

Lavastusliku „energia“ ülejääk oli suunatud seevastu solistide muusikaliste numbrite täislavastamisse. See väljendus teatavate detailide lisamisena, näiteks mingi paralleelse tegevusena tagaplaanil. Niikaua, kui see jäi delikaatseks, võis see olla ka sümpaatne ja põhjendatud – näitena võib tuua tantsiva paari Fedora ja Mister X-i viimase kohtumise taustal, mida võis mõista peategelaste suhte visuaalse metafoorina –, kuid sagedamini kippus selline lavastuslik strateegia hoopis muusikalt tähelepanu kõrvale juhtima, seda enam, et otsused, mille põhjal mingi komponent lisati või eemaldati, ei olnud alati arusaadavad. Lõppkokkuvõttes osutasid sellised lavastuslikud valikud vähesele usaldusele muusika vastu: muusika sisseastumisi ei vaadeldud lavastusliku pinge lokaalsete kulminatsioonidena, dramaturgilise „energia“ ühe oleku transformeerumisenäiteks, vaid pigem lavastuslike tsesuuride või seisakutena, kus hirm vaatajat kaotada mainitud „seisakud“ asendustegevusega retušeeris. Ehk teisisõnu, lavastaja kippus sekkuma seal, kus see ei olnud tingimata vajalik, ning hülgama artisti seal, kus mõningane toetus oluks ootuspärane.

Eelöeldu ei tähenda siiski lavastuse läbikukkumist: kontseptuaalselt mitte eriti pretensioonikana ei surunud see artiste liialt kitsastesse raamidesse. See annab omakorda lootust, et esialgsete vähesest läbimängust tingitud ebakõlade paika loksudes võib lavastus osutada ehk ootamatult edukaks. Küll tuleks aga kaaluda professionaalsete tantsijate kaasamist suurematesse liikumisnumbritesse (liikumisjuht Hedi Pundonen) – balletitruppi kasutati lavastuse vene tantsus (koreograaf Marina Kesler) ju niikuinii –, sest praegusel kujul jätsid need isegi mitte niivõrd koreograafia, kuivõrd puhtalt tehnilise teostuse osas abitu mulje. Kui juba panna näiteks husaare kehastavad operetiartistid liikuma, siis ei tohiks tulemus olla vähemalt piinlik.

Midagi oli tõsiselt lahti ka diktsiooniga: suur osa muusikaliste numbrite ja osalt isegi kõnedialoogide tekstist ei jõudnud lihtsalt saali. Kohati tundus põhjuseks olevat juba mainitud artistide ebakindlus – kas tõesti ei julgetud teksti selgelt kuuldavale tuua, kuna see oli ebapiisavalt omandatud? –, kohati aga taustamuusika liialt tugev helinivoo. Kõikus ka rollide muusikalise teostuse tase. Janne Ševtšenko erinevad registrid kippusid olema dünaamiliselt harali (alumist registrit oli paljudel juhtudel peaaegu võimatu kuulda) ning esimestes muusikalistes repliikides oli tunda teatavat forsseeritust (tuleb siiski tõdeda, et teine vaatus oli omajagu parem). René Soomi esitus oli sellega võrreldes ühtlasem, kuid ei tõusnud kammitsetuse tõttu piisavalt esile. Andero Ermeli draamanäitleja tausta silmas pidades oodanuks tema kehastatud Toni Schlumbergerist enam – kas võis põhjuseks olla taas harjumatust kontekstist tulenev ebakindlus? Just eelmainitud põhjusel jäi ta – ja mitte ainult vokaalselt – alla oma partnerile, Mabel Gibsonit kehastanud Hanna-Liina Võsale, kes osutus selle õhtu kõige säravamaks täheks. Kui ka mõneti ootuspärasest, siis ikkagi korralikust rollist võib rääkida ka Jassi Zahharovi (suurvürst Sergius Wladimir) puhul. Näib, et kahte viimati mainitud artisti aitas selles lavastuses üksjagu varasem kogemus muusikalides.

Orkestri ja lava kohatisest dünaamilisest dissonantsist oli põgusalt juba juttu. Üldiselt orkester siiski ei domineerinud, vaid oli selgelt lava toetav partner. Viimane väljendus kas või selleski, kuidas dirigent Lauri Sirp suutis nii solistid kui ka koori vajadusel kinni püüda ja mõnele ootamatult ebatavalisele fraseerimisele paindlikult reageerida. Ka kõlalises mõttes võib orkestri esitust pidada nüansseerituks ja tasakaalukaks. Esimest vaatust jäi aga muusikas siiski pisut kummitama seismajäämise oht, mille põhjust tuleb vist taas otsida laval valitsenud ebakindlusest.