

Ambrogio Lorenzetti'nin Siena Palazzo Pubblico Freskleri: İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi

Fatma SEVİNÇ ERBAŞI¹

Öz

İtalya'da Toskana Bölgesi'nde yer alan Siena şehrindeki Palazzo Pubblico'daki Ambrogio Lorenzetti'nin “*İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi*” freskleri, “Erken Rönesans Dönemi” sanat eseridir. Fresklerin konusu, Ortaçağ'daki dini konulu resim programlarından farklı olarak, politiktir ve “İyi Yönetim Alegorisi” kompozisyonu ile Siena kentinin yönetim biçimi yüceltilmektedir ve “İyi Yönetimin Etkileri” kompozisyonu ile de Siena'nın kent ve kırsalından sahneler, manzaralar sunulmaktadır. “Kötü Yönetim Alegorisi” konulu kompozisyonda ise kent bir Tiran tarafından ilkesiz yönetildiğinde düşebileceği korkunç duruma gönderme yapılmaktadır. Çalışmada Siena'da böyle bir resim programı ile karşılaşılmasının arkasında yatan nedenlerin tarihsel perspektifte değerlendirilmesi yapılmış ve resim programının, Siena kentinin Ortaçağ dünyasındaki yeri ve önemi ile ilişkili olduğu gözler önüne serilmiştir.

Anahtar kelimeler: Ortaçağ, İtalya, Burjuvazi, Erken Rönesans, Siena Ekolü, Perspektif

Ambrogio Lorenzetti's Siena Palazzo Pubblico Frescoes: Allegory of Good and Bad Government

Abstract

Ambrogio Lorenzetti's “Allegory of Good and Bad Government” frescoes in Palazzo Pubblico at Siena in the Tuscany Region of Italy are art works from the “Pre-Renaissance” period. The subject of the frescoes is political, unlike the religious-themed painting programs in the Middle Ages, and with the composition “Allegory of Good Government”, the glorification of the government of the city of Siena, and the composition “The Effects of Good Government”, allegorical scenes and landscapes from the city and countryside of Siena are presented. In the composition with the theme “Allegory of Bad Government”, a

¹ Doç. Dr. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Tarih Bölümü. E-Posta: fsevinc@ogu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-2390-311X

reference is made to terrible situation that the city can fall into when ruled without principles by a tyrant. In this paper, the reasons behind the encounter with such a painting program in Siena were evaluated in historical and economic perspective, and it was revealed that the painting program was related to the place and position of the city of Siena in the medieval World.

Keywords: Medieval, Italy, Bourgeoisie, Pre-Renaissance, Siena School, Perspective

Giriş

Bu çalışmanın konusu, İtalya’da Toskana Bölgesi’nde yer alan Siena şehrindeki Palazzo Pubblico’daki Ambrogio Lorenzetti’nin “*İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi*” freskleridir. Fresklerin dönemi için son derece sıra dışı olduğu açıktır. Dini konulu resimlerin sanatta hala geniş yer kapladığı bir dönemde siyasi içerikli bir temanın işlenmiş olması dikkat çekicidir. Bu bakımdan Sanat Tarihi’nde özel bir yere sahiptir.

Bu çalışmanın amacı söz konusu freskleri anlatmanın da ötesinde bu resim programının neden tarihin bu döneminde Siena’da ortaya çıkmış olduğuna açıklık getirmektir. Neden başka bir şehirde değil de Siena’da? Böyle bir resim programı Roma, Venedik ve hatta Floransa şehirlerinde değil de Siena’da ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Ortaçağ dünyasını tahlil edip Siena şehrinin bu dünyadaki yerini açıklayan, şehrin Sanat Tarihi bakımından değerini ortaya koyan ve son olarak A. Lorenzetti’nin niteliğiyle birlikte resimlerinin yorumlanmasını içeren bir planının uygulanması doğru görünmektedir. Resimler kente dair panoramik görüntüler de sunduğundan Siena’nın kent planı ve yapılaşma hakkında bilgi vermek de zorunluluk arz etmektedir.

Çalışmanın amacına ulaşmasında Ortaçağ Avrupa’sında kent olgusunun nesnel bir yorumlamasını sunan H. Pirenne’nin “Ortaçağ Kentleri” eseri (2019) temel kaynak olmak üzere bazı yardımcı kaynaklar kullanılmıştır. Siena’daki “İyi-Kötü Alegorisi”ni anlamak ve değerlendirebilmek için hareket noktasını Q. Skinner’in “*Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogia Lorenzetti*” adlı eser (1999) oluşturmuştur. Ayrıca hem Tarih hem de Sanat Tarihi çerçevesi içinde yer alan çeşitli kaynaklara başvurulmuştur.

I. Avrupa Ortaçağ'ında Genel Görünüm ve Kentler

I. 1. Genel Siyasi ve Kültürel Tarih

Avrupa Ortaçağ'ı olarak tanımlanan dönem, MS 4. yüzyıl itibarıyla ortaya çıkıp 7. yüzyılda olgunlaşan bir dönüşümle başlayıp, 15. yüzyılın ikinci yarısında zincirleme olarak bir dizi olayın vuku bulması ile sona eren aşağı yukarı 1000 yıllık bir evredir. Bu evrenin birinci yarısı ile ikinci yarısı arasında belirgin bazı farklılıklar vardır (Ortaçağın sınırları ve tanımı için Eco, 2017: 11 vd). Roma İmparatorluğu'nun batı kanadının çöküp, Cermen kavimlerin Avrupa topraklarına çeşitli kollar halinde yayılmaları ve yaşanan kaos, Erken Ortaçağ'a ait genel bir resimdir. Daha o zamanlarda Hristiyanlık belirleyici olmuş ve Cermenler tarafından da kabul edilmiştir (Cavagna, 2017: 69-72).

Germanler, Akdeniz'in avantajlarından da faydalanmışlar, Roma'dan beri süregelen ticaret ve kazanç geleneklerini devam ettirmişlerdir. H. Pirenne bu duruma şöyle açıklık getirmektedir: *“Cebelitank'tan Ege Denizi'ne, Mısır ve Afrika kıyılarından Galya, İtalya ve İspanya kıyılarına dek imparatorluğun yarattığı uygarlık dünyasının sonunun geldiğini gösteren hiçbir belirti yoktu henüz. Barbarların istilalarına karşın, yeni dünya, eskisinin çehresini bütün temel nitelikleriyle koruyordu. Romulus Augustus'tan Şarlman'a kadar olayların akışını izlerken, Akdeniz'i sürekli olarak göz önünde bulundurmamak gerekir”* (Pirenne, 2019: 16).

8. yüzyılın ilk yarısında başlayan Arap akınları adeta Avrupa'nın Akdeniz'le bağını kesti ve bu akınlara karşı Avrupa'da oluşan siyasi ve askeri güçlerin uzun vadede görünümünü tamamıyla değiştirdi. H. Pirenne'e göre: *“İslam istilas, daha önceki olguların hiçbirine benzemeyen yepyeni bir durum yaratmıştır. Fenikeliler, Yunanlılar, son olarak da Romalılar aracılığıyla Batı Avrupa her zaman Doğu'nun kültür damgasını taşıya gelmişti. Akdeniz'e dayanarak yaşıyordu; oysa şimdi ilk kez kendi kaynaklarıyla yaşamak zorunda bırakılmıştı. O zamana dek Akdeniz kıyılarında bulunan ağırlık merkezi, şimdi kuzeye kaymıştı. Bunun sonucu olarak, o güne değin Avrupa tarihinde küçük bir rol oynaya gelen Frank İmparatorluğu artık Avrupa'nun yazgısını belirleyecekti. Akdeniz'in İslamiyet tarafından kapatılması ile Karolenjlerin sahneye çıkışının aynı zamanda oluşu, kuşkusuz salt bir rastlantı değildir. Bu iki olay arasında açık bir neden sonuç bağı vardır. Ortaçağ Avrupa'sının temellerini atmak*

Frank İmparatorluğu'nun yazgısıydı. Ancak, bunun zorunlu ön koşulu, geleneksel düzenin yıkılmasıydı” (Pirenne, 2019: 27).

Avrupa Ortaçağ'ı denince akla gelen derebeylik ya da feodal sistem bu koşullar altında doğdu ve yeni bir dönüşüm gerçekleşinceye kadar kendi içine kapalı yapısını sürdürdü (Tanilli, 1993: 164-171).

I. 2. Kentlerin Doğuşu ve Değişen Toplumsal Yapı

H. Pirenne'nin kentlerin kökenleri hakkındaki değerli tespitlerine dayalı olarak Avrupa'nın ikinci yarısıyla beraber Akdeniz dünyasından çekilen Avrupalıların, uzun bir süre kendi içlerine kapandıkları söylenebilir; sonrasında kuzeyden gelen İskandinav akınlarıyla da mücadele etmek zorunda kaldılar ve parçalandılar. Bu güvensiz ortamda modern anlamda kenti çağrıştıran bir oluşum ortaya çıkmamasına rağmen onun temelleri fark edilebilmektedir. Kentin temelini ve iki önemli unsurunu, dini ve askeri nitelik oluşturdu. Ortaya çıkan olumsuz koşullar öncelikle kilisenin gücünü arttırdı ve eski Roma kalelerinin bulunduğu bölgelerde piskoposluk bölgeleri, katedral ve çevresindeki topraklarla bütüncül bir yapı oluşturdu. Bu kentler, piskoposluğun ikametleri oldukları kadar birer kaleydiler; kale duvarları Roma İmparatorluğu'nun son zamanlarından kalmış olmakla birlikte hala ayakta idi. Ancak bu kale kentlerde ticaret ve sanayi yoktu; halkın özel yasaları ve kurumları yoktu ve bu nedenle onlara kent demek yerine “kale” ya da “yönetim üssü/merkezi” demek daha uygundu (Pirenne, 2019: 47-61).

Ancak 1000 yılından sonraki gelişmeler hem ekonomik hem de toplumsal yapıyı dönüşüme uğrattı ki bu, Ortaçağ Avrupa'sında yeni bir dönem demektir. Yeni dönemin baş aktörleri kentlerdi. Kent olgusunun ortaya çıkışını hazırlayan koşullar karmaşıktır. 1000'li yıllarda Hıristiyanlık dünyasının yükselişi ile birlikte öncelikle piskoposluk merkezlerinde başlayan inşaat faaliyetleri -büyük oranda katedral inşaatları- gelişmeleri tetiklemiştir. Katedral inşaatları, hammadde temininden, teknik alanda olanakları zorlamaya ve örgütlü iş gücüne uzanan bir skalada yeni bir sanayi kolunu geliştirdi (Goff, 2019: 70-71). Artan nüfusla birlikte daha fazla tarım arazisinin işlenmesi zenginleşmeye imkân tanımış ve inşaat sektörünün sermayesini oluşturmaya başlamıştı (Goff, 2019: 72 vd).

Tarımsal üretim artışının doğurduğu sonuçlar arasında en dikkate değer olan ticaretin canlanması gibi görünmektedir. Bu canlılık yeni bir orta sınıfın -burjuva-doğması demektir ki bu yeni sınıf yeni bir yaşam tarzı ve yepyeni üretim ilişkileri ile birlikte modern anlamda kent olgusunu şekillendirir (Pirenne, 2019: 83-124; Goff, 2019: 82-89).

Ortaçağ'da ticaretin ana metasını -aslında öteden beri- Flandr bölgesinin kumaşları oluşturuyordu ve geniş spektrumlu ticarete bu kumaşın yanı sıra başka ürünlerin taşınması eski yolların genişletilmesi ve dallandırıp budaklandırılmasıyla yeni "kent"leri ortaya çıkardı. Böylece Ortaçağ dünyası, 13. ve 14. yüzyıllara geldiğinde bambaşka bir görüntü sunmaya başladı (Pirenne, 2019: 32, 77 vd).

Özellikle kentlerde belediye kurumlarının ortaya çıkışı (Pirenne, 2019: 125 vd) ve orta sınıfın bu kurumlarda rol oynaması piskoposluk kurumlarını gerilettiler ve dine de farklı bir yaklaşım getirdi. Mistik ve coşkulu din anlayışı, kabına sığamayan, kurumsallaşmayı reddeden niteliği ile dine reformun da alt yapısını hazırlamaya başladı (Pirenne, 2019: 171).

I. 3. İtalyan Kent Devletlerinin Ön Plana Çıkışı

İtalya'nın Ortaçağ boyunca her zaman farklı bir niteliği oldu. Eski Roma İmparatorluğu'nun başkenti artık Papalık kentiydi. Kentin bu anlamda tarihsel bir saygınlığı olduğu gibi Aziz Petrus'un mirasını devralması da ona ayrıcalık tanıyordu (Pirenne, 2019: 52-53).

İtalya'da dikkat çeken ve giderek yükselişe geçen bir diğer önemli kent ise Venedik'ti. Roma dönemine kadar giden köklü bir geçmişi yoktu ve hatta İmparatorluk yıkıldıktan sonra yerleşim görmeye başladı. Bataklıklar üzerinde ve adacıklarda yerleşen Venedik halkı zaman içinde parlak bir liman kentinin sakinlerine dönüşmüştür. Venedik, Erken Ortaçağ boyunca Bizans'ın Avrupa'daki üssü ve limanı konumundaydı. Ticaretten elde ettiği gelir o kadar çok ve çeşitliydi ki kısa süre içinde İtalya'daki diğer kentler de bu sahanın içine girdiler (Pirenne, 2019: 67). Venedik başta olmak üzere Haçlı Seferleri sırasında söz konusu İtalyan kentleri büyük karlar elde ettiler; Haçlılara verdikleri borç paralar ve limanlarını kullandırmaları ticaretin canlanması ve zenginleşme için etkili oldu (Goff, 2020: 72).

Bu durumda biri dinsel (Roma), diğeri ekonomik (Venedik) anlamda baskın olan söz konusu iki kent İtalya ülkesi için belirleyici görünmekle birlikte orta sınıfın kurumsallaşması, belediye meclisleri ve bu gelişmelerin ardından gelen yeni bir yaşam tarzı bakımından öncü olamamışlardır. Bu durumun karmaşık nedenleri olmakla birlikte, her ikisinin baskın kimlikleri özgür bir ruhun doğuşuna en azından ilk aşamada ket vurmuş gibi görünmektedir.

Belediye örgütlenmesi ve bağımsız mahkemeler şeklindeki ilk girişimler Kuzey İtalya’da ortaya çıkmıştır. Toskana Bölgesi’ndeki Lucca şehri kent özerkliği konusunda öncü şehirlerden biri olarak tespit edilmiştir (Pirenne, 2019: 130). Hem Kuzey İtalya bölgesindeki hem de Toskana bölgesindeki şehirlerin yukarıda sözü edilen ticaret ağında önemli üsler olması da dikkat çekici bir ayrıntıdır.

Bu noktada Siena kenti de Toskana bölgesinde yer alan bir kent olarak Roma’ya yakınlığını bir avantaj olarak kullanacaktır. Bundan başka olanaklar da onu ön plana çıkaracaktır.

II. Ortaçağ Dünyasında Siena Kentinin Yeri

II. 1. Kısa Tarihi

Coğrafi ve topografik açıdan büyük bir kent olmaya uygun olmamasına rağmen Siena’nın tarihi Roma Dönemi’ne kadar uzanmaktadır ve hatta onun da öncesinde eski bir Etrüsk kentidir. L. Benevolo, istilalar ve doğal gelişmelerle gerileyen diğer yollar ve bölgelerden dolayı Siena’nın yıldızının nasıl parladığını anlatmaktadır (Benevolo, 1995: 69).

Öncelikle Siena, Roma ve Kuzey Avrupa arasında yer alan ve hem hacıların hem de tüccarların ana yolu olan Via Francigena üzerindeydi (Resim 1). Suyla ve su taşımacılığıyla bağlantısı olmamasına rağmen ana ticaret ve bankacılık merkezi haline gelmiş ve güney Toskana bölgesinin baskın bir politik gücü olmuştur (Luongo, 2016: 709). Söz konusu yol üzerinde Roma’dan sonraki ilk büyük durak oluşu onu önemli kılmıştır. Aynı zamanda tüccar ve bankacı ailelerin Papalık ile ilişkilerini çıkarları için kullanmaları şehre büyük kazançlar sağlamıştır (Goff, 2020: 72-73).

Siena’nın “Altın Çağı” karakteristik olarak 1260’da Floransalılara karşı kazandıkları Monteperti Savaşı ile 1348 yılındaki “Kara Ölüm” yani veba salgını yılları arasına yerleştirilir (Luongo, 2016: 710).

R. Prazniak, Siena'nın ticarete, kültürde ve politikadaki altın çağının Moğol gücünün yükseliş ve düşüşüyle denk düşmesine dikkat çeker. Siena'nın tüccar sınıfı kültürel ve ticari fikirlerini Moğolların etkili olduğu ticaret ağına katılmak suretiyle çeşitlendirmişlerdir (Prazniak, 2010: 177). Siena, Moğol Avrasya'sının yörüngesi içinde yer alan Toskana ticaretinin merkeziydi. Via Francigena, Lucca üzerinden geçip Siena'ya Roma'ya bağlıyordu ve Pisa, Cenova gibi limanlar aracılığıyla da Akdeniz ticaret ağının içine girmiş oluyordu. İpek Yolu'nun İtalya ayağını oluşturuyordu. 13. yüzyılda yeniden canlanan kuzey-güney bölgeleri arası ticaret ile Papa'nın bankacılık hizmetleri tamamıyla Siena'nın dokuzlar konsülünün elindeydi (Prazniak, 2010: 178).

“Altın Çağ” boyunca, Nove (9 erkekten oluşan bir komite) olarak adlandırılan tüccar oligarşisi, Siena'yı 1287'den 1355'deki düşüşüne kadar yönetmiştir. Sonrasında asillerden ve loncalardan oluşan bir grup yönetimi ele geçirmiş, Dodici (On İki)'nin lonca rejimi de varlığını 1368'e kadar sürdürmüştür. En sonunda çeşitli sosyo-politik gruplardan oluşan koalisyonlar devreye girmiş ve dönem boyunca cumhuriyet yönetimi şeklinde yaşamını sürdürmüştür. Siena'nın Floransa üzerindeki üstünlüğü kısa sürmüştür. 13. yüzyılın büyük çoğunluğu boyunca Siena'nın dış politikası kendisinden daha güçlü olan kuzeydeki komşularıyla -özellikle de Floransa ile- olan ilişkilerine göre şekil almış ve giderek Floransa'nın gölgesinde kalmıştır (Luongo, 2016: 709-711).

II. 2. Kentin Genel Görünümü Nasıl Oluşturdu?

7. yüzyılda katedral, kente ait iki tepe üzerine kurulmuş olarak çekirdek bölge oluşturur. Bu çekirdeğin doğusunda yerleşmelerin iki yönde de artmasına zemin hazırlayan Roma yolu uzanıyordu. 11. yüzyılın sonuna kadar düzeni bu şekildeydi. Sonrasında dış çizgisini bozmaksızın üçe ayrıldığı gözlemlenir: eski çekirdeği içeren *Citta*, kuzey bayırı dolayında *Camollia* ve güney bayırı dolayında *San Martino*. Bu üç bölüm sonra kendi içinde de yediye bölündü (Benevolo, 1995: 69) (Resim 2).

Kentin üzerine kurulduğu bayırların meydana getirdiği Y biçimini çevreleyen sur çemberi 1150 yılı dolayında yapılmıştır; 1220, 1260 ve 1326 yıllarında ise genişletilmiştir. Böylece kent çevredeki yamaçları ve dış hatları da içine alarak 180 hektarlık bir alana yayılmıştır (Benevolo, 1995: 70).

II. 3. Kent Planı ve Palazzo Pubblico'nun Kent İçindeki Konumu ve Önemi

Siena katedrali şehrin tepelerinden biri olan Santa Maria tepesinin en üst noktasına -tepenin üzeri düzleştirilerek- inşa edilmiştir ve katedralin çan kulesi şehir profiline bir parçası olmuştur. Katedralin siyah beyaz çizgili dışı, çevresindeki kırsal alana oranla yapıya görkem ve önem kazandırmıştır (Benevolo, 1995: 69). Ancak belediye meclisinin yapılması kentin biçimini tamamen değiştirmiştir; yapı, bayırlar boyunca giden sokakların kesiştiği noktanın güney yönünde inşa edilmiştir. Üst düzey kamu görevlileri için yapılan belediye meclisi yani Palazzo Pubblico aşılmaz bir duvarmışçasına, topluma ait açık bir alan olan Campo'nun sınırına ve eğimine bakıyordu (Benevolo, 1995: 70). Böylelikle biri halka ve diğeri halkın temsilcilerine ait olan iki ayrı mekân tezatlı bir uyumluluk içinde sırt sırta verdi (Resim 3).

Campo arazisinin bilinçli olarak biçimlendirilmesi olağanüstü bir değişikliği ortaya koyar. Tepede evlerin oluşturduğu çan biçiminde kavisli profil ile tepenin aşağısında Palazzo'nun hafif kırık, keskin çizgilerden oluşan yönü, birbirine eşit olmayan dokuz parçaya bölünmüş tarak biçiminde istiridye kabuğu ile döşenmiş yola bakar. 1325 yılında planlanıp Palazzo'nun doğu köşesine yerleştirilen ve küçük bir kilisenin desteklediği yüksek çan kulesinin karmaşık bir işlevi vardır. Palazzo'nun merkezin dışına batıya doğru düşüşünü düzeltip, dengeler. Siena'nın uzaktan görünüşünde katedralin kütlesiyle adeta rekabet eder. Bu tasarımla ilgili olarak Siena resminin öncüsü Duccio di Buoninsegna'ya danışıldığı düşünülmektedir (Benevolo, 1995: 70). J. Goff, Siena belediye binasındaki kuleye benzer kulelerin zengin burjuvazinin soylularla kaynaştığını kanıtlayan çarpıcı bir gösterge olduğunu ifade eder (Goff, 2020: 126) (Resim 4).

Nove (Dokuzlar) yönetiminin iktidarda olduğu yıllar, zenginlik, refah ve istikrar dönemidir ve şehrin merkezindeki anıtsal yapıların inşası bu dönemdedir. Bunların içinde Campo Meydanı ve Palazzo Pubblico ilk akla gelen yapılar arasındadır. Görsel sanatlar da bu iktidar zamanında gelişmiştir; Duccio, Simone de Martini ve Lorenzetti kardeşler bu hükümetle iş birliği yapmışlar, pek çok projede birlikte çalışmışlardır (Luongo, 2016: 711). Büyük olasılıkla istiridye kabuğu şeklindeki Campo'nun birbiriyle eşit olmayan 9 kısma ayrılması da şehrin merkezinin planlanmasında Dokuzlar Yönetimi'nin üyelerine yapılan bir göndermedir.

Katedralin ve Palazzo Pubblico'nun birbirlerine göre konumları burjuvazinin kurumları ile piskoposluk kurumları ve bunlara ait mekânlar arasında ortaya çıkan ayrıma/rekabete bir örnek teşkil etmektedir.

III. Ortaçağ'da İtalya'da Resim- Siena Ekolü ve Ambrogio Lorenzetti

III. 1. Belli Başlı Ekoller ve Sanatçılar

“Hıristiyanlık dönemi İtalyan resminin ilk örnekleri 12. yüzyılda çarını gerilmiş Hz. İsa figürleriyle başlar. 13. yüzyılda İtalya'da Roma, Floransa ve Siena olarak başlıca üç resim okulunun var olduğu görülür. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Roma okuluyla Floransa okulu Bizans etkilerinden uzaklaşmaya başlamış; Romalı Pietro Cavallini (etk. 1273-1308) fresk ve mozaiklerinde antik çağdan esinlenmiş izlenimi veren bir üslupla çalışmış, Floransalı Cimabue ise Assisi S. Francesco Kilisesi'nde yaptığı duvar resimlerinde yeni, etkileyici ve dokunaklı (patetik) bir anlatım kullanmıştır. 13. yüzyıl İtalyan resminde izlenen bu gelişmelerin sonuçları Giotto'nun Assisi, Padova ve Floransa'daki yapıtlarında mekânsal derinlik, devingenlik ve duyguların anlatımı biçiminde ortaya çıkar. Duccio, Bizans etkilerinin güçlü olduğu Siena okulunun en önemli sanatçısıdır ve Siena resmine özenli kompozisyon ve mekân düzenlemeleri, ışıklı renkler ve duygulara yönelmek gibi özellikler kazandırmıştır. İzleyicilerinden Simone de Martini, Geç Gotik resim üslubu ile de yakınlık kurabilecek bu lirik anlayışı daha doğalcı bir yöne çekmiş, ayrıca yapıtlarında üst düzeyde bir renk duyarlılığına ve biçimde ayrıntıya yer vermiştir. Lorenzetti kardeşler ise çizgi dilinden ayrılmadan Siena geleneğine daha gerçekçi bir ton getirmişlerdir. 15. yüzyılda Floransa tutkuyla antik biçimlerin ve mitlerin yeniden keşfine yönelirken, Lorenzo Monaco (yık. 1370/71-1425/26) ve Sassetta (1392?-1450) gibi Sienalı sanatçılar Geç Gotik değerlerin temel ilkelerine bağlı kalmışlardır. 14. yüzyılda Orcagna ve Andrea da Firenze olarak da bilinen Andrea di Bonojuta (etk. yık. 1337-77) Floransa okulunun başlıca ustalarındır. Bu sanatçıların mistik etkili ve gerçekçi üslupları zarif çizgiler, canlı renkler, keskin bir gözlem, büyük bir dekoratif incelikle tanımlanır ve Uluslararası Gotik ya da Geç Gotik kapsamına girer. Bu üslubun yayılmasında Gentile da Fabriano, Pisanello, Stefano da Zevio (Stefano da Verano yık. 1374-1438), Giacomo Jaquerio, Allegretto Nuzi (1346-1373?) gibi sanatçılar etkili olmuştur” (Germaner, 1997a: 889).

Bu alıntıdan çıkartabileceğimiz sonuç şudur ki, Ortaçağ resim sanatında Siena okulu öncü ve belirleyici olmakla birlikte sonraki gelişmelerin dışında kalmış, tıpkı ticaret ve politikada Floransa'ya yenik düşmesi gibi Floransa'nın sanattaki dinamizmini yakalayamamıştır.

Bununla birlikte Siena'lı ressam Duccio, Floransa'lı Giotto ile birlikte “kapalı iç alanlar” temsilleriyle, Ortaçağ temsil ilkesini yıkmak konusunda öncü olmuştur. Bu isimler, resim düzlemini “uzaydan kesip çıkarılmış bir parça” olarak kurgulayıp temsilde bir devrim gerçekleştirmişlerdir. Siena resminin önemli ismi A. Lorenzetti de arkasından gelecek olan Floransalı Masaccio ve Alberti gibi, resmi, özgül parçalı görsel format içinde uzayın düzenlenişi için bir temsil olarak gördü (Holly, 2016: 203-204; Panofsky, 2017: 39).

Açıkça anlaşılmaktadır ki, Lorenzetti, Ortaçağ İtalya'sındaki resim sanatı içinde Siena'nın düşüşe geçmesinden önceki zirve noktasını biçimlendiren ustalar arasında yer almaktadır.

III. 2. Siena Ekolü

Floransa ekolüyle karşılaştırıldığında daha tutucudur ve Bizans geleneğinin batıdaki son temsilcisi olarak ün yapmıştır. Siena'lı sanatçıların Bizans geleneğine katkısı katı üslubu yumuşatmak ve resimsel anlatımda bezeme öğelerine önemli yer vermek, ölçüleri ritmik kullanmak, akıcı bir çizgi dilini benimsemek ve en çok altın yaldız ya da parlak renkleri tercih etmek yönünde olmuştur ve bu bakımdan bir ekol oluşturabilmişlerdir (Germaner, 1997b: 1663). Özellikle Siena'nın en büyük ustalarından biri olan Duccio (1255-1315) ve takipçileri söz konusu yenilikleri uygulayarak ekolün yaratıcıları olmuşlardır (Gombrich, 2007: 212). (Resim 5).

Siena okulunun sanat yapıtları iki grup altında değerlendirilmektedir. Tempera tekniğiyle ahşap panolar üzerine yapılan resimler ve fresklerdir. Lorenzetti kardeşler 14. yüzyıldaki Siena ekolünün son büyük ustalarıdır ve A. Lorenzetti'nin Belediye Binası'ndaki “İyi ve Kötü Yönetim” adlı freski, din dışı ve güncel bir konuyu ilk kez ele almış olmasıyla ve belgesel denebilecek anlatımıyla ünlüdür. Siena ekolü özelliklerini 15. yüzyılın sonuna kadar sürdürmüştür (Germaner, 1997b: 1663).

III. 3. Ambrogio Lorenzetti'nin Yaşamı ve Sanatı

1290-1348 yılları arasında yaşamış olan Siena'lı sanatçının hayatının belli döneminde Floransa'da bulunduğu anlaşılmaktadır. Hatta 1324/27 yılları arasında Floransa'da ressamlar loncasına girmiştir ve Floransa ekolü sanatçılarıyla yakın ilişkisi olmuştur. Bu nedenle sanatı daha rahat ve yumuşak, figürleri hareketli olmuştur (Tukel, 1997: 1126). Sanatçının üslubundaki doğalcı anlayış ve o dönem İtalya'sında yeni belirmeye başlayan perspektif denemeleri kendini hissettirir (Tukel, 1997: 1126).

Örneğin öncüsü Duccio, perspektifi kısmi bir düzlemde gerçekleştirmiş, tüm düzlemi kapsayan bir perspektifsel birleşmeye gitmemiştir. Ancak A. Lorenzetti'nin 1344 tarihli "Müjde" resmi, matematiksel perspektifin kullanıldığı ilk resim olarak işaret edilmektedir (Panofsky, 2017: 40-42) (Resim 6).

"Müjde" resminden görece kısa bir süre önce, 1337-39 yılları arasında Palazzo Pubblico için yapmış olduğu "İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi" freski ise, İtalyan manzara geleneğinde ilk örnek olarak sayılabilecek bir Siena görüntüsüne yer verir. Fresklerde Siena şehri, dünya ve hatta evrenin bir parçası algısı yaratmakta ve adeta politik bir bildiri niteliği taşımaktadır.

Sanatçıyla ilgili son kayıt 1347 yılında aittir. Büyük olasılıkla 1348 yılında kent halkının büyük çoğunluğunu yok eden veba salgını sırasında yaşamını yitirmiştir (Tukel, 1997: 1126).

IV. İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi Hakkındaki Freskler

4. 1. Fresklerin Konusu ve Yapıldığı Dönem Hakkında

Ambrogio Lorenzetti'nin Siena Palazzo Pubblico (Belediye Binası)'da yer alan "İyi ve Kötü Yönetim" adlı freski, din dışı ve güncel bir konuyu ilk kez ele almış olmasıyla ve belgesel denebilecek anlatımıyla önemli bir yere sahiptir (Germaner, 1997b: 1663). Resimler binanın Sala dei Nove (Dokuzlar Odası)'ndaki 3 duvarı bütünüyle kaplamaktadır. Bu oda, 1287-1355 yılları arasında Siena'yı yönetmiş olan tüccar oligarşisinin yönetim komitesinin Toplantı Odası olarak kullanılmaktaydı. Freskler, söz konusu komite tarafından ısmarlanmış ve 1337-1340 yılları arasında yapılmıştır (Skinner, 1999: 10).

Zaman, mekân ve konu bağlamındaki bu açıklamalardan sonra fresklerin Sanat Tarihi'nin hangi noktasında yer aldıklarına bilmek, resimlerin anlamlandırılması ve

sağlam bir yorumunun yapılabilmesi açısından önem arz eder. Avrupa Sanatındaki dönemlere bakınca belirtilen zamanın “Erken Rönesans” olarak kategorize edilen sanat dönemiyle örtüştüğü fark edilmektedir.

Rönesans öncesi anlamına gelen Erken Rönesans, sanat tarihçilerinin natüralizm, realizm ve hümanizm gibi Rönesans’ın ayırt edici sanatsal özelliklerinin habercisi olan Gotik dönemin sonlarına doğru sanat tarzında oluşan değişimi tanımlamak için kullandıkları bir terimdir. Genellikle bu dönemin 12. yüzyıl sonlarında başlayıp 14. yüzyıl başlarında İtalya’da sona erdiği kabul edilir. Siena okulunun diğer sanatçıların ve Floransalı sanatçıların yanı sıra Ambrogio Loranzetti’nin eserleri üslup bakımından Gotik’ten Rönesans’a geçişteki kilit değişimleri temsil eder (Dickerson, 2018: 133).

Resim ve toplum arasında ilişki kurulabileceğiyle ilgili çalışmalar vardır. Gerçekliğin yeni bir bakış açısıyla -Rönesans’a özgü mekân anlayışı- algılanması ve resmedilmesi, yani geleneksel anlamda perspektif denilen şeyin keşfi ancak büyük burjuvazinin neden olduğu teknik, ekonomik ve entelektüel gelişmeyle açıklanabilir. Bu insanlar mekânı maddi anlamda egemenlik altına almışlar, mekânı kavrama, ona hâkim olma ve onu ölçme konusunda çaba göstermişlerdir: burjuvazi, müşterisi olduğu sanatçılara bu mekân anlayışını dayatmıştır. Bu sayede resmin ufukları da genişler. İmgesel mekân, ölçülebilen, bir başlangıç ve sonu olan bir boyuta indirgenir. Oysa Gotik perspektif iki boyutlu, eş zamanlı, tanrısal sonsuzluk anlayışına uygun bir görünüme sahiptir. Bu alanda da görülen laikleştirme, akılcılaştırmanın sorumlusu büyük ölçüde tüccardır (Goff, 2020: 132).

Ticaret kültürü yaşamın sekülerleşmesine, akılcı bir görünüm kazanmasına yol açmıştır; böyle bir ortamda yaşam dinin etkisinden kurtulmuştur ve gündelik yaşam ritimleri kilisenin belirlediği ritimlere uymamaya başlamıştır (Goff, 2020: 117-118).

Bu açıklamalarla uyumlu bir şekilde, “İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi” konulu freskler sınırlı bir mekânı, belirli bir bakış açısından, “*figürler ve çevre arasında doğal bir ölçeğin olduğu hissiyle*” (Dickerson, 2018: 134) ortaya koymaktadır. Böyle bir ifade gücünün ortaya çıkışında, kuşkusuz bu çalışmanın en başından itibaren anlatılan tüccar sınıfının doğuşu ve egemen oluşu ile birlikte gelişen değer sistemi, dünyayı ve doğayı algılama pratiği, en temel etkenlerdir.

Yukarda da aktarılmış olduğu gibi, matematiksel perspektifin ilk kullanımının Siena’da A. Lorenzetti’nin “Müjde” resminde ortaya çıkışının söz konusu gelişmelerle ilgisi dikkate değerdir.

IV.2. Politik ve Sanatsal Etkileşim Bağlamında “İyi ve Kötü Yönetim Alegorisi” Freskleri

Tüccar oligarşisinin kendisini din dışı sembollerle ifade etmek istemesinin nedeni aslında din dışı olmasından kaynaklı değildi. Hatta bir bakıma oldukça dindar oldukları bilinmektedir. Kiliseye alternatif bir güç olarak kilisenin sanatı kullanma yöntemlerinden farklı bir dil ortaya koymak çabası taşıdıkları ileri sürülebilir.

En azından Siena’da Dokuzlar’ın Yönetim Odası’nda karşılaşılan kompozisyon farklı bir şeyler olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte “İyi ve Kötü Yönetim Alegorisi” Hıristiyan ikonografisinden bütün bütüne farklı bir görüntü değildir.

Siena’nın tüccar ve banker aileleri de Hıristiyanlık dinine hizmet edebilmek adına gerekeni yapmışlardır. Mesela Siena’nın en büyük bankerlerinden biri olan Bernardo Tolomei (1272-1348) çekildiği Monte Oliveto Maggiore manastırındaki din adamlarıyla birlikte Oliveto’ya Sadıklar Grubu’nu kurmuş ve kilise onu kutsal bir insana dönüştürmüştür ki aziz ilan edilen başka tüccarlar da vardır (Goff, 2020: 101). Dönem tam da A. Lorenzetti’nin alegorik freskleri yaptığı dönemdir.

Özellikle bu tüccarların doğu dünyasıyla ticari ilişkilerinde “kafir Müslümanları” aşarak o dönemin Asya’sındaki “süper güç” olan Moğollarla ilişkiye geçmesi hem onları Hıristiyanlaştırmak hem de Müslümanlara karşı kullanmak amacını taşıyordu (Goff, 2020: 161-162). Siena’nın önde gelen tüccar aileleri 1270’lerden sonra, diplomatik ve ekonomik stratejilerini İpek Yolu ticaret ağının içine yöneltmeyi hedeflediler (Prazniak, 2010: 178 vd). A. Lorenzetti, Siena’lı misyoner tüccarların Tebriz’e kadar seyahat edip, Moğollarla ilişki kurdukları dönemde alegorik resmini yapıyordu ve anayurdunun ötesinde çok büyük bir dünya olduğunu biliyordu (Prazniak, 2010: 179). “İyi Yönetim” freskindeki doğa ve manzara vurgularının çoğu, yenilikçi bir yaklaşım arz eder ki çağdaşı stiller Moğolların bir kolu olan İlhanlılarda da üretilmiştir (Resim 7). Lorenzetti’nin freskindeki tepelerin monokromatik görünüşü Tebriz işi illüstrasyonlarda yankı bulur (Resim 8). İlhanlıların ilk başkenti olan

Meraga’da bir çeşitlilik vardı ve Budist felsefenin esinlediği sanatçılar insan formlarını ve doğal fenomenleri temsil etmek için çizgi, ışık ve renk kullanımını keşfetmişlerdi (Prazniak, 2010: 193). Lorenzetti’nin natüralizmi ve realizmi adeta Moğol koleksiyonu içinde yer alan bu sanat çalışmaları ile sentez oluşturur; Lorenzetti’nin bunları görmüş olduğundan asla emin olunamamakla birlikte bu dönemde bu tür işlerin bilindiği ve görüldüğü rahatlıkla söylenebilir (Prazniak, 2010: 195).

Lorenzetti’nin bu alegorik kompozisyonu yaratırken ilham aldığı konunun Hıristiyan ikonografisinde çokça karşılaşılan iyi-kötü karşıtlığının başka düzeyde izdüşümü olan cennet-cehennem meselesi olduğu Skinner tarafından şu şekilde ifade edilmiştir: “*Son Hüküm’ün dünyevileşmiş bir versiyonu*” (Skinner, 1999: 13). Bu sahnenin Lorenzetti tarafından iyi bilinen yorumu, Giotto’nun Padova’daki Capella Degli Scrovegni’nin girişi üzerinde yer alan, muhtemelen 1306’da tamamlanmış resmidir. Burada da tahtta oturan melekler ve azizler tarafından çevrelenmiş merkezi bir figür vardır (Skinner, 1999: 13 vd) (**Resim 9**). Yazın bakımından da dönemin etkileyici şiiri Dante Alighieri’nin *Divina Commedia* (İlahi Komedya)’sıdır. Komedya’daki Cehennem, Araf ve Cennet anlatımlarının uyandırdığı etki dönemin atmosferini anlamak açısından önemlidir (Dante, 2013).

Dönemin ruhu hakkındaki bu bilgiler ve burada tespit edilemeyen başkaları hesaba katıldığında Lorenzetti’nin, tarihin değişime ve dönüşüme açık bir anını iyi değerlendirdiği söylenebilir.

IV. 3. Fresklerin Açıklaması

“İyi Yönetim”, “İyi Yönetimin Etkileri” ve “Kötü Yönetim” alegorileri olarak bilinen freskler Belediye Binası’ndaki (Palazzo Pubblico) Dokuzlar Odasının Yönetim Salonu’nun (Sala de’Nove) üç duvarına işlenmiştir. Salonun kapısından içeri girince tam karşıdaki duvarda pencere vardır. Pencereye sırt verildiğinde karşıdaki duvarda “İyi Yönetim Alegorisi”, sağdaki duvarda “İyi Yönetimin Etkileri Alegorisi” ve soldaki duvarda “Kötü Yönetim Alegorisi” yer almaktadır. Bu noktada İyi Yönetim Alegorisi, salondaki fresklerin hepsine göre en merkezi konumda yer alır. Kötü Yönetim Alegorisi, sadece tek bir duvara işlendiği için İyi Yönetim ve onun etkileri iki duvarı da kaplamış olur (Rubinstain, 1958: 180) (Resim 10).

Ön plana çıkan figürlerin başlarının yanlarında, neyi sembolize ettikleri Latince olarak yazılmaktadır ve kompozisyonda başka yazılı ifadeler de yer yer dikkat çeker.

IV. 3. 1. Merkezdeki Duvar: İyi Yönetim Alegorisi Freskleri

İyi yönetim tasviri, iyi bir yönetimin dayanması gereken temel erdemleri kişiselleştiren bir alegoriyi yatay düzlemde sunar. Kompozisyon üç dizi halindedir ki en üstte kanatlı figürler dizisi; her biri eşlikçileriyle birlikte kişileştirilmiş birer sembol olan figürlerin yer aldığı ortadaki dizi -en geniş yeri kaplayan- ve hepsiyle bağlantılı olan en alttaki dizi yer alır (Resim 11).

En solda tahtta oturan kadın figürü başlangıç kabul edilirse, kompozisyon bu noktada dikey bir düzlem oluşturup, en alttaki dizi ile bağlantı kurarak bir L formu oluşturur ve kompozisyonun en belirgin/ön plandaki yaşlı adam/yönetici figürüyle bağlantı kurar.

En üstte **bilgelik** figürü (*Sapientia*) yer alır ve bir teraziyi aşağı doğru sarkıtarak bir bakıma her şeyin bağlı olduğu ve başladığı noktayı temsil eder ki bilge olmanın/bilmenin önemine vurgu yapar (Antik felsefeye göre ve Ortaçağ yazarlarının eserlerinde “Bilgelik” vurgusunun önemi için Skinner, 1999: 54).

Bilgeliğin aşağıya sarkıttığı ve tahtta oturan figürün elleriyle sabitlenmiş bir terazinin kefelere üzerinde iki kanatlı figür görülmektedir. Açıklaması şöyledir:

Tahtta oturan figür **Adalet** (*Justitia*)’tir ve aslında hemen solunda yer alan (bakana göre sağda) ikinci grubun dışında/ayrı ve onlardan daha geri planda gibi resmedilse de kompozisyonun tamamına biçim verir. Terazisinin kefelere birinde “**dağıtıcı**” (*distributive*) diğeri “**denkleştirici**” (*commutative*) resmedilmiştir (Skinner, 1999: 24).

Dağıtıcı, bir adamın kafasını keserken diğeri taç takmakta, denkleştirici ise bir adama para diğeri silah vermektedir (Rubinstain, 1958: 182).

Adalet terazisinin dağıtıcı kefesinden uzanan kırmızı ip ile denkleştirici kefesinden uzanan gri ip, Adalet figürünün hemen altında yer alan ve alttaki dizinin başlatıcısı olan **Uyum** (*Concordia*) figürünün sol elinde çift kat halinde birleşir ki çift katlı ipi tutup 24 kişilik kentli grubuna veren figür siyasal bir birlik oluşturup uyum içinde yaşamının ve anlaşmanın bir alegorisidir; elinde tuttuğu marangoz rendesi ile

engebelikleri düzleyecek ve ayrılığı derinleştirmek yerine birlik yaratacaktır (Skinner, 1999: 75). 24 kişilik gruptaki her bir kişi ipi eliyle tutar, en sağdaki figürler tarafından bakışlarıyla takip ettikleri Yaşlı Adam/yöneticinin sağ eline ipi uzatırlar (Rubinstain, 1958: 182).

Böylece Bilgelik figürüyle başlayan akış Yaşlı Yönetici ki neyi sembolize ettiği konusunda çeşitli görüşler mevcuttur, sonlanarak bütünlük arz eder.

Zengin giyimli yurttaşlardan oluşan ve çift sıra halinde dizilmiş olan bölüğün 24 kişiden oluşmasının farklı anlamları olduğu görüşü dile getirilmiştir. Skinner'e göre Yuhanna'nın Vahiy kitabına göre, Cennet mahkemesinde tanrıyla birlikte oturan 24 bilge ve aynı zamanda "Dokuzlar" döneminden önce Siena'yı yöneten Divan'ın üye sayısı (Skinner, 1999: 14).

Tahtta oturan yaşlı adam/yönetici, divan üzerine sıralanmış 7 alegorik figürün ortada ve en dikkat çekici olanıdır. Rubenstain bu figürün bir kral ya da bir monark gibi temsil edilmesindeki çelişkiyi ifade eder çünkü fresklerin yapıldığı dönemde Siena'daki yönetim biçimi cumhuriyettir ve bir monark yoktur; *podesta* da (Podestà, Geç Ortaçağ'da Orta ve Kuzey İtalya şehirlerinin hükümetinde en yüksek sivil dairenin sahibine verilen ad) eski önemini yitirmiştir. Figürün İyi Yönetimin kişileştirmesi ya da Siena halkını sembolize eden figür olduğu yönünde görüşler mevcuttur (Rubinstain, 1958: 181).

J. Polzer, söz konusu figürün hem hiyerarşik olarak hem de tematik olarak dikkate değer bir şekilde tasvir edilmesine dikkat çeker: bir elinde asa bir elinde de kalkan tutar; Siena'yı temsil eden siyah-beyaz renkli bir giysisi vardır ve ayaklarının dibinde dişi bir kurt tarafından emzirilen ikizler Remus ve Romulus yer alır ki kentin eski Roma kökenine işaret eder. Kalkanında da Meryem ve çocuk İsa iki melekle birlikte görünür, Siena'nın resmi mühür yazısı da tasvirin etrafını çevreler; ilaveten görkemli figürün başının iki yanında yer alan CS ve CV, *Civitas Senensis* (ya da *Comune Senarum*) ve *Civitas Virginis* anlamlarına gelmektedir (Polzer, 2002: 70-71). Bu durumda Siena kentinin kimlik bulmuş hali olduğu aşikâr görünmektedir. Siena kenti alegorisinin başının üzerinde ise hepsi de kanatlı olmak üzere **inanç** (*fides*) haçı kucaklamış olarak, **merhamet** (*caritas*) bir elinde ışık bir elinde asa ile ve **umut** (*spes*) iki elini de itiraz edermişçesine açmış olarak -güneş ona bakarken- figürlerinin alegorik tasvirleri olarak yer alır.

Siena kentini temsil etmesinin yanı sıra bir yöneticinin hatta bir yüksek yargıcın tasvirinin taşıdığı kalkan halkını korumak içindir ve asa da otoritesinin sembolüdür (Skinner, 1999: 12-13). İkizlerin bakana göre sağında yine büyük bir sicimle birbirlerine bağlanmış ve içlerinden birisinin gözleri, idamlık bir suçtan mahkûm olduğunu simgeleyen siyah bir kumaşla örtülü olmak üzere, kent suçluları temsil edilmektedir. Siena/Yargıç figürünün ayaklarının dibinde ayrı bir alanda resmedilmeleri tıpkı Son Hüküm sahnelerinde olduğu gibi cennetlik ve cehennemliklerin, iyilerin ve kötülerin birbirinden kesin olarak ayrılmasına gönderme yapar (Skinner, 1999: 14).

Yatay bir düzlem oluşturan bir divanın üzerinde sırayla kadın şeklindeki alegorik figürler sağda 3, solda 3 olmak üzere tahtta oturan merkezi figürün etrafını kuşatırlar.

İyi Hükümetin erdemleri altısı da taç takmış, görkemli kadın figürleriyle temsil edilir: Cömertlik, Ölçülülük, Adalet, Basiret, Metanet ve Barış. Açıklamaları şöyledir:

Cömertlik (*Magnanimitas*): Siena figürünün sol tarafındaki (bakana göre sağında) ilk figürdür. Sağ elinde bir taç uzatırken tasvir edilmiştir.

Ölçülülük (*Temperantia*): Merkezdeki Siena'nın kişiselleştirilmiş imgesinin bakana göre sağ taraftaki grubun ortasında, sağ elinde büyük bir kum saati taşırken betimlenmiştir ve sol eliyle yarısı boşalmış kumları işaret eder (Skinner, 1999: 95-96). Zamanın ritimlerinin tüccar sınıfı için ne kadar özel bir anlam taşıdığı düşünülürse ölçülülük kavramının bir "saatle" tasvir edilişi anlam kazanır (Goff, 2020: 117-118).

Adalet (*Justitia*): Merkezdeki Siena imgesinin bakana göre sağında en uçta elinde kılıç ve kucağında kesik bir başla temsil edilir. Kompozisyonun en solundaki adalet terazisinin dağıtıcı kefesindeki figürün bir adamın başını kesmesi, diğerine de taç takması anlatımı adeta buradaki figürün sağ elinde tuttuğu kılıç ve sağ dizindeki kesik baş ve sol elindeki taç ile yeniden vurgulanmıştır. Adaletin kararlarının kesinliğine gönderme yapılmıştır.

Basiret (*Prudentia*): Siena imgesinin sağ tarafında (bakana göre solunda) yer alan basiret figürü sol elinde üç alevi, hartucunda yazılı üç sözcüğü anlatan küçük, siyah bir lamba tutarken gösterilir; basiret adeta diğer erdemlere yol gösteren bir lambadır (Skinner, 1999: 95).

Metanet (*Fortitudo*): Kara cübbesinin altında bir göğüs zırhı takmış, kalkan ve asa taşıırken, alt düzleminde zırhlı iki askerin refakatinde temsil edilir. Kendini korumak ve gerektiğinde saldırmak şeklinde sıra dışı bir görüntüyle tasvir edilmiştir (Skinner, 1999: 97-98).

Barış (*Pax*): En solda elinde zeytin dalıyla rahatça divana yaslanmış şekilde temsil edilir. Neredeyse tüm kompozisyonun ortasındadır. Lorenzetti, dokunaklı bir biçimde kamusal yaşamın merkezine yerleştirilmeyi hak eden bir değer olduğunu belirtmektedir. Yaslandığı minderin altında tam takım bir zırh vardır. Zırhtan geri kalanlar da ayağının altındadır (Skinner, 1999: 73). Eski Yunan'da haklı savaşın tanrıçası Athena gibi (Cömert, 2010: 37 vd) gerektiğinde zırhını giyip savaşmaya hazır haliyle temsil edilişi dikkat çeker.

Tüccarların şekillendirdiği kent olgusu için barış başta olmak üzere Lorenzetti'nin kişileştirdiği bu erdemlerin ne kadar önemli olduğu H. Pirenne tarafından tartışılmıştır (Pirenne, 2019: 142-152). Örneğin kent barışının kırsal bölgelerinkinden daha ciddi, daha haşin bir yönü olduğu ve bunu daim kılmak adına çok sert cezalar içeren kanunların yürürlüğe konduğundan söz eder (Pirenne, 2019: 146). Bu durumda alegorik figürlerin bir bakıma sert ve tetikte resmedilişi anlaşılır bir hale gelmektedir.

Divana oturtulmuş figürlerin alt düzleminde ve yer yer figürlerin ayaklarının dibinde, bazıları başlarını ve bakışlarını yukardakilere çevirmiş şekilde tasvir edilen kolluk kuvvetleri/askerler de kent yönetiminin tam bir cennet görüntüsü olmadığını gözler önüne serer. Askerler, kenti hem dış hem de dış tehditlere karşı korumak için hazırdırlar.

Siena ordusunun varlığı ve bu ordu sayesinde sınırlarını güneye doğru Maremma bölgesi içlerine kadar genişlettiği bilinmektedir (Polzer, 2002: 72).

Sonuç olarak fresklerin tam bir cennet hayalini yansıtmadığı çok açıktır. Alegorik figürlerin gergin ve tetikte ifadeleri, sıradan vatandaşlarla suçlular arasındaki ayrımın vurgulanması, kolluk kuvvetlerinin bir dizi halinde silahları ve atlarıyla temsil edilişleri barış içinde yaşayan bir kenti var etmenin kolay olmadığını gösterir şekildedir.

IV. 3. 2. Sağdaki Duvar: İyi Yönetimin Sonuçları Alegorisi Freskleri

Sağdaki duvarda, iyi yönetimin sonuçları alegorik olarak verilmektedir. Sur içinde kentin binaları, işletmeleri ve insanları uyum içinde gösterilir. Sur dışında da kırsal kesim kentle uyum içindedir. Bu bakımdan “İyi Yönetimin Etkileri” kompozisyonu duvar yüzeyinde, sur tam bir sınır olmak üzere iki eşit bölüme ayrılmıştır (Resim 12).

Sur içi (Kent): Şehrin duvarları içinde sokaklar gelişigüzeledir ve sokak aralarında çeşitli dükkânlar vardır. Kompozisyonun hemen solunda bir düğün töreni dikkat çeker (Prazniak, 2010: 191). Prazniak’ın ifadesine göre freskte konu edilen kent sanki hem Siena’dır hem de Siena değildir; çeşitli dönemlere ait mimari stiller vardır ve Siena kentiyle özdeşleştirilebilecek özellikli bir yapının tasvirine rastlanmaz. Katedral, Sienalı ailelerin sarayları, şehrin meydanı Campo’nun tasviri yoktur; kent sosyal ve ekonomik ilişkilerin odak noktası olarak gösterilir (Prazniak, 2010: 201). Alış-veriş yapanlar, kentin kapısından giriş yapıp mal getirenler, renkli ve canlı bir şekilde gösterilmiştir.

Kentin içinde en dikkat çekici ayrıntı, merkezde yer alan dans eden figürlerin sunduğu alegoridir. Bu grubun tam olarak neyin alegorisi olduğu tartışmalıdır. Ortada tef tutan figürün etrafında üç alt grup halinde görülürler (Skinner, 1999: 15) (Resim 13). El ele tutuşan bu figürlerin kompozisyon içindeki konumu ön plana çıkartılmış, adeta resimden fırlayacakmış gibi tasvir edilmiştir ve bir S harfi ya da daha açıkça sonsuzluk işareti oluşturmaktadırlar. Böyle bir dizi, dengenin, uyumun ve yenilenmenin sembolü olabilir. Prazniak bunları Ortaçağ dünyasının *troubadours*’ları bir bakıma şarkı ve dansla dış dünyayla iletişim kuranlar olarak yorumlar (Prazniak, 2010, s. 195 ve 197).

Skinner’in dansçılarla ilgili yorumlarına bakılacak olursa, onların kentin ortasında adeta bir ışık kaynağı olarak resmedilişlerinin amacı adil yönetim altında barış içinde yaşamaktan kaynaklanan ihtişam ve büyüklüğü betimleme çabasıdır. Dansçıların bazılarının giysi detaylarında tuhaflıklar mesela elbiselerin güvelerle ve solucanlarla bezenmiş olmaları neşe ve yeissin birbirini dengeleyen bir bütün olduğunu göstermek hedefini taşımaktadır; Skinner aynı zamanda dansçıların sayısının dokuz oluşunun ve kompozisyonda dokuz sayısına yapılan vurgunun Siena’yı yöneten konseyi ima ettiğini öne sürer (Skinner, 1999: 25-26).

Sur dışı (Kırsal): Kentin kapısından çıkınca kırsal bölge boyunca uzanan bir yol bağlantısı hemen dikkat çeker. Bu yol Via Francigena'dır ve etrafı bayırlarla çevrelenmiştir; ırmakların ve Talamone limanının varlığı (Sienalıların Talamone'de bir liman tesisi geliştirdikleri bilinmektedir) fark edilir. Aslında Siena'da böyle belirgin bir ırmak olmadığı ve Talamone limanı da görünür bir mesafede olmadığı için açıkçası bu tasvir kentin Tiran Denizi'ne ve daha da ötede Akdeniz'e uzanan geniş vizyonunun bir işaretidir (Prazniak, 2010: 188-189; Polzer, 2002: 70). Şehir kapısının hemen üzerindeki kanatlı figür de güvenliği temsil etmektedir ve elinde taşıdığı ruloda burada herkesin güvenle ticaret yapabileceğiyle ilgili bir vurgu vardır (Polzer, 2002: 70). Tüccarlar politik açıdan egemen oldukları kentlere yiyecek sağlama işiyle de ilgilendikleri için ziraat her zaman korunma altına alınmış, bağcılık yapanlar ve meyve ağacı yetiştirenler desteklenmiştir ve bu fresklerde açıkça burjuvazisinin kırsal kesimdeki "iyi yönetiminin" sonuçları temsil edilmektedir (Goff, 2020: 64) (Resim 14).

IV. 3. 3. Soldaki Duvar: Kötü Yönetim Alegorisi Freskleri

Soldaki duvarda yer alan "Kötü Yönetim Alegorisi" bir bakıma İyi Yönetim'in bozulmuş bir izdüşümüdür. Bu kompozisyonun işlendiği duvarın sağ tarafında kötü yönetimin etkileri, sol tarafında kötü yönetim alegorisi yer alır. İkisini birbirinden kentin duvarı (tasviri) ayırmıştır (Resim 15).

Duvarın sağ tarafında merkezde tahtta oturan, hiyerarşik olarak etrafını saran diğer figürlere göre büyük ve etkili resmedilen alegorik figür tiran (*tyrannus*) olarak tanımlanmıştır. Polzer, örgülü saçlarından dolayı onu kadın olarak düşünmüştür; sahtekâr, hain, zalim figürleri sağında oturur ve gazap, bölücü, savaş figürleri de solundadır. İlaveten tamahkarlık, kibir ve gurur da başının etrafında uçuşmaktadır. Adalet ise kısıklıvrak bağlanmış, bozguna uğramış haliyle, kırılmış terazisinin kefeleri iki yanında, tiranın ayaklarının altında yatmaktadır. Hem kent hem de kırsal, tiranın baskıcı yönetiminden dolayı acı çekmektedir; korku, şiddet, yıkım kent tasviri içindeki ayrıntılardan izlenmektedir ve "İyi Yönetim Alegorisi" içinde yer alan kent duvarı üzerindeki kanatlı güvenlik figürünün karşılığı olarak burada yine kanatlı bir kadın figürü korkuyu temsil etmekte ve elindeki ruloda suç ve şiddetin varlığını ilan etmektedir (Polzer, 2002: 73).

Tiranın boynuzları, Kutsal Kitap'ta ve Ortaçağ geleneğindeki uygun bir şekilde, şeytani orijinini gösterir. Fakat kral ve tiran arasındaki Aristotelesçi zıtlığı da ortaya koyar ve bir bakıma adalet ve iyiliğin negatiftir (Rubinstain, 1958: 188). Figürlerin hepsi barış ve uyumun düşmanıdır ve resmedilişleri de karanlık ve korkunçtur; mesela gazap (*furor*) figürü siyah, melez bir yaratık olarak resmedilmiştir (Skinner, 1999: 74).

Kent manzarası da hiç iç açıcı değildir. Binaların duvarları, balkonları, pencereleri yıkık dökük; kırsalda ise yanmış ve yanmakta olan tarlalar, dehşet içindeki insanlar vardır (Resim 8).

Sonuç olarak Kötü Yönetim güvenlikten uzak, baskı ve zorbalığın hâkim olduğu mutsuz ve umutsuz bir manzara sunmaktadır.

Sonuç

Avrupa Ortaçağ'ı denince akla gelen derebeylik ya da feodal sistem yeni bir dönüşüm gerçekleşinceye kadar kendi içine kapalı yapısını sürdürdü. Bu dönemde etkili kurum piskoposluk kurumudur; toplumun her alanına ve sanata da egemendir. Özellikle kentlerde belediye kurumlarının ortaya çıkışı ve orta sınıfın bu kurumlarda rol oynaması ile piskoposluk kurumları gerilemiş ve dine de farklı bir yaklaşım gelmeye başlamıştır. Mistik ve coşkun din anlayışı kabına sığamayan, kurumsallaşmayı reddeden niteliği ile dinde reformun da alt yapısını hazırlamaya başlamıştır. Bu noktada Siena kenti de Toskana bölgesinde yer alan bir kent olarak Roma'ya yakınlığını bir avantaj olarak kullanmıştır. 1260-1355 yılları arasındaki "Altın Çağ" boyunca, Nove (9 erkekten oluşan bir komite) olarak adlandırılan tüccar oligarşisi, Siena'yı 1287'den 1355'deki düşüşüne kadar yönetmiştir. Nove (Dokuzlar) yönetiminin iktidarda olduğu yıllar, zenginlik, refah ve istikrar dönemidir ve şehrin merkezindeki anıtsal yapıların inşası bu dönemdedir ki bunların içinde ünlü Campo Meydanı ve Palazzo Pubblico başta gelir. Görsel Sanatlar da bu iktidar zamanında gelişmiştir; Duccio, Simone de Martini ve Lorenzetti kardeşler bu hükümetle iş birliği yapmışlar ve pek çok projede birlikte çalışmışlardır. Siena kentinde toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümün ve tüccar oligarşisinin öncelikli inisiyatifinin en belirgin göstergesi, katedralin ve Palazzo Pubblico'nun birbirlerine göre konumlarıdır; burjuva

kurumları ile piskoposluk kurumları ve bunların mekanları arasında ortaya çıkan ayrıma iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Lorenzetti kardeşler ise, Ortaçağ İtalya'sındaki resim sanatı içinde Siena'nın düşüşe geçmesinden önceki zirve noktasını biçimlendiren ustalar arasında yer almaktadırlar. Ambrogio Lorenzetti'nin Belediye Binası'ndaki "İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi" adlı freski, din dışı ve güncel bir konuyu ilk kez ele almış olmasıyla ve belgesel denebilecek anlatımıyla ünlüdür. 1337-39 yılları arasında Palazzo Pubblico için yapmış olduğu "İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi" freski, İtalyan manzara geleneğinde ilk örnek olarak sayılabilecek bir Siena görüntüsüne yer verir. Fresklerin tekniğinde bazı dış etkilerin varlığına da dikkat çekilmiştir ki Siena'nın bilinen dünyayla sıkı ilişkileri düşünüldüğünde makul görünmektedir. Yapıt adeta politik bir bildiri niteliği taşır. Bu bağlamda tüccar oligarşisinin manifestosu gibidir.

İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi konulu freskler sınırlı bir mekânı, belirli bir bakış açısından, *"figürler ve çevre arasında doğal bir ölçeğin olduğu hissiyle"* ortaya koymaktadır. Böyle bir ifade gücünün ortaya çıkışında, tüccar sınıfının doğuşu ve egemen oluşu ile birlikte gelişen değer sistemi ve dünyayı ve doğayı algılama pratiği en temel etkenlerden biridir. Bu etkiler hesaba katıldığında Lorenzetti'nin, tarihin değişime ve dönüşüme açık bir anını iyi değerlendirdiği söylenebilir. Freskler Gotik dönemin değerlerinden beslendiği halde tamamen dünyevi figürlerle bir "fikir" sunarlar ve adeta yepyeni bir dünya ortaya koyarlar. Dokuzlar salonunun üç duvarı üzerine işlenmiş olan kompozisyonlarda "İyi Yönetim Alegorisi", "İyi Yönetimin Etkileri Alegorisi" ve "Kötü Yönetim Alegorisi" işlenmiştir ve dini bir imgeye yer verilmemiştir. Tek istisna İyi Yönetim alegorisi içinde yer alan kanatlı inanç figürünün taşıdığı haçtır ki, bu haç da kompozisyonun doğal ifade biçiminin bir parçasıdır.

Kötü Yönetim Alegorisi, İyi Yönetim Alegorisi ve İyi Yönetimin Etkileri kompozisyonlarının negatif izdüşümünü oluşturmaktadır. Bununla birlikte Kötü Yönetim'e tek bir duvar alanı ayrıldığı düşünülürse diğer iki duvardaki anlatım ve görseller daha ön plana çıkmaktadır. İyi Yönetim ve onun etkileri bakanın gözünü en çok oyalayacak ve en çok dikkat çekecek şekilde işlenmiştir. Kötü Yönetim Alegorisinde dehşet öylesine vurgulanmıştır ki, kenti öyle bir yönetimden ve o yönetimin sonuçlarından uzak tutmak düşüncesi doğal olarak biricik dilek olarak gün yüzüne çıkar. Ancak İyi Yönetimin Etkileri freskindeki detaylarda da esasen ütöpik

bir dünya sunulmaz. Bu anlamda doğal ve gerçekçidir. İyi Yönetim'in bir bakıma iyisiyle kötüsüyle bir bütün olduğu, esas olanın uyum ve denge olduğu, bunu bozmamak adına gereken önlemlerin devreye sokulabileceği vurgulanır. İyi Yönetim ve O'nun Etkileri bütün olarak değerlendirilirse görülen şudur ki, kentte kurulan düzen bozulacak olursa ya da birileri onu bozacak olursa kent yönetimi gerekeni yapacaktır. Bu nedenle aslında figürlerin ifade ve jestlerinde bir gerginlik vardır. Sadece Barış (*Pax*) rahat bir şekilde divana yaslanmış görünse de merkeze dikkat çekecek şekilde yerleştirilmiş oluşu, rahat görünümüne rağmen her zaman savaşıma hazır şekilde bekleyişi ayrıntılardan hemen fark edilir.

İyi Yönetim, Siena halkı için en doğru ve en adili sunar ancak tiranlar ve zorbalılar her zaman yanı başındadır ve denge birazcık bile bozulsa Siena bu korkunç düzenin içine düşebilir.

Kaynakça

- BELL, J., (2009), *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev. E. Ceren Ünlü-Nurçin İleri – Rana Gürtuna), İstanbul.
- BENEVOLO, L., (1995), *Avrupa Tarihinde Kentler*, (Çev. Nur Nirven), Afa Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- CAVAGNA, A., (2017), “Germen Halkları”, *Ortaçağ: Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar*, (Çev. L. Tonguç Basmacı), U. Eco (ed.), Alfa/Tarih Yayınları, 69-72.
- CÖMERT, B., (2010), *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara.
- DANTE, A., (2013), *İlahi Komedya: Cehennem-Araf-Cennet*, (Çev. R. Teksoy), Oğlak yayıncılık, İstanbul.
- DICKERSON, M., (2018), *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*, (Çev. Orhan Düz), Say Yayınları, Ankara.
- ECO, U., (2017), “Ortaçağa Giriş”, *Ortaçağ: Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar*, (Çev. L. Tonguç Basmacı), U. Eco (ed.), Alfa/Tarih Yayınları.
- GERMANER, S., (1997a), “İtalya”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, Yem Yayınevi, İstanbul 1997.
- GERMANER, S., (1997b), “Siena Okulu”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*, Yem Yayınevi, İstanbul.
- GOMBRICH, E. H., (2007), *Sanatın Öyküsü*, (Çev. E. Erduran-Ö. Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.
- HOLLY, M. A., (2016), *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri*, (Çev. O. Düz), Dedalus Kitap, İstanbul.
- LE GOFF, J., (2019), *Ortaçağ Batı Uygarlığı*, (Çev. Hanife Güven-Uğur Güven), Ankara.
- _____, (2020), *Ortaçağ Tüccarları ve Bankerleri*, (Çev. Oğuz Adanır), Ankara.
- LUONGO, F. T., (2016), “Siena”, *Europe: A Literary History, 1348-1418*, David Wallace (ed.), Oxford University Press.
- PANOFSKY, E., (2017), *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, (Çev. Y. Tükel), Metis Yayınları, İstanbul.
- PIRENNE, H., (2019), *Ortaçağ Kentleri: Kökenleri ve Ticaretin Canlanması*, (Çev. Şadan Karadeniz), İletişim Yayınları, İstanbul.

POLZER, J., (2002), “Ambrogio Lorenzetti’s ‘War and Peace’ Murals Tevisted: Contributions to the Meaning of the ‘Good Government Allegory’”, *Artibus et Historiae*, Vol. 23, No. 45, 63-105.

PRAZNIAK, R., (2010), “Siena on the Silk Roads: Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350”, *Journal of World History*, Volume 21, Number 2, 177-217.

RUBINSTAIN, N., (1958), “Political Ideas in Siense Art: The Frescoes by Ambrogia Lorenzetti and Taddea di Bartolo in the Palazzo Pubblico”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 21, No. ¾, 179-207.

SKINNER, Q., (1999), *Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti*, (Çev. Erol Öz), Ankara.

TANİLLİ, S., (1993), *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası: İnsanlık Tarihine Giriş II (Ortaçağ)*, Cem Yayınevi, İstanbul.

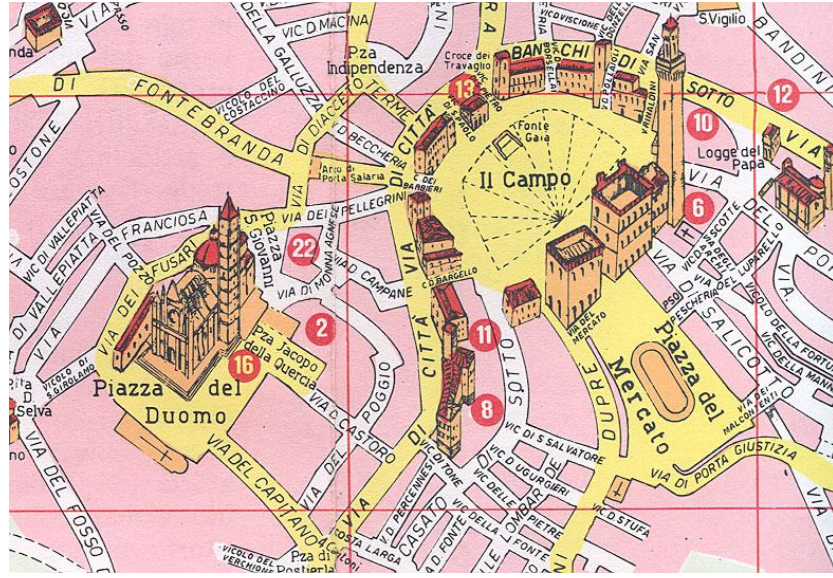
TUKEL, U, (1997), “Lorenzetti”, *Ezacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, Yem Yayınevi, İstanbul, 1997.



Resim 1. Siena, Roma ve Kuzey Avrupa arasındaki yer alan hacıların ve tüccarların ana yolu olan Via Francigena güzergahı (<https://www.camminodiassisi.it/EN/Via-francigena.html>)



Resim 2. 11. yüzyıl sonrasında Siena kentinin dış sınırları değişmeksizin üç bölgeye ayrılmıştır: eski çekirdeği içeren Citta, kuzey bayırı dolayında Camollia ve güney bayırı dolayında San Martino. Bu üç bölüm sonra kendi içinde de yediye bölünmüştür ([https://www.wikiwand.com/it/Terzi_\(Siena\)](https://www.wikiwand.com/it/Terzi_(Siena)))



Resim 3. Siena şehir planı üzerinde katedralin (16), belediye meclisi binasına ait çan kulesi (6) ve meydanın (Il Campo) konumlanışları (<http://legalhistorysources.com/ChurchHistory220/Lecture%20Seven/SienaCampoMap.JPG>)



Resim 4. Campo meydanı ve Palazzo Pubblico (<https://nl.pinterest.com/pin/482800022534287237/>)



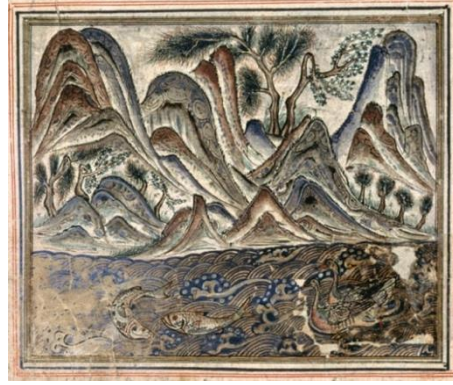
Resim 5. Siena resim ekolünün önde gelen temsilcisi Duccio'ya ait “Madonna ve iki melekte birlikte çocuk” isimli ikon.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio di Buoninsegna -
Madonna with Child and Two Angels \(Crevole Madonna\) -
WGA06710.jpg#/media/File:Duccio The-Madonna-and-Child-128.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_-_Madonna_with_Child_and_Two_Angels_(Crevole_Madonna)_-WGA06710.jpg#/media/File:Duccio_The-Madonna-and-Child-128.jpg)



Resim 6. A. Lorenzetti'nin matematiksel perspektifin kullanımı için ilk örnek kabul edilen “Müjde” isimli resmi.

[https://www.wikiwand.com/tr/Pinacoteca Nazionale di Siena#Media/Dosya:Lorenzetti Ambrogio a
nnunciation- 1344. jpg](https://www.wikiwand.com/tr/Pinacoteca_Nazionale_di_Siena#Media/Dosya:Lorenzetti_Ambrogio_a_nunciation-_1344_.jpg)



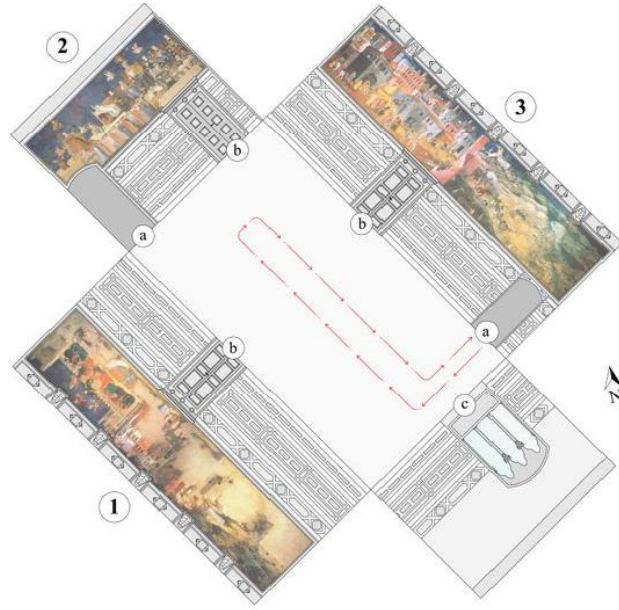
Resim 7. Reşidüddin Hamedani'nin Cami'üt-Tevarih'den bir illüstrasyon (Prazniak, 2010: 193, fig.5).



Resim 8. A. Lorenzetti'nin freskindeki tepelerin monokromatik görünüşü
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Ambrogio_lorenzetti%2C_effetti_del_cattivo_governo%2C_siena%2C_palazzo_publico%2C_1337-1340.jpg



Resim 9. Giotto'nun Padova'daki Capella Degli Scrovegni'nin girişi üzerinde yer alan, muhtemelen 1306'da tamamlanmış "Son Hüküm" freski
(https://www.wikiwand.com/it/Cappella_degli_Scrovegni)



Resim 10. Siena kenti Belediye Binası'ndaki Dokuzlar Odası'nın duvarları üzerinde Ambrogio Lorenzetti'nin yaptığı olan fresklerin döngüsünü gösteren diyagram. Resimlerin oda içindeki durumu, iki orijinal kapının konumu ve elçilerin varsayımsal ilerleyişi gösterilmektedir (çizim: Matilde Grimaldi. https://twitter.com/mg_illustrator/status/955370667146465281).

1. Bir tiranın hükmündeki kötü yönetim alegorisi ve kötü yönetimin kent ve kırsaldaki etkileri
2. Komün idaresindeki iyi yönetim alegorisi
3. İyi yönetimin kent ve kırsaldaki etkileri
- a. Kapıların orijinal konumu
- b. Kapıların şimdiki konumu
- c. Pencere girintisi



Resim 11. İyi Yönetim Alegorisi (<https://www.getdailyart.com/22265/allegory-of-good-government>)



Resim 12. İyi Yönetim ve İyi Yönetim'in Etkileri Alegorisi konulu fresklerin yer aldığı duvarların görüntüsü (<http://theartgalleryintheworld.blogspot.com/2014/08/ambrogio-lorenzetti-siena-1290-circa.html>)



Resim 13. İyi Yönetim'in Etkileri Alegorisi konulu kompozisyonun merkezinde yer alan ve üçlü gruplar halinde el ele tutuşarak dans edenler (<https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Ambrogio-Lorenzetti/654446/Effects-of-Good-Government-in-the-City,-detail-of-dancers-and-tambourine-players,-1338-40-.html>)



Resim 14. İyi Yönetim'in Etkileri Alegorisi konulu kompozisyonun "kırsal" bölümü
(https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ambrogio_Lorenzetti_-_Effects_of_Good_Government_in_the_countryside_-_Google_Art_Project.jpg)



Resim 15. Kötü Yönetim Alegorisi konulu freskler
(https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ambrogio_Lorenzetti_-_Bad_Government_and_the_Effects_of_Bad_Government_on_the_City_Life_-_WGA13499.jpg)