

מ"ואנה" ל"נאווה", מטרזין לתל אביב: זיכרונות שואה בביוגרפיה של נאווה שאן¹

להיות שחקנית², הביוגרפיה של השחקנית הצ'כית-ישראלית נאווה שאן שנולדה בשם ולסטה שונובה, מציג את ניסיונה של ניצולת שואה לעצב לעצמה זהות חדשה בארץ חדשה, כשהיא נחושה להשליך מאחוריה את שלוש שנות כליאתה במחנה הריכוז טרזין. שונובה גורשה לטרזין ב-1942, בהיותה בת עשרים ושלוש ושחקנית מצליחה על הבמה הצ'כית. היא הגיעה לישראל ב-1948 בגיל עשרים ותשע, שינתה את שמה ל'נאווה שאן', התמחתה בשפה חדשה, והחלה בקריירת משחק חדשה על הבמה הישראלית.

שאן פרסמה את הביוגרפיה שלה לאחר שהתגוררה בישראל למעלה מארבעים שנה – יותר ממחצית חייה. חוויותיה בטרזין מסתכמות בעשרים וארבעה עמודים מתוך מאה ושבעים. חלקה הגדול של הביוגרפיה, פרק שכותרתו 'חיים חדשים', מוקדש לחייה החדשים לאחר שחרורה מטרזין: מהגעתה למדינת ישראל שזה עתה נוסדה, דרך קריירת המשחק הסוערת שלה וחייה האישיים הבלתי מיושבים, ועד לנישואיה המאוחרים והופעתה האחרונה על הבמה. עם זאת, קריאה צמודה מגלה מגמה סמויה של זיכרונות שואה המונחת ביסוד הביוגרפיה וחולשת עליה באופן מרומז. מאמר זה בוחן כיצד חוויותיה של שאן בשואה מחלחלות לביוגרפיה שלה למרות כוונותיה להשליך אותן מאחוריה.

כפי שמעידה כותרתה של הביוגרפיה, שאן התכוונה לספר על קריירת המשחק שלה שנמשכה לאורך כל חייה ושהתקופה בטרזין היוותה רק חלק קצר ממנה. נושאה הדומיננטי של הביוגרפיה הוא מסירותה המוחלטת של המספרת למשחק תחת כל התנאים ובכל הנסיבות, מסירות שהגיעה לשיאה במחנה הריכוז ונמשכה גם לאחר מכן. כך, כאשר שאן מתארת את שחרורה ממחנה הריכוז בטרזין ב-1945, היא ממשיכה ומספרת מייד על חידוש קריירת המשחק שלה בצ'כוסלובקיה:

1. המאמר תורגם מהרצאה באנגלית שניתנה בכנס הבינלאומי השישי של "נשים ושואה" ב-2013.
2. בהוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991. הציטוטים לאורך המאמר לקוחים ממקור זה אלא אם כן צוין אחרת.

נאווה שאן בהצגה 'רקוויאם בגטו' 1970. מתוך אוסף יעקב אגור, באדיבות המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה באוניברסיטת תל אביב



שבועיים אחרי שובי כבר הייתי בחזרות בתיאטרון חדש, בעיר קלאדנו. מישהו התקשר, מישהו סיפר, מישהו סחב אותי. ונמצא גם כאן שחקן מ'שידוכין' של טרזין. כולם מלאי התלהבות ושמחת חיים. במאי חדש, שחקנים ממקומות שונים. לכולם רק רצון לעשות תיאטרון טוב, תיאטרון חדש. רק כעבור שבועות רבים של חזרות והצגות, נזכרתי שבעצם קלאדנו מרוחקת בסך-הכול כמה קילומטרים מטרזין. אפשר לטייל לשם. לא הגשמי את הרעיון הזה. אין זמן. ליצור, ליצור. לחיות, לחיות.

(עמ' 54)

התמקדותה של המספרת בחייה החדשים בישראל ולא בחייה במהלך השואה מודגשת בקלות בה היא מסבירה את שינוי שמה עם הגיעה לישראל. היא מציינת שהשם שניתן לה בלידתה היה "ולסטה" – "מולדת" בצ'כית, וביטוי לפטריוטיזם של הוריה. שם החיבה שלה היה "נאווה" ולדבריה קל היה לשנותו לשם עברי בעל צליל דומה, "נאווה", שמקורו בפסוק מתוך שיר השירים: "שחורה אני ונאווה". קל היה גם להתאים את שם משפחתה "שאן" (בתוספת הסימטת הסלאבית הנשית "ובה") ל"שאן", כמו העיר העברית "בית שאן". כך הושלך שמה הצ'כי המובהק לטובת שם עברי ישראלי.³

נאווה סמל, שהייתה ידידתה של נאווה שאן, כתבה עליה מאמר בשם 'נאווה כפולת השמות',⁴ בו ציינה כי "היא היתה הנאווה המבוגרת ביותר שהכרתי מימי, שכן השם הזה אפיין נשים צבריות בנות דור הישראלים הראשונים". סמל תיארה את נטייתם של ניצולי שואה לשנות את שמם עם הגיעם לארץ כ"ארכיאולוגיה של שמות", שבאמצעותה ניסו ניצולי השואה לקבור את שמותיהם האירופאיים ביחד עם זיכרונותיהם המכאיבים, ולהשתמש בשמותיהם החדשים כמחיצה בין ההווה והעבר על מנת להתחיל בתהליך של הבראה:

ארכיאולוגית השמות בישראל ממחישה את הקונפליקט הזהותי ואת המטוטלת הנעה בין עבר ועתיד. הישראלי ות בחרה במופגן בשמות עבריים ובמיוחד באלה בעלי זיקה למקרא ולעצמאות היהודית הקדומה. בכך הפנתה עורף לגלות, לזוועות השואה ולקיום היהודי העגום שקדם לצינונות ולמדינת ישראל. הישראליות החדשה ביקשה חלון הזדמנויות חף מעבר קודר ומעיק. מפניה היו נשואות אל העתיד.

3. הסבר אפשרי נוסף לבחירה בשם "נאווה" הוא שפירושו שם המשפחה בגרמנית (Schön) הוא "יפה".
4. המאמר מופיע באתר של נאווה סמל בקישור <https://www.navasemel.com>

ואנה – השם הצפין עולם אבוד וחיבר מיידית אל שרשרת של שמות אחרים, נשאי זיכרון ואובדן, שגם אותם גלגלתי על לשוני בעקבות ההיכרות עם נאנה שאן. פראג, טרזין, אושוויץ – שלושת המקומות שחרטו בה צלקות והותירו בה את המטען שאותו נשאה כל חייה, גם כשלבשה דמויות אחרות על הבמה.

הביוגרפיה מתחילה בזיכרונותיה המוקדמים של שאן מילדותה בצ'כוסלובקיה לאחר מלחמת העולם הראשונה. היא מסבירה שבתעודת הלידה שלה צוין: "לאום: צ'כית", "דת: איך", ושהוריה גידלו אותה ואת אחיותיה ללא שום קשר ליהדות או לקהילה היהודית בפראג, בה התגוררו מאז היותה בת

שש. שאן מדגישה את שאיפתה להיות שחקנית מאז שהיא זוכרת את עצמה, ומספרת כיצד אימה מגדה, שחקנית לשעבר בעצמה, עודדה אותה להתמיד במשחק כקריירה. כך הופיעה ולסטה לראשונה על הבמה הצ'כית בגיל תשע, ובגיל שמונה עשרה כבר הופיעה כשחקנית מקצועית בתיאטרון העירוני של פראג, למדה תיאטרון באוניברסיטה, והקריירה שלה נראתה מובטחת. פרק החיים המאושר הזה של ולסטה כנערה צ'כית לכל דבר וכשחקנית מבלבלת הסתיים באופן פתאומי ב-1938, כאשר ארוסה הלא יהודי, רודה, נכנע ללחצם של הוריו שינתק את קשריו עם "היהודייה" וביטל את אירוסיהם. זו הייתה הפעם הראשונה, לדברי המספרת, בה נפגעה מאנטישמיות. אולם היא אינה מתעכבת על אכזבתה מאהבתה הראשונה, או על חשיבותו של המפגש הראשון שלה עם אנטישמיות ועם משמעותה בחייה. תחת זאת היא מתמקדת במאמציה להמשיך בקריירת המשחק שלה לאחר פלישת הגרמנים לצ'כוסלובקיה. היא מציינת שהתחילה להופיע בהצגה 'קול אנוש' מאת ז'אן קוקטו, בה השחקנית מתחננת לפני אהובה שלא יעזבנה במונולוג ארוך בטלפון. קרוב לוודאי שזו הייתה דרכה לתת פורקן לרגשותיה האישיים.

שאן מתארת כיצד, בהתאם לחוקי הגזע של הגרמנים, גורשה מן האוניברסיטה ונאסר עליה לשחק על הבמה או אפילו להיכנס לתיאטרון. אולם, כפי שהיא מספרת, הצליחה למצוא דרכים מתוחכמות להופיע: בתיאטרון נודד בכפרים או בתיאטרון בובות בו דקלמה את דברי הבובות מאחורי הבמה. שאן מתארת כיצד מתוך הכרח החלה להופיע בדירות פרטיות של יהודים כמוה, ושם נחשפה לראשונה בחייה ליהדות ולציונות. הוריה ואחיותיה, לעומת זאת, לא התחברו מחדש לשורשיהם היהודיים, ואביה אפילו סטר לה כשגיללה שהיא מטילה ספק בזהותה הצ'כית ולומדת עברית.

שאן ממשיכה לספר כיצד גורשה לטרזין יחד עם בני משפחתה, וכיצד הוריה



בתיאטרון הילדים בפראג, עם השחקן רודולף הרושינסקי, 1938. באדיבות אורה ויין, בתה של נאנה שאן

ואחיותיה, אנצ'ה ומריאנקה, נשלחו לאושוויץ. היא נמנעת מלדון בהשלכות של אובדן משפחתה. רק מאוחר יותר בביוגרפיה, בשיחה עם שחקן ישראלי המטיל ספק ביהדותה משום שאינה דוברת יידיש, שאן אומרת לו שמשפחתה נספתה בשואה. בפרק על טרזין שאן מתמקדת בתרומתה לפעילות האמנותית הדינמית במחנה, הן כשחקנית הן כבמאית, בחזרות ובהופעות בערב אחרי יום שלם של עבודה פיזית מייגעת. הסברה של שאן לאופן בו ניצלה מן המשלוח לאושוויץ תמציתי ביותר. היא מספרת כיצד הוצאה מן המשלוח רגעים ספורים לפני העלייה על הרכבת משום שנחשבה חזקה מספיק כדי להישאר ולהמשיך לעבוד בעבודות הפיזיות הקשות:

טראנספורטים באים. טראנספורטים יוצאים. גם לזה מתרגלים. בטראנספורט אחד סודרו קשישים בלבד. אלף שלדים צועדים לקרונות. בכוחות אחרונים סוחבים את רכושם בצרורות ובתרמילים. קבוצת גברים יוצאי דנמרק (אשר היו בסטאטוס של "פרומיננטים" – מיוחסים – הודות להתערבותו של מלך דניה, ולא נשלחו מטרזין) עוזרת לזקנים. אני מסתכלת ממרחק-מה, ובהחלטה פתאומית מצטרפת לקבוצת הגברים ועוזרת לסחוב דברים ובני אדם. כמה חודשים אחרי כן באוקטובר 1944, אחרי שמריאנקה כבר נשלחה, קיבלתי אני קריאה לטראנספורט. בהתקרבי לקרון הביט בי אחד מאנשי הס"ס. הוא הכיר את האשה שעבדה יחידה עם הגברים הדניים. הוא הראה עלי במקלו ואמר: "באשה כל כך חזקה צריך להשתמש בטרזיינשטט". ואני הוצאתי והוחזרתי. (עמ' 44)

שאן אינה מהרהרת בהימלטותה מן המשלוח למותה הכמעט ודאי או בסיבתה: נכונותה לעזור לאסירים הקשישים, וגם לא בפרשנות המשתמעת מכך: שהיא קיבלה את גמולה על מעשה החסד שלה. זיכרון הרה גורל נוסף מטרזין הוא המפגש בין המספרת לקצין אס-אס בעקבות הופעה של מחזה שהפיקה על פי סיפור הילדים הצ'כי 'הגחליליות' (Broučci בצ'כית). היא כותבת:

'הגחליליות' הוצג כמה וכמה פעמים. באחת ההצגות נכנס לאולם איש הס"ס, צפה בהצגה והלך. למחרת נקראתי להתייצב לפניו. "את האחראית על ההצגה אתמול?" "כן" "את בחרת וביימת את המחזה?" "כן" "מדוע בחרת משהו כל כך צ'כי ולא משהו יהודי, כמו למשל על הנוכה?" "איך אתה יודע מה זה הנוכה?" "אני חייתי כמה שנים בפלשתינה ולמדתי באוניברסיטה בירושלים" "וכך הגעת למסקנה שאת העם היהודי צריך להשמיד?" "בהחלט."

עלי יהודות שקיבלתי אומץ לדבר באופן כזה רק אחרי שהוא פנה אלי לא כמו לאסירה יהודייה, אלא כמו לגברת ובמאית תיאטרון. (עמ' 41)

קצין האס-אס שביקר בפלשתינה היה ככל הנראה אדולף אייכמן,⁵ אולם שאן אינה מזכירה את אייכמן בשמו, ואף לא מהרהרת בכך שנחלצה בנס מהוצאה להורג על התעוזה שבדבריה לקצין האס-אס.

במספר מקומות בוחרת שאן בציטוטים מתוך כתיבהם של ניצולים אחרים במקום להביא את מילותיה שלה. לדוגמה, כאשר שאן מתארת את הופעת הבכורה של המחזה 'הקבר' (Hrob בצ'כית), המחזה הראשון שביימה בטרזין, היא מצטטת מכתב שקיבלה שנים לאחר מכן מאחד השחקנים בהצגה, גבריאל דגן:

זה היה התפקיד הראשון שלי במחזה תיאטרון, תפקיד של חייל שהתעוורר. החזרות התקיימו בעליית הגג של בית, בו אוכסנו ורוכזו אסירים יהודים עיוורים לפני שנשלחו לתאי הגזים באושוויץ. באותה עליית הגג עמדה גם להתקיים הצגת הבכורה. אנחנו, המשתתפים, הגענו כבר כמה שעות קודם כדי לסדר קרשים כמקומות ישיבה לקהל. אבל כשהגענו למקום מצאנו שם ערימת גוויות. הסתבר שבלילה הקודם הגיע טראנספורט שהורכב מתושבי בתי-אבות בגרמניה. את אלה שנפטרו בדרך הביאו לעליית הגג הזאת. לא הספיקו לקברם. אנחנו לא ידענו מה לעשות, ואובדי-עצות עמדנו על-יד המתים ולפני ה"תפאורה" של ההצגה שלנו. ואז הציע האיש שהיה ממונה על הבית ודיירי, שנעביר את הגוויות למרתף. הוא עצמו ארגן מהעיוורים שרשרת חיה של בני אדם, אשר עמדו אחד-אחד על מדרגות הבית, מעליית הגג עד למרתף, ועל ידיהם מסרו אחד לשני את הנפטרים. בזמן הפעולה הזאת שרו העיוורים שירי גבורה עתיקים. אני זוכר את המנגינות עד היום הזה. אחר כך אנחנו, משתתפי ההצגה, בנינו את כל מה שהיה נחוץ על הבמה ובמקום בשביל הקהל, וקיימנו את ה"פרמיירה". (עמ' 38-39)

עדותו רבת העוצמה של דגן מביאה לקדמת הבמה את המפגש הבלתי נמנע עם המוות, הפולש למקלט האמנותי אותו מנסים האסירים ליצור במחנה הריכוז, אולם העדות אינה מובאת מפי המספרת עצמה. יתרה מכך, שאן אינה מציינת שגבריאל דגן נשא בשם פטר (פטיה) פישל בטרזין, וכי היא הייתה זו שלימדה אותו משחק תמורת מנות מזון. עובדות אלו מוזכרות בספרה של רות בונדי אדלשטיין 'נגד הזמן' (זמורה-ביתן, 1981), הביוגרפיה של ראש מועצת היהודים הראשון בטרזין.

5. חן מלול, 'הביקור הסודי של אדולף אייכמן בארץ ישראל, בלוג הספרייה הלאומית, 26.3.2017. לפי זאמאר זה ניסה אייכמן לבקר בפלשתינה המנדטורית ב-1937 במסווה של סטודנט, אך הושה להישאר רק לילה אחד. למרות זאת, "אייכמן ראה את עצמו מומחה מוסמך לעתידה של המדינה שבדרך. בדו"ח מפורט שחיבר למפקדיו טען אייכמן שמצבו הכלכלי של היישוב העברי איים גורא [...] והאשים בכך את אופיים הערומי וההרסני של היהודים, הנאלצים לרמות אחד את השני בהיעדר ארים לרמותם".

דוגמה נוספת לניסיונה של שאן להרחיק עצמה מחוויותיה האישיות בטרזין היא הצגתו של בנימין מורמלשטיין, אחד מראשי מועצת היהודים בטרזין, איתו ניהלה מערכת יחסים רומנטית. שאן מעדיפה לצטט את תיאורה הבלתי מחמיא של בונדי למאפייניו הפיזיים והאינטלקטואליים של מורמלשטיין, למרות שהיא מודה שהייתה מאוהבת בו: "ד"ר בנימין מורמלשטיין, יליד גליציה אך גאה על מבטאו הווינאי, שמן, בעל פנים עגולות, אף סולד, עיניים קטנות, היה דוקטור לפילוסופיה. בעל סמיכות לרב, מחונן בזיכרון פנומנלי ובכושר חשיבה, ממולח הרבה יותר משני חבריו לשלישיה (יעקב אדלשטיין, ד"ר אפשטיין)" (עמ' 45). שאן מסבירה בתמציתיות את האפשרות לחוות רגשות בגטו: "טעות היא לחשוב שבני אדם שנגזלה מהם חירותם, איבדו גם את התשוקה לאהבה" (עמ' 46). נאמנה לנושא ספרה – מסירותה למשחק תחת כל התנאים ובכל הנסיבות – שאן לא עוסקת באחירתה של מערכת היחסים שלה עם מורמלשטיין. היא ממשיכה הלאה תוך התמקדות בתיאור הפקותיו של גוסטב שורש, במאי מקצועי שגורש לטרזין שנה אחריה, ובתפקידים שמילאה בהצגותיו. בציטוט מתוך היומן שכתבה בגטו מתארת שאן כיצד מסירותה לתיאטרון התנגשה עם מציאות החיים במחנה הריכוז – והתעלטה עליה. היא מגוללת כיצד בעודה משגיחה על נשים קשישות הגועות למוות, היא משננת את תנועותיהן על מגת שתוכל לשחק תפקיד כזה בעתיד. היא מוכיחה את עצמה על חוסר רגישותה האנושית לסבלן, אך מודה שהיא אכן קודם כל שחקנית:

טרזין, 27 בינואר, 1944

שוב סודרתי לעבודה בבית החולים [...] סודרתי לשמירת לילה. על הדרגשים שוכבים שלדים של נשים גוססות. במשך הלילה נפטרו תשע נשים. עבודתי הייתה להוריד אותן מהדרגש ולהוציאן החוצה. על דרגש אחד שוכבת בתוך הצרכים, גוועת, זקנה אחת. היא צורחת, זורקת את עצמה מצד לצד. היא לא רוצה למות. בעיני היא כבר מתה. אני עומדת על ידה, רק מחכה לרגע שכבר אוכל להוציאה. והיא לא נגמרת. גופה מתגונן. היא זורקת לצדדים את ידיה, רגליה, מקללת, צורחת. ואני מביטה ותופסת את עצמי מתרכזת במחשבותי: את זה אבצע פעם על הבמה, אם יזדמן לי תפקיד כזה. לרשום בזיכרון את פרטי הפרטים. איך היא מנענעת את הידיים. לא נחה לרגע. – "ואוה, גועלית שכמותך. במקום רחמים אנושיים את חושבת על תיאטרון? את לא בן-אדם. את מגעילה אותי". כן, אני מגעילה את עצמי. אני שחקנית אמיתית.

(עמ' 51)

היקפו הקצר של הפרק על טרזין אינו נובע ממחוסר בחומר על פעולתה של שאן בתיאטרון במחנה הריכוז. להפך, מידע רב וחשוב נעדר מהפרק, דוגמת מחזות הקברט של קארל שוונק 'רוכב האופניים האחרון' ו'לחיי החיים!' בהם הופיעה, או 'הרומנטיקאים' של אדמונד רוסטאנד, 'הגמל דרך קוף המחט' של פרנטיצ'ק לאנגר ו'הצל הלבן' של אגון רדליך, אותם ביימה. (הם נכללים



בהצגה 'אמא קוראד'
עם חנה רובינא,
תיאטרון הבימה 1951.
באדיבות אורה ויין,
בתה של נאוה שאן

שאן מציינת כי לא שבה לעולם לבקר בטרזין אחרי השחרור – לא לפני עלייתה לארץ ב-1948, ולא בביקורה בצ'כוסלובקיה עשרים שנה לאחר מכן בזמן "אביב פראג". לאחר השחרור הייתה עסוקה בחידוש קריירת המשחק שלה ובהכנות לעלייה בלתי חוקית לפלשתינה, בה שלטו הבריטים ומנעו את עלייתם של ניצולי השואה מאירופה. היא מספרת שעבדה במשך שנה כמנהלת תיאטרון לילדים בעיר ברנו וסירבה להצעת נישואין ממהנדס מקומי משום שרצתה לעזוב את צ'כוסלובקיה.

שאן מספרת שהגיעה לתל אביב ביום בו הוכרזה מדינת ישראל – במטוס מטען שנשא רובים צ'כים להגנת המדינה – ומייד הלכה לצפות בחזרה של המחזה הישראלי 'הוא הלך בשדות' ולפגוש עמיתים חדשים בארצה החדשה. מנקודה זו והלאה, לאחר ששינתה את שמה, הייתה שאן נחושה לעצב לעצמה זהות חדשה כישראלית: היא מצטרפת לקיבוץ נאות מרדכי ולאחר מכן לגבעת ברנר, מדברת בעברית לבתה התינוקת, ומנהלת רומן ארוך עם המתרגם והעורך הצבר חיים אַפְרָכְבָּאֵה.

כך בפרק 'חיים חדשים' שאן אינה מתארת אינטראקציות עם ניצולי טרזין אחרים שהגיעו לארץ. לדוגמה, היא אינה מזכירה יותר את גבריאל דגן למרות שב-1975 השתתפה בתוכנית הטלוויזיה 'אלה הם חייך' על חייו (מעריב, 29.4.1975). בדומה לכך שאן גם אינה מתייחסת ללידתה עם רות בונדי, ניצולת טרזין אף היא, למרות שברשימת התודות בראשית ספרה היא

ברשימת המחזות בסוף ספרה, עמ' 173). היעדרו של 'הצל הלבן' משמעותי במיוחד, משום שרדליך, שהיה אף הוא אסיר בטרזין, כתב אותו במיוחד עבור שאן.

בריאיון לעיתון 'דבר' לכבוד פרסומו של הספר 'חיים כאילו': יומן אגון רדליך מגטו טרזיאנשטאט 1942-1944' (הקיבוץ המאוחד, 1984), סיפרה שאן על היכרותה עם אגון (גונדה) רדליך:

לכולם היה גונדה מוכר כאיש מעשה ואיש ארגון מוכשר. אני הכרתי פן נוסף שלו. הייתה לו נטייה אמנותית, אבל לא היו לו אפשרויות לכטא אותה. הגעתי אליו רק מפני שהייתי שחקנית. במחנה עבדתי בניקיון ובבית-החולים ובנגריה והוא הזמין אותי לפגישה. הוא דיבר על כך שכשנעלה לפלשתינה אהיה שחקנית ב"הבימה" ולשם כך היה מוכן לעזור לי והציע ללמד אותי עברית [...] בשיעורים למדתי אמנם עברית, אבל דיברנו הרבה על תיאטרון. במחנה הצגתי גם את 'קול אנוש' של ז'אן קוקטו [...] גונדה ראה אותי מציגה ואחרי זמן קצר הודיע לי, שכתב בשבילי מחזה-ליחיד, 'הצל הלבן'. המחזה ביטא את הבעיה שהעסיקה אותי: ההתגוננות של היהודים וצורת חיננו. אני ביימתי את המחזה וכל הפרק על עברה של הדמות בוצע על-ידי רקדנית.
(דבר, 27.1.1984)

על פי יומנו של רדליך, 'הצל הלבן' עסק ביהודייה מתבוללת הנשלחת לגטו לאחר שבעלה הגוי נטש אותה ושוקעת בזיכרונות על עברה, מנוכרת מן היהודים שבקרבתם עליה לחיות. ההשוואה לחוויותיה של שאן עם ארוסה בלתי-נמנעת: שאן הייתה יהודייה מתבוללת שנטשה בידי ארוסה הגוי ונשלחה לטרזין לחיות בין היהודים, אולם בשונה מגיבורת 'הצל הלבן' בחרה שלא להרהר בעברה, התחברה לשורשיה היהודיים ונקשרה לאנשים סביבה באמצעות עבודתה בתיאטרון. בנוסף לעבודתה בטרזין עם רדליך היא מילאה גם תפקיד חשוב בפרסום של יומנו. בעת ביקורה בצ'כוסלובקיה ב-1968 קראה בעיתון שהתגלה יומן מטרזין, והשיגה עותק מצולם שלו מהמוזיאון היהודי בפראג. אף על פי כן שמו של רדליך אפילו לא מוזכר בספרה של שאן, שהופיע שבע שנים לאחר פרסום יומנו של הראשון. גורלו של רדליך שנספה באושוויץ משתמע מתיאורי הטרנספורטים אליהם נלקחו רבים מחבריה. שאן מספרת על הטרנספורטים בקיצור נמרץ, כתזכורת צורמת לזוועות האופפות את הפעילות התיאטרלית במחנה. לדוגמה, לאחר שהיללה את כישורו המוזיקלי של הפסנתרן גדעון קליין שהופיע בקונצרטים על פסנתר מאולתר ורועע, שאן כותבת: "גדעון היה גאון מוזיקלי, וכבר באקדמיה בפראג הוקירו אותו כולם. ניבאו לו קריירה של פסנתרן עולמי. הוא היה בן 26 במוותו" (עמ' 37). בדומה לכך, לאחר שתיארה את הפקותיהם של הבמאי גוסטב שורש ומעצב התפאורות פרנטיצ'ק זלנקה, בהן נטלה חלק, שאן כותבת: "שורש זלנקה תכננו את ההמשך של התיאטרון הצ'כי. שניהם נספו באושוויץ בשנת 1944" (עמ' 50-51).

מציינת: "תודה גם לידידתי, הסופרת רות בונדי, אשר כבר ב-1971 כתבה לי: 'לדעתי את חייבת לכתוב סיפור אישי. על כל הרפתקאותיך הבימתיות כאן, נוסף על הפרק המרכזי על טרזין. עליך להתיישב ולכתוב'" (עמ' 6). כאמור, הפרק על טרזין אינו מרכזי כלל מבחינת אורכו. שאן מתייחסת לשואה בהקשר לסיפורי הקצרים של הסופר היהודי-צ'כי אגון קיש אותם עיבדה למחזות לאחר הגיעה לארץ, אך רק באופן קומי. היא מספרת אנקדוטה על הרשעתו הכפולה של סופר גרמני שפרסם תחת שמו סיפורים של קיש – פעם אחת על גנבה ספרותית, ופעם שנייה על שפרסם סיפורים של סופר יהודי (עמ' 86-87).

שאן מתמקדת במאמציה לבסס את מעמדה כשחקנית בישראל. היא מתארת את התקבלותה לתיאטרון הלאומי הבימה, כשתפקידה הראשון בו, עקב חוסר בקיאותה בעברית, היה כבת האילמת במחזה "אימא קוראז" של ברטולד ברכט בו שיחקה חנה רובינא בתפקיד הראשי. כאשר למדה עברית במידה הדרושה, שיחקה את הבת גונריל במחזה השייקספירי 'המלך ליר'. היא יצרה מופע לשחקנית אחת ונסעה בכל רחבי הארץ כדי להציגו במסגרות שונות, ייסדה את תיאטרון "זווית" עם עמיתיה שמואל עצמון ופנינה גרי, והייתה בין הראשונים שהצטרפו לתיאטרון העירוני של חיפה. היא מספקת היבט קומי לעבודתה הקשה במופע שיצרה – מועמדותה ל"פרס העבודה" מטעם הוועד הפועל של ההסתדרות הכללית ב-1965. בהמלצה נכתב: "גב' נאוה שאן הופיעה מטעמנו ב-250 משקים בכל רחבי הארץ בערב משחק יחיד המבויים על ידיה. הגב' נאוה שאן נוהגת בעצמה ומביאה עימה את כל אביזרי הבמה וציוד החשמל. היא המפקחת והאחראית להתקנתו במשך כל ההופעה" (עמ' 89).

שאן מסבירה שבחרה שלא להצטרף לתיאטרון "הקאמרי" משום שהפרטואר האירופאי שלו היה דומה מדי לעבודתה בצ'כוסלובקיה, ואילו היא רצתה לעשות משהו חדש וישראלי. לפיכך הופיעה בעיבודים של רומנים ישראליים כמו 'חדווה ואני' של אהרן מגד, 'הוא הלך בשדות' של משה שמיר, וכן במחזה העברי הראשון שנכתב אי פעם: 'צחות בדיחותא דקידושין' מאת יהודה סומו, שנכתב באיטליה במאה השש עשרה. השתתפותה במחזה העברי הראשון הייתה סגירת מעגל סמלית עבור שאן, בת למשפחה מתבוללת שלא ידעה מילה בעברית עד גיל עשרים. שאן ניסתה אפילו להצטרף ללהקת הריקוד התימנית "ענבל", נדחתה בתחילה בגלל מוצאה האשכנזי, והתקבלה לאחר מכן בזכות עבודתה עם הכוריאוגרפית היהודייה-אמריקנית אנה סוקולוב. בנוסף, שאן הפיקה וביימה שני מופעים עבור יישובים בגליל: אחד לציון עשרים שנה לקיבוץ חולתה, והשני לציון שבעים וחמש שנה למושבה יסוד המעלה. המופעים הנציחו את תולדותיהם והישגיהם של שני היישובים, ושאן התגוררה בשניהם משך תקופת מה על מנת להכיר את חיי התושבים מקרוב. כך היא כותבת על החלטתה לביים את ההצגה ביסוד המעלה:

שלחו לי טקסט אשר הזמינו במיוחד אצל הסופר יהושע בר-יוסף, תושב צפת, אשר מכיר היטב את תולדות יסוד-המעלה ואת תושביה.

אני קוראת את הטקסט, ואני נכבשת. זה נהדר, מקורי ממש, חלום לעשות דבר כזה. אבל מה לי וליסוד-המעלה? אינני יודעת דבר על ההיסטוריה שלהם, ולא על העלייה הראשונה, על אותם יהודים "אמיתיים", שכה השתוקקתי להכיר וטרם הכרתי. איך אוכל לביים מחזה על משהו שאין לי מושג עליו? אבל בסופו של דבר, הרי זה מה שחיפשתי כל השנים. אני חיה בישראל, בקיבוץ, בתל-אביב – כמו באירופה, עם שוני יחידי, השפה, העברית [...] פה ניתנת לי ההזדמנות לגלות את השורשים. לא מהספרים אלא מהמציאות.

(עמ' 94-95)

בנקודה זו נראה ששאן הצליחה ליצור לעצמה זהות חדשה בישראל ולהשאיר מאחוריה את זיכרונות השואה ואת זהותה הקודמת כוולסטה שונבה. פרופסור מרשה רוזנבליט כותבת על כך בהקדמתה לתרגום האנגלי של להיות שחקנית (To Be an Actress [Hamilton Books, 2010]):

הביוגרפיה של נאוה שאן מספקת תובנה יוצאת מן הכלל על זהויותיהם המורכבות של יהודי אירופה במאה העשרים. נאוה שאן, שנולדה לתוך סביבה צ'כית מתבוללת, סבלה כיהודייה תחת הכיבוש הנאצי, הגיעה לישראל כשורדת שואה יהודייה "חסרת יהדות", והפכה לישראלית, משכנעת אותנו שזהות אינה רק משהו איתו אנו נולדים או שבגללו אנו נאלצים לסבול, אלא משהו שניתן ליצור עבור עצמנו, כפי ששחקנית על הבמה יוצרת פרסונה אמיתית ומשכנעת, כמו נאוה שאן, שזהותה העיקרית הייתה באמת של שחקנית.

(עמ' ix)

ואולם, הפרק 'חיים חדשים' מדגיש גם את קשייה של שאן לבסס עבור עצמה בית חדש, בקיבוץ או בתיאטרון. היא מתארת איך חיייה המקצועיים והאישיים התערערו כאשר איבדה את מקום עבודתה בתיאטרון הבימה ונאלצה לעזוב את הקיבוץ לאחר שחבריו הצביעו נגד המשך חברותה בו, מבלי לאפשר לה למצוא עבודה חדשה בתיאטרון. היא מתארת כיצד הקימה את מופע היחיד שלה ונדדה בכל הארץ להציגו, בעוד בתה נשארה אצל משפחה אומנת בקיבוץ. גם כשהצטרפה לתיאטרון העירוני של חיפה ועברה לעיר יחד עם בתה קיבלה רק תפקידים קטנים, ולבסוף איבדה גם את עבודתה שם. הרומן עם בן זוגה חיים אברבאיה נקטע עם מותו הפתאומי. רק לקראת סוף הביוגרפיה מתקבל הרושם שחיייה המקצועיים והאישיים של שאן מתייצבים במידת מה כאשר היא מאמצת בחזרה את זהותה כצ'כית וכניצולת שואה, ומאחדת זהות זו עם זהותה הישראלית החדשה.

ברמה המקצועית, שאן מגלה את הנובלה 'רקוויאם לטרזיינשטט' של יוסף בור המספרת על ביצועו של הרקוויאם של ורדי בסדרת קונצרטים בטרזין – אירוע שהתרחש במציאות.⁶ היא מעבדת את הנובלה להצגת יחיד בשם 'רקוויאם בגטו' ומופיעה עימה ברחבי הארץ, וזוכה לשבחים מהקהל הישראלי. ברמה

'קול אנוש', הצגת
יחיד בתיאטרון
הוראקה בז'הלאווה,
צ'כוסלובקיה 1946.
באדיבות אורה ויין,
בתה של נאוה שאן



האישית, שאן מחדשת את הקשר עם הוברט הרמן, הצ'כי הגוי שחזר אחריה לפני שגורשה לטרזין, וענד את הטלאי הצהוב כדי שיוכל להתלוות אליה ברחוב. השניים נישאים והוברט מצטרף אליה לישראל. אירועים אלה מעידים על כך שוולסטה שונבה לא נותרה מאחור אחרי הכול. בסופו של דבר, זהותה הקודמת שהודחקה עולה לפני השטח ומתאחדת עם זהותה החדשה.

סיומה של הביוגרפיה מספקת תחושה של סגירת מעגל לחוויותיה של שאן בשואה, אולם נראה שחוויות אלה שולטות בביוגרפיה כולה באופן מרומז. קריאה צמודה של הביוגרפיה מגלה שזיכרונותיה של שאן לפני השואה ואחריה נמשכים למרכז הכובד של חווייה מרכזית זו. המגמה הסמויה של זיכרונות השואה נוכחת דרך "הבזקים קדימה", כאשר שאן מספרת על ילדותה ונעוריה בצ'כוסלובקיה לפני השואה, ובאמצעות "הבזקים אחורה", כאשר היא מספרת על חייה בישראל. ניתן להבחין ב"הבזק קדימה" מייד בתחילת הביוגרפיה, כשהמספרת מתבוננת באלבום התמונות של קריירת המשחק שלה על הבמה הצ'כית לפני השואה, קריירה שנקטעה כאמור עם פלישת הגרמנים ב-1939. האלבום נושא בכותרת 'רצייתי להיות שחקנית', הרומזת שהמספרת לא יכלה להפוך לשחקנית כפי שרצתה, ומעוררת תחושה של התראה מראש על עתידה. כאשר שאן מעלה זיכרונות מילדותה, היא כוללת "הבזקים קדימה" שבאמצעותם זיכרונות הילדות הנעימים נפגמים תחת רושם של זיכרונות מאוחרים יותר. לדוגמה, כאשר היא נזכרת כיצד היא ואחיותיה רבו על הזכות לישון על ספה שכונתה "הדה גאבלר" משום שהייתה העתק של הספה בה השתמשו בהצגת 'הדה גאבלר' בתיאטרון בפראג, תוהה שאן לאן הגרמנים לקחו את הספה ומצטערת שלא ידעו שהיה לה שם. באופן דומה, כאשר היא נזכרת בגלויה שקיבלה ליום הולדתה החמישי מיפן מחבר של הוריה שטייל שם, היא מציינת שהגלויה נלקחה ממנה יחד עם כל רכושה כשגורשה לטרזין. כך גם כשהיא מספרת איך ניגנה יום יום על הפסנתר שקנו לה הוריה, היא מסבירה שהגרמנים החרימו את הפסנתר יחד עם כל כלי הנגינה שהיו בבעלותם של יהודים, ולאחר ששוחררה מטרזין לא הייתה מסוגלת לשוב ולנגן. כאשר שאן מנסה להראות שהיא ואחיותיה לא נתקלו באנטישמיות בילדותן, היא מתארת כיצד קרדינל נוצרי טעה וחשב את אחותה לקתולית ובירך אותה, ומוסיפה בדיפלומטיות שברכת הקרדינל לא הצילה את אחותה מהטרנספורט:

בשנה שהעולם הנוצרי חגג את בחירתו של הקרדינל החדש, נערכה לכבודו בפראג תהלוכה ברחובות הראשיים. כל ילדי בתי-הספר הובאו כדי לעמוד בצדי הרחובות, להריע ולנפנף. לפתע נתן הקרדינל סימן, התהלוכה נעצרה. הוא ירד מרכבו המקושט וניגש "אל העם". הוציא מהשורה ילדה קטנה, בלונדינית, הניח על ראשה את ידיו ובירך אותה. זו הייתה מריאנקה אחותי. כל חייה התהלכה היהודייה עם ברכת הקרדינל. רק בשערי אושוויץ זו לא הועילה. הם נפתחו לפנייה.
(עמ' 15)

6. הנובלה פורסמה בצ'כית ב-1963 ותורגמה לעברית על ידי רות בונדי ב-1965.

כשהיא מתקדמת בזיכרונותיה לגיל ההתבגרות, שאן מתארת כיצד גילתה מכתבי אהבה שנשלחו לאימה מהבמאי הצ'כי הוגו הילאר, ותוהה אם הילאר היה אביה הביולוגי. התשובה לשאלה זו באה ב"הבזק קדימה" לספטמבר 1943 בטרזין, כאשר היא נפרדת מהוריה הממתינים לטרנספורט לאושוויץ. ברגעים האחרונים לפני עזיבתם, אימה פונה אליה פתאום ואומרת: "ואוה, תדעי לך שתמיד אהבתי את אבא" (עמ' 12).

הזיכרונות על המסעות ברגל והמחנאות בתנועת הצופים הצ'כית מובילים את שאן להיזכר בהתנגדותו של אביה, משום שהוא רצה שתצטרף למועדון הנוער של ה"סוקול" – תנועה צ'כית לאומנית בה היה חבר ואף כיהן כראש סניף. היזכרות זאת מובילה ל"הבזק קדימה" לתמונתו של אביה המפגין נגד חילת הגרמנים הנכנסים לפראג, כשהוא לבוש במדי הסוקול הרשמיים ושר את ההמנון הלאומי הצ'כי יחד עם חבריו מהתנועה. הבזק זה מוביל בקשיחות בלתי נמנעת לפיסת המידע האחרונה של שאן על הוריה: העובדה המתועדת שבמרץ 1944 צעדו יחד עם אלף יהודים צ'כים לתאי הגזים באושוויץ כשהם שרים את ההמנון הלאומי הצ'כי.

שאן שבה לזיכרונות גיל ההתבגרות ומספרת כיצד היא וחברתה כתבו מכתב הערצה לסופר רומן רולאן שספרו 'הנפש הקסומה' שבה את ליבן, וכיצד הצטרפה לחוגי האמנים של פראג והופיעה עם להקת משחק אוונגרדית בשם "הקולקטיב". אולם זיכרונות נעימים אלה פגומים כבר מכוח הידיעה על קיצם המתקרב באופן בלתי נמנע.

פגישתה של שאן עם חברתה של אימה שהגיעה לפראג מגרמניה מספקת פרטים ראשונים על עליית הנאצים לשלטון ומשמעותה. למרות שהמספרת חשה ריחוק מחברתה של אימה ומהרקע ממנו באה, מספק המפגש גם התראה על גורלם של אותם יהודים גרמנים שניסו למצוא מקלט בפראג:

בשנים 1933–1934 הגיעו אלינו ידיעות על מה שקורה בגרמניה. אך היה זה רחוק עדיין [...] התחלתי להבין מעט רק כשפגשתי את הפליטים הראשונים משם. תומאס מאן בחר את צ'כוסלובקיה כמקלט ראשון. יום אחד מצאתי בדירתנו את גרושתו של אחיו היינריך, מימי [...] מימי מאן נולדה בפראג. היא הייתה יהודייה, והייתה ידידה טובה של אמי בתקופת ילדותן, וגם בצעדיהן הראשונים על הכמה [...] בעיני היא הייתה התגלמות של עולם זר. מפיה שמעתי על מה שקורה בגרמניה, על "ליל הבדולח", על מה שעושים שם ליהודים. מפיה שמעתי על חיי החברה בגרמניה, שהיו כה שונים מחיינו בצ'כיה. חשתי דחייה מאותה בורגנות דשנה וגם מאותה אשה, שמעולם לא ידעה מהי עבודה [...] תיעבתי את הבורגנות שמיימי מאן ייצגה בעיני. ראיתי אותה שוב במחנה טרזין. שם נאלצה, כמו כולם, להיות על שטח של 1.20 מטר מרובע, על דרגש או על הרצפה. (עמ' 22–23)

בנקודה זו בביוגרפיה ההתראה על השואה כהתרחשות בלתי-נמנעת בעתיד מתממשת בהווה המתואר: פלישת הגרמנים לצ'כוסלובקיה, חוקי הגזע שמונעים מן המספרת להופיע בתיאטרון וכפועל יוצא מהם – הופעותיה בדירותיהם של יהודים והתוודעותה ליהדות ולציונות המתרחשים באופן צפוי והכרחי. כשהביוגרפיה מגיעה לנקודה הכרונולוגית של גירושיה של שאן בטרזין, הנקודה שאל מרכז הכובד שלה נמשכים הזיכרונות הקודמים, הנרטיב מוגבל לחוויותיה של המספרת במחנה הריכוז. היא מצטטת מקטעי היומן שכתבה בעת כליאתה, וכן משירים שכתבו אסירים אחרים, וכך מבליטה את האותנטיות של הנאמר. כאשר מובאים "הבזקים קדימה", מגמתם היא להעצים את חוויות ההווה ולא להתריע על העתיד לבוא. לדוגמה, כאשר שאן נזכרת בקונצרט של גדעון קליין על פסנתר מאולתר ורועע בעליית גג דחוסה, היא עוברת לזיכרון מאוחר יותר של קונצרט שנערך ב-1985 להנצחת מוזיקאים שנספו בשואה, ביניהם קליין. שאן נזכרת כיצד דימתה את פניו המוארות של קליין באור הנרות בעליית הגג כאשר דיברה עליו בקונצרט ההנצחה. באופן דומה, כאשר היא נזכרת בהצגת ה'גחליליות' בתיאטרון הילדים שהקימה בטרזין, היא נעה קדימה לתאר את פגישתה עם אחת הילדות שהופיעו בהצגה, ורה מיזלס, במהלך מפגש של ניצולי טרזין:

בשנת 1985, בכנס של יוצאי טרזין בקיבוץ גבעת-חיים, ניגשה אלי אשה צעירה ונאה והציגה את עצמה: "אני גחלילית". כעבור כמה ימים היא שלחה לי מכתב: "[...] יכול להיות שבכנס הטרדתי אותך, בגלל הסיבה שאת בעקיפין הילדות שלי. כל ילדותי עד גיל שש נמחקה מהזיכרון שלי בשל טראומת השואה. וכשהייתי ה'גחלילית' שלך, אז בת שמונה, לאחר שנתיים של מצבי לחץ, פחד, וכל מה שיהודי חווה בין השנים 1940–1942, זה הזיכרון הנעים שלי מהילדות: לרוץ שם על הכמה, לשיר 'האביב בוא יבוא', זה עבורי יותר ממה שאת יכולה לתאר לעצמך. את יצרת של בתנאים הקשים רגעים גדולים לילדים, וודאי בכל מיני פינות של נפשותיהם את ממלאת תפקיד משמעותי חיובי ביותר". (עמ' 41)

חוויותיה של שאן בשואה שולטות בביוגרפיה גם בעוד אופן מרומז: באמצעות היעדרם של פרטים על אחריתם של קרובי משפחה, חברים ובני זוג המוזכרים בהקשרם של הגירוש לטרזין והכליאה במחנה הריכוז. קורותיהם של אנשים אלה אינן מושלמות ונשארות בלתי ידועות ובלתי פתורות, ומסיתות את תשומת לבם של הקוראים חזרה לתקופה זו בחייה של המספרת. לדוגמה, שאן מספרת שאחותה הבכורה ז'ופקה לא גורשה עם המשפחה לטרזין משום שהייתה נשואה והתגוררה במקום אחר, אך אינה מספקת מידע נוסף על קורותיה של אחותה במהלך השואה או לאחריה. כך גם שאן מספרת שאחותה הצעירה מריאנקה נשלחה לטרנספורט באושוויץ, ואחר כך מתארת כיצד התאחדה איתה בפראג לאחר השחרור, מבלי להסביר איך מריאנקה שרדה והגיעה חזרה לפראג. גם הרומן עם בנימין מורמלשטיין נשאר לא

מיושב. המספרת מתארת איך מורמלשטיין רדף אחריה והתעקש שתלמד גרמנית על מנת שתוכל להופיע בשפה שיוכל להבין, אך היא לא מסבירה איך ומתי הסתיים הרומן ומה קרה למורמלשטיין לאחר השחרור. אפילו הוברט הרמן, לו נישאה בסופו של דבר, שיחסייה אתו נקטעו עם הגירוש לטרזין, אינו מוזכר לאחר השחרור.

רק לקראת סופה של הביוגרפיה, כאשר "אביב פראג" ב-1968 מאפשר לשאן לבקר בצ'כוסלובקיה לראשונה מאז עלתה לישראל עשרים שנה קודם לכן, היא מספקת כמה מפיסות המידע החסרות לגבי אנשים מעברה. מסעה של שאן מישראל לפראג מתחיל בעצירת ביניים בפריז, שם היא נפגשת עם ניצול מטרזין בשם מקסי העובד במשרד התיירות, אותו הכירה כשהופיעה בדירות של יהודים לפני הגירוש. היא נזכרת כיצד מקסי עודד אותה בזמן הנסיעה לטרזין, וקרא אליה "נְאֹוּהָ, חֹזֵק וְאִמְזָ!". אזכורו של כינויה הצ'כי "נְאֹוּהָ" מחזיר את חוויותיה של הסופרת בשואה לקדמת הבמה.



בהצגה 'תעלולי נישואין' (צחות בדיחותא דקידושין) עם גדעון זינגר, תיאטרון חיפה 1968. באדיבות אורה ויין, בתה של נאוה שאן

פגישתה של שאן עם אחותה מריאנקה בפראג ממלאת שני פערים בסיפורה על השואה: הישרדותה של אחותה באושוויץ, וקורותיו של הוברט הרמן בזמן המלחמה ולאחריה. מריאנקה, הגוססת מסרטן, מזכירה לנאוה שהוברט הביא לה אוכל בזמן שהסתתרה במרתף בפראג לאחר שנמלטה מאושוויץ, ומבקשת ממנה ליצור איתו קשר. שאן נפגשת עם הוברט המתגורר בכפר מרוחק ומחדשת איתו את הרומן. הפלישה הסובייטית לצ'כוסלובקיה שמתרחשת בעת ביקורה של שאן מאלצת אותה להיפרד ממנו שוב. אחרי שמונה שנות המתנה, מקבל הוברט אישור לעזוב את צ'כוסלובקיה ומצטרף לשאן בישראל. הנספח בסופה של הביוגרפיה כולל קטעים ממכתבי האהבה שהוברט כתב לשאן במשך שמונה השנים, בהם הוא מכנה אותה "נְאֹוּהָ" כמוכּוּן.

רק לאחר ביקורה של שאן בצ'כוסלובקיה, כאשר היא נפגשת עם האנשים שהיו קרובים אליה לפני עלייתה לישראל, שאן מתחילה לעסוק במחזה הנוגע לחוויותיה בשואה. כאשר היא מעבדת למחזה את הנובלה על ביצועו של הרקוויאם של ורדי בטרזין ומופיעה עמו ברחבי הארץ, שאן יכולה להעביר לקהל את עדותה על משמעותה של האמנות בחיי האסירים במחנה הריכוז. המנצח רפאל שכטר מבהיר את משמעותו של הרקוויאם עבור האסירים בטרזין – הן המוזיקאים והן הצופים: "אסור לבצע פה רקוויאם קתולי, שלא יוסיף כוח לאיש. זה יהיה רקוויאם שונה, רקוויאם שיש בו אמונה קנאית בצדק ההיסטורי כאן, בעולם הזה. רקוויאם כזה אפשר לשיר במחנה" (עמ' 9-10 בתרגומה של רות בונדי).

בהתאם להבחנתו של בור, ביצעו של הרקוויאם בידי מוזיקאים הכלואים במחנה ריכוז היווה עדות לניצחונם הרוחני. שאן, שהייתה בין הצופים בקהל, יכלה לבטא במופע שלה ניצחון רוחני זה. שאן מתארת את תגובותיהם הנרגשות של הצופים במופע שלה, כולל צעירים ילידי הארץ, והביוגרפיה מסתיימת במכתב שקיבלה מתלמידת תיכון:

להבדיל מימי שואה אחרים בהם נכחתי בטקסים ובהרצאות למיניהם, לא ניסו לטלטלנו תחת רושם הזוועה, ולא הלעיטונו בסיפורי אימה, שמספרם כמספר הניצולים ששרדו על מנת לספר. מול כל אלו היית דווקא את שהצלחת להעביר אלי דקויות ותחושות של הערצה והשתאות חליפות נוכח הגבורה שגילו אנשי הגטו, על מנת להמשיך ולקיים בתוכם רגש אנושי ואהבה למוזיקה בתוך התופת, בתוך הזוועה [...] קטעי המוזיקה אשר התקשרו באופן כמעט מפחיד אל קורות הסבל של עמנו העבירו בי צמרמורת.

לא נותר לי אלא להודות לך.

(עמ' 145-146)

התקבלותו החיובית של המופע 'רקוויאם בגטו' בישראל, הארץ בה ולסטה שונובה יצרה את עצמה מחדש כנאוה שאן, מספקת סיום נאות לביוגרפיה שלה.