r Angylion* (Caernarfon: Gwasg y Bwthyn, 2006), t.192.



annigonolrwydd defnyddio ei llaw chwith, mae Elliw yn parhau i ymdrechu i ailffurfio'i chreffft yng ngolau'r newidiadau annisgwyl diweddar.

Yng nghyd-destun y ddrama Gymraeg, credaf fod modd defnyddio'r enghraifft uchod yn drosiannol ar gyfer disgrifio hynodrwydd testunau theatr Aled Jones Williams. Hoffwn awgrymu fod ei ddramâu yn debyg i allu Elliw i ailgychwyn arlunio â llaw wahanol: mae'r ddau yn ymdrechu i greu gweithiau celfyddydol sydd, yn ymddangosiadol efallai, heb fod yn llwyr ddatgysylltiedig â'r hyn oedd yn bodoli'n flaenorol ond fod y gelfyddyd newydd yn mynnu dull, arddull, a rhagolwg newydd ar gyfer ymdrin â'r deunyddiau crai angenrheidiol.

Yn wahanol i'r gweithiau a ddadansoddwyd yn y bennod flaenorol mae ymdriniaeth Aled Jones Williams o feini prawf yr ôl-ddramataidd yn tarddu o gyd-destun ac o draddodiad theatraidd gwahanol. Yn ymddangosiadol mae'r gweithiau yn perthyn i ddisgwrs dramâu llenyddol, ond nid oes modd anwybyddu'r ymdriniaeth bwrpasol amlwg sydd ynddynt o elfennau (fel eu diffinnir yn yr *Aspects* gan Lehmann)<sup>244</sup> ac o rinweddau'r ôl-ddramataidd. Trwy gyfrwng ei theatr mae'r ddrama Gymraeg yn cael ei dadalltudio; yn cael ei hailffurfio trwy amlygu'r un ystyriaethau a'r un estheteg a fynegwyd gan gwmnïau ac ymarferwyr theatr fwy cydnabyddedig 'arbrofol'.

Mae'r hyn gellir ei ystyried i fod yn ôl-ddramateiddiolrwydd problemus Aled Jones Williams yn baradocs canolog yn yr ymchwil hwn ac yn sylfaen i fy nadansoddiad o'i weithiau. Mae diffiniad Lehmann o estheteg y theatr newydd yn bennaf yn seiliedig ar ymarferwyr sy'n draddodiadol yn perthyn i arferiadau ac i gyd-destun theatr amgen ac arbrofol, ac yn aml maent yn hanu o Ewrop neu'r Unol Daleithiau. Ymhlith y rhai mwyaf adnabyddus, cyfeirir

---

<sup>244</sup> Lehmann (2006) tt.145-174.

ganddo at ffigyrau megis Robert Wilson, Jan Lauwers, Tadashi Suzuki, John Jesurun, a chwmnïau megis Forced Entertainment, Societas Raffaello Sanzio a Romeo Castellucci, y Wooster Group, a Gob Squad.<sup>245</sup> Ni chredaf fod modd gosod dramâu Aled Jones Williams yn rhwydd ar derfyn rhestr o'r fath nac ychwaith bod yntau fel ysgrifennwr yn ymwneud nac yn deisyfu creu math o theatr gyfatebol. Ond eto nid oes modd gwadu fod ei weithiau yn amlygu ac yn ymdrin â rhai o'r cwestiynau sylfaenol ynglŷn â ffwythiant y theatr fel y gwneir gan yr ymarferwyr a'r cwmnïau uchod, ac fel y gwnaethpwyd ac a wneir gan yr ymarferwyr Cymreig drafodwyd yn y bennod flaenorol.

Yn gyffredinol nid wyf chwaith yn credu bod Lehmann wrth lunio'i ddadansoddiad o ymarferiadau theatr gyfoes wedi bwriadu i'w astudiaeth gael ei ddefnyddio er mwyn dadansoddi'r math o theatr sydd hyd yn hyn wedi'i amlygu trwy gynyrchiadau o weithiau'r dramodydd Cymraeg. Wrth gychwyn yr astudiaeth achos, hoffwn bwysleisio fy mod yn credu bod gwahaniaethau sylfaenol yn bodoli rhwng y weledigaeth theatraidd gaiff ei amlygu yn y testunau ei hunain â'r hyn welwyd yn y cynyrchiadau canlyniadol. Yn amlach na pheidio mae'r testunau wedi derbyn ymdriniaeth sy'n sicrhau eu bod yn parhau i gael eu hystyried fel dramâu testunol gyda'r un pwyslais ar gymeriad, plot, naratif, ac ystyr. Yn dilyn y digwyddiad theatraidd gwelwyd hefyd bod y dramâu wedi'i barnu a'u gwerthuso yn ôl yr un meini prawf a roddir i ddramâu confensiynol dramataidd gan ddefnyddio'r un eirfa a disgwrs a ddefnyddir i ddadansoddi dramâu llenyddol. Tra gellir esgusodi defnyddio cywair o'r fath wrth gloriannu llwyddiant *Iesu!* a'r gweithiau llenyddol eraill (er bod hwythau i gyd yn ymdrin â'r un pryderon â'r gweithiau llwyfan an-lenyddol) mae ystyried rhan fwyaf o'r gweithiau llwyfan fel dramâu testunol a dramataidd yn gwneud cam â gweledigaeth theatraidd ei hawdur ac â chyd-destun ehangach y theatr Gymraeg.

---

<sup>245</sup> Ceir rhestr faith o'r ymarferwyr a chwmnïau mae Lehmann yn eu hystyried i fod o bwysigrwydd yn yr adran *Names* yn y *Prologue*: Lehmann (2006) tt.23-24.

Nid yw hyn efallai yn fawr o syndod a gellir gosod y bai yn rhannol ar y testunau eu hunain. Er gwaethaf fy nghlod innau a nifer o feirniaid eraill ynglŷn â pha mor arloesol a phwysig a gwreiddiol yw creadigaethau theatr Aled Jones Williams, ni ellir gwadu eu bod i gyd yn ymddangos ac yn darllen fel dramâu llenyddol. Yn faterol - ac mae materoliaeth y testun yn elfen gyson bresennol yn y gweithiau - nid oes yn ymddangosiadol unrhyw wahaniaeth rhwng testun *Lysh*, fel testun mwyaf beiddgar Aled Jones Williams, â'r modd yr ysgrifennir dramâu naturiolaidd sy'n defnyddio cysyniadau dramataidd megis plot, cymeriad, a naratif. O gymharu testun *Lysh* ochr yn ochr â drama naturiolaidd gyfoes megis *Tyner Yw'r Lleuad Heno*<sup>246</sup> gan Meic Povey, ymddengys nad oes llawer o wahaniaeth rhwng y ddau oherwydd yr un math o gyfarwyddiadau a geir ynglŷn a llwyfannu'r testunau yn y naill sgript. Rhoddir awgrymiadau ynglŷn â sut dylid gosod a chynllunio'r llwyfan, rhythmau a lefel sŵn ynganu'r geiriau, ac fe roddir enw'r cymeriad ar ddechrau pob llinell o ddeialog er mwyn dynodi pwy yn union sydd i fod i ddweud be a pha bryd. Er gwaetha'r nodweddion sy'n debyg yn y ddau, y gwahaniaeth sylfaenol rhwng y ddau ddramodydd yw'r ffaith fod modd canfod elfen o hunanymwybyddiaeth yng ngweithiau Aled Jones Williams. Bron yn ddieithriad, nid oes unrhyw ymdrech i greu darlun gwir ddynwardol o'r byd tu hwnt i'r digwyddiad theatraidd. Mae ynddynt ymwybyddiaeth glir o'r testun a'r perfformiad fel digwyddiad esthetig ac fel creadigaethau celfyddydol; ymwybyddiaeth sydd yn absennol ym mwyafrif o ddramâu llwyfan Cymraeg Meic Povey. Nid yw hyn yn eu condemnio fel gweithiau theatraidd israddol mewn unrhyw ffordd, ond credaf yn syml eu bod yn perthyn i draddodiad ac i arferiad theatraidd gwahanol.

---

<sup>246</sup> Meic Povey, *Tyner Yw'r Lleuad Heno* (Llandysul: Gwasg Gomer, 2009)

Fel yr wyf wedi'i grybwyll yn barod, Aled Jones Williams yw dramodydd cyfoes mwyaf cynhyrchiol yr iaith Gymraeg ac efallai hefyd yr un mwyaf llwyddiannus os am fesur llwyddiant yn ôl nifer y cynyrchiadau llwyfan o'i destunau. Yn ogystal, nid oes yna unrhyw ddramodydd arall yn ysgrifennu mewn modd arddulliadol cyfatebol yn y theatr Gymraeg. Er gellir efallai hapfasnachu na fuasai wedi ennyn yr un parch na llwyddiant pe bai mwy o gystadleuaeth gan ddramodwyr tebyg, mae'r ffaith fod diffyg dramodwyr eraill yn arwain yn anochel at ddiffyg cyd-destun beirniadol pwrpasol ar gyfer gwerthuso'r testunau. Mae modd olrhain yr ystyriaeth barhaus o newydd-deb gwaith Aled Jones Williams at y ffaith ei fod yn ffigwr unigol yn y theatr Gymraeg a hynny er gwaethaf ei gynhyrchaeth a'i boblogrwydd.

Er gwaetha'r gymhariaeth ddiog wnaethpwyd uchod gennyf rhwng pegynau naturiolaid dramâu Meic Povey â'r ôl-ddramataidd yn nramâu Aled Jones Williams, rhaid cofio mai modd eithaf ymylol yw naturoliaeth wedi bod yn y theatr ddramataidd Gymraeg yn ystod y degawdau diwethaf. Yn sicr ymysg y dramodwyr â'r dramâu sydd wedi goroesi ac sy'n parhau i gael eu hystyried fel rhai o bwys ac sydd erbyn hyn efallai yn rai canonaidd nid oes modd ystyried llawer ohonynt i fod yn ddramodwyr naturiolaid fel y cyfryw. O'r dramodwyr gellir rhoi'r fraint o'i hystyried i fod yn ganonaidd, gellir galw Gwenlyn Parry yn ddramodydd swreal, Wil Sam fel un absŵrd, a Saunders Lewis fel un clasurol yn y traddodiad Ewropeaidd. Mentraf fod cyfraniad sioeau glybiau ac yn enwedig gweithiau gwleidyddol cynnar gan Bara Caws, yn ogystal â chynnyrch clodwiw a chyson gan gwmnïau theatr mewn addysg yn negawdau olaf yr ugeinfed ganrif wedi sicrhau fod y theatr epig yn parhau i fod yn arddull poblogaidd yng Nghymru. O gofio pa mor fyr yw'r traddodiad dramataidd Cymraeg, mae'n arwyddocaol a gellir ymfalchïo yn y ffaith fod gweithgarwch theatraidd yn parhau i fod yn amrywiol.

O eithrio Meic Povey sydd yn parhau i fod yn gynhyrchiol, ac er i Wil Sam barhau i ysgrifennu hyd at ei farwolaeth ym mis Tachwedd 2007, mae bwlch o dros chwarter canrif yn gwahanu'r presennol â'r cyfnod yr oedd y dramodwyr uchod yn eu hanterth. Dywed Nic Ros, 'The period 1979 to 1995 will no doubt be little more than a footnote in dramatic history, primarily because the work of worth that has been produced remains unpublished.'<sup>247</sup> Ategir yn y dyfyniad hwn yr hyn a grybwyllwyd yn yr ail bennod: nid yw gwerth celfyddydol yn ddigon i sicrhau statws canonaidd haeddiannol ac mai ffactorau eraill, megis rhai economaidd neu ideolegol sy'n cyflyru prosesau o ganoneiddio. Ai ymlaen: 'The death of Gwenlyn Parry in 1991 signified the end of a period, Gwenlyn being the last dramatist accorded the honour of having all his work published, ensuring his immortality on page as well as stage.'<sup>248</sup>

Yn rhannol, gellir olrhain y farn fod marweidd-dra nodweddiadol yn y theatr ddramataidd yng Nghymru yn ystod y 1990au yn bennaf ddibynnol ar ddiffyg dramodwyr, ac ar brinder nifer y o ddramâu cyhoeddedig newydd. Os oedd modd ystyried y blynyddoedd blaenorol fel rhai euraidd, gyda'r 'easy definitions of mainstage work on the one hand and experimental on the other seemed for an exciting period in the 1980s to have been broken down',<sup>249</sup> dod yn gynyddol geidwadol a dihyder wnaeth y ddrama Gymraeg yn ystod y blynyddoedd canlynol.

Bron fod modd felly ystyried dyfodiad Aled Jones Williams fel ymddangosiad yr arwr hir-ddisgwyliedig. Yn union fel lwyddodd Brith Gof i ymddangos yn drawiadol a newydd bymtheg mlynedd ynghynt, mae'i ddramâu yn ennyn sylw am eu bod yn bennaf yn bodoli heb unrhyw ragflaenwyr; dyma ddramodydd sydd wedi llwyddo i amlygu ei hun drwy arddull sy'n parhau i fod yn unigryw yn y cyd-destun celfyddydol mae ef wedi penderfynu

---

<sup>247</sup> Nic Ros, 'New Writing on the Welsh-Language Mainstage 1979-1995' yn *Staging Wales, Welsh Theatre 1979-1997*, Anna-Marie Taylor (gol.) (Gwasg Prifysgol Cymru, 1997) t.31.

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> Ros, t.32.

gosod ei waith. Mae ffresni ymddangosiadol y gwaith yn amlwg o fantais iddo fel dramodydd, ond gall eu newydd-deb hefyd fod yn anfantais gan yn aml nid yw'r eirfa neu'r disgwrs beirniadol briodol eto wedi'i ffurfio. Rwyf eisoes wedi datgan fy nghred fod Aled Jones Williams yn parhau i fod yn ddramodydd unigryw yn y Gymraeg yn bennaf gan nad oes dramodydd cyffelyb arall wedi dod i'r amlwg yn y ddeng mlynedd ddiwethaf. At hynny, nid yn unig mae Aled Jones Williams yn bodoli mewn gwagle dramayddol ond hefyd mae'i ddramâu yn bodoli mewn gwagle beirniadol. Credaf fod rhoi ystyriaeth i gysyniadau dramataidd megis cymeriad, plot, a naratif fel darluniad mimetig yn nramâu Aled Jones Williams yn gam gwag.<sup>250</sup> Er bod y rhinweddau hyn yn gwbwl amlwg yn y testunau nid yw ffwythiant y digwyddiad theatraidd yn ddibynnol arnynt: adfeilion confensiynau ydynt, addurniadau parhaus yng nghanol defod newydd heb ran uniongyrchol i'w chwarae:

What is meant by ceremony as a moment of postdramatic theatre is thus the whole spectrum of movements and processes that have no referent but are presented with heightened precision; events of peculiarly formalized communality; musical-rhythmic or visual-architectonic constructs of development; para-ritual forms, as well as the (often deeply black) ceremony of the body and of presence; the emphatically or monumentally accentuated ostentation of the presentation.<sup>251</sup>

Neu yn hytrach: fel hyn y dylai fod. Yn benodol gan nad oes cyd-destun sefydlog ehangach ar gyfer llwyfannu'r testunau yn y modd uchod mae'r cynrychiadau, gan eithrio arddull dramataidd ffurfiol *Iesu!*, wedi bod yn 'fwy' dramataidd nag y dylent fod. Nid yw ymdriniaeth ôl-ddramataidd o destunau llwyfan eto yn gyffredin yn y theatr Gymraeg.

Heblaw am Aled Jones Williams, Ed Thomas yw'r unig ddramodydd Cymreig arall sydd wedi ffurfio gyrfa gyffelyb fel dramodydd. Yn ddiddorol, nid yw arddull ddramayddol y ddau ohonynt yn annhebyg a phe bai angen gwneud cymhariaeth uniongyrchol rhwng dramâu Aled Jones Williams â dramâu gan ddramodydd cyfoes Cymreig arall, Ed Thomas o bosibl

---

<sup>250</sup> Tybiaf bod cydberthnas gryf rhwng yr ymateb feirniadol boblogaidd a hynod glodwiw a roddwyd i *Iesu!*, â'r ffaith mai hon yw ei ddrama fwyaf arddulliadol geidwadol.

<sup>251</sup> Lehmann, t.69.

yw'r unig un addas ar gyfer gwneud hynny. Nid yw'n amhriodol ystyried ei ddrama *Stone City Blue*<sup>252</sup> fel y testun llwyfan ymddangosiadol mwyaf ôl-ddramataidd gan ddramodydd o Gymru ac o ystyried hynodrwydd *Stone City Blue*, mae'n anffodus mai *Adar Heb Adenydd* yw'r unig ddrama ganddo hyd yn hyn sydd wedi'i hysgrifennu yn y Gymraeg, er ei fod yn parhau i gynhyrchu, ysgrifennu ac i gyfarwyddo cyfresi drama ar gyfer S4C. Yn dilyn llwyfaniad cyntaf *Adar Heb Adenydd* yn 1989 fe'i cyfieithwyd i'r Saesneg a'i llwyfannu o dan y teitl *The Myth of Michael Roderick* flwyddyn yn ddiweddarach. Nid yw'r un ohonynt wedi'u cyhoeddi.

*Adar Heb Adenydd* oedd y ddrama gyntaf ganddo i gael ei llwyfannu yn dilyn llwyddiant *House of America* yn 1988, sy'n parhau i fod yn un o'i brif lwyddiannau. Gan ategu'r pwynt a wnaethpwyd uchod gan Nic Ros ynglŷn â diffyg sgriptiau cyhoeddedig, efallai mai un o'r rhesymau dros yr ystyriaeth barhaus a roddir i *House of America* yw ei bod hi wedi'i haddasu ar gyfer ffilm.<sup>253</sup> Mae'r arferiad ysbeidiol o ffilmio addasiadau o ddramâu Cymraeg a Chymreig (er enghraifft, ffilmwyd nifer o ddramâu Saunders Lewis a Gwenlyn Parry ar gyfer eu darlledu ar y BBC)<sup>254</sup> i weld fel petai yn mynd trwy ddadenni. Yn ddiweddar, fe ffilmwyd *Cymru Fach*<sup>255</sup> a *Life of Ryan...and Ronnie*<sup>256</sup> ac fe'u rhyddhawyd mewn sinemâu cyn eu darlledu ar S4C. Amser a ddêl os bydd yr arferiad hwn yn sicrhau fod y ddwy ddrama yma'n parhau i dderbyn yr un ystyriaeth ag a roddwyd i *House of America*. Yn dyst i'w phoblogrwydd parhaus, llwyfannwyd fersiwn Cymraeg ohoni dan y teitl *Gwlad yr Addewid* gan Theatr Genedlaethol Cymru yn 2010, dan gyfarwyddyd Tim Baker.

---

<sup>252</sup> Ed Thomas, *Stone City Blue* (Methuen, 2004)

<sup>253</sup> *House of America*. Cyf: Marc Evans. 1997.

<sup>254</sup> Gweler hefyd D. Tecwyn Lloyd, 'Gwir gychwyn y busnes drama 'ma...' yn *Llwyfan*. Rhif 8, Gwanwyn-Haf 1973. Ceir awgrym yma mai addasiadau llwyfan oedd yn gyfrifol am yr ystyriaeth barhaus a roddir i nofelau Daniel Owen, gan fod cynrychiadau llwyfan yn fodd mwy hygyrch ar gyfer cynulledifaoedd.

<sup>255</sup> William O. Roberts, *Cymru Fach* (Sgript Cymru, 2006) a *Cymru Fach*. Cyf: Gruffydd Davies. 2008

<sup>256</sup> Meic Povey, *Life of Ryan...and Ronnie* (Sgript Cymru, 2005) a *Ryan a Ronnie*. Cyf: Rhys Powys. 2009.

Er i mi nodi uchod bod amrywiaeth yn arlwy'r theatr Gymraeg, credaf fod theatr Aled Jones Williams yn unigryw yn ei ôl-ddramateiddiolrwydd. Dywed Lehmann o'r theatr ôl-ddramataidd:

It realizes the character of a feast that is immanent to it as a genre anyway, a gathering and prominent social, even political event; but it also realizes its character as an entirely real doing, treating this character with theatre aesthetic means. The staged, temporal, dynamic formation 'theatre' thus presents itself rather as an 'occurrence'.<sup>257</sup>

Fy ngobaith hyd ddiwedd y bennod hon yw profi bod y weledigaeth theatraidd a fynegir trwy gyfrwng gwaith Aled Jones Williams yn llwyr ymwybodol o'u hanian fel 'digwyddiad' ('*occurrence*') theatraidd. Ni ddylid camddehongli hyn fel enghraifft o fetatheatr gan nad yw ei ddramâu fel y cyfryw yn cyfeirio'n uniongyrchol at eu hunain fel lluniadau creadigol. Nid enghreifftio'u ffalsrwydd trwy gyfrwng 'elfennau penodol drama' a wneir yn ei theatr, ond yn hytrach derbynnir yr amhosibilrwydd nad oes modd iddynt fod yn ddim byd mwy na lluniadau esthetig fel rhag-amod, a'u bod yn rhan o'r realiti cymdeithasol lle cynhelir y digwyddiad.

Ymgorfforir ymwybyddiaeth o dynghediaeth y digwyddiad theatraidd mewn modd deublyg, yn ogystal â mewn modd croesebol; fe'i cydnabyddir yn uniongyrchol yn y dramâu ac yn y testunau, ond fe'i llwyfannir (bron o'u gwirfodd neu'n gyfranogol chwareus) mewn cyddestun sydd yn dal yn rhy barod i'w ystyried yn syml fel dramâu dramataidd ac y dylent gydymffurfio â disgwyliadau cydnabyddedig yn ôl arddull, ffurf, ac estheteg. Bron y gellir dweud eu bod yn ennyn eu grym, yn theatraidd ac yn wir yn emosiynol, o'r dynghediaeth gref yma: o'r ffaith nad oes modd iddynt byth oroesi a chael eu hystyried i fod yn gynrychiolaeth mimetig o unrhyw fodolaeth tu allan i'r digwyddiad theatraidd; stoiciaeth y weledigaeth theatraidd sy'n gwneud theatr Aled Jones Williams mor ddiddorol ac mor

---

<sup>257</sup> Lehmann, 2006. t.133.



brydferth. Er gwaethaf ymdrechion y dramodydd a'r creaduriaid sy'n poblogi'r dramâu nid oes modd iddynt ddianc o'u cyd-destun theatraidd. Er gwaethaf eu hymdrechion parhaus, fel Eiliw i lunio'r darlun prydferthaf, gwneir hynny'n dragwyddol yng nghysgod absenoldeb dehurwydd dibynadwy'r llaw goll.

#### iv. Elfen Ôl-Ddramataid Un: Testun

Wrth gofio mai dramodydd yw Aled Jones Williams wedi'r cyfan, nid yw'n syndod mai'r testun (y *text*) yw'r elfen fwyaf arwyddocaol. Dyma'r unig elfen y gellir ei briodoli yn llwyr i'r awdur, gan fod y testunau yn aml yn rhoi awgrymiadau trwyadl o'r modd y gellir ymdrin â llunio'r elfennau eraill yn y llwyfaniad ond bydd unrhyw wireddiad o'r awgrymiadau hynny'n ddibynnol yn bennaf ar chwaeth cyfarwyddwyr, cynllunwyr, a chyfyngiadau ymarferol eraill.<sup>258</sup> Ymddengys efallai fod datgan fod y berthynas glos sy'n bodoli rhwng dramodydd a'i destun yn un arwyddocaol braidd yn anochel. Ond ar gyfer dramâu Aled Jones Williams, credaf fod ei ymdriniaeth o iaith yn y gweithiau llwyfan, a hynny yn uniongyrchol trwy fateroliaeth y testun yn hytrach nac o reidrwydd trwy gyfrwng unrhyw ystyr semanteg neu lenyddol amlwg, yn arwyddocaol ac yn sylfaenol bwysig ar gyfer ystyriaeth o'i weledigaeth theatraidd. Nid gosod ffigyrau a geiriau i mewn ym mheiriant theatr a wna ond yn hytrach gwelir brwydr gyson yn ei destunau yn union yn erbyn neu er gwaethaf y peiriant hwnnw. Gellir dweud fod y testunau rhywsut yn mynnu bodoli, er gwaethaf natur annigonol iaith ac i gyfleu ystyr yn derfynol. Mae'r testunau'n ymdrechu i ddatgymalu'r theatr, i'w gwestiynu a'i ail-lunio, ac yn gwneud hyn i gyd trwy ddefnyddio'r un confensiynau mae'i weledigaeth theatraidd yn aml yn ceisio'i wrthbrofi.

---

<sup>258</sup> Er mwyn sicrhau bod yr astudiaeth hon yn canolbwyntio'n bennaf ar weithiau Aled Jones Williams, byddaf yn cyfeirio at enghreifftiau sydd naill ai'n deillio o'r testunau cyhoeddiedig neu archifol gwreiddiol (gan eu hystyried i fod yn adlewyrchiad teilwng o fwriad y dramodydd), yn ogystal ag enghreifftiau sydd eisoes yn wireddiad ymarferol o'r cyfarwyddiadau hynny.

Rhaid pwysleisio nad yw tensiwn rhwng y testun dramataidd â gofynion y sefyllfa theatraidd a'r modd amlygir hynny mewn testunau llwyfan yn ddim byd newydd: 'The new theatre confirms the not so new insight that there is never a harmonious relationship but rather a perpetual conflict between the text and scene.'<sup>259</sup> Nid yw tanlinellu'r tensiwn hwn yn nramâu Aled Jones Williams yn ddigonol er mwyn ei ystyried fel ysgrifennwr ôl-ddramataidd. Rhybuddir hefyd gan Lehmann nad yw cyfosod y lleisiol â'r di-leisiol, y gwahaniaeth rhwng dim ond sŵn a synau sy'n ffurfio geiriau dealladwy, a'u rhoi mewn dicotomi ystrydebol ychwaith yn nodwedd o'r ôl-ddramataidd, er fe wneir hyn yn aml fel ymdrech ffals i geisio gwahaniaethu rhwng moddau gwahanol y theatr *avant-garde* â theatr destunol.

Nodir yn hytrach mai ymwybyddiaeth uniongyrchol o'r gwahaniaeth rhwng sŵn ac ystyr sy'n rhoi'r rhyddid i sain nawr gael ei ymgorffori fel 'a consciously intended principle of staging'<sup>260</sup> gan ganiatáu i'r theatr newydd ynghyd â'r un modernaidd arddangos 'a mutual disruption between text and stage.'<sup>261</sup> Yn arwyddocaol, canlyniad pen draw hyn yw trawsffurfiad yn statws, swyddogaeth a ffwythiant y testun theatraidd i rywbeth llawer mwy basal:

In postdramatic theatre, breath, rhythm and the present actuality of the body's visceral presence takes precedence over the logos. And opening and dispersal of the logos develop in such a way that it is no longer necessarily the case that a meaning is communicated from A (stage) to B (spectator) but instead a specifically theatrical, 'magical' transmission and connection happen by means of language.<sup>262</sup>

Er nad wyf yn anghytuno â'r datganiad, syndod yw gweld Lehmann yn crynhoi datblygiad hanesyddol cydnabyddedig a chymharol fesuradwy fel yr uchod trwy ddefnyddio gair mor amwys â 'hudolus'. Efallai fod modd yma i ymestyn ac i gyplysu'r persbectif o iaith fel

---

<sup>259</sup> Lehmann, t.145.

<sup>260</sup> Ibid.

<sup>261</sup> Lehmann, t.146.

<sup>262</sup> Lehmann, t.145.

rhywbeth ‘hudolus’ yn yr ôl-ddramataidd a’i ystyried yn yr un modd fel rhywbeth sy’n agosáu at yr ‘aruchel’. Felly, trwy alluogi ail ystyriaeth o hygyrchedd a rheidrwydd ystyr semanteg a chanolbwyntio’n hytrach ar anadl, rhythm, a phresenoldeb perfeddol (*visceral*) y corff ar lwyfan, troir y gofod perfformio i fod yn ‘a space and speech/discourse without telos, hierarchy and casuality, without fixable meaning and unity. In this process the word will resurge in its whole amplitude and volume as sonority and as address[...]<sup>263</sup>

Mae’r gydnabyddiaeth o botensial newydd y gair i gyfleu gwefr uniongyrchol â’r gynulleidfa trwy gyfrwng datganiad sydd yn dragwyddol yn bodoli fel sŵn sy’n soniarus yn ogystal (neu tra hefyd) fel un sy’n eiriol ac yn ystyregol, yn elfen bwysig yng ngweithiau llwyfan Aled Jones Williams. Er bod ystyr semanteg y testunau oll drwyddi draw yn ddealladwy gan eu bod i gyd wedi’u cyfansoddi trwy ddefnyddio llythrennau a geiriau cydnabyddedig, mae’r gydnabyddiaeth gyson o natur gynhenid ddeublyg ynganu’r gair, a hynny *er gwaethaf* dealladrwydd-deb ei ddramâu yn gyffredinol, yn sicrhau bod modd eu diffinio fel testunau ôl-ddramataidd.

Oherwydd natur gynhenid ddeublyg y testun (hynny yw, bod y weithred o wrando ar y sŵn yn wahanol i wrando a deall y geiriau) mae modd diffinio ffwythiant y testun mewn dwy ffordd: yn soniarus ynndo’u hun a hefyd yn ddramayddol ond nid yw’r ddau yn annibynnol o’i gilydd; dro ar ôl tro fe chwaraeir yn uniongyrchol â’r deublygrwydd hyn yn y dramâu. Ceir enghreifftiau ble mae ystyr y geiriau yn eilradd i briodwedd soniarus y testun, ac weithiau fe droir y soniarus i fod yn ganolbwynt dirdynol a pheryglus.

---

<sup>263</sup> Lehmann, tt.145-156.

Gweler enghraifft o'r modd cyntaf yn neg cymal agoriadol paragraff cyntaf *Sundance*. Er bod y geiriau i gyd yn ystyregol, credaf fod 'breath, rhythm and the present actuality of the body's visceral presence' yn y foment lle cânt eu mynegi yn bwysicach ar gyfer gweledigaeth theatraidd y dramodydd:

Tin o sŵp!.....Tin o sŵp!....Ffwcin tin o sŵp!.....Tin o ffwcin sŵp!... Tin o domato sŵp o'n i 'i isio!... Tin bach!...Heinz!.....Ma' 'na well blas ar Heinz!....Dwi'n medru deud y gwahaniaeth rhwng Heinz a Cambells, rhwng Heinz a Batchelors, rhwng Heinz a Knorr, rhwng Heinz a Cup-a-Soup... Mae' Heinz yn gochach!....Mae o'n goch fel tomato.....<sup>264</sup>

Hawdd yw tynnu sylw at y gydberthynas rhwng elfennau ystyregol y dyfyniad uchod a rhai o ddelweddau a geir yn ddiweddarach yn y testun. Mae enwi lliwiau, ac yn enwedig y lliw coch yn arwyddocaol ac mae obsesiwn *Sundance* gydag enwau priod masnachol, cyfalafol a Saesneg adnabyddus yn aml i'w weld yn nramâu eraill Aled Jones Williams. Ond yma, fel llinellau agoriadol y perfformiad nid wyf yn credu bod hynny yn allweddol i'r digwyddiad gan yn anad dim, rhythm y brawddegau sy'n bwysig. 'Prydyddiaeth' hunan-gydnabyddedig y testun sy'n drawiadol yn union gan fod rhywbeth mor fydol a chyffredin a tin o sŵp yn cael ei drawsffurfio i fod, gan nad oes angen iddo fod, yn ddim byd mwy na mynegiant soniarus. Nodir ailadrodd y cymal cyntaf, cyn ei ymestyn gyda rhagddodiad y rheg yn y drydedd, cyn ei ailadrodd ond trwy ymyrryd â threfn synau'r pedwerydd cymal cyn ymhelaethu a'i ymestyn yn y pumed, ac yn y blaen.

Ceir ymdriniaeth wahanol o destun yn *Ta-ra Teresa* ble mae natur soniarus mynegiant geiriau Cymraeg yn cael eu problemateiddio fel eu bod drwy gyfrwng y modd y maent yn cael eu hynganu yn dod i adlewyrchu rhinwedd themataidd amlycaf a phwysicaf y gwaith. Dywed Johnny Henegan wrth sôn am ei dad yn disgrifio Moel Famau: 'That's Wales! / And that big

---

<sup>264</sup> Williams (1999) t.4.

hill there...That's Mole Vama...'265 Ar ôl gadael Lerpwl mae Johnny a'i ferch Adrian yn symud i 'Blah-Neigh Vest-Inock'<sup>266</sup>, a lleoliad man cyfarfod ef ac Eirwen ydy 'Landydno.'<sup>267</sup> Ym mharti dyweddio tyngedfennol Adrian a Robat Hefin, mae Johnny'n straffaglu â'r gair allweddol ar gyfer y dathliad:

Long... Long... Long... / Damn! Damn! Damn!!... Long... Long... Covert... Long... Covert... Yard... Aye... Aye! Bloody hell!... That's it... Long Covert Yard Aye!... Long Covert Yard Aye... Jesus! A Welsh word at last.<sup>268</sup>

Nid asbri neu sarhad ar draul y Sais yw 'camsillafu' ynganu Johnny o eiriau Cymraeg, ac mae'u harwyddocâd yn ddyfnach na dim ond cynnig modd ffonetig o ddarllen y testun gydag acen Sgowsaidd.

Oherwydd natur amwys nifer o'i ddramâu, annoeth yw ceisio darganfod moeswers neu bregethau neu unrhyw genadwri amlwg yn y gweithiau, eithr efallai yn *Iesu!* a *Ta-ra Teresa*. Er bod crynhoi *Ta-ra Teresa* mewn neges neu wers daclus yn amhriodol yn union gan ei bod yn ddrama sy'n arddulliadol ac yn themataidd yn ymwrthod ac yn rhybuddio yn erbyn cynnig a derbyn atebion twt a thaclus a hwylus, rwyf am gynnig y dadansoddiad canlynol: mae sillafu'r geiriau yn ffonetig yn tanlinellu'r weithred a rhinwedd soniarus eu hynganu; hynny yw, mae'r dramodydd yn ôl-ddramateiddio'r brawddegau. Mae'r Gymraeg yma yn cael ei dadadeiladu i fod yn ddim mwy na sŵn gan nad oes yma ddicotomi syml o Gymraeg a Saesneg; dim ond atsain y mynegiant. Dyma hefyd awgrymir gan genadwri wleidyddol y ddrama: mai anfanteisiol a niweidiol fyddai unrhyw ymgais begynol i geisio datrys problemau Cymru sy'n ymwneud â'r iaith Gymraeg sydd o dan fygythiad. Rhaid cyfaddef mai dim ond rhan fechan o'r testun ar gyfer *Ta-ra Teresa* sydd wedi'i ei ysgrifennu yn y modd hwn, ond nid wyf yn credu bod hynny'n rheswm i wrthod ei gydnabod fel rhinwedd

---

<sup>265</sup> Williams yn Ros (2006) t.145.

<sup>266</sup> Williams yn Ros (2006) t.154.

<sup>267</sup> Williams yn Ros (2006) t.158.

<sup>268</sup> Williams yn Ros (2006) t.170.

arwyddocaol. Yn benodol, gellir ystyried yr ymdriniaeth ôl-ddramategol hwn o destun yn y ddrama i fod yn gyfystyrol â'r hyn sy'n themataidd i fod yn sylfaenol bwysig. O ganlyniad, nid yn unig amlygir bregusrwydd dealltwriaeth Johnny o'r geiriau Gymraeg – sy'n sylfaen 'plot' y ddrama – ond fe'i chwyddir er mwyn ein hatgoffa yn gyson o fregusrwydd pob mynegiant ieithyddol, boed hynny yn Gymraeg, yn Saesneg, ac ym mhob iaith arall. Ys dywed Johnny wrth iddo sôn am glywed siarad yr ymwelwyr Cymraeg yn Lerpwl 'Those people there are speaking Welsh. / And I'd listen. / That was no language. / That was incantation.'<sup>269</sup>

Serch hynny, mae defnydd penodol o'r Saesneg yn arwyddocaol yn y gweithiau wrth eu hystyried fel gweithiau ôl-ddramataidd. Yn wahanol i'r enghreifftiau uchod lle gellir dehongli swyddogaeth unrhyw ddefnydd o Saesneg mewn gweithiau penodol fel dewis arddulliadol sy'n llwyddo i bwysleisio amcanion themataidd y gwaith neu lle defnyddir testun Saesneg oherwydd ei fateroliaeth ieithyddol, mae'r defnydd o destun di-Gymraeg yn amlygu rhai cwestiynau sydd yn sylfaenol bwysig nid yn unig wrth werthuso gweledigaeth theatraidd y dramodydd ond hefyd trwy geisio gwerthuso rhai o oblygiadau mwyaf sylfaenol y theatr ôl-ddramatiadd ar gyfer cyd-destun y theatr Gymraeg.

Er mai yn *Ta-ra Teresa* ceir y defnydd hwyaf o Saesneg o unrhyw un o ddramâu Aled Jones Williams, gellir ystyried mai'r rheswm pennaf dros hynny yw anghenion y naratif a'r angen i adlewyrchu iaith cymeriad. Nid yw'r ddrama yn un naturiolaid nac yn anelu i fod yn lluniad mimetig neu seicolegol drwyadl o'r byd real a chymeriadau go iawn, ond serch hynny nid yw'n afresymol i ddiystyru defnydd Johnny Heneghan o'r Saesneg, gan ei fod wedi'r cyfan yn frodor o Lerpwl, fel dim byd mwy nag estyniad rhesymol o'i gymeriad. Ac er mai yn *Ta-*

---

<sup>269</sup> Williams yn Ros (2006), t.146.

ra Teresa ac yng nghymeriad Johnny ceir y defnydd amlycaf, ac yn wir y defnydd mwyaf croyw o'r Saesneg yn y dramâu, eithriad yw'r defnydd nodweddiadol hwn. Pan ddefnyddir y Saesneg gan gymeriadau eraill yn *Ta-ra Teresa*, ac yn wir pan fe'i defnyddir bron ymhob un o'r dramâu eraill, dyfyniadau o Saesneg a gawn yn hytrach na mynegiant 'naturiol' neu 'cymeriadol'. Er ei anesmwythder, gwelwn bleser Robot Hefin wrth iddo ehangu ei eirfa i gynnwys '[...] Dau air Susnag newydd [nodir y sillafiad]. / Topiary a Hosierey'<sup>270</sup> a nes ymlaen mae'i eirfa wedi ehangu digon fel bod darllen *The Road to Wigan Pier* ar y bws o Lerpwl ac 'Ar y ffor' yn ôl cyn cyrraedd Birkenhead mi o'n i'n saff mai sosialydd oeddwn i. [...] A mi oedd gin i air newydd sbond: bourgeois.'<sup>271</sup>

Yn yr un modd, mae Santa Clôs yn *Lysh* yn ennyn pleser mawr o'r grym a'r dyrchafiad mewn statws a ddaw o ddysgu geiriau Saesneg, ac mae'i ddefnydd ohonynt yn dipyn mwy hyderus nag un Robot Hefin. Noder unwaith eto'r sillafiadau nodweddiadol:

Ond un 'Dolig mi gesh i'r gwn gora' gesh i 'rioed. Dicshynyri Susnag gin Anti Gracie. [...] Mam! Yda chi'n gwbod be' ydy' *valitudinarian*? Be' ydy' ystyr *jejune*, Mam? Mi o'n i'n medru 'i lladd hi efo hanwybodaeth ei hun. Mam, be' ma' *inchoate* yn ei feddwl dwch? 'Dwn i ddim,' medda hi, yn dychryn i gyd, fel petai hi'n syrendro i mi. 'Dwn i ddim.' A llythrenna'r geiria' 'n friwsion yn ei cheg hi. Oherwydd Cymraes thick oedd Mam.'<sup>272</sup>

Unwaith eto, gweler mynegiant o fateroliaeth yr iaith; nid ystyr semanteg y geiriau sy'n bwysig ond y pleser gwrthnysig a geir trwy feddiannu'r ymwybyddiaeth a'r gallu i fynegi synau estron ac annealladwy.

Ceir defnydd cyfatebol o'r Saesneg mewn modd gwrthnysig yn *Be' O'dd Enw Ci Tintin?* ond yma ceir dymeg wahanol trwy gyferbynnu a chyd-blethu'r Gymraeg â'r di-Gymraeg. Mae'r gwahaniaeth rhwng y ddwy iaith yn dynodi ysgogiad y cymeriad; bob tro mae Anna

---

<sup>270</sup> Williams yn Ros (2006) t.145.

<sup>271</sup> Williams yn Ros (2006) t.152.

<sup>272</sup> Williams (2004) tt.43-44.

yn mynegi ei safbwynt ei hun fe siaradai yn y Gymraeg ac er mwyn mynegi presenoldeb eraill neu dueddiadau personol anghonfensiynol (tueddiadau di-Gymraeg, efallai?) mae'n siarad yn Saesneg ond trwy gyfrwng dyfyniadau penodol yn unig. Un o nodweddion mwyaf trawiadol y testun yma yw bryntni didostur y disgrifiadau, ac er gwaethaf defnydd cyson Aled Jones Williams o regfeydd a disgrifiadau rhywiol eglur, mae natur faleisus y disgrifiadau graffig sydd i'w gweld yn *Be' O'dd Enw Ci Tintin?* yn wirioneddol annodweddiadol.

Mae Anna yn ddynes ganol oed, yn byw gydag ac yn gofalu am ei mam oedrannus a'i dyhead i allu dianc o'r sefyllfa yw sbardun cychwynnol naratif y ddrama. Rwyf eisoes wedi cyfeirio at hon fel unig ddrama *genre*'r dramodydd er ei bod yn un gwrthdroëdig. Mae pob stori dditectif angen trosedd fel pwynt cychwynnol: llofruddiaeth mam Anna yw dechreubwynt y stori hon. Yn ei monolog agoriadol dywed Anna 'Dwi'n gaeth i'r geiria'...' <sup>273</sup> gan gyfeirio, fel yr arfer yn y dramâu, at fateroliaeth iaith. Efallai nad yw'r llinell hon yn ddramataidd drawiadol, ond credaf fod modd ei hymestyn yn drosiannol fel bod modd i'w defnyddio fel crynodeb byr o weledigaeth theatraidd Aled Jones Williams yn ei gyfanrwydd. Fel nodwyd yn gynharach yn y bennod, ffigyrau sy'n trosgynnu anabledd i wneud dim byd mwy na mynegi ei hunain drwy gyfrwng annigonol geiriau yw ffigyrau ei ddramâu. Tanlinellir unigrwydd Anna ar ddiwedd yr olygfa pan ddyfynnir y *Shipping Forecast*: 'Ysbeidiau braf ar y cychwyn... / Troi'n gymylog/ Storm at yr hwyr... / Crommaty... / Dogger.../ Malin.../ A German Bite...' <sup>274</sup> Yn benodol gan nad yw'r rhain yn cyfeirio at ddim byd materol sydd o bwysigrwydd rhesymegol i'r sefyllfa ddramataidd, mae'r Saesneg yma yn dynodi natur undonog, ailadroddol a dibynadwy; hynny yw, ei chaethiwed.

---

<sup>273</sup> Williams (2003) t.12.

<sup>274</sup> Ibid.



Ceir darnau Saesneg llawer hirach nes ymlaen yn y ddrama wrth i Anna ddisgrifio'i phrofiad (dychmygol, o bosibl) o ddadwisgo a modelu'n noeth ar gyfer ffotograffydd o'r enw Jack.

A little game of tennis, Miss Evans / ...Stretch for that ball / Tits out / 40 love / Smile / You're a winner [...] / Today, Miss Evans, your body is a basket of fruits... / Peach flesh... / Apricot flesh... / What's Welsh for Apricots, Miss Evans... / Bricyll medda fi wrtha fi'n hun... / Grape flesh... think bananas, Miss Evans... Think fucking bananas...<sup>275</sup>

Ar gyfarwyddyd y ffotograffydd, mae Anna yna'n dechrau darllen dyfyniadau rhywiol a rhamantus ond sydd eto'n amwys allan o lyfr Mills and Boon sy'n cyferbynnu â'r cyfarwyddiadau ag anogaeth frwnt y cyfarwyddyd rhoddir iddi gan Jack:

Don't cover your cunt, Miss Evans... A dwi'n troi'n Greek goddess...Athena... / It's summer, Miss Evans... / ...Daddy's giving you ice cream... It's melting, Miss Evans... All over your titties... Do you collect green shield stamps, Miss Evans... / Chin up! Tits out!<sup>276</sup>

Gan fod y disgrifiadau graffig i gyd yn Saesneg, mae'r dramodydd yn awgrymu, ac nid yn unig yng nghyd-destun y sefyllfa ddramataidd ond hefyd o fewn confensiwn naratifol y ddrama yn ei chyfanrwydd gan ei bod yn lluniad o *genre* nodweddiadol Americanaidd, bod yr hyn nad yw'n Gymraeg yn amlach na pheidio yn rhywbeth gwrthnysig, yn beryglus, ac yn debygol o gynhyrfu'r dyfroedd. Ond eto, fel y gwelwyd yng ngharwriaeth anghyfreithlon Eirwen a Johnny yn *Ta-ra Teresa*, neu hyd yn oed yn yr atynfa sy'n bodoli rhwng Jiwddas a'r Iesu yn *Iesu!*, mae'r peryglus hefyd yn dragwyddol ddeniadol.

Yr hyn sy'n sylfaenol bwysig wrth werthuso'r gweithiau fel rhai ôl-ddramataidd yw'r pwyslais ailadroddol roddir gan yr awdur ar arallrwydd uniongyrchol yr hyn nad yw'n Gymraeg.<sup>277</sup> Nid plwyfoliaeth mo hyn, nid yw chwaith yn feirniadaeth neu'n awgrym bod y

---

<sup>275</sup> Williams (2003) t.30

<sup>276</sup> Williams (2003) t.31.

<sup>277</sup> Yn bwrpasol neu fel effaith anochel, wrth i'r awdur bwysleisio arallrwydd ieithyddol credaf ei fod yn ogystal yn cyfeirio at arallrwydd daearyddol. Mewn cyfweiliad â Nic Ros, dywed Aled Jones Williams mai dyn ei filltir sgwâr ydyw (Ros, 2006, t.11.) ac fe geir nifer o gyfeiriadau at lefydd penodol yn y dramâu: er enghraifft, mae *Y Dyn Ll'nau Bogs* wedi'i lleoli mewn toiled ar y Maes yng Nghaernarfon, mae'r bws i Lerpwl yn *Ta-ra Teresa* yn gadael o'r orsaf bws yn Dinas, mae Tom yn *Fel Stafell* yn mynd ar y bws o Ysbyty Gwynedd i Gaernarfon,

Saesneg a'r Saeson yn gynhenid wrthnysig! Er gwaethaf arallrwydd amlwg sy'n perthyn i'r hyn nad yw'n Gymraeg, mae mynegiant di-Gymraeg yn y testunau yn amlach na pheidio yn datgelu dyheadau ac obsesiynau'r ffigyrau ar y llwyfan; dyheadau ac obsesiynau sydd yn aml yn nwydus, efallai i rai yn anarferol, yn fynegiant o deimladau nad ydynt yn aml yn cael eu hystyried i fod yn addas ar gyfer eu datgan yn gyhoeddus. Er bod modd ystyried hyn fel symptomau o gysyniadau dramataidd confensiynol megis is-destun ac ymdrech i greu cymeriadau crwn trwy ddarluniad seicolegol cywrain, ar y cyfan ni chredaf fod ffwythiant y testunau fel deunydd theatraidd yn ddibynnol ar ddarlleniad o'r fath nac ychwaith o bwys cynradd wrth eu llwyfannu. Yn wahanol i'r theatr ddramataidd nid cyfathrach ryngberonol seicolegol ac emosiynol yw sail theatricalrwydd dramâu Aled Jones Williams.

Yn hytrach, dyfais dramatwrgaidd ydyw'r defnydd o'r di-Gymraeg sy'n ehangu gorwelion y testun, boed hynny yn ieithyddol, yn ddaeryddol, yn gelfyddydol ac yn gysyniadol, a hefyd yn gorfforol. Dywed Lehmann fod 'Multi-lingual theatre texts dismantle the unity of national languages'<sup>278</sup> a trwy ystyried dadrithiad deul (a dichon croesebol) y testun trwy ei droi yn fynegiant soniarus a'r defnydd aml o'r hyn nad yw'n Gymraeg mae Aled Jones Williams yn llwyddo i lunio'r math o theatr a elwir gan Lehmann yn 'destunlun' neu *textscape*. Yr hyn a geir yma yw sefyllfa theatraidd lle mae 'the space of the stage and the more comprehensive sound space together create a third space that comprises the scene *and* theatron.'<sup>279</sup> Yn y trydydd gofod hyn y gellir olrhain ôl-ddramateiddrwydd gweithiau Aled Jones Williams. Testunau ymddangosiadol llenyddol, ond sydd eto'n llwyr ymwybodol o'i ffwythiant fel

---

ac enw tŷ Mr Harkinson yn *Sundance* yn Morogoro - tŷ sydd yn bodoli yn Dinas. Nid yw'n angenrheidiol, nac ychwaith yn addas bod llwyfaniad o'r testunau yn cael ei briodoli ar gyfer creu lluniad mimetig a chredadwy o'r manau daeryddol penodol hyn. Serch hynny ni ellir gwadu bod cyfeiriadaeth reolaidd at leoliadau penodol ynddo'i hun yn arwyddocaol. Er i'r cyfeiriadau hynny fod weithiau'n haniaethol neu'n ddramataidd amherthnasol, mae'r ffaith eu bod yn cyfeirio at leoliadau mewn ardal sy'n parhau i fod yn un o gadarnleoedd mwyaf yr iaith Gymraeg yn effeithio ar hynny gellir eu hystyried i fod yn 'arall.' Byddaf yn rhoi ystyriaeth bellach i hyn yn yr adran nesaf sy'n trafod yr elfen o ofod y theatr ôl-ddramataidd.

<sup>278</sup> Lehmann, t.147.

<sup>279</sup> Lehmann, t.148.

gweithredoedd soniarus: ‘semantically irrelevant libretto and a sonorous space without firm boundaries.’<sup>280</sup>

Ai ymlaen: ‘*From sense to sensuality* is the name of the shift inherent to the theatrical process.’<sup>281</sup> Er nad yw’r mwysairio’n gweithio cystal yn y Gymraeg ag y mae yn y Saesneg mae modd crynhoi ôl-ddramateiddrwydd testunau theatraidd Aled Jones Williams fel symudiad o synnwyr i gnawdolrwydd; o ymlyniad tuag at resymeg dramayddol ac anghenion cynhenid plot, naratif, a chymeriad i sefyllfa lle maent yn gweithredu fel yr *occurrence* theatraidd y cyfeiriwyd ato uchod. Bron fod ei ddramâu’n feta-ôl-ddramataidd, gan fod cynifer ohonynt yn ymdrin yn benodol â themtasiwn cnawdol.

Rhaid cydnabod nad oes modd cynnal y ddadl uniongyrchol hon ynglŷn â’r elfennau ieithyddol sy’n dynodi arallrwydd yn y testunau, os yw unrhyw un ohonynt yn cael eu perfformio yn eu cyfanrwydd yn Saesneg. Fel nodwyd uchod, *Wal* yw’r unig ddrama o eiddo Aled Jones Williams sydd wedi’i chyfieithu a’i chyhoeddi yn Saesneg, er nad yw eto wedi’i berfformio. Mae *Sundance* wedi’i ei throsi i’r Saesneg ac i Wyddeleg, ond nid yw’r fersiynau hyn wedi’u cyhoeddi nac ar gael i’w perfformio. Nid yw’r trosiadau ychwaith wedi’u llwyfannu fel y cyfryw; perfformiwyd y fersiwn Saesneg fel rhan o weithdy yn unig gan gwmni o Bradford, a defnyddiwyd y cyfieithiad Gwyddeleg ar gyfer perfformiad o’r cynhyrchiad gwreiddiol fel rhan o wyl Gaillim yn Galway yn Hydref 1999. Perfformwyd yn y Gymraeg, gyda’r gynulleidfa yn gwrandao ar gyfieithiad cydamserol yn y Wyddeleg trwy glustffonau.<sup>282</sup>

---

<sup>280</sup> Lehmann, t.149. Rhaid nodi bod y dyfyniad hwn yn cyfeiro at weithiau sy’n amlygu’u rhinwedd soniarus llawer mwy na wneir yng ngweithiau Aled Jones Williams. Rhestrir ymarferwyr megis Einar Schleeef, Jan Fabre, Jan Lauwers a Robert Wilson fel rhai sydd wedi amlygu’r *polyglossia* arddulliadol y testun theatraidd.

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Gweler ‘Golau o Gymru yn Galway’, Cylchgrawn Golwg, Cyfrol 12 Rhif 9 Hydref 28 1999. t.23.

Er i'r cyfieithiad Saesneg o *Wal* barhau i amlygu'r gwahaniaethau clir rhwng gwahanol gyweirnodau ieithyddol, trawiadol yw absenoldeb unrhyw bamedrau a all ddynodi'r union elfen o arallrwydd sy'n elfen mor hanfodol yn y testun Cymraeg gwreiddiol. Gan ddefnyddio'r cyfieithiad o *Wal* fel enghraifft, mae fersiwn Saesneg y testun yn parhau i amlygu'r gwahaniaethau clir rhwng y cyweirnodau ieithyddol niferus a ddefnyddir. Cyflëir hynny'n bennaf trwy bwysleisio defnydd acenion, a trawiadol yw absenoldeb paramedrau clir ar gyfer dynodi'r union arallrwydd hynny sy'n elfen mor hanfodol yn y testun Cymraeg gwreiddiol. Yn *Wall*,<sup>283</sup> cyfieithiad ffyddlon a chroyw George P. Owen o *Wal*, er i'r testun barhau i fod yn led-Gymreig, anochel yw colled pendantrwydd ieithyddol y testun gwreiddiol. Yn y testun gwreiddiol mae'r arallrwydd bygythiol nodweddiadol yn eglur: dyn dieithr a chanddo acen estron ac egsotig mewn pentref Cymraeg plwyfol, ac er mai dibwys a byr yw ei ymddangosiad, ceir awgrym cynnil o rywioldeb anwedus:

ALJI                    (*ACEN AMERICANAIDD*) "Have you got a haberdashers?"  
 EDDY                 Be?  
 ALJI    Merican...Ddoth i'n penra ni unwath...A dangos 'i falog i Mam... A mi o'dd na dri bwtwm ar goll...A ma' fo'n gofyn i Mam: "Have you got a haberdashers?" "Sti be ddudodd Mam?"  
 EDDY                 Iesu wn i 'im...  
 ALJI                 "No".  
 EDDY                 No?  
 ALJI    No. Dyna chdi feistrolaeth ar Susnag o'dd gynno hi...Yr unig air Susnag gwerth 'i wbod a mi o'dd Mam yn 'i wbod o... "No"!<sup>284</sup>

Dylid nodi bod sillafu afreolaidd y dyfyniad uchod yn rhinwedd arddulliadol sydd i'w weld yn bennaf yn y gweithiau cynnar, ac sydd fwy neu lai yn absennol yn y testunau mwyaf diweddar ac er i'r iaith ynddynt barhau i fod yn aml yn dafodieithol, mae'r sillafu â'r atalnodi yn llawer mwy ffurfiol. Anodd yw mesur goblygiadau sillafu afreolaidd ar lwyfaniadau o'r testunau cynnar, tu hwnt efallai i'r ffaith fod y sgrïpt yn ei gwneud hi'n orfodol i'r geiriau gael eu hynganu gydag acen Gogleddol. Serch hynny, credaf fod modd diffinio nodwedd

<sup>283</sup> Aled Jones Williams, *Wall*, George P. Owen (cyf.) (Cymdeithas Ddrama Cymru, 2002)

<sup>284</sup> Williams yn Ros (2006) t.97.

arddulliadol yr ysgrifau cynnar fel ymgais amrwd a syml i bwysleisio'i weledigaeth theatraidd â'i brif thema: bod iaith yn annigonol, ac er eu cloriannu mai testunau ar gyfer eu hynganu sydd yma. O ganlyniad, mae grym y weledigaeth honno yn cael ei gwanhau trwy gyfieithu'r testunau i'r Saesneg. Sylwer ar ffurfioldeb ieithwedd cyfieithiad Saesneg y dyfyniad isod o'i gymharu â'r Gymraeg blaenorol:

ALGY (*ADOPTING AN AMERICAN ACCENT*) Have you got a haberdashers?

EDDY What?

ALGY American... came to our village once... Showed Mam his flies... There were three buttons missing... And he asked Mam: Have you got a haberdashers? D'you know what Mam said?

EDDY Jesus, I don't know...

ALGY No.

EDDY No?

ALGY No. / That's the mastery of English she had... / The only English word worth knowing, and she knew it... / "No!"<sup>285</sup>

Trwy gyfeiriad cynharach yn y testun at y *Daily Post* a'r ffaith ei fod yn cyfeirio at ei fam gan ddefnyddio ynganiad a sillafiad Cymraeg, mae'r addasiad Saesneg yn dal i'n hargyhoeddi ei bod wedi ei lleoli mewn cyd-destun Cymreig. Ond mae'r ffaith bod Algy yn adrodd hanes yr Americanwr gan ddefnyddio'r un iaith â'r dieithryn falog-agored yn gwneud y ddau yn ieithyddol (er nad yn acennog) gyfatebol, ac o ganlyniad yn pwysleisio arallrwydd y fam i'r dieithryn yn bennaf ond o fewn naratif mewdol yn y testun. Nid yw'r arallrwydd nodweddiadol nawr yn elfen anorfod sy'n cwmpasu'r digwyddiad presennol, yr *occurrence* theatraidd. Trwy'i chyfieithu i'r Saesneg, mae ôl-ddramateiddiolrwydd y testunnau yn cael ei annilysu.

#### v. **Elfen Ôl-Ddramataidd Dau: Gofod**

Cyn cychwyn astudiaeth o ymdriniaeth o'r gofod ôl-ddramataidd yng ngweithiau Aled Jones Williams, rhaid cydnabod ychydig o rag-amodau. Yn wahanol i ddadansoddiad o rinweddau

---

<sup>285</sup> Owen, 2002. t.17.

testun a ysgrifennwyd gan awdur unigol, mae'r modd yr ymgorfforir y testun hwnnw ar lwyfan a'r modd ei lleolir yng ngofod y perfformiad yn ddibynnol ar nifer o ffactorau a dylanwadau eraill. Ni ellir ystyried unrhyw gynhyrchiad theatraidd o'r testunnau fel gweledigaeth un person yn unig. Yn ddieithriad, mae'r testunnau yn cynnig cyfarwyddiadau ynglŷn â sut dylent gael eu llwyfannu er bod manylder y disgrifiadau yn amrywio o destun i destun. Ar ddechrau *Pêl Goch* ceir disgrifiad coeth o gynllun ar gyfer y perfformiad gan gynnwys trefniant y gofod, y gwrthrychau sydd wedi'u gwasgaru ar draws y llwyfan, gwisgoedd, symudiadau perfformwyr ac effeithiau sain.<sup>286</sup>

Yng nghyd-destun yr ôl-ddramataidd ac o gofio pwyslais cyson Aled Jones Williams ar fateroliaeth y testun, gellir ystyried y cyfarwyddiadau hyn i fod yr un mor gynrychiadol o'i weledigaeth theatraidd â unrhyw ddarn o ddeialog. O ganlyniad, boed i'r llwyfaniad terfynol eu defnyddio neu beidio mae'r cyfarwyddiadau yn sicrhau bod yr hyn gellir ei weld ar y llwyfan yn dod yn rhan o ystyriaeth ehangach o'r hyn y gellir ei ystyried i fod yn 'destun.' Mae testunnau Aled Jones Williams yn mynnu cael eu hystyried fel testun y llwyfannu, yn ogystal â bod yn destunau ieithyddol. Ceir cydberthynas arddulliadol amlwg rhwng cred Lehmann bod modd i'r testun fod yn '[...]semantically irrelevant libretto and a sonorous space without firm boundaries'<sup>287</sup> â'r rhith o ddisgrifiadau'r set a roddir ar ddechrau *Pêl Goch*. Mae diffyg rhesymeg rhwng y gwrthrychau gweledol ar y llwyfan ynghyd â'r disgrifiadau eraill o elfennau'r llwyfannu, fel gwelwyd yn yr ymdriniaeth o destun yn *Ta-ra Teresa*, yn diddymu unrhyw angen i'r digwyddiad theatraidd fod ynghlwm â rhesymeg ddramataidd ac yn rhydd i'r digwyddiad amlygu'i hun yn sylfaenol fel digwyddiad estheteg yn union fel yr *occurrence* rhagddywededig.

---

<sup>286</sup> Gweler Ros, 2006, tt.38-39.

<sup>287</sup> Lehmann, t.149.

Erbyn heddiw, dywed Aled Jones Williams fod ganddo amheuon ynglŷn â dilysrwydd *Pêl Goch* fel testun sy'n addas ar gyfer ei berfformio;<sup>288</sup> yn sicr, o'i chymharu â'r gweithiau mwy diweddar ymddengys yn arddulliadol fod *Pêl Goch* fel testun yn un hynod aflywodraethus a phenrhydd; mae'r diffyg cynildeb yn amlwg ac nid oes gysyniad theatraidd amlwg yn sylfaen iddi. Ar wahân i'r cynhyrchiad cyntaf o *Pêl Goch* gan Gwmni Theatr Gwynedd, nid yw'r testun wedi'i lwyfannu yn broffesiynol gan unrhyw gwmni arall. Tybiaf y byddai cynhyrchiad ffyddlon i'r cyfarwyddiadau sydd yn fersiwn gyhoeddedig *Pêl Goch* yn gwneud cost llwyfaniad o'r fath yn anymarferol, os nad yn amhosibl. Serch hynny, efallai bod hi'n syndod nad oes yna gwmni na chyfarwyddwr arall wedi defnyddio'r union broblem yna fel sialens ar gyfer creu llwyfaniad dyfeisgar o'r testun.

Rhaid nodi bod gwahaniaethau mawr wedi bodoli rhwng y cynhyrchiad cyntaf hynny â'r hyn ddisgrifir yn y testun cyhoeddedig: lleolwyd y perfformiad â'r gynulleidfa ar lwyfan Theatr Gwynedd gyda'r llenni ar gau. Trwy'n llythrennol osod cyfyngiadau ar y gofod a nifer y gynulleidfa, cyfyngwyd yr ehangder amodir gan ddisgrifiadau'r awdur. Dywed yntau hefyd nad oedd y wal yn *Wal* yn cydymffurfio â'r wal yr oedd yn ef yn dychmygu wrth ysgrifennu'r ddrama.<sup>289</sup> Mae rhestr cymeriadau'r ddrama yn awgrymu y dylai'r Wal, yn ogystal â Mudandod, fod yr un mor bresennol ar y llwyfan â'r ddau berfformiwr byw. Disgrifir fel 'Andros o wal fawr, gyntefig, yn haenau o bapur wedi eu rhwygo ac yn hongian.'<sup>290</sup> Roedd wal y cynhyrchiad cyntaf wedi ei llunio ar raddfa ddynol, ac oblegid hynny, ar raddfa ddramataidd. Fel arwydd yn y llwyfaniad, nid oedd y wal yn fwy nag un ddomestig, gan achosi i ddwyter yr arwydd i fod yn real yn hytrach na theatraidd. Er ei bod ynghanol y llwyfan, fe'i defnyddiwyd fel cefnlen ar gyfer y perfformio ac fel addurn ar gyfer mynegiant o'r testun yn hytrach na bodoli fel elfen gydradd yn y chwarae ac yn weledol

---

<sup>288</sup> O gyfwelaid â gynhaliwyd gydag Aled Jones Williams ym Mhwillheli, Gorffennaf 17 2009.

<sup>289</sup> O gyfwelaid â gynhaliwyd gydag Aled Jones Williams ym Mhwillheli, Awst 27 2009.

<sup>290</sup> Williams yn Ros, 2006. t.85.

ddominyddol. Yn ôl Aled Jones Williams, yr oedd wedi dychmygu'r wal ar raddfa llawer mwy, fel wal cefn y llwyfan, yn ymestyn i fyny ac o olwg y gynulleidfa.

Eto, hyderaf fod rhesymau ymarferol amlwg wedi chwarae rhan yn y modd y llwyfannwyd y testun. Fe'i perfformiwyd am y tro cyntaf yn Neuadd Goronwy Owen, Tynyngogl, Ynys Môn yn ystod wythnos yr Eisteddfod Genedlaethol ym 1999; nid yn unig roedd rhaid cael modd i allu teithio'r cynhyrchiad, ond nid oes yno wal uchel gyffelyb i'r un a gafwyd ar gefn y llwyfan yn Theatr Gwynedd gan wneud wal ffug yn angenrheidiol. Yn ail, hyd yn oed pan berfformiwyd *Wal* ar lwyfan Theatr Gwynedd fe'i perfformiwyd fel rhan gyntaf rhaglen ddwbl, gyda *Tiwlips* yn cael ei pherfformio yn yr ail ran. Gan fod *Tiwlips* hefyd yn cynnwys cyfarwyddiadau manwl ynglŷn â chynllun y gofod (ac fe'i cynlluniwyd yn agosach i ddisgrifiadau'r awdur nag a wnaethpwyd gyda *Wal*) anodd yw credu y buasai modd i'r ddau gynhyrchiad dderbyn llwyfaniad ffyddlon o'u testun ac i'r ddau weithio'n theatraidd yn effeithiol ochr yn ochr.<sup>291</sup>

Yn ogystal, credaf fod yr ymdriniaeth o ofod a amlygir yn *Tiwlips* yn un dramataidd; yn ddomestig, yn ymdrin â phobl mewn gofod sy'n bodoli ar raddfa ddynol. Gofod sydd felly yn perthyn i gywair adnabyddedig naturiolaid yng nghyd-destun theatr ddramataidd, er nad yw'r testun na'r cymeriadau yn arddulliadol yn adlewyrchu'r theatr honno. Mae *Wal* ar y llaw arall yn cynnig ymdriniaeth o ofod sydd yn ôl-ddramataidd; pe bai modd ei llwyfannu yn ôl disgrifiadau'r testun fe fyddai'r *Wal* yn anferth a thu hwnt i raddfa ddynol y perfformwyr ac aelodau'r gynulleidfa, ac o ganlyniad 'the structure of the *mirroring* is jeopardized.'<sup>292</sup> Byddai llwyfannu *Wal* gan ddefnyddio wal y theatr hefyd yn amlygu'r gofod ei hun ac nid fel elfen o unrhyw luniad ffugiol. Byddai galw llwyfaniad o'r fath yn safle-benodol yn gwneud

---

<sup>291</sup> Yn ddiddorol, mae fideo o'r cynhyrchiad yn dangos set *Wal* yn cael ei symud a set *Tiwlips* yn cael ei godi ar lwyfan gwag gyda'r cyfan yn cael ei gwblhau yn yr amser a roddwyd fel egwyl rhwng y ddwy act.

<sup>292</sup> Lehmann, t.150.



anghymwynas â'r term, yn enwedig o ystyried safle-benodol-rwydd y gweithiau a drafodwyd yn y bennod flaenorol, a hefyd yn anghywir yn y cyd-destun hwn gan i Lehmann ddefnyddio'r term i gyfeirio at y posibiladau sy'n codi wrth lwyfannu gweithiau o'r fath sydd 'Outside of conventional theatre spaces.'<sup>293</sup> Ond ni ellir gwadu y buasai cynhyrchiad sy'n gwneud defnydd uniongyrchol o fateroliaeth yr union ofod lle llwyfannir y testun yn caniatáu modd i ystyried y gofod fel lle '[where] a new 'aesthetic gaze' is cast onto them. The space presents itself. It becomes a co-player without having definite significance. It is not dressed up but made visible.'<sup>294</sup> Wrth gofio rhestr cymeriadau *Wal*, addas iawn yw ystyried y gofod fel 'cyd-chwaraewr' yn y perfformiad.

Gan ystyried *Pêl Goch* fel dechreubwynt ymdriniaeth ôl-ddramataidd o ofod yng ngweithiau llwyfan yr awdur, mae modd olrhain datblygiada parhaus a chyson trwy nifer o'r gweithiau dilynol; os yw nifer y delweddau gweledol yn *Pêl Goch* yn ymylu ar fod yn ddiystyriol ac yn afresymol o safbwynt ei llwyfannu, dod yn gyffredinol fwyfwy ystyriol a chywrair mae'r cyfarwyddiadau llwyfan yn y testunau diweddarach. Gweler er enghraifft yn *Sundance* fod y llwyfan yn llawn gwrthrychau sydd ar yr olwg gyntaf yn ymddangos yn ddigyswllt a damweiniol; dim ond yn ddiweddarach yn y testun y ceir unrhyw gyfeiriadaeth tuag atynt a daw eu harwyddocâd yn amlwg. Mae arwyddocâd nifer o'r gwrthrychau yn *Pêl Goch* yn parhau i fod yn amhendiant hyd ddiwedd y perfformiad. Yn gynyddol mae ymwybyddiaeth o'r gofod theatraidd a phopeth sydd ynddo yn dod yn fwy ystyrlon, a gan iddynt yn ogystal ddod yn fwy ynghlwm â'r testunau eu hunain.

Nid symleiddio mae'r gofynion gofodol ac maent yn aml yn parhau i fod yn niferus: yn *Iesu!* mae'r awdur yn awgrymu bod angen car ar y llwyfan: 'Mae cist y car yn agor a Iesu'n rowlio

---

<sup>293</sup> Lehmann, t.152.

<sup>294</sup> Ibid.

allan<sup>295</sup> ac ar gychwyn *Lys* ceir rhestr faith o'r gwrthrychau y dylid eu cynnwys ar y llwyfan, ac o'r delweddau y dylid eu taflunio a'r sgrin.<sup>296</sup>

Ar gychwyn y ddrama, cynigir yn ogystal 'Rhai nodiadau a eill fod o gymorth i actorion a chyfarwyddyd' ac un o'r rhain yw sylw ynglŷn â lleoliad. Yn arwyddocaol, nodir bod y '[...]ddrama'n digwydd tu mewn i bob un o'r cymeriadau - felly mae'r lleoliadau yn amrywio.'<sup>297</sup> Er nodir yn ogystal mai prif leoliad y ddrama yw'r clinig rehab, trwyddi draw mae'r testun yn ymwrthod â'r sicrwydd o allu defnyddio lleoliad o'r fath mewn modd mimetig. Er cydnabod lleoliad 'real' sy'n ddramataidd berthnasol, nid yw'r testun byth yn ceisio argyhoeddi bod unrhyw leoliad arall yn cael ei ddarlunio ar wahân i'r un theatraidd presennol. Mae'r amwysedd ynghyd ag amharodrwydd y gweithiau i gynnig lleoliadau fel sylfaen gadarn ac adnabyddedig ar gyfer y digwyddiad theatraidd (gan wrthod dangos 'a homogenous world of the viewers to recognize itself in the equally coherent world of the drama')<sup>298</sup> yn rhinwedd gref sydd yn y mwyafrif o weithiau llwyfan Aled Jones Williams.

Hyd yn oed yn yr addasiad teledu o *Fel Stafell* sy'n defnyddio testun a ddisgrifir gan yr awdur fel 'Drama lwyfan ydy hi a wnes i ddim ei hailysgrifennu'<sup>299</sup> gellir gweld yr ymdriniaeth nodweddiadol o ofod theatraidd. Nodir yn y testun y dylai'r ddrama gael ei lleoli mewn 'Ystafell fudur, wag. Mewn un wal ffenest lychlyd. Wrth ymyl y ffenest gwely ysbyty. Offer drip, locer ag ati wrth ymyl y gwely. Cyflwr yw'r set mewn gwirionedd, nid lleoliad pendant. Dyma "enaid" Tom. Mae'r ddrama'n digwydd y tu mewn i Tom.'<sup>300</sup> Nid yw'r addasiad yn glynu'n gysyniadol nac wrth y trosiad estynedig o ddefnyddio un gofod sydd 'fel'

---

<sup>295</sup> Williams, 2008. t.15.

<sup>296</sup> Williams, 2004, t.15.

<sup>297</sup> Williams, 2004. t.11.

<sup>298</sup> Lehmann, t.150.

<sup>299</sup> Ros, 2006. t.12.

<sup>300</sup> Williams yn Ros, 2006. t.72.

ystaffell er mwyn cyfeirio at sefyllfa theatraidd; er iddo gychwyn mewn ystaffell fudur, mae rhannau wedi'i lleoli mewn ystaffell ysbyty. Yn ddi-os ac yn anochel oherwydd y ffurf, yn weledol mae *Fel Stafell* ar deledu yn ymddangos llawer mwy naturiolaid a dramataidd na'r hyn a awgrymir gan destun y dramodydd.

Ymdriniaeth debyg o ofod ôl-ddramataidd sydd i'w gael yn *Ta-ra Teresa* ac yn *Lysh*. Mae'r ddwy ddrama yn cynnig sefyllfa theatraidd a lleoliadau amwys ac amhendant, ond sydd serch hynny yn llwyddo i theatricaleiddio cyflwr mewnol, neu 'eneidiau'r' ffigyrau ar y llwyfan. Ag eithrio *Iesu!* efallai, nid cyd-ddigwyddiad yw mai yn *Lysh* a *Ta-ra Teresa* y ceir yr enghreifftiau mwyaf niferus o ddeialog yng ngweithiau'r dramodydd. Yn *Lysh* yn enwedig, dylid nodi mai ar yr adegau lle mae'r gweithgarwch wedi'i leoli i bob pwrpas yn y clinig rehab, fel rhith o'r byd naturiolaid yr ymddangosai deialog yn bennaf. Er gwaethaf lluniad a phwyslais cyson ar ofod theatraidd fel man lle mae modd rhoi cyfle i'r union ffigyrau hynny fynegi ei hunain trwy gyfrwng iaith glywadwy, crëir tensiwn yn gyson rhwng y weledigaeth ôl-ddramataidd â'r nodweddion arddulliadol dramataidd; rhwng y digwyddiad esthetaidd hunanymwybodol, â'r arferiad o geisio sefydlu adlewyrchiad mimetig teilwng o fyd adnabyddus sydd i bob pwrpas yn ogystal yn bodoli tu hwnt i derfynau'r ystum berfformiadol. At hynny, trwy ddefnyddio defnydd achlysurol yn unig o ddeialog<sup>301</sup> mae'r gweithiau yn ymwrthod â'r angen i orfod lled-adlewyrchu y modd 'naturiol' mae pobol yn siarad â'i gilydd. Yng nghyd-destun y weithred theatraidd, galluogai hyn i'r gofod gael ei droi i ymwrthod â'r angen hynny hefyd ac yn rhydd i fod yn elfen gydradd o'r digwyddiad yn hytrach na lleoliad lle gellir gosod y gweithgaredd.

---

<sup>301</sup> O gyfweiliad â'r dramodydd a'r cyfarwyddwr Ian Rowlands, dywed o waith Aled Jones Williams mai 'Dramâu dialectic yn hytrach na rhai o ddeialog ydyn nhw.' Cynhaliwyd yn Aberystwyth, Rhagfyr 1 2009.

Yng nghynhyrchiad Ian Rowlands o *Ta-ra Teresa* ymgorfforwyd hyn yn fwyaf amlwg. Fel gwnaethpwyd yn *Lysrh* ac fel yr wyf eisoes wedi'i grybwyll, mae'r testun yn gwneud cyfeiriadau cyson at leoliadau real ac adnabyddus sy'n bodoli tu hwnt i'r weithred theatraidd ond ni chafwyd unrhyw ymdrech i ail-wysio neu i ail-greu'r manau hynny ar y llwyfan. Er defnydd estynedig o dafluniadau ffilm yn darlunio tirlun lleoliadau'r ddrama, megis ym Mlaenau Ffestiniog ac yn Lerpwl, roeddent yn parhau i fod yn rhan o'r digwyddiad theatraidd, yn fynegiant o'r digwyddiad cynhenid yn hytrach nac ymdrech bwrpasol i osod y gweithgarwch ar y llwyfan mewn modd mimetig. Nodir yn y cyfarwyddiadau llwyfan sydd yn annodweddiadol gwta y dylai'r lleoliad fod yn 'Amhendant. Ond yn awgrymu cefndir presennol y cymeriadau.'<sup>302</sup> Oherwydd y cyfeiriadau sydd yn y testun, credaf fod 'awgrym' o leoliad yn anochel ac at hynny, nad oes angen argyhoeddi cynulleidfa bod y gofod perfformio yn cynrychioli lleoliad arall mewn unrhyw fodd cyfystyrol. Oblegid yr angen uniongyrchol i'r lleoliad fod yn 'amhendant', i bob pwrpas rhyddheir y testun rhag gofod bod yn ganolbwynt i'r *mise en scène*. Er i'r testun barhau i fod yn sylfaen ar gyfer cynhyrchiad Ian Rowlands, ni ddeilliai popeth ymddangosodd ar y llwyfan o unrhyw anghenion neu ddibenion dramataidd. Yn benodol yn y cynhyrchiad hwn ymestynnwyd a phwysleisiwyd materoliaeth y testun; rhinwedd yr wyf eisoes wedi'i nodi fel nodwedd bwysig yng ngwaith y dramodydd. Yn ysbeidiol drwy gydol y cynhyrchiad, tafluniwyd geiriau o'r testun ar rannau ar gefn y llwyfan. Tafluniwyd geiriau yn Saesneg ac yn Gymraeg oedd yn achlysurol yn cydfynd â'r hyn a ddywedwyd ar y llwyfan, ac yn rhannol fel modd i ddarparu cyfieithiad ar y pryd i gynulleidfa ddi-Gymraeg heb wneud defnydd rhagysgrifiadol o is-deitlau. Roedd amharodrwydd y cynhyrchiad i draddodi un modd penodol ar gyfer cyfieithu, i ddefnyddio un system ieithyddol a fyddai'n plesio ac yn cwmpasu anghenion pawb yn y gynulleidfa yn ymestyniad o amwysedd lleoliad amhendant, ac o genadwri wleidyddol y testun.

---

<sup>302</sup> Williams yn Ros, 2006. t.144.

Yn ystod cyfnodau pan nad oedd Adrian yn gorfod siarad neu'n rhan o brif weithgarwch y llwyfan, fe'i gwelwyd yn ysgrifennu dyfyniadau o'r testun ar lawr y gofod mewn sialc. Nid oedd yr ysgrifennu yn gwbwl eglur ac nid hawdd oedd ei ddarllen o eistedd yn y gynulleidfa, yn rhannol gan ei fod yn aml wyneb ei waered ac yn cael ei ysgrifennu mewn patrymau yn hytrach na llinellau taclus gyda'r bwriad o'i gwneud yn ddealladwy. Rhaid nodi bod ymglymiad Adrian â'r naratif yn cynyddu wrth i'r perfformiad fynd yn ei flaen, ac felly wrth agosáu at ddatrysiad ac uchafbwynt (melo)dramataidd y testun roedd llai o angen iddi ddiddori ei hun â'r ysgrifennu. Trowyd materoliaeth y geiriau, y weithred o'u hysgrifennu a'u mynegiant gweledol, yn olion ac yn symbol ôl-ddramataidd wrth iddynt gael eu difetha a'u gwneud yn fwy aneglur wrth i'r perfformwyr gerdded ar draws y gofod a thros y geiriau, ac wrth i'r hylif lifo ar y llawr oddi ar fwrdd y parti dyweddio ar ôl i Johnny biso mewn i geg ei fab.

Mae'r ymdriniaeth ac ymddatodiad y testun mewn modd gweledol yn *Ta-ra Teresa* yn arwyddocaol mewn dwy ffordd. Yn gyntaf: gellir ei ystyried yn drosiannol i fod yn estyniad themataidd o gynnwys y testun ag o'r naratif; yn y modd disgrifiwyd y Gymraeg fel swyngan glywadwy, manipiwleiddwyd iaith yn weledol fel ei fod yn ddim byd mwy na symbolau a marciau a phatrymau heb unrhyw ystyr semanteg a gellir ystyried ymdriniaeth ofodol o iaith eto fel mynegiant o amharodrwydd y testun i gynnig casgliadau terfynol. Gan fod iaith, yn glywedol ac yn weledol yn ansefydlog, yn fyrhoedlog, ac yn amwys ei ystyr, mae'r llwyfaniad yn datgan fod y testun nid yn unig yn amharod i greu unrhyw ddatganiadau terfynol a didactig, ond hefyd mai sylfaen pur anaddas fyddai'r testun ar gyfer gwneud hynny. Yn wahanol i destun dramataidd sy'n ganolbwynt ar gyfer y *mise en scène* ac sy'n arglwyddiaethu'r digwyddiad, mae *Ta-ra Teresa* yn symptomataidd o amharodrwydd yr

awdur i ymlynu at fodd dramataidd lle derbynnir awdurdod y testun llwyfan fel rhagamod ddi-gwestiwn.

Yn ail, ac fel estyniad o'r pwynt cyntaf, trwy osod y geiriau ar y llwyfan fe bwysleisir theatricalrwydd y digwyddiad cyfredol ac o ymdriniaeth ôl-ddramataidd o'r gofod. Dywed Lehmann o ofod ôl-ddramataidd: 'It becomes a place of traces: the event remains present in their traces after they have happened and past, time becomes denser.'<sup>303</sup> Wrth wyllo olion y geiriau'n ymgasglu ar y llwyfan, fe'n hatgoffir yn gyson fod y weithred sy'n digwydd ger ein bron yn weithred theatraidd a gynhelir mewn gofod penodedig. Nid cyfres o olygfeydd dramataidd a geir yma; unwaith eto, nid ymdrech i'n hargyhoeddi o fimesis ond yn hytrach mynegiant o broses, un sy'n llwyr ymwybodol o'r cychwyn hyd y diwedd o'i hun fel rhan o arferiad ac o ddigwyddiad esthetig.

Wrth ystyried y cysyniad o ofod ôl-ddramataidd yng ngweithiau llwyfan Aled Jones Williams efallai'r eironi mwyaf yw mai yn ei farddoniaeth ac yn ei nofelau, yn enwedig yn ei nofel *Yn Hon Bu Afon Unwaith* ceir y mynegiant perfformiadol mwyaf effeithiol ac ingol o ofod. Rwyf eisoes wedi crybwyll bod y gweithiau llwyfan yn gyffredinol yn gweithredu trwy ymwybyddiaeth uniongyrchol o amhosibilrwydd y digwyddiad theatraidd i fod am ddim byd mwy na'r digwyddiad ei hun. O ganlyniad, mae grym a harddwch y gweithiau yn deillio o'r ffaith, wrth iddynt gael eu gosod a'u hymgorffori'n fyw ar lwyfan fel digwyddiad estheteg, eu bod yn datgan eu bod wedi goroesi'r amhosibilrwydd hynny. Crëir tensiwn felly rhwng y digwyddiad a'i amhosibilrwydd cynhenid yn union gan fod y weithred theatraidd yn mynnu presenoldeb gofodol. Wrth lenwi'r gofod â gweithgarwch, amlygir amhosibilrwydd cynhenid y weithred yn fwy ac yn fwy; hynny yw, mae'r gwrthrychau niferus ar ddechrau *Pêl Goch* yn

---

<sup>303</sup> Lehmann, t.152.

creu datganiad, yn mynnu presenoldeb a dehongliad llawer mwy na'r geiriau yn y gwacter du a geir ar gychwyn *Ta-ra Teresa*.<sup>304</sup> Mwyaf yw'r hyn sydd ar y llwyfan, mwyaf yw'r gydnabyddiaeth o amhosibilrwydd y digwyddiad. Er gwaethaf y disgrifiadau manwl a choeth o ofodau'r amrywiol destunau, maent yn wastadol yn ddisgrifiadau ystyriol; nid oes angen dim mwy na'r hyn sy'n angenrheidiol.

Yn y pen draw, yn ddamcaniaethol y mynegiant perffeithiaf o weledigaeth theatraidd Aled Jones Williams yw theatr sy'n bodoli ar ddiflanbwynt; peidio cael unrhyw theatr o gwbl fyddai'r modd puraf i gyfleu'r weledigaeth gan fod popeth sy'n bodoli cyn y diflanbwynt hynny yn gydnabyddiaeth o amhosibilrwydd a methiant y sefyllfa theatraidd. Problem fawr theatr yw ei fod fel gweithred yn mynnu gofod; rhaid yn gyntaf cydnabod terfynau'r chwaraele cyn gellid gosod unrhyw weithgarwch perfformiadol o fewn y gofod nodedig. Dyma un o brif densiynau gweithiau llwyfan Aled Jones Williams: maent yn methu yn yr union ennyn y cânt eu llwyfannu gan fod ffwythiant y weithred yn ddibynnol ar lenwi gofod. Er bod llwyfan gwag yn llawn potensial, anodd yw credu y byddai gwyllo hynny am hyd drama yn ddigon i gynnal diddordeb cynulleidfâ. Yn yr un modd, ni fyddai cyfrol lawn o dudalennau gwag ychwaith yn ddigon i gynnal diddordeb darlennydd, ond ar derfyn *Yn Hon Bu Afon Unwaith* fe ddefnyddir gofod gwag fel mynegiant bellach o broblem ganolog y gweithiau llwyfan, sef amhosibilrwydd mynegiant geiriol i gyfleu profiad.

Mewn modd hynod berfformiadol, dynodir terfynau 'gofod' yn y nofel gyda • islaw'r testun ar ganol y dudalen. Nid yw'r nofel yn cynnwys unrhyw benodau fel y cyfryw ond yn hytrach ceir cyfres o olygfeydd: yn ddeialogau, disgrifiadau telynegol, llythyrau, ymsonau. Pur anaml cymysgir y gwahanol foddau o fewn un adran, a phan geir enghreifftiau o hynny mae darnau

---

<sup>304</sup> Williams yn Ros, 2006. 'Mewn tywyllwch. Sŵn y cymeriadau'n cerdded ac yn cyrraedd y gofod ar y llwyfan. Mewn tywyllwch o hyd.' [Mae'r ddeialog yn cychwyn] t.144.

gwahanol o'r testun yn cael ei italeiddio. Serch hynny, yn ddi-ffael daw pob senario neu olygfa i ben gan ddefnyddio •. Fel yn y gweithiau llwyfan, ceir pwyslais cyson ar fateroliaeth y testun o flaen y darlennydd, ynghyd ag amwysedd yr ystyr semanteg a ddaw yn sgil deallusrwydd y darlennydd o'r marciau sydd ar y papur. Ys dywed y cymeriad Tom Rhydderch mewn cyfweliad yn y nofel, 'Ymgodymu â iaith yda chi. Ar ôl erchyllterau'r Ugeinfed Ganrif mae geiriau'n llai hyderus, yn fwy llednais efallai, am awgrymu yn hytrach na haeru.'<sup>305</sup>

Mae naratif y gyfrol yn seiliedig ar berthynas odinebus rhwng Tom Rhydderch â Rhiannon Owen. Mae'r garwriaeth yn un ddwys ac yn parhau am flynyddoedd, ond daw i ben ar ôl i wraig Tom ddod i wybod am y berthynas. Bellach, mae Rhiannon yn 63 a symbyliad y plot yw ei bod yn gwahodd Tom i dreulio un diwrnod olaf â hi cyn iddi farw. Nofelydd yw Tom, a nifer o weithiau yn y gyfrol ceir cyfeiriadau at ddirgelwch 'Pennod 15' yn ei hunangofiant ond ni ddatgelir ei chynnwys yn union. Mewn cyfweliad arall, mae Tom yn gwrthod cynnig dehongliad o'i chynnwys, ond yn angladd Rhiannon fe ddatgelir fod y bennod yn ymwneud â hi:

Holodd rhywun oedd wedi ei adnabod:

*Tom Rhydderch, y nofelydd! Be oedd y cysylltiad?*

*Pennod 15 yr hunangofiant. 'Da chi ddim yn cofio'r miri ar y pryd. Mi oedd 'na ddyfalu!'*<sup>306</sup>

Teitl y gyfrol hefyd yw teitl y nofel newydd mae Tom ar gychwyn ei hysgrifennu wrth i'r llyfr ddirwyn i ben, er mai dim ond un frawddeg a ysgrifennai: '*Trefn yn y geiriau ond llanast yn y bywyd.*'<sup>307</sup> Dyna ddiwedd naratif y nofel, ac ar y dudalen gyferbyn nodir

---

<sup>305</sup> Williams, 2008. t.49.

<sup>306</sup> Williams, 2008. t.117.

<sup>307</sup> Williams, 2008. t.120.



‘ATODIAD’.<sup>308</sup> Tudalen wag, ac yna nodir ‘Pennod 15.’ Yna, ceir tair tudalen wag, pob un ohonynt â rhif ar eu gwaelod ac ar waelod y drydedd, terfynir yr atodiad gyda •. Ceir yma awgrym bod mynegi rhai profiadau yn eiriol yn gwneud anghymwynas â nhw, yn ostyngol, ac yn eu troi’n anwireddau. Mae tudalennau gwag y gyfrol yn rhoi cyfle i Aled Jones Williams allu mynegi’r cyflwr aruchel hynny mewn modd na all ei theatr byth gyflawni.

Serch hynny, tric mwyaf effeithiol *Yn Hon Bu Afon Unwaith* yw ei bod yn gyfrol sy’n ennyn ymateb emosiynol llawer dwysach nac unrhyw un o’i weithiau blaenorol. Mae’r testun yn aml yn hynod o brydferth, yn farwnadol, yn delynegol, ac yn feistrolgar. Os caf yma fod yn hunanfaldodus, bu i mi grio sawl tro wrth ddarllen y gyfrol ac nid o reidrwydd gan ei bod yn ymwneud â marwolaeth a cholli cariad a chysyniadau rhamantaidd tebyg. Yn syml, bu i mi grio gan mai dyna oeddwn yn deimlo oedd yr unig ymateb pwrpasol; ni fyddai ceisio cyfleu yn eiriol fy ymateb yn ddigonol. Onid hyn a olygir gyda’r aruchel? Yr hyn sy’n wyrthiol yw bod hynny’n cael ei gyflawni trwy gyfwng iaith a thrwy gyfwng (absenoldeb) geiriau. Yn fwy nag unrhyw un o’r gweithiau llwyfan, mae *Yn Hon Bu Afon Unwaith* yn llwyddo i oroesi cyfyngderau cynhenid ei chyflwr.

## vi. Efen Ôl-Ddramataidd Tri: Amser

Wrth ystyried y defnydd o amser yn y theatr ôl-ddramataidd, rhaid pwysleisio arwyddocâd amser y testun perfformio. Hynny yw, amser y digwyddiad concrit sydd o flaen y gynulleidfa; amser cyfrannol rhwng pawb sy’n rhan o’r digwyddiad. O ganlyniad, dywed Lehmann y gellir diystyrru ‘the historical time represented in the drama, the time of drama (story and plot) and the temporal structure of the staging’<sup>309</sup> gan eu bod i gyd yn lluniadau

---

<sup>308</sup> Williams, 2008. tt.121-126.

<sup>309</sup> Lehmann, t.154.

ffuglennol. Dim ond amser real y perfformiad byw sydd o bwys yn y theatr ôl-ddramataidd; diddymir unrhyw angen i'r gynulleidfa adael eu hamser 'bob dydd' 'to enter a segregated area of 'dream time', abandoning their own sphere of time and enter into an other.'<sup>310</sup> Trwy roi pwyslais ar amser real y digwyddiad, nid oes angen gwahaniaethu rhwng amser y darlun llwyfan ac amser y gynulleidfa, gan drawsffurfio theatr yn gyfrwng penodol sy'n llwyddo i droi '*time as such* into an object of the aesthetic experience.'<sup>311</sup> Trwy hepgor 'ffrâm' amser ffugiol a'i droi'n amser y digwyddiad, pwysleisir y digwyddiad theatraidd fel un sy'n goncrit ac yn rhan o'r byd real, ond sydd ar yr un pryd yn pwysleisio ystod (duration) y digwyddiad o fewn continiwm amserol di-dor.

Hyd yn hyn, rwyf wedi awgrymu bod Aled Jones Williams yn ysgrifennu testunau theatr sy'n addas ar gyfer eu llwyfannu mewn modd ôl-ddramataidd, ond eu bod yn bennaf wedi'u llwyfannu fel gweithiau llwyfan dramataidd. Nid yw'r un o'i destunau yn ymdrin yn uniongyrchol ag amser fel rhinwedd esthetig, ond credaf fod ei ymdriniaeth ôl-ddramataidd o ofod ac o destun yn datgan fod y weithred theatraidd yn ddigwyddiad, ac felly ni ellir datgysylltu unrhyw ystyriaeth o amser o'r modd y dylid hefyd ddehongli'r testun â'r gofod. Fodd bynnag, trwy lesteirio'r weledigaeth ôl-ddramataidd, mae absenoldeb amser fel rhinwedd esthetig yn drawiadol. Nodai Lehmann (ar ôl Hegel) mai cnewyllyn drama yw'r gwrthdaro rhwng deiliad dynol, ac fe fynegir hynny yn y berthynas rhyngoddrychol rhwng yr agonydd a'r antagonydd sy'n gwrthdaro o fewn yr un amser: 'Dramatic theatre requires one time in which the opponents, agonist and antagonist, can meet at all.'<sup>312</sup> Wrth droi'r weithred theatraidd yn un ddramataidd, cyfyngir ar botensial i allu canfod amser fel rhinwedd aesthetig.

---

<sup>310</sup> Lehmann, t.155.

<sup>311</sup> Lehmann, t.156.

<sup>312</sup> Lehmann, t.154.

Mae'r berthynas ddeuol rhwng yr agonydd a'r antagonydd bellach wedi'i oroesi yn y theatr newydd ac nid yw'r strwythurau dramataidd o ddefnydd, oherwydd 'once the kind of intersubjectivity we are discussing [...] does not work, the binding intersubjective temporal form becomes obsolete, too.'<sup>313</sup> Yr ymlyniad at amser dramataidd ffuglenol sy'n achosi i lwyfaniadau dramataidd o destunau Aled Jones Williams i fod yn gynyrchiadau 'darfodedig'. Trwy wadu'r posibilrwydd o amser y cynhyrchiad i fod tu hwnt i amser y testun perfformio, mae'r holl elfennau eraill gan gynnwys y testun, y gofod, y corff a'r cyfryngau, hefyd i gyd yn gaeth i'r modd dramataidd. Yn wir, er y gellir nodi tensiwn rhyngymwybodol ymhob un o'r testunau llwyfan dan sylw, efallai mai dim ond yn *Iesu!* a *Chwilys* y ceir enghreifftiau o gyfathrach debyg sydd yn berthnasol i ddatblygiad naratif y testun.

Fodd bynnag, ar derfyn sgript *Chwilys* ceir tric hynod o theatraidd, ac wrth ei berfformio mae modd i'r ennyd hyn ddatgymalu'r gosodiad perfformiadol yn union am ei fod yn amlygu amser y testun perfformio. Trwy darfu ar y sefyllfa ddramataidd, dinoethir aparatws y theatr, gan ein gorfodi fel cynulleidfa i ailasesu ffurfioldeb ymddangosiadol y digwyddiad o'r cychwyn.

Nodwyd yn barod fod dau ddiwedd glo gwahanol yn y sgript gyhoeddedig o *Chwilys*, gyda'r naill yn dod a'r perfformiad i ben mewn modd hynod o dreisgar. Dywed y cyfarwyddiadau llwyfan: 'Mae'n rhaid i Dyn 2 yn y foment yma benderfynu pa ddiwedd y mae'n mynd i ddewis. Rhaid iddo archwilio ei deimladau. Ni ddylid o gwbl benderfynu cyn y perfformiad pa ddiwedd i'w ddewis!'<sup>314</sup> Yn y diwedd glo cyntaf, mae Dyn 2 yn saethu Dyn 1, yr holwr yn saethu'r holiedig. Yn yn yr ail ddiwedd glo, mae Dyn 2 yn paratoi Dyn 1 ar gyfer ei ddienyddio ac yna'n annisgwyl, mae'n saethu ei hun.

---

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Williams, (2010) tt.94-95.

Dan gyfarwyddyd Valmai Jones, llwyfannwyd *Chwilys* fel drama lled-naturiolaid. Ail-grewyd ystafell fyw ddomestig ar y llwyfan, ac er effeithiau sain a awgrymai'n gynnill fod rhyw natur oruwchnaturiol yn perthyn i Dyn 2, ynghyd a gormodiaeth ei golur gwyn, lleolwyd y perfformiad yn gadarn o fewn 'amser dychmygol' naratif y ddrama. Perfformiwyd *Chwilys* ddwywaith yn ystod 2010; y tro cyntaf ar daith rhwng mis Mawrth ac Ebrill, ac yna fel act gyntaf perfformiad dwbwl ar y cyd gyda *Merched Eira* yn ystod wythnos Eisteddfod Genedlaethol Glyn Ebwy ym mis Awst. Bum i i weld y cynhyrchiad ddwywaith; unwaith yn ystod ei thaith ac unwaith yn yr Eisteddfod. Roeddwn wedi darllen y testun o flaen llaw, ac felly'n ymwybodol o'r tric disgwylidig ar ei diwedd.

Yn ystod y perfformiad cyntaf, ni wnaethpwyd unrhywbeth i dynnu sylw at ennyd y penderfyniad yn ystod y perfformiad. Ni hysbyswyd y gynulleidfa fod dau ddiwedd glo posib, ac fe aeth yr olygfa dyngedfennol yn ei blaen. Roedd y tric yn un anweledig, ac o ganlyniad mae'r ystyriaeth ddramataidd o amser yn anweladwy fel elfen o'r digwyddiad; mae'n parhau yn ddi-dor ac heb ei gwestiynu. Lleolir y perfformiad o fewn cyfundrefn ddramataidd, ac nid yw'r dewis tyngedfennol ar y diwedd - er bod iddo'r potensial i wyrdroi diwedd y naratif - yn ymyrryd â ffrâm amser.

Dywed Lehmann fod 'an *aesthetic of repetition*'<sup>315</sup> yn fodd arall lle dyrchafir amser i fod yn rhinwedd esthetig yn y theatr ôl-ddramataidd. Trwy ailadrodd gweithred, pwysleisir fod y weithred yn cymryd amser penodol i'w gwblhau: 'a crystallization of time occurs in repetition, a more or less subtle compression and negation of the course of time itself.'<sup>316</sup> Yn yr ail berfformiad o *Chwilys*, perfformiwyd y ddau ddiwedd glo'n olynol, gan grisialu amser

---

<sup>315</sup> Lehmann, t.156.

<sup>316</sup> Ibid.

yn y perfformiad. Daeth y perfformiad i ben fel y disgwyl gan ddefnyddio'r diweddglu cyntaf: saethwyd Dyn 1, a safai Dyn 2 yn llonydd wrth i'r golau bylu yn ôl y cyfarwyddiadau llwyfan. Yna, codwyd lefel y golau unwaith eto ac fe ddychwelodd y ddau actor i'r pwynt yn y sgript lle'r oedd rhaid penderfynu ar ba ddiweddglu i'w berfformio: 'I ble rei di ar dy wylia 'lenni?''<sup>317</sup> Perfformiwyd yr olygfa olaf unwaith eto, y tro hwn gan ddefnyddio'r ail ddiweddglu, ac yna fe ddaeth y perfformiad i ben yn derfynol.

Nid oedd y weithred yn un hollol ailadroddol fel y cyfryw, gan fod y ddeialog a'r gweithredoedd yn y ddau ddiweddglu yn wahanol. Yr hyn ailadroddwyd oedd yr angen i ddiweddu naratif.<sup>318</sup> Gan fod *Chwilys* yn llwyr ddibynnol ar densiwn rhyngymwybodol rhwng yr agonydd a'r antagonydd, roedd disgwyl i'r perfformiad ddod i derfyn drwy barhau i ymlynu at gonfensiynau dramataidd a phan na wnaethpwyd hynny, diddymwyd amser y ddrama, ac roedd yr effaith yn un trawiadol. I ddyfynnu Lehmann: 'once the kind of intersubjectivity we are discussing - let's call it the duel - does not work, the binding intersubjective temporal form becomes obsolete, too.'<sup>319</sup> Roedd perfformio'r ail ddiweddglu yn gwyrdroi *Chwilys* yn llwyr, gan wahodd perthynas newydd rhwng y gynlledifa â'r digwyddiad. Yn hytrach na gorfod derbyn y naratif yn oddefgar fe'n gorfodwyd i ddehongli'r digwyddiad yn ei gyfanrwydd mewn amser.

Diddorol yw nodi fod *Merched Eira* hefyd yn diweddu trwy ailadrodd golygfa, ond mae'r effaith a grëir gan yr ystum ailadroddol yn wahanol i'r rhwyg a grëir gan ddiwedd *Chwilys*. Mae atseiniadau strwythurol a themataidd clir yn bodoli rhwng y ddau destun: fe'u hysgrifennwyd yn bennaf fel deialogau, mae'r parau yn y ddwy ddrama o'r un rhyw, ac er i

---

<sup>317</sup> Williams, t.94.

<sup>318</sup> 'It is not about the significance of the repeated events but about the significance of the repeated perception, not about the repeated, but about the repetition itself.' (Lehmann, t.157.)

<sup>319</sup> Lehmann, t.154.

natur eu sgysiau fod yn hollol gyferbyniol mae'r deinamig rhwng y cymeriadau yn dilyn rhaniad agonyndd ac antagonydd. Serch hynny, cyd-ddigwyddiad arddulliadol sydd tu ôl i'r atseiniadau rhwng y ddau destun, er i'r ddau destun gael eu perfformio fel rhan o raglen ddwbwl ac iddynt gael eu cyhoeddi'n ddiweddarach o fewn yr un gyfrol.<sup>320</sup> Gellir gweld parhad rhwng *Iesu!* a *Chwilys*, yn enwedig gan fod *Chwilys* yn miniogi, yn manylu ac yn tynhau'r gogwydd gwleidyddol a fynegwyd gyntaf yn *Iesu!*, ond mae *Merched Eira* yn ddychweliad arddulliadol i rai o destunau cynharaf Aled Jones Williams. Mae'r weledigaeth theatraidd yn *Merched Eira* yn debycach i *Wal* nac i unrhyw un o destunau llwyfan eraill gan yr awdur. Mae cywair ieithyddol a'r gemau geiriol a chwaraeir yn y ddau destun yn debyg, er bod tipyn mwy o anhwylder yn neialog Edna ac Edith yn *Merched Eira*.

Abswrdaeth sydd i raddau yn diffinio effaith yr ailadrodd a geir ar ddiwedd *Merched Eira*.

Ar ôl i Edna ac Edith adael y llwyfan, mae Callum:

[...]yn clirio ac yn ail osod petha' yn yr eira. Edrych o'i gwmpas. Wedi ei foddhau.

CALLUM: Gei di agor y drws.

*Pyls anferthol o oleuni. Deunod y gog.  
Y goleuni'n gostwng i ddangos tirwedd enfawr o eira.*<sup>321</sup>

Mae'r cyfarwyddiadau llwyfan dilynol yn disgrifio'r llwyfan fel y gwnaethpwyd ar y dechrau pan ymddangosodd Edna ac Edith am y tro cyntaf, ond '*Edith (tro yma) yw'r cyntaf i ymddangos.*'<sup>322</sup> Mae Edith yna hefyd yn ailadrodd y gair cyntaf a fynegwyd ar y cychwyn

---

<sup>320</sup> Er i *Chwilys* gael ei gynhyrchu yn gyntaf ac iddo deithio fel perfformiad unigol, tybiaf fod y penderfyniad i'w berfformio ar y cyd gyda *Merched Eira* yn deillio o'r ffaith nad yw *Merched Eira* yn destun digon hir i gyfniawnhau cynhyrchiad llawn heb i destun ategol gael ei berfformio'n ogystal. Dyma oedd tu ôl i'r penderfyniad i berfformio *Merched Eira* yn ystod taith yr hydref 2010 ochr yn ochr gyda *Y Dyn Eira*, addasiad Bryn Fôn o'r ddrama radio *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?*

<sup>321</sup> Williams, t.53.

<sup>322</sup> Ibid.

gan Edna ('Damia!')<sup>323</sup> ac yna 'Tywyllwch sydyn na welwyd mo'i fath.'<sup>324</sup> Gan ddiweddu'r perfformiad trwy ail-greu'r eiliadau cyntaf ond gan wyro rôl y cymeriadau, ceir awgrym chwareus mai rhyw gêm neu berfformiad ailadroddol sydd yma a bod Edith ac Edna yn gaeth mewn ebargofiant. Bron eu bod yn bodoli ar set neu lwyfan, gyda Callum yn cael ei gyfarwyddo trwy'i radiomeic i ailosod yr olygfa er mwyn i'r ddwy hen ddynes gael perfformio eu bodolaeth, dro ar ôl tro, yn dragwyddol.

Serch hynny, nid yw hynny'n rhwygo esthetig amser y perfformiad, gan fod yr ailadrodd yn rhan o'r naratif testunol dramataidd; er i'r Callum awgrymu mai set sydd yma ar gyfer perfformiad, mae'r set a'r perfformiad yn bodoli o fewn cyflwr amserol caeedig ei hun. Er i ailgychwyn y testun fod ychydig yn annisgwyl, nid yw'r weithred yn annaturiol. Mae sefyllfa'r ddrama yn asbwrd, ac felly nid oes angen i amser adlewyrchu na chyfeirio at amser testun y perfformiad. At hynny, *Merched Eira* yw testun llwyfan mwyaf Becketaidd Aled Jones Williams; ceir yma ategiadau o berthynas a sefyllfa Vladimir ac Estragon yn *Wrth Aros Godot*, Clov a Hamm yn *Diweddgan*, ac mae ehangder lleoliad y ddrama a chyfeiriadau Edith ac Edna tuag at eu gŵyr yn dwyn i gof Winnie o *Happy Days*. Cyfyngedig yw'r gymhariaeth serch hynny, yn enwedig o ystyried byrdeb *Merched Eira*; yr hyn a gawn yw atsain newydd o actau cyntaf *Wrth Aros Godot* a *Happy Days*, gan ein hamddifadu o droad tywyllach ail actau'r ddwy ddrama gan Beckett.

Er bod ymdriniaeth uniongyrchol o amser fel rhinwedd esthetig yn gymharol brin yn ei destunnau llwyfan (ac eithrio'r enghreifftiau uchod), mae amser ffugiol nifer ohonynt yn amwys. Yn *Y Dyn Llnau Bogs*, nodir mai amser y naratif yw 'Canol ddydd a Heno'.<sup>325</sup> Nodwyd uchod fod golygfeydd *Pêl Goch* wedi eu trefnu yn ôl y 'Dwrnod Cynta', 'Rail

---

<sup>323</sup> Williams, t.11/t.54.

<sup>324</sup> Williams, t.54.

<sup>325</sup> Aled Jones Williams, *Y Dyn Llnau Bogs* (Heb ei gyhoeddi, 1994) t.1.

Ddwrnod' a 'Y Trydydd Dydd'. Amser *Iesu!* yw 'Y modd gorffennol-presennol'<sup>326</sup> Nid yw'r un o'r rhain, er eu hamwysedd, yn amlygu ystyriaeth ôl-ddramataidd o amser. Fodd bynnag, credaf fod amser yn *Iesu!*, fel yn *Chwilys*, yn cael ei amlygu fwyfwy wrth i'r testun ddirwyn i ben ac, erbyn y diwedd, bod amser yn cael ei fanipiweiddio fel ei fod yn cael ei droi yn wrthyach sydd yn rhan o'r digwyddiad esthetig, gan ategu ymdriniaeth ôl-ddramataidd o amser.<sup>327</sup>

Gellir olrhain confensiynoldeb dramataidd *Iesu!* i'r faith fod y cynhyrchiad yn sefydlu syniad o undod amser Aristotelaidd, ac yn llwyddo i '(1) to demarcate a sealed off sphere of the aesthetic within its own artistic time, (2) to conceive of an experience of beauty that constitutes it as analogous to reality.'<sup>328</sup> Sefydli cyfoesedd y testun yn syth yn y Prolog trwy gyfrwng geiriau a thrwy arwyddion gweledol. Lleolir stori 2,000 o flynyddoedd oed mewn byd sy'n ymddangosiadol heb fod yn annhebyg i'r presennol, a chynhelir yr 'harddwch cyfatebol' hynny trwy'r rhan fwyaf o'r perfformiad. Gan fod naratif stori'r Pasg ac Efengyl Marc yn hynod o adnabyddus, nid oes yna ddim yn *Iesu!* sy'n bygwth yr amser ffuglennol dramataidd; mae'r naratif adnabyddus yn dadlennu yn ôl y disgwyl. Mae'r ystum yn un epig; mae'r delweddau llwyfan yn gyfarwydd, ond ar yr un pryd yn amlwg yn bodoli tu allan i'r presenol gwir, ac felly nid oes angen uniaethu â'r digwyddiadau ar y llwyfan mewn modd dramataidd.

Cynhelir yr amser rhithiol hwn hyd Golygfa Deg. Cyn i'r Iesu gael ei chroeshoelio, mae Peilat yn dangos iddi lun o'r Croesholiad: 'Dyma lun ohonat ti! Llun gan un o arlunwyr mwya'r byd. Michaelangelo Buonarroti! Eidalwr, fel finna! Ond nad ydi o wedi'i ei eni eto!

---

<sup>326</sup> Williams, (2008) t.9.

<sup>327</sup> 'the intention of utilizing the specificity of theatre as a mode of presentation to turn time as such into an object of the aesthetic experience.' (Lehmann, t.156.)

<sup>328</sup> Lehmann, t.160.



Llun o'i hen ddyddia, ychydig cyn iddo fo farw. Drycha!<sup>329</sup> Mae llun Buonarroti yn anacroniaeth ac yn bodoli rhywle o ganol y 'gorffennol-presennol', gan ddiddymu'r undod amser sefydlwyd ar y cychwyn. O'r olygfa yma hyd at ddiwedd *Iesu!*, mae amser yn cyflymu.

Ar ddiwedd Golygfa Tri-ar-ddeg, mae Peilat yn cael ei drawsnewid o fod yn Rhufeiniwr ddwy fil o flynyddoedd yn ôl i fod yn Babydd yn yr ugeinfed ganrif. Ei araith olaf: 'Cyfalaf! Y Fyddin! Y Gristionogaeth! Ofergoel! Dyna'r drefn. A Jiwdas! 'Dach chi'n cofio hwnnw? Y dihiryn iddo fo a'i wallt coch. Y bradwr. Y Crist-laddwr. Yr hen Iddew iddo fo. *Die Juden! Die Juden! Die Juden!*'<sup>330</sup> Credaf fod y gwyrddroad hyn yn newid canfyddiad amser yn *Iesu!* ac yn ei wneud yn weladwy; mae'r undod dramataidd Aristotelaidd yn sicrhau fod amser yn annweladwy, ac yn gonfensiwn di-gwestiwn. O diddymu'r ffram gysurus sy'n pellhau'r gynulleidfa oddi wrth y digwyddiadau ar y llwyfan, daw'r ffuglennol yn syth i'r presennol mewn modd annisgwylidig a threisgar, gan atseinio erchyllerau mwyaf yr ugeinfed ganrif.

## vii. Efen Ôl-Ddramataidd Pedwar: Y Corff

Yn y theatr ôl-ddramataidd daw'r corff yn gorff o botensial. Trwy 'lethu'r corff semantig'<sup>331</sup> rhyddheir y corff o'r angen i fod yn gynrychiolgar gan adael dim ond corff real y perfformiwr. Ond yn wahanol i bedair elfen arall yr ôl-ddramataidd mae i'r corff ei gyfyngderau; byddai gwireddiad 'goncrit' o'r corff ar lwyfan yn gorfod profi a dioddef holl weithredoedd y theatr, a hynny fel profiadau gwir yn hytrach na thrwy ystum gynrychiolgar. Trwy ddod yn gorff o botensial, fodd bynnag, troir y corff i fod yn '*agent provocateur*'<sup>332</sup> o

---

<sup>329</sup> Williams, t.52.

<sup>330</sup> Williams, t.61.

<sup>331</sup> '[...]postdramatic theatre gain new potentials from overcoming the semantic body.' (Lehmann, t.162.)

<sup>332</sup> Ibid.

brofiad, gan leoli'r corff yn wastadol mewn cyflwr parhaol rhwng difeddiannu a'i botensial: 'sensuality undermines sense',<sup>333</sup> a daw presenoldeb y corff i fod yn ddelwedd gyfystyrol ar gyfer ei holl bosibiliadau. Os yw cydnabyddiaeth o ddiffygion a therfynau cynrychiolaeth, ynghyd â hunanymwybyddiaeth o'r weithred theatraidd fel digwyddiad yn bodoli fel cyflwr rhagamodol yn theatr Aled Jones Williams, mae modd ystyried ei theatr fel corff ôl-ddramataidd. Fe'i lleolir ar lwyfan ac fe dderbynnir mynegiant semantig fel un amodol; fe ddaw yn theatr o botensial, trwy fynegiant a gaiff ei ymgorffori gan fodau byw yn adrodd geiriau. Yn ôl Lehmann, '[t]he dramatic process occurred *between* the bodies; the postdramatic process occurs *with/ on/ to* the body.'<sup>334</sup> Mae yma theatr o botensial gan ei fod yn mynnu ymgorfforiad trwy gyfrwng y corff, and nid yw'n bodoli fel cysyniad haniaethol ymysg y cyrff ar lwyfan; mae'r theatr yn cynnig delweddau o ystod botensial y corff, rhag i'r theatr ddiflannu a dod yn ddifeddedig.

Amlygir potensial y corff ar ei gryfaf yn *Iesu!*, er mai dyma'r ddrama fwyaf dramayddol o eiddo'r awdur. Amlygir ynddi genadwri o bosibilrwydd - o botensial - a hynny trwy ymgorfforiad o'r corff ôl-ddramataidd yn y meddylfryd sy'n sylfaen i'r digwyddiad. Rhoddir esboniad tros newid rhyw yr Iesu yn rhagair y ddrama: 'Wrth gyflwyno Iesu fel dynes, efallai [...] y medr cynulleidfa holi o'r newydd 'Pwy yw Iesu?' a'i rhyddhau o afael dogmatig yr eglwys a sawl diwinydd, ac yn sgil hyn, ddad-grefyddu Iesu.'<sup>335</sup> Mae newid rhyw yr Iesu yn weithred bwrpasol sydd yn amlygu'r hierarchaeth gymdeithasol a sefydliadol sydd yn cynnal y ddelwedd o Iesu fel gwryw. Trwy ddinoethi systemau grym 'dogmatig' sydd yn ymddangos fel rhai di-gwestiwn, cynigir modd i allu cwestiynu a hyd yn oed diddymu'r hierarchaethau hynny. Er ffurfioldeb y testun, mae goblygiadau'r neges yn radical. Fodd bynnag, prin yw dylanwad yr ystum radical ar brif naratif nac ar ddramatwrgiaeth y

---

<sup>333</sup> Ibid.

<sup>334</sup> Lehmann, t.163.

<sup>335</sup> Williams, t.5.

cynhyrchiad. Ni roddir unrhyw sylw uniongyrchol i gorff benywaidd yr Iesu yn y testun. Yn wir, yr unig adeg y gwnaethpwyd unrhyw gyfeiriadaeth at ei menywdra yng nghynhyrchiad Cefin Roberts oedd yn ystod ei monolog agoriadol pan fu iddi gyrcydu a phiso mewn i fwced, ac nid yw'r ystum yng nghyfarwyddiadau llwyfan fersiwn cyhoeddedig y testun.<sup>336</sup> O safbwynt testunol, ac o fewn naratif mewnol y ddrama, nid oes yma unrhyw arwyddocâd arbennig yn perthyn i'r ffaith nad dyn ydyw'r Iesu.<sup>337</sup>

Gan ystyried *Iesu!* fel testun llwyfan sy'n ymlynu'n agos at gonfensiynau drama a'i hynodrwydd yng nghyd-destun ehangach gwaith Aled Jones Williams, credaf fod modd ystyried y lluniad cyflawn a chaeedig o stori'r Croesholiad a geir yn y testun fel goddrych gorffenedig; yn rhannol gan fod y naratif eisoes yn un gorffenedig a chyfarwydd, er y pwyslais a roddir ar gymeriad Peilat. Mae yma oddrych, sydd yna'n cael ei osod yn gyflawn ar y llwyfan.

Oherwydd bod ffurfioldeb ei ffurf yn drawiadol o annodweddiadol o fewn gwaith yr awdur, credaf fod modd datgysylltu'r sefyllfa ddramataidd o'r digwyddiad theatraidd. Amlygir y ffrâm sy'n cwmpasu'r darlun, gan droi'r weithred berfformiadol i fod yn un radical, ac sydd unwaith eto yn tynnu sylw at systemau 'dogmataidd'. Ond y potensial o ddadfeilio'r theatr a gawn y tro hwn. Nid drama am yr Iesu yw *Iesu!* ond testun am ddichonoldeb, neu *potentiality*. Gan i ystum ganolog y ddrama fod yn seiliedig ar gorff y ferch, chwyddir potensial y corff i fod yn gyfystyrol am y weithred ddramataidd yn ei chyfanrwydd.

---

<sup>336</sup> Williams (2010), tt.15-16.

<sup>337</sup> Mae'n briodol yma i gyfeirio at ddiwedd Golygfa Naw, gan fod y weithred a ddisgrifir yn un ddifrifol a dylid ei hystyried mewn perthynas â'r ddadl bresennol. Wrth i'r Iesu gael ei harestio, nodai'r cyfarwyddiadau llwyfan: 'Y milwyr yn gwenu ami / Maent yn ei gwthio yn ôl i'r ystafell. Un milwr yn ei thaflu ar draws y bwrdd. Huddo'i phen. A'i threisio.' (Williams, t.49.) Ni ellir gwadu fod y weithred yn fynegiant ciaidd o drais patriarchaidd tuag at yr Iesu. Fodd bynnag, nodai'r cyfarwyddiadau llwyfan yn ogystal, 'Wrth iddo wthio'i hun iddi mae'r lleill yn tynnu lluniau â chamerau.' (Ibid.) Gan i'r delweddau gyfeirio'n uniongyrchol at droseddau a gyflawnwyd yn erbyn carcharorion yn Abu Ghraib, credaf nad yw rhyw y dioddefwr yn arwyddocaol o fewn yr olygfa.

Mae modd yn ogystal i briodoli ystyriaeth o'r corff ôl-ddramataidd yn y gweithiau ar lefel destunol. Cyfeirir yn aml at gnawdolrwydd a natur berfeddol (*visceral*) y corff gan y ffigyrau sy'n poblogi theatr Aled Jones Williams. Yn wir, yn fwy nac unrhyw ddramodydd Cymraeg arall, mae dyheadau a gweithredoedd rhywiol yn ymddangos yn gyson yn ei destunau. Gan fy mod o'r farn nad yw'r gweithiau yn arddel strwythurau dramataidd, mae modd ystyried y gydnabyddiaeth o rywioldeb a'i fynegiant fel datganiad mai dyheadau 'naturiol' ydynt. Trwy beidio defnyddio rhywioldeb fel symbyliad ar gyfer gwrthdaro dramataidd, amlygir y corff ôl-ddramataidd fel un sy'n cyfeirio at y weithred naturiol tu hwnt i ofynion drama. 'One could say that the dynamic that used to maintain the drama as a form of development has moved into the body, into its 'banal' existence.'<sup>338</sup> Gweler Eirwen yn *Ta-ra Teresa*, er enghraifft, yn plethu cyweirnodau ieithyddol i ddynodi ei dyheadau rhywiol â'i phryderon domestig 'diflas':

Ti'n licio'r dillad, ta? Dw't ti dim? Gad mi tynnu nhw ta. I be fyddwn ni isio dillad heno ynte, Bob? Ma' Robot Hefin yn darllan gormod o Susnag, Bob. Mi dalish i o heddiw yn darllan am Wigan Pier. 'Dy o otj gin ti taswn i'n datod 'y mlows?'<sup>339</sup>

Nid wyf yn awgrymu nad oes unrhyw arwyddocâd naratifol i weithredoedd rhywiol yn theatr Aled Jones Williams. Yn wir, rhywioldeb Eirwen sydd yn rhannol gyfrifol am y datguddiad dramataidd tuag at derfyn *Ta-ra Teresa*; datguddir ym mharti dyweddio Robot Hefin ac Adrian eu bod yn frawd a chwaer, gan fod Eirwen wedi cenhedlu mab ar ôl iddi hi a Johnny gael rhyw wrth aros mewn gwesty yn Llandudno. Fodd bynnag, nid yw'r weithred o gyfathrach rywiol ei hun yn ennyn llawer o sylw, er i'r canlyniadau pellgyrhaeddol fod yn syfrdanol.

---

<sup>338</sup> Lehmann, t.163.

<sup>339</sup> Williams yn Ros, t.157.

Ceir nifer o enghreifftiau o amrhiodolrwydd o'r fath hynny yn *Tiwlips*. Daw teitl casgliad golygedig dramâu Aled Jones Williams o'r ddrama, gan i Patric ddweud fod 'ffrind newydd Mam wedi gorrod aros efo ni'r noson honno am 'i fod o 'di colli'r bÿs.'<sup>340</sup> Mae Patric yn clywed synau'r gyfathrach rhwng y Fam a'i ffrind newydd, ac mae'r motiff o fod yn ymwybodol o weithredoedd amhriodol heb fod yn dyst iddynt yn cael ei hailadrodd drwy'r testun, a hynny trwy gyfeiriadau at ymdriniaeth o'r corff ac o ddyheadau corfforol. Gan ei bod yn ddrama am gam-drin rhywiol, gyda'r berthynas gamdriniol rhwng Yncl Jo a Patric yn ganolbwynt y naratif, amlygir potensial y corff trwy gyfrwng delweddau sy'n llygredig.

Fodd bynnag, nid yw naratif y ddrama yn llinol ac mae amser mewnol y sefyllfa ddramataidd yn ansefydlog. Amlygir cydamseroldeb trwy gyfrwng strwythur y sript gan mai prin iawn yw'r enghreifftiau o ddeialog sy'n galluogi canfyddu unrhyw dreuliad amser cronolegol. Ynganir brawddeg gan Yncl Jo neu'r Fam, ac yn hytrach nag ymateb yn ddeialogaidd mae Patric yn cynnig arsylwad ar y digwyddiad fel atgof, gan ddadrithio sefyllfa ddramataidd sefydlog. Nid yn unig mae amser i weld yn llithredig ac yn ansefydlog, ond mae cyweirnodau iaith Patric hefyd yn gyfnewidiol. Dyfynnai'n aml o'r *Encyclopedia Britannica*, gan gyferbynnu a'i mynegiant Gogleddol hynod dafodieithol: 'Nes creu sbynj cêc,, Yntê Patric, fydda hi'n 'i ddeud... Sbynj cêc...'<sup>341</sup>. Oherwydd ansefydlogrwydd y sefyllfa ddramataidd, fe'n dieithrir oddi wrth weithred gamdriniol. Gan i Patric gael ei berfformio gan oedolyn (gan Merfyn Pierce Jones yn y cynhyrchiad gwereiddiol), mae dramatwrgiaeth y testun yna'n ein gorfodi i ddychmygu potensial y corff yn y weithred gamdriniol. Mae yma theatr sy'n greulon. Trwy gyfrwng mynegiadau amriodol coeth a graffig Yncl Jo, fe'n gwnawn yn ymwybodol o'i ffeiddra, fe'n gorfodir i ddychmygu'r gweithredoedd gan droi delwedd potensial y corff i fod yn un ffaidd.

---

<sup>340</sup> Williams yn Ros, t.112.

<sup>341</sup> Williams yn Ros, t.109

Noda Lehmann mai modd arall y cyflëir arwyddocâd y corff yn y theatr ôl-ddramataidd yw trwy gyfrwng poen a chatharsis. Tra bod y theatr ddramataidd yn cyfleu poen trwy'i gynrychiolaeth, yn y theatr newydd fe'i gwyrddroir i fod yn '*pain experienced in representation*.'<sup>342</sup> Golyga hyn fod rhaid i'r weithred boenus ar y llwyfan fod yn un real, ac mae amwysedd y weithred yn codi cwestiwn sylfaenol ynglŷn â natur y theatr ôl-ddramataidd: 'In its moral and aesthetic ambiguity it has become the indicator for the question of representation.'<sup>343</sup> Credaf fod y 'cwestiwn o gynrychiolaeth' yn ganolog o fewn yr ystyriaeth bresennol, ac fod unrhyw lwyfaniad o destunau Aled Jones Williams yn llwyddo ar eu gorau pan mae'r cynhyrchiad yn rhannu'r un weledigaeth. Gellir dweud felly fod y defnydd o 'boen' fel y'i ddisgrifir gan Lehmann yn cynnig potensial i fod yr ystum mwyaf grymus yn ei theatr. Hefyd, o'i gam-ddehongli, y potensial i fod yr arwydd mwyaf aflwyddiannus. Fodd bynnag, yn gyffredinol ni chredaf fod yr amlygiad o boen yn gyffredinol wedi'i wireddu mewn unrhyw gynhyrchiad, eithr efallai yn *Merched Eira*. Mae'r modd y gwireddwyd ac yna llesteiriwyd y corff ôl-ddramataidd gan y ddau wahanol lwyfaniad o *Merched Eira* yn 2010 yn cynnig astudiaeth achos ddiddorol wrth geisio priodoli gweledigaeth Aled Jones Williams fel un ôl-ddramataidd.

Nodwyd uchod fod *Merched Eira* wedi'i pherfformio ddwywaith yn ystod 2010; fel ail act mewn perfformiad dwbwl gyda *Chwilys* yn ystod wythnos yr Eisteddfod, ac yna ar daith yn ystod y mis Medi canlynol lle cafodd ei pherfformio ar y cyd gyda *Y Dyn Eira*, addasiad llwyfan o'r ddrama radio *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?*

---

<sup>342</sup> Lehmann, t.166.

<sup>343</sup> Ibid.

Yn themataidd, gellir gweld cyfiawnhad tros berfformio'r ddwy ddrama ochr yn ochr; mae'r ddwy yn ymdrin â chlefyd Alzheimer's. Strwythurir naratif *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?* yn ôl cyfres o negeseuon rhwng Mr Parry a'i nyrs, ac mae'r ddeialog yn adlewyrchu ar brofiadau Mr Parry wrth iddo ddioddef o'r salwch. Ond fel yr wyf eisoes wedi honni, gan mai drama radio oedd *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?* ac yn bodoli fel testun ar gyfer ei berfformio ar ffurf glywedol, roedd y testun yn atgyfnerthu un o brif themâu ei hawdur trwy'r weithred o'i pherfformio yn glywedol yn unig. Roedd y geiriau a'r broses semanteg o'u hynganu yn anweladwy ac yn gwneud eu hystyr yn fregus, yn llwyddo i gyfareddu gan eu bod yn ein cyrraedd clustiau'r gwrandawyr o gwbl o wybod bod gallu'r siaradwr i wneud synnwyr o eiriau yn prysur ddadfeilio. Fel gweithred ôl-ddramataidd, nid cynnig cyd-destun oedd y thema a'r naratif, ond o fynegiant perfformiadol bwrpasol y cyfrwng gellir olrhain grym y testun.

Mae'r un yn wir am *Merched Eira*. Er na wneir datganiad eglur ynglŷn â'r salwch fel a wnaethpwyd yn *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?*, ceir awgrymiadau cryf bod Edith hefyd yn (neu wedi) dioddef o glefyd Alzheimer's. Roedd hi ac Edna yn ffrindiau oes, yn byw gyda'i gilydd mewn cartref i'r henoed, ac mae Edna, mewn gweithred dosturiol, wedi mygu Edith er mwyn diweddu ei dioddefaint anurddasol, cyn iddi ladd ei hun. Y naratif cefndirol hwn sy'n awgrymu fod y ddwy hen ddynes nawr yn bodoli yn ebargofiant. Ond cyd-destun cefndirol eilradd yw'r naratif hynny; nid yw clefyd Alzheimer's yn 'thema' yn *Merched Eira* ac ni chredaf fod y testun yn ceisio ymdrin yn uniongyrchol â'r salwch mewn ffordd ystyriol.

Nid yw *Merched Eira* am *Alzheimer's*. Fel prif thema sy'n treiddio trwy holl destunau Aled Jones Williams, geiriau ac iaith yw ystyriaeth ganolog *Merched Eira* hefyd. Yn wahanol i

realaeth *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?* mae abswrdaeth *Merched Eira* yn rhoi modd llawer mwy trosiadol a thelynegol i wrthrychu iaith wrth iddi ddadfeilio:

Edna: [...] Ti'n meddwl fod yna gartre' henoed i eiria?

Edith: Y gair Hapus yn ei henaint fel meilord yn ei grafat yn pwyso ar lintel y ffenasd ac yn syllu allan i'w ddoe gan gofio yr holl brofiadau yr oedd o wedi eu dal yng ngwiail y llythrennau. Ac yn smocio cheroot mewn distawrwydd myfyrgar, boddhaus...

Edna: A'r gair Poen yr ochor arall yn sugno ymyl ei ffedog a'r llenni wedi cau ac yn trio anghofio... ac yn methu...<sup>344</sup>

Trwy bersonoli geiriau a'u gosod yn yr un sefyllfa ac yr oeddent hwy eu hunain yn arfer bod, mae presenoldeb Edith ac Edna yn ddatganiad o'u bodolaeth; er iddynt fod yn hynafol neu'n anarferedig, maent yn goroesi ac yn parhau. Fel dwy hen ddynes yn ymddangos ynghanol ehangder diffaith ac oer, mae geiriau ac ystyr yn perthyn iddynt yn brawf o'r gallu i wneud synnwyr allan o synau, i fodoli ac i fynnu lle yng nghanol ehangder gwyn.

Ni ellir gwadu fod cysgod salwch yn cyflyru ystyriaeth barhaus yr awdur o iaith a geiriau yn *Merched Eira*. Os dymunir, gellid dehongli'r cyfuniad o *Y Dyn Eira* a *Merched Eira* fel cychwyniad ac ôl-ddiweddiad y salwch: *Y Dyn Eira* yn disgrifio'i ddatblygiad, tra bod *Merched Eira* yn darlunio bodolaeth fuddugoliaethus tu hwnt i ddioddefaint. Mae *Y Dyn Eira* yn rhagweld yr erchyllterau sydd i ddod, tra bod *Merched Eira* yn destun sy'n cynnig cysur o fodoli tu hwnt i ddioddefaint. Serch hynny, rhith yw clefyd Alzheimer's yn *Merched Eira*, yno fel ystyriaeth eilradd yn hytrach na chanolbwynt themataidd.

Perfformiwyd merched y teitl, Edna ac Edith, gan Gaynor Morgan Rees ac Olwen Rees; dwy actores sydd yn gyffredinol o'r un oedran â'r cymeriadau maent yn eu chwarae. Nid yw

---

<sup>344</sup> Williams, t.34.



hynny ynddo'i hun yn arwyddocaol, ond ni ellir gwadu bod eu cyrff oedrannus yn atgyfnerthu'r sefyllfa ddramataidd. Nid oedd unrhyw angen i theatricalaiddio'u cyrff, gan fod eu presenoldeb, yng ngeiriau Lehmann, yn '[a] public exhibition of the body, its deterioration in an act that does not allow for a clear separation of art and reality.'<sup>345</sup> Roedd cyrff hŷn y ddwy actores yn amlygu sefyllfa fregus Edith ac Edna; fel dwy ddynes oedd yn hen, ac fel dwy hen ddynes ar goll yn yr eira.

Perfformiwyd *Y Dyn Eira* gan Martin Thomas, actor ifanc oedd hefyd yn chwarae rhan Calumn yn *Merched Eira*. Ceir awgrym yn y sgript fod Calumn yn ifanc ac yn gyhyrog. Ar ei ymddangosiad cyntaf: 'Daw Calumn i'r fei yn y man yn gwisgo dim byd ond g-string a welingtons.'<sup>346</sup>

Ond trwy ragflaenu *Merched Eira* gyda pherfformiad o *Y Dyn Eira*, diddymwyd arwyddocad y corff. Perfformiwyd Mr Parry, ynghyd a holl leisiau'r merched yn ei fywyd gan actor yn ei 30au cynnar, gan ddefnyddio ffrâm Zimmer, powdwr gwyn yn ei wallt, ynghyd ag ystumiau a llais crynedig. Yn wahanol i'r llwyfaniad cyntaf o *Merched Eira* lle cafwyd dwy hen ddynes yn bod yn ddwy hen ddynes ar lwyfan, roedd yma ystrydeb amhriodol o hen ddyn. Trwy wreiddio Mr Parry fel idiom weledol wael, lleihawyd *Pryd Fuo Kathleen Ferrier Farw?* i fod yn fonolog dramataidd actoriaidd ar lwyfan oedd yn sôn am glefyd Alzheimer's. Gan mai *Y Dyn Eira* oedd y perfformiad agoriadol, roedd hynny'n lliwio gweddill y digwyddiad theatraidd gan newid ffrâm ddehongliadol *Merched Eira* yn yr un modd. Llifodd yr un perfformiad i'r llall heb doriad nac egwyl, ac o ganlyniad trowyd dau destun sy'n ategiad grymus (ac yn *Merched Eira*, yn annodweddiadol gysurus) o brif themâu'r awdur i fod yn ddramâu am hen bobol yn dioddef o ddementia.

---

<sup>345</sup> Lehmann, t.166.

<sup>346</sup> Williams (2010), t.20.

### viii. Efen Ôl-Ddramataidd Pump: Cyfryngau

Yr elfen ôl-ddramataidd sy'n amlygu fwyaf y gwahaniaethau rhwng y theatr newydd â'r theatr ddramataidd gynt yw'r defnydd o wahanol gyfryngau a geir yn y digwyddiad theatraidd. Mae'r pedair elfen a drafodwyd hyd yn hyn yn arwyddocaol yn y theatr ôl-ddramataidd gan fod yr ystyriaeth newydd ohonynt yn cynnig gwyrddroad o'u swyddogaeth yn y theatr ddramataidd flaenorol. Mae arwyddocâd yr elfen gyfryngol yn yr ôl-ddramataidd yn wahanol, yn bennaf gan fod modd ei ystyried fel elfen newydd, ac yn wir, fel un sy'n dadwneud rhag-amod mwyaf sylfaenol unrhyw weithred berfformiadol. Dywed Lehmann fod y theatr fyw yn dynodi

[...] a shared time-space of mortality, articulates as a performative act the necessity of engaging with death, i.e. with the (a)liveness of life.[...] It is basically thus aspect of the shared time-space of mortality with all its ethical and communication theoretical implications that ultimately marks a categorical difference between theatre and technological media.<sup>347</sup>

Bu tueddiad yn y theatr *avant garde* glasurol i ddefnyddio cyfryngau fel testun, er mwyn cwestiynu'r goblygiadau byw mewn cymdeithas gyfryngol. Er i Lehmann gytuno fod yr ystyriaeth yn un ddilys, credai mai ystyriaeth eilradd ddylai hynny fod, gan fod 'Theatre *per se* is already an art form of *signifying*, not of mimetic copying.'<sup>348</sup> Yr hyn sydd dan fygythiad mewn oes gyfryngol, meddai, yw cyfranogaeth: 'Will such an increasingly perfected interation in the end compete with the domain of the theatrical live arts whose main principle is *participation*?'<sup>349</sup>

Mae'r defnydd o gyfryngau yng ngweithiau Aled Jones Williams yn arwyddocaol wrth geisio'u dadansoddi fel gweithiau theatr ôl-ddramataidd; i raddau yn fwy nag unrhyw un o'r

---

<sup>347</sup> Lehmann, t.167.

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> Ibid.

elfennau eraill. Mae'r pedair elfen sydd eisoes wedi'i dadansoddi hefyd yn bresennol yn y theatr ddramataidd, ac am fod yr astudiaeth hon yn gwneud achos tros natur ôl-ddramataidd ei waith, byddai gwerthusiad o'r elfen fwyaf diweddar yn ein galluogi i wneud casgliadau pendant ynglŷn â'i waith.

I'r ystyriaethau blaenorol o ofod ac o amser (sy'n elfennau anochel mewn unrhyw weithgarwch theatraidd) ac yn wahanol i ddefnydd o destun ac o'r corff (sydd yn elfennau confensiynol a'u hystyrir i raddau fel rhai pur angenrheidiol ar gyfer theatr destunol a dramataidd), anaddas fyddai ystyried y defnydd o gyfryngau mewn modd cyffelyb gan nad ydynt yn angenrheidiol fel y cyfryw, a datblygiad cymharol ddiweddar yw eu hamlygrwydd yn y theatr. Yn arwyddocaol, yn fwy nac unrhyw un o'r elfennau eraill mae'r defnydd arddulliadol o gyfryngau yn y theatr yn dynodi newidiadau a datblygiadau technolegol ehangach; mae cyfrynguniaeth (*mediatization*) cynyddol y theatr, ac yn enwedig y cynnydd yn y defnydd o elfennau digidol yn adlewyrchiad o ddatblygiadau byd-eang sydd a wnelo dim byd yn uniongyrchol gydag unrhyw ymarferiadau theatraidd.

Mae nifer o brif ystyriaethau Astudiaethau Perfformio wedi datblygu fel ymateb uniongyrchol i'r newidiadau hyn. Gan ei fod fel disgyblaeth sydd wedi datblygu o'r 1970a'u ymlaen ceir cyfatebiad rhwng ymddangosiad a datblygiad y maes gyda'r un cyfnod o ddatblygiadau technolegol a digidol.<sup>350</sup> Mae'r maes yn ymdrin â'r cwestiynau gaiff eu codi o ganlyniad i'r defnydd cynyddol a gwrthgyferbyniol o'r hyn nad yw'n fyw (*live*) mewn arferiad celfyddydol ble mae byw-deb (*liveness*) y weithred yn nodwedd sylfaenol. Gan gofio datganiad enwog Peggy Phelan bod 'Performance's being[...]becomes itself through

---

<sup>350</sup> Nid cyd-ddigwyddiad yw'r ffaith bod Richard Schechner fel un o ffigyrau cychwynnol y maes wedi bod yn rhan o'r Performance Group yn Efrog Newydd a ddatblygodd yn ddiweddarach (ar ôl i Schechner adael) i gael eu hadnabod fel The Wooster Group. Fe'u hystyrir i fod yn gwmni oedd yn gyfrifol am weithiau ôl-ddramataidd gwirioneddol arloesol, yn enwedig yn eu defnydd o dechnoleg a chyfryngau.

disappearance'<sup>351</sup> mae deuoliaeth y digwyddiad unigol â'r hyn y gellir ei ailadrodd dro ar ôl tro yn codi cwestiynau sylfaenol ynglŷn â ffwythiant gweithgarwch theatraidd a'i berthynas â'r ymdrechion i ddogfennu'r digwyddiad byw.

Cynigir archwilid estynedig o arwyddocâd perfformio 'byw' mewn cymdeithas a gaiff ei ddominyddu gan gyfryngau gan Philip Auslander yn y ei gyfrol *Liveness*.<sup>352</sup> Yn ddi-ddorol, nodir pan oedd cyfryngau torfol (a theledu yn benodol) yn y broses o sefydlu confensiynau eu hunain roeddent yn ddibynnol ar estheteg a ffurf oedd yn efelychu rhai'r theatr boblogaidd: '[...]the television image was frontal and oriented toward the viewer in as much the same way as a performance on a proscenium stage would be.' Ond wrth i'r dechnoleg ddatblygu ac aeddfedu 'televisiaul discourse aspired less to the theatrical and more to the cinematic.'<sup>353</sup>

Mae'r model cylchol hyn o sefydlu confensiwn, yna o dorri a herio'r confensiwn gyda thechnegau newydd cyn iddynt hwythau ddod yn gonfensiynau yn eu tro yn cyffwrdd â rhai o brif gwestiynau'r traethawd hwn. Wrth geisio clorianni rinweddau'r hyn oedd yn newydd ac yn arloesol ugain mlynedd yn ôl, yn enwedig gan eu bod wedi gwneud defnydd trawiadol o dechnoleg ac o gyfryngau, hawdd yw ystyried bod yr union rinweddau hynny erbyn hyn yn hynod gonfensiynol: er enghraifft, hyderaf fod estheteg cynhyrchiad *PAX* gan Brith Gof yn Neuadd Dewi Sant, Caerdydd wedi dyddio yn union oherwydd ei fod ar y pryd yn hynod arloesol, yn gyfoes ac yn arddulliadol heriol. Yn dilyn ugain mlynedd o normaleiddio ac yn wir, o boblogeiddio'r hyn oedd yn gwneud *PAX* mor drawiadol, yn arddulliadol ac yn ddramatwrgiaethol, annheg a ffôl fyddai disgwyl i'r rhinweddau hynny barhau i fod yr un mor drawiadol. Nid cyflwr o stasis yw'r ôl-ddramataidd. Er bod modd diffinio gweithiau gan Brith Gof, gweithiau gan ymarferwyr eraill oedd yn ymwneud â'r cwmni, a gweithiau gan

---

<sup>351</sup> Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Routledge, 1993) t.146.

<sup>352</sup> Philip Auslander, *Liveness* (Routledge, 1999)

<sup>353</sup> Auslander, t.21.

Aled Jones Williams fel rhai sy'n amlygu estheteg sy'n nodweddiadol ôl-ddramataidd gellir gweld bod natur esblygol gyson yn perthyn i'r gweithiau dan sylw. Hyd yn oed ym momentwm yr esblygiad cyson hynny, gellir adnabod confensiynau priodol ac adnabyddus yn treiddio trwy'r gweithiau. Ond i'r gwrthwyneb gan fod blaensymudiad yr hyn sy'n gyfryngol, ac yn enwedig cyfryngau torfol a thechnoleg, i weld yn datblygu ac yn newid yn arbennig o sydyn mae'r cysyniad o gyfoesedd cyfryngau mewn gweithgarwch theatraidd yn un cymhleth.

Mae gweithiau diweddar gan Pearson/Brookes ac Eddie Ladd yn nodweddiadol gan eu bod yn gysyniadol yn ddibynnol ar dechnoleg ddigidol. Ni fyddai modd llwyfannu cynyrchiadau megis *Cof y Corff* neu berfformio a dogfennu gweithiau megis *Raindogs* a *Polis* ugain mlynedd yn ôl gan eu bod yn ddibynnol ar ddefnydd o gyfryngau sy'n gymharol newydd. Nid oes modd ystyried gweithiau Aled Jones Williams mewn modd cyffelyb. Er iddynt fod yr un mor gyfoes, nid ydynt yn gysyniadol yn ddibynnol ar dechnoleg (hynny yw, ar wahân i oleuadau trydanol a sain sy'n nodwedd gyffredin a disgwyliadwy o theatr ddramataidd) neu ar gyfryngau ar gyfer sefydlu unrhyw fodd penodol o gynrychiolaeth.

Mae Lehmann yn cynnig tri diffiniad gwahanol o'r modd y defnyddir cyfryngau yn y theatr ôl-ddramataidd, er nad ydynt o reidrwydd yn nodweddion sy'n unigryw i'r theatr newydd. Serch hynny, gellir nodi enghreifftiau o'r tri modd gwahanol yn nhestunau llwyfan Aled Jones Williams ac yn y llwyfaniadau ohonynt. Diffinnir y tri modd fel a ganlyn:

1. Defnydd achlysurol (*occasional*) o gyfryngau, heb iddynt fod yn 'fundamentally defining the theatrical conception.'<sup>354</sup> Gellir ystyried defnydd o'r fath fel addurn

---

<sup>354</sup> Lehmann, t.167.

arddulliadol heb unrhyw gysylltiad uniongyrchol â ffwythiant a dramaturgiaeth y digwyddiad theatraidd.

2. Defnydd o gyfryngau sy'n cynnig ysbrydoliaeth (*inspiration*) ar gyfer yr arddull theatraidd. Nid yw defnydd o'r math hyn o reidrwydd yn golygu bod enghreifftiau ohonynt - hynny yw, deunydd cyfryngol sydd yn bodoli'n allanol i'r weithred theatraidd byw - yn cael eu cynnwys fel rhan o'r mise en scène. Yn hytrach gellir eu cynnwys yn anuniongyrchol trwy efelychiad; boed hynny yn ôl ffurf neu estheteg ond eto 'without the media technology playing a major role in the production themselves.'<sup>355</sup>
3. Defnydd cyfansoddol (*constitutive*) o gyfryngau, lle nad oes modd arwahanu'r deunydd cyfryngoleddig â'r gweithgarwch perfformiadol byw. Hynny yw, bod defnydd o gyfryngau yn chwarae rhan gysyniadol sylfaenol yn ffurfiant y digwyddiad.<sup>356</sup>

Rhaid nodi bod Lehmann yn pwysleisio bod cyfarwyddwyr theatr yn defnyddio'r cyfryngau 'on a case by case basis [...] without this defining their style. Particularly for a director who counts as 'postmodern', it is par for the course.'<sup>357</sup> Ni cheir unrhyw ymhelaethiad ar y sylw di-hid ond arwyddocaol hwn ond anodd fyddai dadlau nad yw'r datganiad yn un gwir. At hynny ni ellir gwadu bod y defnydd o gyfryngau, er enghraifft defnydd o dafluniadau a fideo yn y modd achlysurol, erbyn hyn yn nodwedd arddulliadol hynod gyffredin a safonol wrth lwyfannu dramâu.

---

<sup>355</sup> Lehmann, t.168.

<sup>356</sup> Dywed Lehmann yn ogystal bod modd ystyried gosodiadweithiau fideo fel enghraifft arall lle gellir gweld cyfuniad rhwng theatr â chelf gyfryngol. ('And finally theatre and media art can meet in the form of *video installations*.' t.168) Er bod modd ystyried rhai o weithiau yr ymarferwyr drafodwyd yn y bennod flaenorol fel enghreifftiau o waith gosodiadol - yn benodol *Dead Men's Shoes* gan Pearson/Brookes - nid oes modd ystyried y deunydd fideo sydd wedi'u defnyddio mewn cynrychiadau o ddramâu gan Aled Jones Williams fel gosodweithiau.

<sup>357</sup> Ibid.

Yn yr un modd, annoeth fyddai ceisio cloriannu'r defnydd o gyfryngau yng ngwaith Aled Jones Williams heb eu hystyried 'achos wrth achos', gan fod y defnydd ohonynt yn amrywio o destun i destun, cynhyrchiad i gynhyrchiad yn ôl gweledigaeth cyfarwyddwyr a hefyd yn ôl yr adnoddau technolegol sydd ar gael. Yn wahanol i unrhyw un o'r elfennau eraill mae'r defnydd o gyfryngau yn y cyd-destun penodol hwn yn dynodi penderfyniad esthetaidd i'w cynnwys fel rhan o gynhyrchiad. Wrth gwrs, penderfyniad tebyg fyddai cynnwys pob un o'r Elfennau ond credaf fod defnydd o destun neu bresenoldeb y corff ar lwyfan yn fwy cyffredin ac angenrheidiol o'u cymharu â chynhwysiad gwaith fideo. Mae defnydd amlwg o gyfryngau (neu i'r gwrthwyneb – eu habsenoldeb) yn dystiolaeth o wariant ac o gyllid cynyrchiadau unigol a'r posibilïadau neu'r cyfyngiadau a godir o ganlyniad i hynny.

Cyn cynnig archwiliad o'r modd yr amlygir y drindod o foddau cyfryngol gwahanol yn nhestunau theatr Aled Jones Williams ac yn yr amryw lwyfaniadau ohonynt, rhaid cydnabod bod testun theatraidd o unrhyw luniad yn barod yn gyfrwng ynddo'i hun. O gofio mai ffurf gelfyddydol sydd yn wastadol yn arwyddo yw theatr,<sup>358</sup> annigonol yw dibynnu ar y dicotomi diog o ystyried defnydd cyfryngol mewn theatr (yn enwedig o fewn theatr gyfoes) fel ymdrech i wir efelychu'r profiad o fyw mewn byd sy'n parhau i fod yn fwyfwy technolegol. Mae'r testun ei hun eisoes yn led-gyfeiriadaeth at hynny.

O ganlyniad, dianghenraid yw 'dramateiddio' y tyndra rhwng yr hyn sy'n ymddangos yn gyfryngol a'r hyn sydd ddim. Yn sylfaenol, dywed Lehmann nad codi cwestiwn ynglŷn ag estheteg y mae defnydd deunydd cyfryngol yn ei wneud, ond yn hytrach mai cyfranogiad, fel prif rinwedd y digwyddiad theatraidd, sydd dan fygythiad:

What is a real cause of concern for the theatre, however, is the emerging transition into an *interaction* of distant partners by means of technology (at present still in the

---

<sup>358</sup> 'Theatre *per se* is already an art form of *signifying*, not of mimetic copying.' Lehmann, t.167.

primitive stages of development). Will such an increasingly perfected interaction in the end compete with the domain of the theatrical live arts whose main principle is *participation*?<sup>359</sup>

Cymhlethir hyn o ystyried y tri dosbarth a gynigwyd uchod, gan nad wyf yn credu bod defnydd achlysurol a phwrpasol o gyfryngau yn gwir newid ffwythiant y digwyddiad theatraidd; dim ond trwy ddefnydd cyfansoddol gellir gweld y gystadleuaeth honedig rhwng technoleg â natur gyfranogol hanfodol theatr.

Fel nodwyd eisoes, credaf dro ar ôl tro fod modd nodi anghysondeb rhwng gweledigaeth theatraidd ôl-ddramataidd y dramodydd â'r modd mae'i destunau wedi'u llwyfannu. Gellir gweld hyn ar ei amlycaf wrth ystyried y defnydd o gyfryngau yn y cynrychiadau dan sylw, sydd yn rhoi sylwedd yn ogystal i gred y dramodydd mai Ian Rowlands yw'r cyfarwyddwr sydd wedi dod agosaf at wireddu'i weledigaeth ar lwyfan. Yn syml, credaf fel rheol fod y mwyafrif o'r testunau llwyfan yn amlygu moddau ysbrydoledig a chyfansoddol wrth ystyried eu defnydd o gyfryngau, ond mai mewn ffurfiau achlysurol maent yn bennaf wedi'u gwireddu hyd yn hyn.

Mae *Iesu!* yn enghraifft eglur o'r dicotomi sy'n bodoli rhwng y weledigaeth â'r hyn a gyflwynir ar lwyfan (neu i fod yn deg, yr hyn sy'n ymarferol i'w llwyfannu). Fel nodwyd eisoes, *Iesu!* yw drama 'fwyaf' Aled Jones Williams hyd yn hyn: mae ynddi nifer o gymeriadau, mae'r cyfarwyddiadau llwyfan a disgrifiadau'r set yn fanwl a chywrain ac fe ddefnyddir corws am y tro cyntaf. Rhoddwyd llwyfaniad cyfatebol ysblennydd i'r ddrama yng nghynhyrchiad Theatr Genedlaethol Cymru yn 2008 dan gyfarwyddyd Cefin Roberts. Nid yn unig roedd y cynhyrchiad ei hun yn 'fawr' ond fe'i perfformiwyd am y tro cyntaf yn ystod wythnos yr Eisteddfod Genedlaethol yng Nghaerdydd ym mis Awst 2008, a hynny fel

---

<sup>359</sup> Ibid.



unig ddrama newydd yn arlwy'r cwmni allan o dri chynhyrchiad y flwyddyn honno.<sup>360</sup> Dyma oedd cynhyrchiad *tentpole* y cwmni am y flwyddyn ac ni ellir diystyru'r ffaith bod disgwyliadau beirniadol, statws a phwysigrwydd y cynhyrchiad (ac o ganlyniad, y cyllid oedd ar gael i'w lwyfannu) yn cynnig posibilïadau cyfryngol fyddai fel arfer tu hwnt i allu ariannol nifer o gwmnïau theatr Cymraeg eraill.

Defnydd ysbrydoliaethus o gyfryngau gaiff ei awgrymu fwyaf gan destun cyhoeddedig y ddrama ac yn bennaf gwiredwyd yr amcanion hynny gan y cynhyrchiad.<sup>361</sup> Fel sy'n nodweddiadol o waith y dramodydd, mae *Iesu!* yn frith o foddau ieithyddol a geiriol gwahanol, ond yn unigryw yn y ddrama hon ceir ieithwedd sydd yn aml yn efelychu disgwrs gwleidyddol a phoblogaidd, ynghyd ag arddull mynegiant sianeli newyddion: hynny yw, defnydd ysbrydoliaethus o ddisgwrs gyfryngol. Gweler araith Peilat ar ddechrau'r ddrama, araith sy'n llawn rhyngwag ac ystrydebau, yn cael ei chyflwyno ar gyfer y cyfryngau poblogaidd gyda'r araith yn cael ei gyfleu i'r gynulleidfa ar ffurf tafluniad enfawr. Cymharir hynny â'r areithiau croyw ac anghyfranogol gan Peilat yn ddiweddarach yn y ddrama. Yng ngolygfa 10 rhoddir un anerchiad hir i'r Iesu gyda hithau'n sefyll yno yn dweud dim. Ceir sefyllfa debyg yng ngolygfa 13: araith hir gan Peilat, gyda'i filwyr yn bennaf yn fud.

Yr hyn sy'n nodweddiadol am y golygfeydd hyn yw eu bod yn rai arbennig o ddramataidd os nad yn gwbl theatraidd. Maent yn gwneud gofynion ar y gynulleidfa; nid yw'r sgript yn fachog nac yn fyrlymus nac yn hawdd ar y glust, ac mae'r areithiau yn hwy na nifer o'r rhai

---

<sup>360</sup> Yn ystod 2008, cynhyrchodd Theatr Genedlaethol Cymru *Iesu!* ynghyd â *Y Pair*, cyfieithiad Gareth Miles o *The Crucible* gan Arthur Miller a *Siwan* gan Saunders Lewis. Cyfarwyddwyd y ddau gynhyrchiad gan Judith Roberts gyda'r tair drama'r flwyddyn honno wedi'u rhaglennu'n bwrpasol fel cyfres oedd yn ymdrin â'r thema o fradwriaeth.

<sup>361</sup> Nodwyd eisoes mai *Iesu!* yw testun theatr fwyaf confensiynol ddramataidd Aled Jones Williams, ac felly i raddau gellir diystyru'r modd cyfansoddol gan ei fod yn absennol o'r testun ac o'r cynhyrchiad dan sylw. Yn ogystal, credaf fod confensiwnoldeb y ddrama yn ei gwneud yn astudiaeth achos diddorol (os nad yn broblemataidd) o fewn ymgais i geisio datgan ôl-ddramateiddiolrwydd gweithiau'r dramodydd.

cynharach. Ceir yma rethreg ddwys heb unrhyw ymdrech i efelychu hygyrchedd cyfryngau torfol fel y gwnaethpwyd ar gychwyn y ddrama. Ys dywed Peilat: ‘Concrwch y stori ac fe goncrwch y bobl’<sup>362</sup> ac yn cyfarwyddo’i ddilynwyr gan ddweud ‘Gwnewch pethau’n astrus.’<sup>363</sup> Mae’r cwestiwn o hygyrchedd a’r ymdrech i ddemocrateiddio cyfryngau neu’r ffurf o ledaenu gwybodaeth ac ideoleg yn ganolog i’r ddrama. Mae addasu dameg y Mab Afradlon â’r penderfyniad i’w chyflwyno yn nhafodiaith Caernarfon yng ngolygfa 6 yw awgrymu ymdrech bwrpasol i wrthddweud astrusrwydd awgrymedig Peilat. Mae testun y ddameg yn syml ac yn ddealladwy (a chredaf, er mawr syndod i mi pan welais y perfformiad, ei fod yn arbennig o hardd a theimladwy), yn rhydd o unrhyw liwio cyfryngol. Er enghraifft: ‘A ‘ma hen go yn gweld o ia a bod o ‘di ypsetio dipyn deud tho fo pidia bod fela cos ti ‘di hefo fi trw radag, do boi [...]’.<sup>364</sup> Mae defnydd o dafodiaith o’r fath yn awgrymu ieithwedd werinol sy’n bodoli tu hwnt i rethreg a disgwrs cyfryngol ac ymhlyg â hynny, disgwrs sy’n rhyngwladol, yn gyfalafol, ac yn economaidd neo-ryddfrydol.

Gan fod *Iesu!* yn amlwg yn ddrama wleidyddol ceir cyfeiriadaeth gyson tuag at y naratifau rhyngwladol hyn, ac at hynny un o rinweddau llai llwyddiannus y testun yw’r tueddiad i bwysleisio arnynt yn ormodol. Er enghraifft, yn dilyn yr olygfa yn y clwb nos lle’r adroddwyd y ddameg uchod, tafluniwyd silwét o ddyn yn dyfynnu datganiad a roddwyd gan Donald Rumsfeld wrth iddo ddisgrifio’r sefyllfa yn Afghanistan yn 2002: ‘*As we know, / there are known knowns. There are things we know / we know. We also know there are known unknowns.*’<sup>365</sup> Dyfynnir sawl gwleidydd Americanaidd arall yn ogystal trwy gydol y testun. Yn dilyn ei harestio, mae’r Iesu yn ymddangos mewn *jumpsuit* oren ac yn yr olygfa flaenorol wrth iddi gael ei threisio mae’r milwyr yn tynnu lluniau o’r weithred ac mae’r

---

<sup>362</sup> Williams, t.79.

<sup>363</sup> Williams, t.80.

<sup>364</sup> Williams, t.34.

<sup>365</sup> Dyfynwyd yn Williams, t.35.

delweddau yn cael eu taflunio'n syth, gan ddwyn i gof y delweddau o gam-drin carcharorion yng ngharchar Abu Ghraib.

Fel awgrymwyd eisoes, o ganlyniad i gyfoesedd y cyfeiriadau hyn er bod llai na pedair blynedd wedi mynd heibio ers y cynhyrchiad cyntaf ni ellir gwadu bod y delweddau uchod yn dyddio'r testun. Yn ogystal, mae'r ffaith fod y cyfeiriadau mor amlwg ynddo'i hun yn arwyddocaol. Yr hyn a geir yn *Iesu!* yw ategiad ysbrydoledig o effaith traethiad cyfryngol ar gynulleidfa gyfoes. Er enghraifft ym mhob un o'r perfformiadau a welais i, bu i'r gynulleidfa chwerthin am y tro cyntaf yn ystod y Prolog wrth i Salome restru'r holl siopau drud dylid eu cael yn Sefforis: 'Gucci! [...] Yves St Laurent! [...]' a chafwyd saib byr cyn iddi ofyn yn goeglyd, 'New Look.'<sup>366</sup> Fel Salome, rydym ninnau yn deall y jôc gan ein bod ninnau yn deall gwerth prynwriaeth; deallusrwydd sydd wedi'i siapio dan ddylanwad moddau cyfryngol.

Gan fod arwyddion arwyddocaol y cynhyrchiad mor llawdrwm ac mor llethol, roedd y perfformiad ar brydiau yn teimlo fel ei fod yn cynnwys gormod o ddelweddau cyfryngol gyda phopeth o bosib yn arwyddocaol, boed hynny o berthnasedd i'r ddrama neu beidio. Yng ngolygfa tri er enghraifft, eisteddai Caiaffas a Peilat mewn bwyty a thu ôl iddynt roedd tafluniad yn awgrymu adeilad gwydr mawr wedi'i adeiladu o ffenestri sgwâr. Nid oedd yma unrhyw gyfeiriadaeth uniongyrchol at dyrrau Canolfan Masnach y Byd yn Efrog Newydd, ond anodd oedd datgysylltu ymosodiadau terfysgol Medi 11<sup>eg</sup> 2001 gyda'r delweddau ar y llwyfan wedi'i hysbrydoli'n gyfryngol gan rethreg wleidyddol a milwriaethol byd ôl-9/11.

---

<sup>366</sup> Williams, t.11.

Anodd yn ogystal yw gwahaniaethu rhwng defnydd o gyfryngau â'r goblygiadau gwleidyddol a godir yn sgil eu defnyddio. Nid *Iesu!* efallai yw'r enghraifft orau ar gyfer esbonio datganiad o'r fath gan ei bod yn bwrpasol yn ddrama wleidyddol, neu o leiaf yn ymddangosiadol yn ymdrin â chyd-destun gwleidyddol penodol. Felly, mae amlygrwydd y triciau theatraidd sy'n galluogi mynegiant o safbwynt gwleidyddol y ddrama bron yn ddianghenraid, gan fod y testun a'r ddrama ei hun yn cynnig safbwynt cymharol eglur. Effaith hyn wrth gwrs yw ei bod yn ddrama hynod o hygyrch, yr un fwyaf o'i weithiau, o bosib. Ond os oes modd ystyried *Iesu!* fel drama fwyaf gwleidyddol hygyrch, hoffwn awgrymu bod safiadau gwleidyddol oedd yr un mor groyw wedi ei wneud yn gynharach yn ei yrfa fel dramodydd a'i fod wedi cyflawni hynny mewn ffurf fwy astrus a mwy soffistigedig nac a wnaethpwyd yn ei ddrama fawr. Yn arwyddocaol, gwnaethpwyd y safiadau hynny trwy gyfrwng defnydd cyfansoddol o gyfryngau.

Soniwyd uchod bod cynhyrchiad Ian Rowlands o *Ta-ra Teresa* wedi amlygu materoliaeth iaith a geiriau, sy'n un o brif nodweddion themataidd y dramodydd, yn fwy nag a wnaethpwyd mewn unrhyw gynhyrchiad arall. Trwy ddefnyddio tafluniadau o'r testun a trwy'i ysgrifennu mewn sialc ar y llwyfan - trwy droi'r holl eiriau yn y *mise en scène* i fod yn symbol ac yn swyngan - pwysleisiwyd cyfryngoldeb cynhenid iaith gan awgrymu fod pob iaith yr un mor ddisynnwyr â'i gilydd. Er gwaethaf dwyieithrwydd y testun mae'r ddrama'n awgrymu bod angen goresgyn y canfyddiad deuaidd o'r Gymraeg â'r Saesneg. Ac fe awgrymir hyn nid yn unig yn 'ddramataidd', hynny yw trwy'r hyn a ddywedir gan y cymeriadau neu trwy gyfrwng plot, ond hefyd drwy'r modd cyfansoddol y cyflwynwyd y testun yn gyfryngol gan sicrhau nad oes modd gwahaniaethu rhwng cynnwys a ffurf y cynhyrchiad.

Yn *Sundance* ceir y defnydd mwyaf soffisdigedig o gyfryngau mewn modd cyfansoddol. Yn ymddangosiadol nid yw'r testun yn un arbennig o wleidyddol; nid yw'r ddrama yn ymdrin â nac yn cyfeirio at wleidyddiaeth fel y cyfryw fel y gwneir yn *Ta-ra Teresa, Iesu!*, neu *Chwilys*. Serch hynny, yn fwy nac yn unrhyw un o'r gweithiau hynny mae *Sundance* yn mynegi safbwynt gwrth-gyfalafol pendant. O'i hystyried fel drama gynnar ac fel drama gyntaf Aled Jones Williams i dderbyn ail gynhyrchiad, gellir ei hystyried i fod yn rhyw fath o lasbrint ar gyfer y gweithiau diweddarach. Yn arddulliadol, yn ogystal ag yn wleidyddol, gellir olrhain nifer o rinweddau'r gweithiau diweddarach yn ôl i *Sundance*.

Yr hyn sy'n drawiadol am y ddrama yw bod y testun yn amlygu'r tri diffiniad gwahanol o ddefnydd posibl o gyfryngau. Yn benodol, mae'i hastrusrwydd a'i grym yn hanu o'r ffaith bod y testun yn defnyddio cyfryngau yn weledol mewn modd ysbrydoledig, bod y ddrama'n eiriol yn gwneud defnydd o fodd achlysurol, a bod y ddau yna'n datgelu defnydd cyfansoddol. Gwneir hyn i gyd yn amlwg yn ystod y munudau agoriadol.

Mae disgrifiad cyntaf o'r cynllun llwyfan yn gryno: 'Ar y llwyfan mae 'na gadair, bath a ffrog briodas. Gwelwn ddechrau 'High Plains Drifter ar y teledu.'<sup>367</sup> Mae arddangos darnau fideo o'r ffilm yn fotiff ailadroddol trwy gydol *Sundance*, a dyma un enghraifft o ddefnydd achlysurol o gyfryngau. Mae cydberthynas glos rhwng y darnau fideo â'r testun yn enwedig o ystyriaeth themataidd: yng nghynhyrchiad Cefin Roberts er enghraifft, tafluniwyd y darnau ffilm mewn modd oedd yn fwriadol yn gwneud teitlau ac enwau'r actorion yn aneglur, a chafwyd sawl enghraifft lle siapiwyd y tafluniad fel nad oedd modd gweld wynebau'r actorion yn y ffilm yn glir. Trwy wadu a chymhlethu hunaniaeth y cowbois y sgrin, ategwyd hunaniaeth amwys ac ansefydlog *Sundance* ei hun. Fodd bynnag, er effeithiolrwydd

---

<sup>367</sup> Williams (1999), t.4.

defnyddio'r darnau fideo nid ydynt yn gwneud unrhyw newidiadau sylfaenol i'r testun na'r llwyfannu; maent yn bodoli tu allan i ffwythiant cysyniadol y weithred theatraidd – 'mere media employment'<sup>368</sup> ys dywed Lehmann.

Gan gychwyn ei ymson wrth ddisgrifio golygfa mewn archfarchnad mae'r sript yn amlygu ymdriniaeth ysbrydoledig o gyfryngau. Rhestrir labeli a nwyddau adnabyddus, cyn i'r dramodydd ddechrau dyfynnu testunau Saesneg eraill: 'Dwi'n dŵad rŵan!... "Careful son, I'm a man of god. Well, you damn well nearly joined him"...Dwi'n dŵad reit...'<sup>369</sup> Mae'r dyfyniadau yn amlwg yn perthyn i gyd-destun estron a gellir dadlau mae defnydd achlysurol sydd yma gan nad yw'r dyfyniad, fel y darnau fideo, yn wirioneddol effeithio'n sylfaenol ar y llwyfannu. Ond i'r gwrthwyneb credaf gan nad yw arwyddocâd neu ystyr y dyfyniadau yn gwbl amlwg, o'i gymharu â gwisgo *jumpsuit* oren er enghraifft, nid oes modd uniaethu a hwy neu'u deall mewn ffurf uniongyrchol. Mae'r ategiad ysbrydoledig o fodd cyfryngol yn achosi penbleth ac ansicrwydd i gynulleidfa, yn union fel trafferthion Sundance mewn archfarchnad oedd yn llawn cyfryngau aneglur a dryslyd tebyg.

Ymhellach ymlaen, defnyddir y testun i efelychu rhythm prysur hysbysebion a gwerthiant cyn datgymalu'n llwyr i fod yn ddim byd mwy na mwyseiriau heb fawr o resymeg ddramataidd:

Dwi wrth fy modd' efo'r shopping experience 'sdi...PEPCO...The Family Friendly Store... / Cut Price! / Price Cuts! / Prime Cuts! / 5% off! / 10% off! / 20% off! Every fucking thing's off! / Buy two get one free. / Free gift! / Sbeshyl price! / Sbeshyl offer! / Get off her! / Off her! / Get off o'her cowboy! / Cheese of the week: / Mild cheddar with walnut and mouse shit.<sup>370</sup>

Parhau i fod yn y modd cyfnewidiol yma mae gwedd ieithyddol y testun yn gyffredinol, er bod cyfnodau ble mae'r cywair i weld yn sefydlogi ac nid yw'n ymddangos mor orwyllt â'r

---

<sup>368</sup> Lehmann, t.167.

<sup>369</sup> Williams, t.4

<sup>370</sup> Williams, t.6.

dyfyniad uchod. Yn wir, yn y seibiau sefydlog a distaw yn *Sundance* ceir rhai o ddarnau mwyaf ingol a phrydferthaf o holl weithiau dramataidd Aled Jones Williams.

Nid beirniadaeth wag a sentimental mo hyn. Gan fod y testun yn bwrpasol wedi'i ysgrifennu yn y modd ysbrydoledig gan efelychu disgwrs sydd yn ei hanfod yn gyfalafol, gellir ystyried yr adrannau dwysach hyn fel herfeiddiad i gyfalafiaeth; yn weithred wleidyddol yn ogystal â bod yn un o estheteg:

“Do you see it?” medda Mr. Harkinson.

“The sun’s dancing! It’s waving ribbons of many colours with it’s strong arms of light across the dying cobalt sky... Orange and yellow and purple and crimson and blood red ribbons... Have you seen anything anything as beautiful as that?... The sun dancing... As it dies... The dancing sun... The Sundance[...] That’s what they mean by god... the dancing as you die... and letting your colours soften and melt into the black, black impenetrable darkness...”<sup>371</sup>

Camp fwyaf *Sundance* serch hynny yw’r ffaith ei bod, yn ei chyfanrwydd, yn ddrama sy’n gyfansoddol gyfryngol, a bod y rhinwedd hynny yn dod i’r amlwg yn uniongyrchol oherwydd mynegiant y ddau fodd arall. Ym munudau olaf y perfformiad dywed Sundance ‘Ddudas i w’tha ti dwia’ mod i ‘di mynd at seciwriti gard a medda fi wrtho fo... “You are in the ecstasy of communication.”... Sdi be ‘ydodd o?...’ Im byd achan!’<sup>372</sup> Nid yw clywed brawddeg Saesneg yng nghanol araith Cymraeg tafodieithol yn anghyffredin yn y testun. Yr hyn sy’n gwneud y dyfyniad hwn yn arwyddocaol yw’r ffaith nad o ffilm gowbois neu o hysbysebion archfarchnadoedd y daw’r frawddeg. Yn hytrach, teitl llyfr<sup>373</sup> ac erthygl<sup>374</sup> gan Jean Baudrillard yw *The Ecstasy of Communication* gyda’r ddau yn ymdrin yn fras â’r un cysyniadau. Mewn modd sy’n ymddangos yn hynod broffwydol, mae Baudrillard yn awgrymu mewn byd o rwydweithiau technolegol a chyfryngol ein bod bellach tu hwnt i oes

---

<sup>371</sup> Williams, t.16.

<sup>372</sup> Williams, t.18.

<sup>373</sup> Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Bernard Schutze a Caroline Schutze (cyf.) (Semiotext(e), 1988)

<sup>374</sup> Jean Baudrillard, ‘The Ecstasy of Communication’, John Johnston (cyf.), yn *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (gol.) (Bay Press, 1983) tt.126-134.

cynhyrchu a chymeriant, sydd bellach wedi ‘give[n] way to the “proteinic” era of networks, to the narcissistic and protean era of connections, contact, contiguity, feedback and generalized interace that goes with the universe of communication.’<sup>375</sup> O ganlyniad, mae goddrychedd ei hun dan fygythiad gan ei gwneud hi’n amhosibl i’r unigolyn leoli ei hun yn y byd newydd hwn. Dywed Baudrillard fod dynion cyntefig yn anymwybodol o unrhyw beth tu hwnt i ofodau personol eu hunain ac yn anymwybodol o’u hanwybodaeth. (Fel ‘unknown unknowns’ Donald Rumsfeld, efallai?): ‘If imagining is impossible today, it is for the reverse reason: all the horizons have already been traversed, you have confronted all the elsewheres, and all that remains is for you to come ecstatic over (in the literal sense of the word), or to withdraw from, this inhuman extrapolation.’<sup>376</sup>

Mae dyn felly yn darganfod ei hun ar goll, ‘the body has been reduced to a division of surfaces, a proliferation of multiple objects wherein its finitude, its desirable representation, its seductions are lost.’<sup>377</sup> Dyma yw ‘predicament’ Sundance. Yn sgil absenoldeb unrhyw hunaniaeth gadarn a sefydlog mae’n ddibynnol ar gyfeirnodau allanol, ar enwau masnachol a dyfyniadau Hollywood, ar yr hyn sy’n arwynebol. Serch hynny, yr hyn sy’n ‘arwynebol’ yw sylfaen gyfryngol gyfansoddol *Sundance* ac yn hanfodol ar gyfer grym y testun fel deunydd penodol ar gyfer y theatr. Cyflwynir yma gan Aled Jones Williams ffigwr sydd wedi encilio o’r ‘allosodiad annynol’ fel dywed Baudrillard. Ond mae’r digwyddiad theatraidd ar y llaw arall yn ymdrechu ac yn llwyddo i ymwrthod â hynny ac yn adfer posibiladau’r dychymyg fel rhan o ddefod gymunedol. Er i Baudrillard honni bod anlladrwydd (*obscenity*) yn cychwyn ‘when there is no more spectacle, no more stage, no more theatre, no more illusion, where every-thing becomes immediately transparent, visible, exposed in the raw and

---

<sup>375</sup> Baudrillard (1983), t.127.

<sup>376</sup> Baudrillard (1988), t.42.

<sup>377</sup> Baudrillard, t.44.



inexorable light of information and communication'<sup>378</sup> nid dyma oedd fy mhrofiad i o *Sundance*. Nid Mr Harkinson oedd yr unig un a welodd yr haul yn dawnsio.

## **ix. Casgliad**

Yn y bennod hon cynhaliwyd astudiaeth o weithiau Aled Jones Williams, gan eu hystyried fel rhai sy'n ymgorffori cysyniad y theatr ôl-ddramataidd. Ar ôl rhoi trosolwg o'r gweithiau, fe'u dadansoddwyd yn ôl pum elfen gyfansoddol y theatr newydd fel y nodir gan Lehmann: testun; gofod; amser; y corff; a chyfryngau. Bu modd dynodi enghreifftiau o ymdriniaeth bwrpasol ôl-ddramataidd o'r pum elfen yn y gweithiau dan sylw, gan ein harwain at y casgliad fod gweledigaeth theatraidd Aled Jones Williams yn cyd-fynd â syniadau'r ddamcaniaeth.

Nodwyd ar ddechrau'r bennod fod y ffaith bod Aled Jones Williams wedi ysgrifennu cynifer o weithiau yn arwyddocaol. Gan fod swm sylweddol o'r gweithiau ar gael i'w hastudio, gyda bron pob yn ohonynt yn gyhoeddedig, mae modd i allu edrych ar nifer o wahanol enghreifftiau a'u cymhwyso fel rhai sy'n cynrychioli gweledigaeth un awdur, ac yna dod i gasgliadau priodol.

Trwy astudio'i waith yn ei gyfanrwydd, credaf yr amlygir dau safbwynt arddulliadol, os nad athronyddol, bendant. Yn gyntaf, mynegir materoldeb iaith, gan dynnu sylw at y ffaith fod mynegiant ieithyddol yn weithred bwrpasol, nad oes ystyr gynhenid yn perthyn i synau geiriol, ac os gellir deillio ystyr o fynegiant geiriol, mae'r ystyr o hyd yn amodol. Yn ail,

---

<sup>378</sup> Baudrillard, tt.21-22.

oherwydd natur amodol y mynegiant ieithyddol, fe fydd y mynegiant hynny yn wastadol yn anghyflawn.

Gan ystyried y rhain fel rhag-amodau o'i weledigaeth theatraidd, credaf eu bod yn datgelu ymwybyddiaeth ymhlyg o'r hyn sy'n diffinio'r ôl-ddramataidd. Trwy gydnabod materioldeb iaith, fe gydnabyddir yr hierarchaeth ieithyddol sy'n caniatáu'r posibilrwydd o allu trosglwyddo unrhyw ystyr, hyd oed os yw'r ystyr yn annigonol ac anghyflawn. Gan fod ei theatr yn gweithredu trwy gyfrwng geiriau, yn yr un modd fe gydnabyddir hierarchaeth y digwyddiad theatraidd gan ei adael yn agored i'w hail-lunio. Mae testunau llwyfan Aled Jones Williams yn destunau geiriol, sy'n rhagweld potensial i gael eu hystyried fel un elfen yng nghanol testun y perfformiad, sef canolbwynt y dehongliad o'r ôl-ddramataidd. Trwy gydnabod amodolrwydd yr hierarchaeth, cydnabyddir amodolrwydd y testun o fewn yr hierarchaeth hynny.

Trwy gydol y bennod, rwyf wedi cyfeirio at y gweithiau fel dramâu ac fel testunau, gan ddefnyddio'r termau fel cyfystyron, a hynny gan fy mod yn credu eu bod ill dau yn dermau priodol er mwyn disgrifio'r a hyn ysgrifennir gan Aled Jones Williams. Mae ynddynt gydnabyddiaeth o ddrama. Dywed Lehmann nad yw'r ôl-ddramataidd yn theatr sydd tu hwnt i ddrama heb unrhyw berthynas, ond yn hytrach, '[i]t should rather be understood as a unfolding and blossoming of a potential of disintegration, dismantling and deconstruction within the drama itself.'<sup>379</sup> Gan mai amodol yw'r weithred theatraidd, mae'r potensial i chwalu a datgymalu yn gyson bresennol.

---

<sup>379</sup> Lehmann, t.44.

Gellir ystyried y gweithiau i fod yn led-ddramâu; yn cydnabod cysgod arferiad ac arddull heb orfod eu hefelychu. Ond mae'r gydnabyddiaeth yn ddigon, gan nad oes yna fodd i'r ffurf barhau i fodoli yn ddi-gwestiwn. Os yw rhai o'r testunau yn awgrymu strwythurau a naratif fyddai'n perthyn i gywair drama – ac *Iesu!* yw'r enghraifft amlycaf – cyflwynir y confensiwn o fewn gweledigaeth theatraidd ehangach.

Yn ei ragair i *Iesu!*, dywed yr awdur, '[...] ofnaf na 'methiant' fydd unrhyw ymgais i bortreadu Iesu gan fod y cymeriad yn rhwym o fod yn fwy na'r portread – ond boed iddo fod yn 'fethiant' gwych, yn 'fethiant' gonest!'<sup>380</sup> Hoffwn awgrymu i gloi y gellid defnyddio'r dyfyniad hwn i grynhoi, mewn brawddeg, yr hyn sy'n nodedig am theatr Aled Jones Williams. Nid dim ond yr Iesu a'i gymeriad sydd yn rhwym o fod yn fwy na'r portread, ond mae iaith, ystyr, mynegiant, canfyddiad, cariad, harddwch, ynghyd a'r holl brofiad o fod yn y byd yn wastadol yn rhwym o fod yn fwy na ellir byth ei ddehongli ar lwyfan. Cydnabod yr amhosibilrwydd hwnnw a wneir gan theatr Aled Jones Williams. Ac er cysgod yr amhosibilrwydd hwnnw, pery'r ymdrech i'w wireddu'r un fath. Theatr o fethiant yw theatr Aled Jones Williams.

Ond theatr o fethiant gwych. Theatr o fethiant gonest.

---

<sup>380</sup> Williams (2010), t.6.

## DIWEDDGLO

Tri datganiad yn seiliedig ar atgofion o wylïo tri pherfformiad; tri pherfformiad a tri datganiad sydd yn cynnig rhai sylwadau ar briodoldeb theatr ôl-ddramataidd mewn arferiadau theatraidd cyfredol.

**Perfformiad Un:** *Gaza/Blaenannerch*, Eddie Ladd (Hydref 2011)

Perfformiad fel rhan o wyl flynyddol Experimentica. Darlith; ceir bwrdd du mawr, esbonnir pethau trwy'i darlunio a sialc. Cam-fapio Gaza â Dyfed; mae Jericho yn yr un man a Chaerfyrddin. Darlith trwy goreograffi a thestun ynglŷn ag Awyrennau di-Beilot yn cael eu profi yn Aberporth gan gwmnïau arfau cyn iddynt gael eu defnyddio yn y Dwyrain Canol. Darlith fanwl a phwysig. Nid wyf yn deall popeth; nid wyf yn cytuno a phopeth. Ond dyma berfformiad Gwleidyddol yn y Gymraeg; gwleidyddol efo 'G' fawr. Nid wyf yn credu i mi weld perfformiad felly o'r blaen.

**Datganiad Un:** Mae'r perfformiad yn bodoli mewn gwagle gan nad oes cyd-destun yn bodoli ar gyfer gweithiau gwleidyddol fel hyn yn y Gymraeg. Mae angen mwy ohonynt; er mwyn ymateb, cynnal disgwrs, er bod modd iddynt fod yn atebol.

**Perfformiad Dau:** *Blodeuwedd*, Saunders Lewis. Roger Owen (Cyf.). Cwmni Cydweithredol Troed-y-Rhiw. Mai 2009.

Eisteddaf ar gadair galed mewn festri oer rhywle ym mherfeddion Ceredigion, yn gwylio perfformiad corfforol ac egnïol o *Blodeuwedd* gan gwmni cydweithredol. Nid yw'r gynulleidfa yn fwy na deg, rwy'n siŵr; rhaid disgwyl am ychydig cyn cychwyn y perfformiad gan fod tad a merch wedi dod yr holl ffordd o Borthmadog i weld y perfformiad ac maent wedi colli'r ffordd. Mae gwisgoedd y perfformwyr yn syml. Does dim set na golau yn yr ystafell - fe ai'n dywyllach yn yr ystafell wrth i'r haul fachludo. Perfformir y testun yn ei gyfanrwydd, ond trwy ddramatwrgiaeth yr wyf yn ei ystyried i fod yn ôl-ddramataidd. Nid y testun na'r coreograffi yw'r canolbwynt. *Logos* y perfformiad yw'r cyrff sydd wedi'u hymroi i'r digwyddiad.

**Datganiad Dau:** Rwy'n gwerthfawrogi'r ymroddiad. Roedd yr ymroddiad, yn anad dim, yn ddigon.

**Perfformiad Tri:** *Sgint*, Bethan Marlow, Arwel Gruffydd (Cyf.). Theatr Genedlaethol Cymru. Chwefror 2012.

Mae'r actorion ar y llwyfan yn siarad fel y mae nhw'n ei wneud yn fy nhref enedigol. Anaml y clywir yr acen ar lwyfannau cenedlaethol. Mae nhw'n siarad geiriau a ddywedwyd gan bobol go iawn sy'n byw yn fy nhref enedigol. Maent i gyd yn siarad am arian ac am ddiffyg arian. Nid wyf yn deall beth mae'r weithred ddramataidd i fod i gyflawni. Er crefft y cynhyrchiad, ni allaf ddeall yn union beth mae cael actorion adnabyddus proffesiynol yn siarad geiriau pobol sy'n bennaf yn ddifreintiedig i fod i'w gyflawni.

**Datganiad Tri:** Yn ystod argyfyngau cymdeithasol, nid yw dynwarediad yn ddigon.

## **CASGLIAD**

Mae'r astudiaeth hon wedi cynnig dadansoddiad o weithiau theatr benodol gan eu hystyried fel rhai sy'n amlygu'r cysyniad o theatr ôl-ddramataidd. Gosodwyd y gweithiau dan astudiaeth ar derfyn asesiad o hanes byr y theatr yn y Gymraeg, gan ddadlau bod y cyfnod ôl-ddramataidd ar ddiwedd yr ugeinfed ganrif wedi rhoi cyfle i'r prosiect theatr Gymraeg gyflawni'i amcanion am y tro cyntaf. Serch hynny, trwy honni bod *PAX*, fel enghraifft o weithiau safle-benodol ar raddfa fawr Brith Gof, wedi dynodi uchafbwynt cyfnod ôl-ddramataidd, roedd yr astudiaeth achos canlynol o weithiau llwyfan Aled Jones Williams yn nodi fod eu llwyfannu trwy gyfrwng ymdriniaeth ddramataidd wedi gwneud cam â'r weledigaeth theatraidd a gaiff ei gynnig gan y testunau.

O ganlyniad i'r astudiaethau achos yn y ddwy bennod flaenorol, mae modd dod i ddau gasgliad. Yn gyntaf, gellir dweud y bu i theatr ôl-ddramataidd fodoli yng Nghymru er gwaethaf diffyg traddodiad, ac am gyfnod, fe ddaeth y theatr newydd i ddiffinio prif ffrwd y theatr Gymraeg. Fe fu cyfnod theatraidd lle gellir ei ystyried i fod yn gyfnod yr ôl-ddramataidd. Fodd bynnag, credaf fod y cyfnod ôl-ddramataidd bellach ar ben; nid oherwydd nad ymarferir theatr o'r fath yn y Gymraeg bellach, ond gan nad oes modd i'w ddiffinio fel arddull unigol a all gwmpasu'r holl weithgarwch theatraidd yng Nghymru.

Dylid nodi fod y rhai sydd yn parhau i greu gweithiau newydd y gellir eu hystyried fel rhai ôl-ddramataidd, hefyd yn gyfrifol am arddel y ffurf ugain mlynedd yn ôl, ac yn benodol gwelir hynny yng ngwaith Mike Pearson ac Eddie Ladd. Ymddengys bod yr ecoleg ôl-ddramataidd yn parhau, er i'w natur a'i hymlygrwyd yng nghyfanrwydd y theatr yng Nghymru newid ers y cyfnod y bu yn ei anterth ddiwedd y 1980au ac ar ddechrau'r 1990au.

Erbyn heddiw, fel y gwelwyd gyda *The Persians*, mae i'r ôl-ddramataidd yng Nghymru ei draddodiad ei hun; un y gellir ei ail-sefydlu a'i ail-wysio.

Yn ystod y cyfnod y cynhaliwyd y prosiect ymchwil hwn, credaf fod dau ddigwyddiad o bwys wedi digwydd yn y theatr yng Nghymru. Yn gyntaf, ym mis Mawrth 2010, cychwynodd National Theatre Wales ar brosiect uchelgeisiol ar gyfer ei flwyddyn gyntaf, gan lwyfannu deuddeg perfformiad mewn deuddeg safle gwahanol yng Nghymru dros y flwyddyn ganlynol. Credaf fod prosiect NTW yn ddiddorol os ystyrir mudiadau theatraidd fel ecoleg; trwy gynnal un perfformiad y mis mewn gwahanol safleoedd roedd modd iddynt, yn sydyn iawn, sefydlu momentwm i'r prosiect cenedlaethol newydd. Gan amrywio yn ôl ffurf ac arddull, roedd arlwy'r flwyddyn gyntaf yn sicrhau fod modd deillio perthynas rhwng gwahanol gynyrchiadau, gan sefydlogi cyd-destun ar gyfer y gwaith yn hynod o chwim, i gyd o dan faner un cwmni.

Gellir cymharu hyn a gweithgarwch Theatr Genedlaethol Cymru. Yn dilyn eu cynhyrchiad cyntaf yn 2004, bu i'r cwmni lwyfannu, ar gyfartaledd, tri phrif gynhyrchiad y flwyddyn gan wneud, creu a chynnal ecoleg gyffelyb i'r hyn sefydlwyd gan NTW tipyn yn anoddach. Yr ail ddigwyddiad o bwys felly, oedd penodiad Arwel Gruffydd yn Gyfarwyddwr Artistig Theatr Genedlaethol Cymru, gan gychwyn ar ei waith ym mis Mai, 2011.

Ym mis Awst 2011, gofynnodd erthygl ym mhapur newydd *The Guardian* 'Has Welsh Theatre Found Its Voice?'.<sup>381</sup> Gan gyfweid ag Arwel Gruffydd, rhoddodd yr erthygl sylw i ail-lwyfaniad drama hynod lwyddiannus Dafydd James, *Llwyth*, a lwyfannwyd ar y cyd gan Theatr Genedlaethol Cymru a Sherman Cymru ar gyfer Gŵyl Caeredin, a hynny fel rhan o

---

<sup>381</sup> Andrew Dickson, 'Has Welsh Theatre Found Its Voice?', *The Guardian*. Medi 1 2011. <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2011/sep/01/welsh-theatre-theatr-genedlaethol-cymru> [Cyrchwyd: Mawrth 20 2012]

gyflwyniad y Cyngor Prydeinig. Gan ymhelaethu ar rai o ystyriaethau *Llwyth*, nodwyd rhai o'r cymhlethdodau a godir wrth geisio llwyfannu'r genedl Gymraeg: 'The question of who speaks Welsh, and how well, is a major concern of the play - as is the contested question of what exactly Welshness means.'<sup>382</sup>

Nodai Roger Owen, wrth adolygu'r ail-lwyfannid fod y ddrama bellach yn cyrraedd theatrau Cymru 'fel *cynnyrch* gorffenedig, a oedd eisoes wedi'i dreulio a'i ddilysu gan gynulleidfaoedd ledled Prydain.' Ai ymlaen: 'Nid yn aml y cawn weld cynhyrchiad Cymraeg/Cymreig sy'n dechrau gwneud yr hyn y mae llwyddiannau - *hits* - ar lwyfannau Seisnig yn ei wneud drosodd a thro, sef datblygu ei *brand* ei hunain.'<sup>383</sup> Mae'r cysyniad yn arwyddocaol gan iddo nodi i'r digwyddiad theatraidd 'oresgyn terfynau cig-a-gwaed, gofod-ac-amser y digwyddiad theatraidd unigol, a'i gyflwyno ei hun i ni fel ffenomen sy'n meddu ar ei gyd-destun, ei hunaniaeth, a'i fytholeg ei hun'. Nid oes rhaid i'r cynnyrch bellach ymlynu at y realiti cymdeithasol lle cynhelir y digwyddiad.

Os gellir olrhain cyfnod ôl-ddramataidd i hanes y theatr Gymraeg, a bod y cyfnod yno bellach ar ben, hoffwn awgrymu fod y theatr yng Nghymru nawr yng nghyfnod y *brand* theatraidd, gan fod cymaint o'r arlwy theatraidd ar lefel cendlaethol yn cael ei gynnal, yn anochel efallai, o dan faneri'r cwmnïau cenedlaethol. Er i'r theatr ôl-ddramataidd ennyn ei le o fewn y rhwydwaith cenedlaethol hynny, credaf fod gan yr ôl-ddramataidd symbyliad pellach. Os yw *brand* yn cynnig yr un wefr am yr un pris mewn amryw o leoliadau, mae i'r weithred ôl-ddramataidd gyda'i bwyslais ar y digwyddiad, botensial i allu ennyn ei le fel digwyddiad gyfranogol. Dywed Lehmann o'r theatr:

---

<sup>382</sup> Ibid.

<sup>383</sup> Roger Owen, 'Llwyth – Digwyddiad' yn *Barn*, Rhif 585 Hydref 2011, t.37.

Instead of the deceptively comforting duality of here and there, inside and outside, it can move the *mutual implication of actors and spectators in the theatrical production of images* into the centre, and thus make visible the broken thread between personal experience and perception.<sup>384</sup>

---

<sup>384</sup> Lehmann, tt.185-6.



## LLYFRYDDIAETH

### Llyfrau

Anderson, Benedict, *Imagined Communities* (1983). London, New York: Verso. 1991.

Auslander, Philip, *Liveness*. London, New York: Routledge. 1999.

Baudrillard, Jean, *The Ecstasy of Communication*, Bernard Schutze a Caroline Schutze (trans.) New York: Semiotext(e). 1988.

Browning, Gary, *Lyotard and the End of Grand Narratives*. Cardiff: University of Wales Press. 2000.

Castells, Manuel, *The Power of Identity*. Cambridge, Mass., London: Blackwell. 1997.

Christie, Judie, Gough, Richard, Watt, Daniel, *A Performance Cosmology*. London, New York: Routledge. 2006.

Eagleton, Terry, *After Theory*. London: Penguin Books. 2003.

Edwards, Hywel Teifi, *Codi'r Llen*. Llandysul: Gwasg Gomer. 1998.

Fuchs, Elinor, *The Death of Character*. Bloomington: Indiana University Press. 1996.

Griffiths, Bruce a Jones, Dafydd Glyn, *Geiriadur yr Academi*. Gwasg Prifysgol Cymru,

Griffith, W. J., *Storiau'r Henllys Fawr*. Aberystwyth: Gwasg Aberystwyth. 1938.

Harvie, Jen, *Staging the UK*. Manchester; New York: Manchester University Press. 2005.

Hallam, Tudur, *Canon Ein Llên: Saunders Lewis, R.M. Jones ac Alan Llwyd*. Caerdydd: Gwasg Prifysgol Cymru. 2007.

Hoogenboom, Marijke a Karschina, Alexander (gol.) *NA(AR) HET THEATER – AFTER THEATRE? Supplements to the International Conference of Postdramatic Theatre*. Amsterdam: Amsterdam School of Arts. 2007.

Hughes, J. E. (gol.) *Cyfansoddiadau a Beirniadaethau Eisteddfod Genedlaethol Brenhinol Cymru Nedd a'r Cyffiniau 1994*. Llandybie: Gwasg Dinefwr dros Lys yr Eisteddfod Genedlaethol. 1994.

Hughes, J. E. (gol.), *Cyfansoddiadau a Beirniadaethau Eisteddfod Genedlaethol Brenhinol Cymru Bro Colwyn 1995*. Llandybie: Gwasg Dinefwr dros Lys yr Eisteddfod Genedlaethol. 1994.

Hughes, J. E. (gol.), *Cyfansoddiadau a Beirniadaethau Eisteddfod Genedlaethol Brenhinol Cymru Bro Dinefwr 1996*. Llandybie: Gwasg Dinefwr dros Lys yr Eisteddfod Genedlaethol. 1994.

Hughes, J. E., (gol.), *Cyfansoddiadau a Beirniadaethau Eisteddfod Genedlaethol Brenhinol Cymru Tŷ Ddewi 2002* Llandybie: Gwasg Dinefwr dros Lys yr Eisteddfod Genedlaethol. 1994.

Jameson, Fredric, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London, New York: Verso. 1998.

Jameson, Frederic, *A Singular Modernity*. London, New York: Verso. 2002.

Jones, Anwen, *National Theatres in Context: France, Germany, England and Wales*. Caerdydd: Gwag Prifysgol Cymru. 2007.

Jones, Dedwydd, *Black Book on the Welsh Theatre*. Lausanne: Iolo with Bozo. 1985.

Kaye, Nick, *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*. London, New York: Routledge. 1996.

Kaye, Nick, *Postmodernism and Performance*. Basingstoke: Macmillan. 1993.

Kerhsaw, Baz, *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007.

Latour, Bruno, *We Have Never Been Modern*, Porter, Catherine (trans.) New York, London: Harvester Wheatsheaf. 1993.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Jürs-Munby, Karen (trans.) London, New York: Routledge. 2006.

Lehmann, Hans-Thies *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren. 1999.

Liotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (Bennington, Geoff a Massumi, Brian, cyf.) Manchester: Manchester University Press. 1984.

Marranca, Bonnie, *Ecologies of Theatre: Essays at Century Turning*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press. 1996.

Owain, O. Llew, *Hanes y Ddrama yng Nghymru 1850-1943*. Lerpwl: Cyhoeddwyd ar ran Cyngor yr Eisteddfod Genedlaethol gan Hugh Evans a'i Feibion, Cyf., Gwasg y Brython. 1948.

Owen, Roger, *Ar Wasgar: Theatr a Chenedligrwydd yn y Gymru Gymraeg 1979-1997*. Caerdydd: Gwasg Prifysgol Cymru. 2003.

Pearson, Mike, *Site-Specific Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2010.

Roms, Heike, *What's Welsh for Performance? / Beth yw 'Performance' yn Gymraeg?: An Oral History of the Performance Art in Wales 1968-2008*. Cardiff: Trace:Samizat. 2008.

- Ros, Nic (gol.) *Disgwl Býs yn Stafell Mam: Chwech o Ddramau Aled Jones Williams*. Caernarfon: Gwasg y Bwthyn. 2006.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*. London, New York: Routledge. 1988.
- Shade, Ruth, *Communication Breakdowns: Theatre, Performance, Rock Music and Some Other Welsh Assemblies*. Cardiff: University of Wales Press. 2004.
- Spencer, Philip ac Wollman, Howard (eds.) *Nations and Nationalism: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005.
- Szondi, Peter, *Theory of Modern Drama*, Hayes, Michael (cyf.) Minneapolis: University of Minnesota Press. 1987.
- Thomas, Dafydd Elis, *Traddodiadau Fory*. Llys yr Eisteddfod Genedlaethol. 1983.
- Taylor, Anna-Marie (gol.), *Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997*. Caerdydd: Gwasg Prifysgol Cymru. 1997.
- Williams, Aled Jones, *Sundance*. Caernarfon: Theatr Bara Caws. 1999.
- Williams, Aled Jones, *Rhaid i ti Fyned y Daith Honno Dy Hun*. Caernarfon: Gwasg Pantycelyn. 2001.
- Williams, Aled Jones, *Oerfel Gaeaf Duw*. Caernarfon: Gwasg Pantycelyn. 2002.
- Williams, Aled Jones, *Be' O'dd Enw Ci Tintin?* Caernarfon: Theatr Bara Caws. 2003.
- Williams, Aled Jones, *Lysh*. Caernarfon: Theatr Bara Caws. 2004.
- Williams, Aled Jones, *Ychydig Is Na'r Angylion*. Caernarfon: Gwasg y Bwthyn. 2006.
- Williams, Aled Jones, *Iesu! Llandysul*: Gomer. 2008.
- Williams, Aled Jones, *Yn Hon Bu Afon Unwaith*. Caernarfon: Gwasg y Bwythyn. 2008.
- Williams, Aled Jones, *Merched Eira a Chwilys*. Llanrwst: Carreg Gwalch. 2010.
- Williams, Aled Jones, *Y Cylchoedd Perffaith*. Caernarfon: Gwasg y Bwthyn. 2010.
- Williams, Aled Jones, *Wall*, Owen, George P. (cyf.) Caerdydd: Cymdeithas Ddrama Cymru. 2002.
- Williams, Ioan, *Y Mudiad Drama yng Nghymru*. Caerdydd: Gwasg Prifysgol Cymru. 2006.
- Williams, Jeni, *Sideways Glances: Exploring the Art of Five Off-Centre Artists in Wales*. Cardigan: Parthian Books. 2005.
- Wilmer, S. E., *National Theatres in a Changing Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2008.

## **Pennodau Mewn Cyfrolau Golygedig**

Anderson, Benedict, 'Imagined Communities' Spencer, Philip ac Wollman, Howard (eds.) *Nations and Nationalism: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005. tt.48-60.

Baudrillard, Jean, 'The Ecstasy of Communication', John Johnston (cyf.), yn Hal Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press. 1983. tt.126-134

Butler, Judith, 'Performative Acts and Gender Construction' yn Huxley, Michael Huxley a Witts, Noel (gol.), *The Twentieth Century Performance Reader*. London, New York: Routledge. 2002. tt.120-133.

Gellner, Ernest, 'Nationalism and Modernity' yn Spencer, Philip ac Wollman, Howard (eds.) *Nations and Nationalism: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005. tt.40-47.

Jones, Lyn T, 'Datblygiad Theatr Genedlaethol i Gymru, 1964-82' yn Hazel Walford Davies (gol.), *Y Theatr Genedlaethol yng Nghymru*. Caerdydd: Gwasg Prifysgol Cymru. 2007. tt.169-207.

Lisa Lewis, 'Cwmni Theatr Cymru ac Emily Davies' yn Hazel Walford Davies (gol.), *Y Theatr Genedlaethol yng Nghymru*. Caerdydd: Gwasg Prifysgol Cymru. 2007. tt.209-254.

McLucas, Clifford a Pearson, Mike, 'Birth Gof' yn Kaye, Nick *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*. London, New York: Routledge. 1996. tt.209-234.

Morgan, Prys, 'From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period' yn Hobsbawm, Eric a Ranger, T. O., (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. 1992. tt.43-100.

Owen, Roger, "'Theatr Dewi': Ymddiredolaeth Theatr Dewi Sant a Phwyllgor Cymreig Cyngor Celfyddydau Prydain Fawr, 1959-67' yn Hazel Walford Davies (gol.), *Y Theatr Genedlaethol yng Nghymru* Caerdydd: Gwasg Prifysgol Cymru, 2007. tt.129-168.

Pearson, Mike 'Special Worlds, Secret Maps: A Poetics of Performance' yn Anna-Marie Taylor (gol.) *Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997*. Cardiff: University of Wales Press. 1997. tt.85-99.

Ros, Nic, 'Leaving the Twentieth Century: New Writing on the Welsh-Language Mainstage 1979-1995' yn Anna-Marie Taylor (gol.) *Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997*. Cardiff: University of Wales Press. 1997. tt.18-32.

Savill, Charmian, 'Brith Gof' yn Anna-Marie Taylor (gol.) *Staging Wales: Welsh Theatre 1979-1997*. Cardiff: University of Wales Press. 1997. tt.100-110.

Stephens, Elan Closs, 'A Century of Welsh Drama' yn Johnston, Dafydd (gol.), *A Guide to Welsh Literature C.1900-1996. Volume VI*. Caerdydd: Gwasg Prifysgol Cymru. 1998.

Tighe, Carl, 'Theatre (or Not) in Wales' yn Curtis, Tony (gol.), *Wales: The Imagined Nation; Studies in Cultural and National Identity*. Bridgend: Poetry Wales. 1986.

Williams, Ioan, 'Welsh Theatres' yn Baz Kershaw (ed.), *The Cambridge History of British Theatre Volume 3: Since 1895*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004. tt.242-272.

Woods, Alan, 'Emphasizing the Avant Garde: An Exploration of Theatre Historiography' yn Postlewait, Thomas a McConachie, Bruce A. (gol.), *Interpreting the Theatrical Past*. Iowa City: University of Iowa Press. 1989. tt.166-176.

## **Erthyglau**

Ames, Margaret, 'Blodeuwedd. Somatic Efforts in Directing: A Political Imperative?' yn *Cyfrwng* Rhif 7. 2010, tt.38-56.

D.E. 'Golau o Gymru yn Galway' *Cylchgrawn Golwg*, 12/91. Hydref 28 1999. t.23

Gardner, Vivien 'Would you trust this man with your fortune?' yn atodiad G2, *The Guardian*, 10 Hydref 2007, t.24-26.

Jones, Anwen, 'Theatr Genedlaethol Cymru: Hanes datblygiad hunaniaeth dramataidd Cymru fodern' yn *Cof Cenedl*, 23 2008. tt.101-131.

Jones, Dafydd Glyn, 'Saunders Lewis a Thraddodiad y Ddrama Gymraeg' yn *Llwyfan*, Rhifyn 9, Gaeaf 1973. Cymdeithas Theatr Cymru. 1973.

Owen, Roger, 'Y Dieithredig' yn *Barn* 522/523 Gorffennaf/Awst 2005. tt.91-94.

Owen, Roger, 'Llwyth – Digwyddiad' yn *Barn*, Rhif 585 Hydref 2011, t.36-37.

Pearson, Mike, 'Welsh Heterotopias' yn *New Welsh Review* (Rhifyn 21, Haf 1993), tt.19-21.

Roms, Heike, 'Between Queer and Folk: A profile of Welsh performer Marc Rees' yn atodiad Theatre in Wales, *New Welsh Review*, Hydref 2002. tt.66-72.

Sherlock, Ceri, 'Blodeuwedd: a Personal Reflection on Directing the Theatre Play and Staging a Myth' yn *Cyfrwng* Rhif 6. 2009. tt.33-46.

Thomas, Meirion R., 'Pa Iesu? Ymosod ar ddrama 'anfoesol'' yn *Golwg*, Cyfrol 20, Rhif 46, Gorffennaf 31 2008. tt.36-37.