

力強いイメージとオリンピックという大技 – 日本とドイツの映画に見るオリンピック

ヴォルフラム・マンツェンライター（ウィーン大学）

導入

オリンピックのドキュメント映画は、公式記録と芸術表現の交差する地点にあつて、オリンピックというグローバルな意義から利益を引き出そうとするさまざまな関心の交わる中にあります。オリンピック映画には、スポーツの結果をその歴史的な一回性において記録するという課題が第一に与えられています。同時に映画は、競技のもつアウラを歴史的に特別な日常性を超えた出来事として捉え、結果のわからないゲームのもつ象徴的な役割の神話性を原型的に演出することが求められます。最初期のオリンピックの記録映画は、すでに 20 世紀初頭に作られていました¹。1932 年からオリンピック委員会は、開催条件として、開催者が競技を映像として記録する用意をすべて実施することを挙げています。しかし、これら制作された記録のうちの大半が名を残すことはありませんでした。しかし、2 つの例外が、映画史の里程標と認められ、スポーツドキュメンタリー映画の傑作と見なされています。

2 つのオリンピック映画のうちの古いほうは、後のどの映画もこの映画を無視して評価されることがないほどに、このジャンルを映像技術面でも芸術面でも深く規定したのでした。2 部構成の記録は（『オリンピア — 民族の祭典』と『美の祭典』）は、ほぼ世界中で歓迎されました。市川崑による 1964 年東京オリンピックの記録映画は、歴史に残る映画となった 2 番目のオリンピック映画でした。映画批評家によっては、市川の『東京オリンピック』を最良の映画とする者もいます。リーフェンシュタールの『オリンピア』同様、市川の映画も数多くの国際的な賞を受賞しています。ドイツもしくは日本で行われた第 3 の夏季オリンピック映画は、ほとんど知られていませんが、それはデヴィット・ウォルパーの『時よとまれ、君は美しい／ミュンヘンの 17 日（原題: Visions of eight）』（訳注：以下、『ヴィジョンズ・オヴ・エイト』）の質とは無関係です。1974 年には、ベスト記録映画部門でゴールデン・グローブ賞を受賞しているのですから。1972 年のミュンヘン・オリンピックを記録したこの映画は、革新的でした。アメリカ人に映画制作を委託したことそのものが、公式映画の制作を開催国の監督に委ねてきた先例を破るものでした。また、『ヴィジョンズ・オヴ・エイト』は、後世にオリンピックという歴史的な出来事を分かりやすく伝えるという権威的な物語の視点に背を向けていました。8 つの個々の独立したエピソードで示されるオリンピックの映像コラージュのために、ウォルパーは各国の国際的に有名な監督たちを獲得しました²。その中にはオリンピック映画のベテランである市川もいました。もともとは 10 のヴィジョンが計画されていました。レニ・リーフェンシュタールの言

¹ アテネにおける 1906 年のプレ大会の部分および 1908 年ロンドンでの近代第 4 回大会が映画として記録されています。十分な時間の最初の公式記録映画は 1924 年パリ大会で制作されました。

² ユーリ・オゼロフ（[旧]ソ連）、マイ・ゼッターリング（スウェーデン）、アーサー・ペン（USA）、ミロシュ・フォアマン（チェコ）、市川崑（日本）、ミヒャエル・プフレーガー（ドイツ）、クロード・ルルーシュ（フランス）およびジョン・シュレシンジャー（イギリス）。

葉を信用すれば、ウォルパーは彼女もオリンピックという儀式を記録するために声をかけていたようです。

監督ごとに個別のエピソードを記録するという実験によって、これまでの記録映画では膨大な時間が必要となった個々の種目の結果を体系的に記録することは不可能になりました。従来から革新や解放とは無縁の国際オリンピック委員会は、初演の後では苛立ちを隠せず、将来的に従来型の一人の監督による記録形式に戻ることを決定したのでした。ウォルパーの芸術的なブリコラージュがミュンヘン大会の組織実行委員長であるヴィリー・ダウメを納得させることができたのは、衛星放送の時代に記録映画を作るという潜在的な時代錯誤にその理由の一部があります。国際的なチームによる複数の視点による映画は、民族主義的な報復主義の疑念をまったく抱かせることのないものであり、それ故に 1936 年オリンピックの際の政治的な演出やプロパガンダのための道具化とは明確に一線を画すために最良の手段でした。

リーフェンシュタールの『オリンピア』がナチ政権を讃えるためのプロパガンダであるとする非難は、戦後になってはじめて出されたものでした。これに対して問題視されていない市川の『東京オリンピック』は、民族主義的な野望やオリンピックのイデオロギーから逃れるヒューマニズム的な普遍主義へのオマージュとして解釈されています。とはいえ、両方の映画をその表現の慣習性や内容面での重点の置き方という点から眺めると、政治の道具と芸術的な自己目的のあいだの差異、肉体のファシズム的な理想化と創造性に富んだ肉体に関するヒューマニズム的な考察のあいだの差異は、ほとんど恣意的で作為的であり、あるいは両監督の他の作品との文脈の中で生じているようにしか思えません。ウォルパーの『ヴィジョンズ・オヴ・エイト』においても、リーフェンシュタールや市川に由来すると思われる数多くの引用によって、映画受容の歴史性が認められるのです。

映画におけるマラソンの比較

あまり知られていない第三の映画を媒介として、ふたつの偉大なオリンピック映画を比較することは、仮説の有効性を検討するのに実りの多い方法であるように思われます。3つのオリンピック映画における肉体と民族、国際主義の意味を分析するにあたって、マラソンに焦点を当てます。競技が行われる時間的な長さや空間的な広がりのため、マラソンは記録映画にとってとりわけ大きな課題を投げかけるものです。同時に、その時間と空間の広がりこそが、42 キロメートルにわたる競技を、独自の物語として、いわば映画の中の映画として演出することを可能にするのです。事実、映画ではこの競技に対していちばん多くの時間が割かれています。マラソンは市川でもっとも長く、リーフェンシュタールで最短です。8つのエピソードを重ねた『ヴィジョンズ・オヴ・エイト』においてマラソンを担当したのは、イギリスの監督ジョン・シュレシンジャー（1926～2003年）でした。彼を国際的に有名にしたのは、『ミッドナイト・カウボーイズ(Midnight Cowboys)』（1970年）と『マラソン・マン(Marathon Man)』（1976年）です。

シュレシンジャーは、彼自身のことばによればスポーティーでもなく、スポーツに興味もないのですが、全人生をトレーニングに捧げるマラソン走者の規律正しさに魅了されました³。観客は、トレーニングと食事、仕事、ミュンヘンの市街と北イングランドの丘陵地帯のスナップショットのような短いシーンの連続する冒頭のシーンから、あらゆる時と場の限界を超えた持続性を感じ取ります。シーン転換のリズムは、走者の使命と孤独を伝えます。こうした印象は、しかし、続くシーンである夏のプールのようなオリンピック村の雰囲気と、国境警備員やメディア・チーム、観客の交錯するクローズアップによって二重に破壊されます。これらすべてに影を投げかける出来事、すなわちパレスチナのテロ組織によるイスラエル選手団に対する流血の惨事が、長くとも3、4秒の無数のシークエンス挿入が連続する冒頭の4分間で悲劇的に紹介され、マラソン映画の部分の最後の場面に至るまでつながりを意識させます。5分ほど経過してようやくスタートの号砲が響くにしても、沿道に並ぶ追悼の花輪や制服を着て武器を携行した保安要員の映像によって、観客はテロの記憶が思い起こし続けるのです。映画の最後に表彰式の映像と交錯するのは、ようやくゴールに着いた走者たちの映像であり、彼らは完全に疲労困憊して医者処置を受け、カメラマンののぞき見的視線に晒されています。雨に濡れる街のなか、後ろからゆっくりとついて来る伴走車を従えた孤独な最終走者の正面からの映像は、スタジアムにおける夜の閉会式の映像へと転換され、その映像には、殺害された9人のイスラエル人のための追悼式の開会を撮影した場面が挿入されるのです。

走者の伝記、歴史的な競技の記録そして非政治的とされるオリンピックという幻想の祝祭空間に地政学的な現実が陥入していくこと。相互に絡み合ったこの3つの語りの次元が明らかに、あるいは遠回しに分かせようとしているのは、記録映画が本来の性質を獲得するのは編集室においてだ、ということです。時間の諸次元が交錯することを、シュレシンジャーは隠そうともしていません。彼の主人公、イギリスの偉大なるマラソン走者ロン・ヒルは、故郷のイギリスでは髪を長くし、もじゃもじゃの口ひげのようにしていますが、ミュンヘンでの彼はきれいにヒゲを剃り、短い髪で登場します。映画の最後では、彼はもとの格好で日曜のようなのんびりしたマラソンの練習からランカシャーの丘陵地帯を通って家に帰っていきます。競技時間の線的な構成は、シュレシンジャーの編集が生み出す円環的な時間によって見事に破られます。これに対して、真実性というフィクションと時間の直線性は、リーフェンシュタールと市川において維持されています。たしかにさまざまな映像の変化やフレーミング、カメラの視線は、競技の緊張と力動性を伝えるために大きな役割を担っています。しかし、この目的のために生じざるを得ない現実の競技の流れとのずれは、批判的に見ない限り明らかにはなりません。リーフェンシュタールは、手を

³ それぞれのエピソードの冒頭に、個々の監督の思いがナレーターによって語られます。シュレシンジャーのときは、「私はマラソン・ランナーの個人的な努力に魅了されました。26マイルのレースのために孤独にトレーニングし、そしてレースそのものよりもっと多くのものと格闘して」。マラソン・ランナーのロン・ヒルを扱うエピソードでは、シュレシンジャーの語り手としての声は、ただ唯一の例外となっている。ヒル自身は、競技に対する彼の考えやパレスチナ人によるテロ殺人に対する彼の個人的な思いを語る機会を十分に得ている。

まわしてトレーニング段階でも撮影を行い、本番中には撮影不可能なシーン、たとえば走者の首からぶら下がっており、走者が走りながら外したカメラで撮られた映像もあったのです。彼女はさらに、本番の映像が使いものにならないければ、後で撮影することもありました。出来事の連続性が途切れたり、休止が入っていることに観客の目が気づかないは、圧倒的な映像の編集や音響効果の巧妙な活用、とりわけ作曲家ヘルベルト・ヴァントによる音楽の功績によるものです。市川はマラソンの時間経過に対して、リーフェンシュタールほどは自由な態度をとりませんでした。とはいえ、映画の他のシーンでも見られるように、日本の銅メダリスト円谷光吉のシーンを最後にしています。

競技の歴史的な一回性なるものに、シュレシンジャーはまったく関心を抱いていません。観客は、勝者のかかった時間や記録のことを知らされないのです⁴。画面でついでに紹介される表彰式でのスタジアムのスピーカーから流れる名前の呼び上げも、他の出来事によって音がかぶせられてしまいます。映像的には当然ながらまったくわかりません。6位という順位はオリンピックの面から見れば意味がないにしても、ロン・ヒルのみが人格を与えられています。これに対してリーフェンシュタールと市川は、出来事を正確に記録し、競技の流れを追う点で、情報を重視する記録映画の伝統に深くかかわっています。リーフェンシュタールは、映画監督としての仕事の最初期に、真正性を生みだして緊張感を高めるナレーションをはじめて導入しました。市川と同様に、彼女はラジオで知られた二人のアナウンサーの声を活用し、一人はナレーションでマラソンについての省察と文脈化を行い（ロルフ・ヴェルニケ「最も偉大なスポーツの挑戦」、三国一郎「オリンピックの頂点」）、もう一人は古典的なスポーツ・ルポルタージュに特有のイントネーションで出来事のところどころコメントを入れていきます。同様に、マラソンというドラマの語りの展開のために、両監督は最終的な勝者となる孫基禎とアベベ・ビキラに対しては大きな位置を与えています。語りの冒頭では、他の優勝候補が顔と名前を、市川では職業まで簡単に紹介することで個性を与えられる一方で、二人の勝者はまだ無数の走者のなかに隠れています。

計画されたものでもなく、かつ不可避でもあったのですが、シュレシンジャーにおいてマラソンの描写におけるオリンピック大会の歴史性は、テロ殺人によって生みだされます。ホスト国が国際社会に再び受け入れられる、あるいは、経済的かつ技術的な達成を表す名刺としての同時代史的なオリンピックの意義は、陰に追いやられます。後者の側面については、モダン建築であるオリンピック・スタジアムというイコノグラフィ的な建築や、

⁴ 念のために記録すると、フランク・ショーター (USA, 2時間12分19秒)、カレル・リスモン (ベルギー, 2時間14分31秒)、マモ・ウォルデ (エチオピア, 2時間15分08秒)。最終走者はモーリス・シャルロタン (ハイチ, 3時間29分21秒) で62位。11名が棄権。1936年のベルリン大会では、孫基禎 (日本, 2時間29分19秒)、アーネスト・ハーパー (イギリス, 2時間31分23秒)、南昇竜 (日本, 2時間31分42秒)。最終走者はホセ・ファリアス (ペルー, 3時間33分24秒) で42位。棄権14名。1964年の東京大会では、アベベ・ビキラ (エチオピア, 2時間11分12秒)、ベイシル・ヒートレー (イギリス, 2時間16分19秒)、円谷光吉 (日本, 2時間16分23秒)。最終走者はチャノム・シリラングシ (タイ, 2時間59分26秒) で58位。棄権10名, 11名不参加。

選手村の新築建造物，都市やその公園，歴史建造物の清潔さと秩序といった大道具がさりげなく語っています。市川の『東京オリンピック』では，マラソンがパノラマでもクローズアップや接写の視線でも描かれるなか，成功した戦後復興のシンボルとして背景の都市景観が重要な役割を果たしています。さらに，観客のなかの天皇家が大きくクローズアップされることで，古くて新しい日本の連続性と歴史と伝統との民族的な統一性が歴史的に意義づけられます。これに対して，リーフェンシュタールのマラソンにおける都市空間は，意外なほどに目立ちません。もし新しいオリンピック・スタジアムや第三帝国の表章たる制服がなければ，マラソンの描写はまさに原型的で無時間的なものとなったでしょう。走者たちは牧歌的な風景のなかで捉えられています。樹木，草，雲などが，文明以前である自然を象徴し，走者の戦いは，自然・人間本性の限界との戦いとなります。裸の肉体が牧歌的な雰囲気と田園詩的な風景のなかでスポーツやゲームに興じ，あるいはオリンピックのたいまつリレーがヘレニズムとドイツ・ファシズムの橋渡しとなる『オリンピア』二部作の有名な冒頭シーンと円環を結ぶのです。

3つのマラソンの描写に共通なのは，肉体の達成するものに対する心理化の傾向です。そのために使われる手段は同じで⁵，効果の面では非常に似ていますが，メッセージはそれぞれまったく異なります。約110のカットで11分のリーフェンシュタールのマラソンの走行シーンは，マラソンシーンの総時間よりずっと短くなっています。市川はスタートの号砲から最終走者のゴールまでを描く21分40秒に130だけのカットを使っています。ミュンヘンでのマラソンでは，14分30秒の間に実質200カットを使い，いくらかテンポよく描かれています。とはいえ，ミュンヘンの最終走者は表彰式が行われている最中に到着するようになっています。既述のように，そもそもシュレシンジャーにおいては，マラソンは決して終わるものではありません。マラソンの前にはマラソンがあり，個々の競技の結果とは別なのです。この中心メッセージこそがシュレシンジャーのオリンピック解釈にとって根本的に重要なものです。

マラソンを映画で描くことは，リーフェンシュタール以降，それが先行作品へのオマージュであれ，アイロニカルな引用であれ，同一の台本に依拠しているかのように思えます。冒頭は常に満員のスタジアムの全体像が写され，続いて緊張を高めるスタート地点のクローズアップや接写がなされます。スタート後のロングショットで，走者集団がスタジアムを出てグループに分かれていく様子が描かれます。コースの俯瞰映像は個々の走者のクローズアップと交互に登場します。走者と観客の交流，そして違いを示すためにコースと歩道の上にカメラが置かれます。カットのスピードが変化することで最初の危機が暗示されます。競技の進行とともに，カットの間隔やスピードの変化は激しくなります。当初丸みを帯びて穏やかに流れるようだった動きが，角張って静的なものに入れ替わっていきます。

⁵ 冒頭部で視線を次々に換え，走者の視点からカメラを長く回し続けてゴールへと至るリズムの転換，解剖するように肉体を描くパノラマ映像からマクロ映像を経てクローズアップへの動き，クイックモーションやフェードオーバー，音声のフェードアウト，苦痛と敗北を対照的に描写する手法。

次第にスピードを落とし、歩き出すようになり、立ち止まったりして、助けてもらって支えてもらったり、しまいには疲労困憊して縁石にしゃがみ込んだり、医師の手当てを受けたりして、棄権した参加者は、力の消耗を象徴しています。競技が進むとともに、カメラは先頭に行く走者に集中するようになります。

持続力や効率、美学といった質を擬人化する手法が最も明確に見られるのが、市川における折り返し点で既に先頭に立ったアベベ・ビキラを3分間にわたって写し続けるシーンです。サイドショットで、エチオピアの走者が無数の観客に沿って走っていく様子が写され、振られている腕のクローズアップに続いて、顔がさらに大写しにされます。顔は感情の動きも疲れも見せていません。カメラはズームアウトし、横から走者と同じ高さを保ちつつ、今度は反対側から走者を映し出します。次のシークエンスでは、スローモーションでアベベの胴体が正面から映し出され、続いて同じようにスローモーションでの側面からの撮影がなされます。静かなリズム、同じテンポの走り、汗に輝く筋肉の動き、そしてアベベのストイックな表情が表現されます。このシークエンスを締めくくる正面からのクローズアップでは、90秒間にわたってアベベのスローモーションで動く上半身を注視し続け、管楽のクレシェンドは彼の勝利が確実であることを示しています。

リーフェンシュタールにとっては、走者の内面の様相と圧倒的な疲労が中心となっています。彼女にとってのマラソンとは、個人の意志の強さを試す機会です。マラソン走者の内面の描写はおよそ2分間続き、そのために彼女は30のカットを重ねていきます。しかしカメラは先頭に行く孫選手を捉えるのではなく、原型的な走者の顔や上半身、胴体、腕、脚、そしてアスファルトに落ちる影を正面や斜め、横からの映像が最初は素早く切り替わり、次第にテンポを落としながら映し出すのです。誰の肉体の部分なのかが分からないことが多く、明らかに別々の肉体がモンタージュされることも多いのです。自然の知覚と肉体の経験の間のフェード・オーバーは、内面へと視線を移そうとする姿勢を明らかにしています。脚を下へと写すローショットは疲労を、上体へのミディアムショットは、意志が再び活力を取り戻す様子を示しています。ここでも、肉体と精神の闘争を描き出すために、音楽には大きな意義が与えられています。そして音楽は荘厳さへと高まり、オリンピック・スタジアムの塔のフェードオーバーとともに、塔の上で勝者を称える小旗とファンファーレの響きへと移行していきます。

シュレシンジャーは、ヒーローの内面のドラマを描き出すために、競技を最後まで追い続けるわけではありません。最終的な勝者であるヒルは、映像では大きな動作で野を駆け抜けていく一方で、音声では自らの不安を語ります。輝かしい音楽と15キロ地点の映像のフェードイン、メディアルームでの興奮とスタジアムの熱狂がすべてを語ります。ヒルの敗北に音はありません。突然始まる静かなバイオリンの音楽、時計の進む音、ヒルの脚と腕、上体と足をさまざまな視点から写しだすスローモーションは、絶望と戦いの厳しさを明らかにします。たしかにシュレシンジャーは、数多くのエピソードとともにメインとなる出来事をめまぐるしく写しつつ凝縮しようとする自らの手法を守るのですが、道端での敗北、警官の存在、故郷イギリスのモノクロの風景、ヒルの家族の二重写しなどは、いわ

ゆる競技の意義とのコントラストを明確にする働きを担っています。シュレシンジャーがマラソンという持続のスポーツを心理化する手法は、リーフェンシュタールにおける想像の走者が見せるような人間の意志の強調とも、市川のように厳しい人間的な活動の結果としてマラソンを醒めた視線で解明するものとも異なります。むしろ彼は、ヒルの視線から見たアスファルト上の青い中央線やぼんやりと映る観衆、また思い出の断片から、走っている行為のどうにも耐えがたい陳腐さを顕在化させます。しかし、陳腐さはヒルやマラソンの競技者に限定されるものではなく、オリンピック大会全体に広がっています。

市川に対して、彼がアウトサイダーや敗者にばかり興味を向けるという批判がなされているとすれば、これはシュレシンジャーにも妥当しますし、リーフェンシュタールも犠牲や苦悩、欠如にスポットライトを当てます。シュレシンジャーの映画でもっとも優れたシーンのひとつは、画面を二分割し、左に公園を懸命に走り抜けるヒルを、右に公園内ですでに棄権した黒人選手の様子を写しています。ユニフォームと上腕に巻かれた包帯の白が、鬱蒼とした木陰のなかで目立っています。棄権した選手は、救護員からも放っておかれ、二、三步あてもなく踏み出します。文字通りの最後の場面で、彼は森の地面に倒れ込み、草の中で傷ついた動物さながら体を丸めます。リーフェンシュタールと市川では、優勝候補の途中棄権が緊張を高めるのに利用されるように、最初の犠牲者たちはすでに競技の途中で登場します。しかし、敗者が画面の中央に映し出される前に、まず勝者がスタジアムまで来なければなりません。肉体の戦いがドラマチックな構成のための通奏低音となっていることは、消耗と疲労を直線的に盛り上げつつ主題化する手法や、絞り尽くされたような顔、痙攣する筋肉、血にまみれた足に近づいていくカメラに窺うことができます。

結び

3つのオリンピック映画のマラソンシーンにおいては、肉体と意志との関係は、それぞれ異なったしかたで演出され、それぞれの人間と民族、国際主義に関わるメッセージを伝えています。リーフェンシュタールの肉体讃美を、国家社会主義的なプロパガンダや固有のイデオロギーの表現だと理解しようとする一般的な見解に従う必要を、私は認めません。むしろ彼女は人間とはどうあればよいのかを示そうとしており、これに対して市川は人間がどうありうるのかを示しそうとしています。彼らに比較してシュレシンジャーは、人間の肉体と精神の強さと弱さ、倫理の強さと弱さがどういうものなのかという人間の描写という点で、醒めた視線を持っています。どの映画においても、個々人のスポーツマンの肉体から、民族の集合的な肉体を導き出そうという視線は感じられません。民族がもっとも明確に表現されているとすれば、それは東京大会における観客やスタジアムの観衆の共同体であり、ベルリン大会における兵士や警官、救護員、女性団体、その他の国家ボランティアの制服でしょう。ミュンヘンでは、民族は大衆のなかに隠されています。民族を近代の典型的な社会的組織形態だとすれば、早い時期の2つの映画においては、内在的な近代の表象形式が支配的です。これに対してシュレシンジャーのミュンヘン大会に対する視線は、ポストモダンなものです。それは自己言及性の高さにも窺えます。シュレシンジャーは、カメラやテレビチーム、報道関係者、メディアの諸技術を映し出します。そして彼は

視覚的な刺激と映像の魅力を求めて止まない時代の欲望を注釈しつつ、断罪しているのです。それがコースでの記録であっても、テロ殺人であっても、違いはないのです。

さらには、記録映画の意義が 40 年弱の間に大きく変わったことが指摘できます。その初期からオリンピック映画には、映像のアーカイブという役割のほかに、詩的な表現が認められたわけではないにせよ、芸術表現としての映画という役割が付与されています。現代に至るまで、この記録とコメント、説明とデッサンの間の緊張関係は解消されておらず、それは映画研究者の間というよりも、一般の受容のありかたにはっきりと見ることができます。

最後に自問したいのは、シークエンスを切り出して比較する方法が本当に正当たり得るのかということです。映画全体のなかの一部のシークエンスを取り出して扱ってよいのか、とか、記録映画全体の一部とオムニバス形式の 1 つを比較してよいのか、という問題を言っているわけではありません。それぞれ異なった技術的な可能性のもとでの制作様式をどの程度まで比較できるといえるのでしょうか。リーフェンシュタールがズーム可能なレンズを使えたとしたら、競技者の内面を描くのに別のイメージを作り出したでしょうし、アーカイブ映像を取り出してくる必要もなかったでしょう。もし市川が映画をキネマスコープのサイズで演出できなかつたとしたら、カットをもっと短くして演出したでしょう。他方で、以前から彼は映画監督の中でもよく練られた、静的な画面構成が特徴的な「画家」として知られています。彼と比較すると、シュレシンジャーのカットが 2 秒未満でどんどん変わっていく映像は、見慣れた感じがするものです。これらの映画を比較すると、映像技術の発展とともに表現形式にしても視覚のあり方もすぐに変化していくことが分かります。一方でオリンピックにおけるマラソンを記録する技術として、肉体のクローズアップやスローモーション、視点の交錯といった技法が持続的に使用されている点に驚かされるとすれば、他方で見逃せないのは、記録映画が作られるのは常に編集室だということです。編集室では、画面構成、緊張の瞬間やクライマックスの選択、映像に合わせたり、運動から分離したナレーションのリズムといったものが批判的に決定されるのです。