

JA MILES

PROLOG

Posłuchaj. Najwspanialsze uczucie, jakie miałem w życiu — w ubraniu — to gdy po raz pierwszy słyszałem Diza i Birda w St. Louis w Missouri w 1944. Miałem osiemnaście lat i właśnie ukończyłem Lincoln High School. Mieściło się po drugiej stronie rzeki Missisipi, w East St. Louis w Illinois.

Kiedy usłyszałem Diza i Birda w zespole B., powiedziałem:

„Co? A co to takiego?” Stary, to było tak niesamowite, że aż strach. To znaczy Dizzy Gillespie, Charlie „Yardbird” Parker, Buddy Andersen, Gene Ammons, Lucky Thompson i Art Blakey, wszyscy razem w jednym zespole, że nie wspomnę B.: Billy’ego Eckstine’a we własnej osobie. To było coś, jak sukinsyn. Stary, ten chłam przeniknął mnie całego. Muzyka od stóp do głów, a właśnie to chciałem słyszeć. To, jak ten zespół grał muzykę — tylko to chciałem słyszeć. To było coś. I siebie, jak gram razem z nimi.

Słyszałem już o Dizie i Birdzie, interesowałem się już ich muzyką — zwłaszcza Dizzy’ego, jako trębacz i w ogóle. Ale także byłem za Birdem. Widzisz, miałem jedną płytę Dizzy’ego pod tytułem Woody’n You i płytę Jaya McShanna z Birdem zatytułowaną Hootie Blues. To tam po raz pierwszy słyszałem Diza i Birda i nie mogłem uwierzyć w to, co tam grali. Byli tak niesamowici. Oprócz nich miałem jedną płytę Colemana Hawkinsa, jedną płytę Lestera Younga i jedną Duke’a Ellingtona z Jimmym Blantonem na basie, która także była jak sukinsyn. I to było na tyle. To były wszystkie płyty, jakie miałem. Dizzy był wtedy moim idolem. Próbowałem grać każde solo, jakie Diz zagrał na tym jedynym jego albumie, jaki miałem. Ale podobali mi się także bardzo Clark Terry, Buck Clayton, Harold Baker, Harry James, Bobby Hackett i Roy Eldridge. Roy był potem moim idolem na trąbce. Ale w 1944 był nim Diz.

Zespół Billy’ego Eckstine’a przyjechał do St. Louis, aby grać w miejscu o nazwie Plantation Club, które należało do jakichś białych gangsterów. St. Louis było wtedy wielkim miastem dla gangsterów. Kiedy powiedzieli B., że musi chodzić naokoło przez tylne drzwi, tak jak wszyscy inni czarni, po prostu zignorował sukinsynów i wprowadził cały zespół od frontu. W każdym razie B. nikomu nie dawał sobie w kaszę dmuchać. Mógł skłąć i palnąć każdego sukinsyna bez ceregieli. Nie daj się zwieść jego wyglądowi i aurze playboya. B. był twardzielem. Tak samo Benny Carter. Obaj mogli z mety powalić każdego, o kim pomyśleli, że im ubliżył. Ale jakkolwiek twardy był — i jest — Benny, B. był jeszcze twardszy. Więc ci gangsterzy z miejsca wyrzucili B. i sprowadzili George’a Hudsona, który miał w swoim zespole Clarka Terry’ego. Wtedy B. przeniósł swój zespół na drugi koniec miasta, do Jordan Chambers’ Riviera Club, całkiem czarnego klubu w St. Louis przy Delmar i Taylor, w czarnej części St. Louis. Jordan Chambers, który był w tamtych latach najpoważniejszym czarnym politykiem w St. Louis, po prostu powiedział B., aby sprowadził tam swój zespół.

Więc kiedy rozeszło się, że będą grali raczej w Rivierze niż w Plantation, po prostu chwyciłem swoją trąbkę i poszedłem tam zobaczyć, czy mógłbym się jakoś załapać, być może podłączyć do tego zespołu. A więc ja i jeden z moich przyjaciół nazwiskiem Bobby Danzig, który także był trębaczem, dotarliśmy do Rivieri, weszliśmy do środka i próbowaliśmy załapać się na próby. Widzisz, miałem już wtedy w okolicach St. Louis pewną reputację jako ktoś, kto potrafi grać, więc portierzy znali mnie i wpuścili mnie i Bobby’ego. Pierwsze, co zobaczyłem, gdy dostałem się do środka, to ten facet, co podbiegł do mnie i zapytał, czy jestem trębaczem. Odpowiedziałem: „Tak, jestem trębaczem”. Potem zapytał mnie, czy mam legitymację związkową. Powiedziałem: „Tak, mam także legitymację związkową”. Więc ten gość powiedział: „No to chodź, potrzebny nam jest trębacz. Nasz zachorował”. Ten gość bierze mnie na estradę i stawia przede mną nuty. Umiałem czytać nuty, ale miałem problemy z czytaniem tego, co przede mną postawił, bo

śluchałem, co grają wszyscy inni.

Ten gość, co do mnie podbiegł, to był Dizzy. Na początku go nie poznałem. Ale gdy tylko zaczął grać, wiedziałem, kim był. I jak powiedziałem, nie mogłem nawet czytać tych nut — a co dopiero mówić o graniu — bo słuchałem Birda i Diza.

Ale, cholera, nie tylko ja tak ich słuchałem; cały zespół jakby miał orgazm za każdym razem, kiedy grali Diz czy Bird — zwłaszcza Bird. Chodzi o to, że Bird był niewiarygodny. Sarah Vaughan także tam była, a ona też jest jak sukinsyn. Wtedy i teraz. Sarah brzmi jak Bird i Diz, a ci dwaj grali wszystko! Chodzi o to, że traktowali Sarah jakby była jeszcze jedną trąbą. Wiesz, o co mi chodzi? Śpiewała You Are My First Love, a Bird grał sola. Stary, chciałbym, żeby każdy mógł to usłyszeć!

W tamtych czasach Bird grywał sola na osiem taktów. Ale to, co wyrabiał w tych ośmiu taktach, to było coś specjalnego. Zostawiał po prostu wszystkich innych w malinach, tak grał. Mówię, że zapominałem o graniu, ale pamiętam, jak inni muzycy zapominali wejść na czas, bo tak bardzo słuchali Birda. Stali tam na estradzie z otwartymi ustami. Niech to, Bird grał wtedy trochę.

Kiedy grał Dizzy, działa się to samo. A także kiedy grał Buddy Andersen. Miał to coś, ten styl, bardzo bliski tego stylu, który mi się podobał. Więc słyszałem ten chłam, wtedy w 1949, cały naraz. Niech to, te sukinsyny były niesamowite. Mówię o dawaniu czadu! A wiesz, jak grali dla tych czarnych ludzi tam, w Rivierze. Bo czarni ludzie w St. Louis kochają swoją muzykę, ale chcą, aby ich muzykę grano jak należy. Więc wiesz, co oni robili tam, w Rivierze. Wiesz, że pakowali całkiem do spodu.

Zespół B. odmienił moje życie. Postanowiłem od razu, tam i wtedy, że muszę opuścić St. Louis i zamieszkać w New York City — tam, skąd byli wszyscy ci groźni muzycy.

Strasznie kochałem wtedy Birda, ale gdyby nie Dizzy, nie byłbym tu, gdzie dziś jestem. Mówię mu to cały czas, a on tylko się śmieje. Kiedy pierwszy raz przyjechałem do Nowego Jorku, zabierał mnie wszędzie ze sobą. Diz był zabawny w tamtych latach. Nadal, do dziś, jest zabawny. Ale wtedy to było coś specjalnego. Jak, na przykład, wywalał język na kobiety na ulicy i w ogóle — na białe kobiety. Chodzi o to, że ja jestem z St. Louis, a on robi to białej osobie, białej kobiecie. Powiedziałem do siebie: „Diz musiał zwariować”. Ale on nie zwariował, rozumiesz? Nie całkiem. Był inny, ale nie zwariował.

Pierwszy raz w życiu windą jechałem z Dizem. Zabrał mnie do tej windy na Broadwayu, gdzieś na środkowym Manhattanie. Uwielbiał jeździć windą i wygłupiać się przed wszystkimi, wariować, straszyć białych ludzi na śmierć. Stary, on był kimś. Chodziłem do niego do domu, a Lorraine, jego żona, nie pozwalała nikomu siedzieć zbyt długo, tylko mnie; zawsze proponowała mi kolację. Czasami jadłem, a czasami nie. Zawsze świrowałem z tym co i gdzie jem. W każdym razie Lorraine przyczepiała takie znaki, na których pisała: „Tu nie siadać!” A potem mówiła do Diza: „Co ty tu robisz z tymi wszystkimi sukinsynami w moim domu? Wyrzuć ich stąd, ale już!” Więc i ja wstawałem, żeby wyjść, a ona mówi: „Ty nie, Miles, ty możesz zostać. Ale cała reszta tych sukinsynów ma wyjść!” Nie wiem, co takiego podobało się jej u mnie, ale coś się podobało.

Wygląda na to, że ludzie tak bardzo kochali Dizzy’ego, że po prostu chcieli z nim przebywać, rozumiesz? Ale wszystko jedno kto był w pobliżu, Dizzy zawsze zabierał mnie wszędzie tam, gdzie chodził. Powiadał: „No dalej; chodź ze mną, Miles”. No i szliśmy do jego agencji albo gdzieś indziej, albo jak powiedziałem, może pojeździć windą — ot, tak sobie. Robił różne śmieszne rzeczy.

Jego ulubiony numer to pójść na przykład tam, skąd po raz pierwszy zaczęli nadawać program Today, kiedy prowadził go Dave Garroway. Było to studio na poziomie ulicy, tak że

ludzie mogli oglądać ten program z chodnika, patrząc przez te wielkie szyby w oknach. Dizzy podchodził do tego okna, kiedy program był na antenie — lecieli to na żywo, rozumiesz — i wywalał język i stroił miny do tego szympansa z tego programu. Stary, wkurzał tego szympansa, J. Freda Muggsa, tak bardzo, że doprowadzał go do szału. Szympanś ryczał, podskakiwał, szczyrzył zęby, a wszyscy z tego programu dziwili się, co mu się, do cholery, stało. Za każdym razem kiedy wzrok tego szympansa padał na Dizzy'ego, szympanś wariował. Ale Dizzy był także bardzo, bardzo piękny i kochałem go i do dziś go Kocham.

Zdarzało mi się bywać blisko tego feelingu w muzyce z tamtego wieczoru w 1944, kiedy po raz pierwszy słyszałem Diza i Birda — ale już nigdy nie było to to samo. Zbliżałem się, ale nie całkiem.

Choć zawsze tego szukam, słucham i gram po to, zawsze staram się poczuć to w muzyce i poprzez muzykę, którą gram co dzień. Wciąż pamiętam, jak byłem dzieciakiem, jeszcze z mlekiem pod wąsem, a kręciłem się z tymi wszystkimi wspaniałymi muzykami, moimi idolami nawet do dziś. Chłonąc wszystko. Stary, to było coś.

ROZDZIAŁ I

Pierwsze, co pamiętam ze swego dzieciństwa, to płomień, błękitny płomień wyskakujący z gazowego piecyka, który ktoś zapalił. Mogłem to być ja, może bawiłem się piecykiem. Nie pamiętam, kto to był. W każdym razie pamiętam, że byłem zaszokowany tym sykiem tego błękitnego płomienia wyskakującego z palnika, jego nagłością. Było to tak dawno, jak tylko mogę sobie przypomnieć; wszystko co dawniej to tylko mgła, rozumiesz, tylko tajemnica. Ale ten płomień z piecyka jest tak wyraźny w moich myślach jak muzyka. Miałem wtedy trzy lata.

Zobaczyłem ten płomień i czułem jego żar tuż przy twarzy. Czułem lęk, prawdziwy lęk, po raz pierwszy w życiu. Ale pamiętam to także jako coś w rodzaju przygody, coś w rodzaju przedziwnej radości. Domyślałem się, że dzięki temu doświadczeniu trafiłem myślą tam, gdzie jeszcze nie byłem. Na jakąś granicę, na krawędź być może, wszystkiego co możliwe. Nie wiem, nigdy dotąd nie próbowałem tego analizować. Lęk, który czułem, był niemal jak zaproszenie, wyzwanie, aby wyruszyć ku czemuś, o czym nic nie wiedziałem. Myślę, że to właśnie tam poczęła się moja osobista filozofia życia i moje zobowiązanie wobec wszystkiego, w co wierzę; z tamtą chwilą. Nie wiem, ale myślę, że to może być prawda. Kto wie? Zawsze odtąd wierzyłem i sądziłem, że muszę poruszać się naprzód, z dala od żaru tego płomienia.

Spoglądając wstecz nie przypominam sobie wiele ze swych pierwszych lat — nigdy zresztą nie lubiłem spoglądać wstecz. Ale jedno co wiem, to, że w rok po moim urodzeniu straszne tornado uderzyło w St. Louis i całe je zdemolowało. Wydaje się, że coś z tego pamiętam — coś na dnie mojej pamięci. Może to dlatego czasami miewam taki zły humor; tamto tornado pozostawiło we mnie coś ze swej gwałtownej kreatywności. Może pozostawiło jakieś swoje wichry. Rozumiesz, aby grać na trąbce, potrzeba wichru. Wierzę w tajemnicę i! w to, co ponad naturą, a tornado z pewnością jest tajemnicze i ponadnaturalne.

Urodziłem się 26 maja 1926 w Altonw Illinois, małym rzecznym miasteczku nad rzeką Missisipi, około dwudziestu pięciu mil na północ od East St. Louis. Nadano mi imię mojego ojca, a jemu nadano imię jego ojca. W ten sposób zostałem Milesem Deweyem Davisem III, ale wszyscy w rodzinie wołali, mnie Junior. Nie cierpiałem tego przydomka.

Mój ojciec był z Arkansas. Wyrósł tam na farmie, która należała do jego ojca, Milesa Deweya Davisa I. Mój dziadek był księgowym, tak dobrym w tym, co robił, że robił to dla białych ludzi i zarabiał na tym całe mnóstwo pieniędzy. Kupił pięćset akrów ziemi w Arkansas na przełomie wieków. Kiedy kupił tę całą ziemię, biali ludzie z okolicy, którzy angażowali go, aby prowadził ich sprawy finansowe, ich buchalterię, zwrócili się przeciw niemu. Wypędzili go z jego ziemi. Według nich czarny człowiek nie powinien mieć tej całej ziemi i tych wszystkich pieniędzy. Nie powinien być sprytny, sprytniejszy od nich. To niewiele się zmieniło, sprawy mają się tak nawet dziś.

Przez większość mego życia mój dziadek żył w strachu przed białymi. Używał nawet swego syna, mojego wuja Franka, jako osobistej ochrony przed nimi. Davisowie zawsze przewodzili w wyścigu, mówili mi ojciec i dziadek. A ja im wierzyłem. Mówili, że w mojej rodzinie ludzie są specjali — artyści, biznesmeni, wysoko kwalifikowani fachowcy i muzycy — co grywali dla właścicieli plantacji w dawnych latach, zanim skończono z niewolnictwem. Tamci Davisowie grali muzykę klasyczną, według mojego dziadka. To był powód, dla którego mój ojciec nie umiał grać ani słuchać muzyki po zniesieniu niewolnictwa, ponieważ mój dziadek powiedział: „Pozwalali czarnym ludziom grać tylko w szynkach i honky-tonkach”. Miał na myśli to, że oni — biali ludzie — nie chcieli już słuchać żadnych czarnych, co grają muzykę klasyczną; chcieli tylko słyszeć, jak śpiewają spirituals albo bluesa. Cóż, nie wiem, ile w tym prawdy, ale tak opowiadał mi ojciec.

Mój ojciec mówił mi także, że mój dziadek kazał mu, ażeby — ilekroć ma jakieś pieniądze, nieważne skąd i od kogo je dostał — przeliczył je i sprawdził, czy są wszystkie. Powiedział, że nie można nikomu ufać, jeśli chodzi o pieniądze, nawet ludziom z rodziny. Pewnego razu mój dziadek dał mojemu ojcu, jak sam powiedział, 1000 dolarów i wysłał go z tym do banku. Ten bank był o trzydzieści mil od miejsca, gdzie mieszkali. Było około 40 stopni w cieniu — lato w Arkansas. I musiał iść i jechać konno. Gdy mój ojciec dotarł tam do tego banku, przeliczył te pieniądze i było tam tylko 950 dolarów. Więc wyruszył z powrotem do domu, tak przerażony, że prawie narobił w gacie. Kiedy wrócił, poszedł do mojego dziadka i powiedział, że zgubił 50 dolarów. A dziadek tylko stał, patrzył na niego i spytał: „Czy przeliczyłeś pieniądze przed podróżą? Czy wiesz, że były tam wszystkie?” Mój ojciec na to, że nie, nie przeliczył pieniędzy przed podróżą. „No właśnie” — powiedział mu mój dziadek. „Ponieważ dałem ci tylko 950 dolarów. Niczego nie zgubiłeś. Ale czy nie kazałem ci liczyć pieniędzy, każdych pieniędzy, nawet moich? Oto 50 dolarów. Przelicz je. A potem ruszaj przed siebie i wpłać te pieniądze do banku tak, jak ci kazałem”. Tymczasem nie wolno ci zapomnieć w całej tej sprawie, że nie tylko do banku było trzydzieści mil, ale że było gorąco jak sukinsyn. To było zimne draństwo ze strony mojego dziadka. Ale czasami musisz być takim zimnym draniem. Była to lekcja, której mój ojciec nigdy nie zapomniał i przeniósł ją na swoje dzieci. A więc ja do dziś liczę wszystkie swoje pieniądze.

Mój ojciec — tak jak moja matka, Cleota Henry Davis — urodził się w 1900 w Arkansas. Tam chodził do szkoły podstawowej. Mój ojciec, jego bracia i siostry nie chodzili do szkoły średniej, po prostu ją ominęli i poszli prosto do college’u. Ukończył Arkansas Baptist College, Lincoln University w Pensylwanii i North-western College of Dentistry; więc mój ojciec otrzymał trzy dyplomy i pamiętam, jak spoglądałem na te sukinsyny na ścianie jego gabinetu, kiedy już dorosłem, i mówiłem: „Do diabła, mam nadzieję, że nie każe mnie tego robić”. Pamiętam także, że widziałem jego zdjęcie z uroczystości dyplomowej z Northwestem i w całej klasie naliczyłem tylko trzy czarne twarze. Miał dwadzieścia cztery lata, kiedy ukończył Northwestern.

Jego brat Ferdynand poszedł do Harvardu i jakiegoś college’u w Berlin. Był o jakiś rok czy dwa starszy od mojego ojca i tak jak on opuścił szkołę średnią. Poszedł prosto do college’u po tym, jak zdał egzamin wstępny z wysokimi ocenami. Także był błyskotliwym gościem, cały czas opowiadał mi o Cezarze i Hannibalu i historii czarnych. Podróżował po całym świecie. Był intelektualistą i kobieciazem i bon vivantem, bardziej niż mój ojciec. Wydawał magazyn pod tytułem „Color”. Był taki bystry, że czułem się przy nim nieomal jak głupek; był jedyną osobą, jaką znałem dorastając, przy której tak się czułem. Wuj Ferdynand był kimś wyjątkowym. Uwielbiałem jego towarzystwo, lubiłem słuchać, jak mówi i opowiada historie o swoich podróżach, swoich kobietach. A także był stylowy jak sukinsyn. Kręciłem się koło niego tak często, że moja matka dostawała szału.

Mój ojciec ukończył Northwestern i ożenił się z moją matką. Grała na skrzypcach i fortepianie. Jej matka była w Arkansas nauczycielką gry na organach. Nigdy nie mówiła wiele o swoim ojcu, więc niewiele wiem o rodzinie z jej strony; nigdy nie wiedziałem, a także nigdy o to nie pytałem. Nie wiem dlaczego. Choć z tego, co o nich słyszałem — a niektórych nawet poznałem — sprawiali wrażenie klasy średniej; trochę snobistyczni w swoich postawach.

Moja matka była piękną kobietą. Było wiele stylu w jej antylskiej urodzie w typie Carmen McRae, z ciemną, orzechowobrazową skórą, wysokimi kośćmi policzkowymi i jakby indiańskimi włosami. Wielkimi, pięknymi oczami. Ja i mój brat Vernon jesteśmy do niej podobni. Miała nurkowe futra, brylanty, była bardzo wykwinną kobietą z upodobaniem do najróżniejszych kapeluszy i innych takich rzeczy, a wszystkie jej przyjaciółki wydawały się równie wykwinne. Zawsze zabójczo się ubierała. Po matce mam urodę, a także zamiłowanie do strojów i wyczucie stylu. Myślę, że można powiedzieć, że wszystkie talenty artystyczne mam po niej.

Ale niezbyt dobrze układało się między nami. Być może dlatego, że oboje mieliśmy silne, niezależne osobowości. Wyglądało na to, że kłóciliśmy się bez przerwy. Kochałem swoją matkę, była kimś wyjątkowym. Nie umiała nawet gotować. Ale, jak powiedziałem, kochałem ją, nawet jeśli nie byliśmy sobie bliscy. Miała swoje wyobrażenie o tym, jak powinienem postępować, a ja miałem swoje. Taki byłem, nawet w młodości. Można chyba powiedzieć, że byłem bardziej podobny do matki niż do ojca. Choć miałem w sobie także coś z niego.

Mój ojciec osiedlił się najpierw w Alton w Illinois, gdzie urodziliśmy się ja i moja siostra Dorothy, a potem przeprowadziliśmy się z rodziną do East St. Louis, na róg 14 ulicy i Broadwayu, gdzie miał praktykę dentystyczną nad drugiestorem Daut's. Na początku mieszkaliśmy na piętrze, z tyłu za jego gabinetem.

Jeśli chodzi o East St. Louis, nie mogę zapomnieć, że to właśnie tam w 1917 ci zwariowani, chorzy biali ludzie zabili w zamieszkach rasowych tych wszystkich czarnych ludzi. Widzisz, St. Louis i East St. Louis były — i nadal są — wielkimi ośrodkami przetwórstwa mięsa, tu rozbiera się krowy i świnie dla sklepów spożywczych i supermarketów, restauracji i wszystkich innych. Przysyłają te krowy i świnie z Teksasu, czy skądkolwiek tam pochodzą, a potem bije się je i pakuje w St. Louis i East St. Louis. To o to poszło w rozruchach rasowych w 1917: o to, że czarni robotnicy zastąpili białych robotników w tych rzeźniach. A więc biali robotnicy się wściekli i ruszyli w szale zabijać tych wszystkich czarnych ludzi. W tym samym roku czarni mężczyźni walczyli w I wojnie światowej, aby pomóc Stanom Zjednoczonym ocalić świat dla demokracji. Wysyłali nas na wojnę, żebyśmy tam walczyli i umierali; tu zabijali nas jak gdyby nigdy nic. I dziś wciąż jest podobnie. I czyż to nie hańba? W każdym razie, być może pamięć o tym tkwi w mojej osobowości i wyłazi w tym, jak patrzę na większość białych ludzi. Nie na wszystkich, ponieważ są wspaniali biali ludzie. Ale jak wtedy zabijali tych wszystkich czarnych — po prostu strzelali do nich, jakby strzelali do świń czy wściekłych psów. Strzelali do nich w ich domach, strzelali do dzieci i kobiet. Palili domy z ludźmi w środku i wieszali czarnych mężczyzn na ulicznych latarniach. W każdym razie czarni stamtąd, ci, którzy te rzeczy przeżyli, często o tym rozmawiali. Kiedy dorastałem w East St. Louis, czarni ludzie, których znałem, nigdy nie zapomnieli, co chorzy biali ludzie zrobili im wtedy w 1917.

Mój brat Vernon urodził się w roku krachu na giełdzie, kiedy ci wszyscy bogaci biali zaczęli wyskakiwać z tych okien na Wall Street. Było to w 1929. Moja starsza siostra Dorothy miała pięć lat. Było więc nas troje, Dorothy, Vernon i ja pośrodku. Przez całe życie zawsze byliśmy ze sobą blisko, ja siostra i mój brat, nawet kiedy się kłóciliśmy.

Nasza dzielnica była bardzo miła, z rzędami domków, trochę takich, jakie mają w Filadelfii czy Baltimore. To było dość małe miasto. Już takie nie jest. Ale pamiętam, że wtedy takie było. Okolice była mieszana, wokół nas mieszkali Żydzi, Niemcy, Ormianie i Grecy. Po drugiej stronie ulicy, po przekątnej od naszego domu, był sklep spożywczy Golden Rule's, którego właścicielami byli Żydzi. Po jednej stronie była stacja benzynowa, cały czas przyjeżdżały ambulansy z wyciem syren, aby zatankować paliwo. Sąsiadem przez ścianę był najlepszy przyjaciel mojego ojca dr John Eubanks, lekarz. Dr Eubanks był tak jasny, że wyglądał prawie jak biały. Jego żona, Alma czy Josephine, zapomniałem już, była także prawie biała. Była elegancką damą, żółtawą jak Lena Home, z kręconymi, czarnymi, błyszczącymi włosami. Matka wysyłała mnie do nich po coś, a jego żona siedziała z nogą założoną na nogę, wyglądała sztywnie jak sukinsyn. Miała wspaniałe nogi, a także nic przeciwko temu, żeby je pokazywać. W rzeczy samej, wszystko miała niezłe! W każdym razie Wuj Johnny — bo tak nazywaliśmy jej męża, dr. Eubanksa — dał mi moją pierwszą trąbkę.

Obok drugiestore'u pod nami, po drodze do domu Wuja Johna, była knajpa, której właścicielem był John Hoskins, czarny facet nazywany przez wszystkich Wujem Johnem

Hoskinsem. Grywał na saksofonie na zapleczu swojej knajpy. Wszyscy weterani z okolicy chodzili tam popijać, gawędzić i słuchać muzyki. Kiedy podrosłem, grałem tam raz czy dwa razy. Dalej była restauracja, której właścicielem był czarny facet nazwiskiem Thigpen. Podawał dobry soul food, to miejsce było naprawdę miłe. Jego córka Leticia i moja siostra Dorothy były dobrymi przyjaciółkami. Z restauracją sąsiadowała pewna Niemka, właścicielka sklepu tekstylnego. Wszystko to było na Broadwayu, w stronę rzeki Missisipi. A tam — lokalne kino Deluxe Theatre, na 15 ulicy w stronę Bond Street, oddalając się od rzeki.

Na całej piętnastej, równoległej do rzeki w stronę Bond, były najróżniejsze sklepy i inne takie miejsca, których właścicielami byli czarni albo Żydzi, albo Niemcy, albo Grecy, albo Ormianie, którzy mieli większość palni.

Na rogu 16 ulicy i Broadwayu pewna grecka rodzina prowadziła bazar rybny i robiła najlepsze kanapki z łososiem w East St. Louis. Przyjaźniłem się z synem tego gościa, który był właścicielem. Miał na imię Leo. Za każdym razem kiedy go spotykałem, gdy dorastaliśmy, siłowaliśmy się. Mieliśmy około sześciu lat. Ale on umarł, kiedy dom, w którym mieszkał, spłonął. Pamiętam, jak wynosili go na noszach, całego obłożonego ze skóry. Był spalony jak usmażony hot-dog. To było groteskowe, wyglądało okropnie, stary. Później, gdy ktoś pytał mnie o to i czy Leo mówił coś do mnie, kiedy go wynoszono, pamiętam, jak odpowiedziałem: „Nie powiedział «cześć Miles, jak się masz, może powalczymy» ani nic takiego”. W każdym razie był to dla mnie szok, ponieważ obaj byliśmy mniej więcej w tym samym wieku, choć on był chyba trochę starszy. Był miłym kolegą. Mieliśmy razem wiele frajdy.

Pierwszą szkołą, do której poszedłem, była John Robinson School. Mieściła się na rogu 15 ulicy i Bond. Dorothy, moja siostra, chodziła przez rok do szkoły katolickiej, potem także przeniosła się do John Robinson. Tam, w pierwszej klasie, poznałem swego pierwszego najlepszego przyjaciela. Nazywał się Miliard Curtis i przez lata chodziliśmy wszędzie razem. Byliśmy w tym samym wieku. Później miałem w East St. Louis innych przyjaciół, kiedy bardziej zainteresowałem się muzyką — przyjaciół muzyków — bo Miliard nie był muzykiem. Ale znałem go najdłużej i robiliśmy razem tyle rzeczy, że byliśmy prawie jak bracia.

Jestem prawie pewien, że Miliard przyszedł na przyjęcie z okazji moich szóstych urodzin. Pamiętam to przyjęcie, ponieważ moi chłopcy, goście z którymi kręciłem się w tym czasie, powiedzieli do mnie — chodźmy pokręcić się na rampie — drewnianym rusztowaniu, które biegnie wzdłuż plansz reklamowych, tych tablic, na których przykleja się ogłoszenia. Chodziliśmy tam i wspinaliśmy się na nie, siadaliśmy na tych rusztowaniach z nogami zwieszonymi w powietrzu i jedliśmy krakersy i peklowaną szynkę. W każdym razie chłopcy powiedzieli mi, że równie dobrze moglibyśmy pójść tam, bo później miało być to moje przyjęcie urodzinowe, więc żaden z nich nie wybierał się do szkoły tego dnia. Widzisz, to przyjęcie miało być niespodzianką, ale oni wszyscy wiedzieli o nim i powiedzieli mi o wszystkim. W każdym razie miałem chyba sześć lat, mogłem mieć siedem. Pamiętam, że na tym przyjęciu była pewna śliczna dziewczynka nazwiskiem Velma Brooks. Ona i cały tłum innych ładnych dziewczynek w krótkich sukienkach jak minispódniczki. Nie pamiętam, czy były tam jakieś białe małe dziewczynki i chłopcy; jacyś mogli być — może Leo, zanim umarł, i jego siostra, nie wiem — ale nie pamiętam, żeby jakieś były.

Prawdziwym powodem, dla którego pamiętam to przyjęcie, było to, że dostałem wtedy pierwszego całusa od małej dziewczynki. Całowałem wszystkie, ale pamiętam, że Velmę Brooks całowałem najmocniej. Stary, ona była fajna. Ale wtedy moja siostra Dorothy postarała się wszystko zepsuć, lecąc do matki i mówiąc, że całuję się z Velmą Brooks. Moja siostra robiła mi to przez całe moje życie; zawsze skarżyła na mnie albo na mojego brata Vernona. Kiedy matka kazała ojcu wejść tam i przerwać mi całowanie Velmy, odpowiedział: „Gdyby całował się z

chłopcem, na przykład z Juniorem Ouinnem, wtedy byłoby o czym mówić. Ale całowanie Velmy Brooks to nie takiego; właśnie to chłopak powinien robić. Więc tak drogo, jak nie całuje Juniора Ouinna, wszystko jest w porządku”.

Moja siostra wyszła obrażona, z wyдутymi ustami, rzucając przez ramię: „No proszę, on tam ją całuje; ktoś powinien go powstrzymać, zanim zrobi jej dziecko”. Potem matka powiedziała mi, że byłem niegrzecznym chłopcem całując Velmę gdzie popadło i że nie wolno tego robić, i że gdyby miała zacząć wszystko od nowa, wolałaby nie mieć takiego niegrzecznego syna. A potem złoila mi skórę.

Nigdy nie zapomnę tego dnia. Z tamtych lat pamiętam uczucie, że nikt mnie nie lubi, ponieważ wyglądało na to, że zawsze tłukli mnie za coś, choć nigdy nie bili mojego brata Vernona. Chodzi mi o to, że on rzadko kiedy dotykał stopami podłogi. Był jak czarna mała laleczka mojej siostry, matki i wszystkich innych. Psuli go do szpiku kości. Za każdym razem kiedy do Dorothy przychodziły przyjaciółki, kąpały go, czesały mu włosy i ubierały go tak, jakby był małą laleczką.

Zanim zająłem się muzyką, poważnie interesowałem się sportem — baseballlem, footballlem, koszykówką, pływaniem i boksem. Byłem małym, chudym dzieckiem z najbardziej chudymi nogami, jakie ktokolwiek miał kiedykolwiek — moje nogi pozostały chude do dziś. Ale kochałem sport tak bardzo, że nie mógł mnie onieśmielić ani przestraszyć nikt, nawet większy ode mnie. Nie jestem strachliwym typem i nigdy nie byłem. A jeśli kogoś lubię, to lubię, bez względu na wszystko. Ale jeśli nie lubię, to nie lubię. Nie wiem, dlaczego tak jest, ale właśnie taki jestem. I taki zawsze byłem. Dla mnie to zawsze jest sprawa wibracji, sprawa duchowa — czy kogoś lubię, czy nie. Ludzie mówią, że jestem arogantem, ale ja zawsze byłem taki, jaki jestem, nie bardzo się zmieniłem.

W każdym razie Miliard i ja zawsze rozglądaliśmy się, gdzie tu można pograć w football czy baseball. Grywaliśmy także w grę zwaną Indian bali, rodzaj baseballa grany przez trzech lub czterech gości w drużynie. Jeśli nie graliśmy w to, graliśmy w regularny baseball na jakimś pustym parkingu albo boisku baseballowym. Grałem na shortstopie i potrafiłem grać tak, że głowa odpada. Byłem naprawdę dobry w polu i nieźle wybijałem, choć nie zaliczałem zbyt wielu home runs z powodu nikłej postury. Ale, stary, kochałem baseball i pływanie, i football, i boks.

Pamiętam, jak ćwiczyliśmy blokowanie do footballu na tych małych trawnikach pomiędzy chodnikiem a krawężnikiem. Było to na 11 ulicy, przed domem Tilforda Brooksa, który później zrobił doktorat z muzyki i dziś mieszka w St. Louis. Potem szliśmy i graliśmy przed domem Miliarda. Stary, blokowaliśmy się i padali na głowy, rozwalaliśmy je sobie i krwawiliśmy jak szlachetowane prosięta. Kaleczyliśmy sobie nogi, a nasze matki trafiały szlag. Ale to była frajda, stary, mnóstwo frajdy.

Lubiłem pływać, kochałem boksować. Nawet dziś to moje ulubione sporty. Pływałem, ilekroć miałem okazję wówczas, i pływam, ilekroć mam okazję dziś. Ale całe swoje serce oddałem boksowi. Po prostu kocham boks. Nie potrafię wyjaśnić dlaczego. Stary, słuchałem wszystkich walk Joe Louisa, jak zresztą wszyscy. Tłoczyliśmy się wokół radia czekając, aż sprawozdawca opíše, jak Joe powala jakiegoś sukinsyna. A kiedy już powalił, cała cholerna czarna wiara z East St. Louis dostawała szału, świętowała na ulicach, piła, tańczyła i robiła mnóstwo hałasu. Ale to był radosny hałas. I robili to samo — choć nie tak głośno — kiedy wygrywał Henry Armstrong, ponieważ był stąd, zza rzeki, z St. Louis, a więc był miejscowym czarnym, bohaterem z naszego miasta. Ale Louis był najważniejszy.

Ale choć kochałem boks, w młodości nie mieszałem się do bójek. Ćwiczyliśmy ciosy na korpus, no wiesz, pukaliśmy się nawzajem w pierś, ale nic poważniejszego. Byliśmy tacy jak każda normalna banda dzieciaków, rośliśmy i wygłupialiśmy się.

Ale wszędzie w East St. Louis były gangi, groźne gangi, jak na przykład Termity. Trochę naprawdę groźnych było także w St. Louis. East St. Louis nie było miłym miastem dla dorastających dzieci, bo było tam mnóstwo kolesi, czarnych i białych, co nie dawali sobie wciskać kitu. Nie interesowały mnie bójki, zanim nie stałem się nastolatkiem. Nie interesowały mnie, kiedy dorastałem, żadne gangi, bo tak bardzo interesowała mnie muzyka. Nawet zarzuciłem sport dla muzyki. Tylko nie zrozum mnie źle, zdarzało mi się bić z różnymi sukinsynami i w ogóle, zwłaszcza gdy nazywali mnie Buckwheat-Hreczka — ponieważ byłem mały, chudy i ciemny. Nie podobało mi się to przezwisko, ponieważ nie podobało mi się to, co oznaczało i przedstawiało, to głupkowate, bzdurne wyobrażenie z Our Gang, jakie biali mieli o czarnych. Wiedziałem, że ja nie jestem taki, że pochodzę z ludzi, którzy są kimś, i że ten, co tak mnie przezywał, próbował sobie ze mnie żartować. Wiedziałem już wtedy, że musisz walczyć, aby bronić tego, czym jesteś. Więc sporo walczyłem. Ale nigdy nie byłem w żadnych gangach. I nie uważam sam siebie za aroganta, myślę, że jestem pewny siebie. Wiem, czego chcę, zawsze wiedziałem, czego chciałem, tak dawno, jak tylko pamiętam. Nie da się mnie onieśmielić. Ale gdy dorastałem, wyglądało na to, że wszyscy mnie lubią, nawet jeśli nie mówiłem zbyt wiele; teraz też nie mówię zbyt wiele.

Było ciężko, nawet w szkołach, tak samo jak na ulicach. Mieli tam szkołę tylko dla białych, w górę ulicy od miejsca gdzie mieszkalem; Irving School nazywała się chyba, była czysta jak gwizdek. Ale nie mogły tam chodzić żadne czarne dzieci; musieliśmy przechodzić koło niej po drodze do naszej szkoły. W John Robinson School mieliśmy dobrych nauczycieli, na przykład siostry Turner. Były prawnuczkami Nata Turnera i były bardzo uświadomione rasowo, całkiem tak jak on. Uczyły nas dumać z samych siebie. Nauczyciele byli dobrzy, ale te szkoły dla czarnych były całe rozpieprzone, z ciekającymi toaletami i takimi sprawami. Cuchnęły jak sukinsyn, stary, jak otwarte szamba w Afryce, tam, gdzie mieszka biedota. Bywało, że ten syf odbierał mi chęć do jedzenia, kiedy chodziłem do szkoły podstawowej, mdliło mnie wtedy — i teraz, ilekroć o tym pomyślę. Traktowali nas, czarne dzieciaki, jakbyśmy byli stadem bydła. Niektórzy ludzie, z którymi chodziłem do szkoły, mówią, że to nie było takie straszne, ale ja tak to pamiętam.

Dlatego kochałem jeździć do domu dziadka w Arkansas. Tam wśród pól, stary, mogłeś chodzić boso i nie wchodziło w żadne gówno, nic nie lepiło ci się do stóp tak jak w szkole.

Matka zawsze — tak mi się teraz wydaje — wsadzała mnie, brata i siostrę do pociągu, kiedy byliśmy całkiem mali i jeździliśmy w odwiedziny do dziadka. Przypinała nam karteczki z nazwiskami, dawała nam paczki z kurczakiem i wsadzała nas do pociągu. I, stary, te kurczaki znikwały, gdy tylko pociąg ruszył ze stacji. A potem głodowaliśmy całą drogę tam, dokąd jechaliśmy. Zawsze zjadaliśmy te kurczęta zbyt prędko. Nigdy nie przestaliśmy tak robić. Nigdy nie nauczyliśmy się jeść tych kurczaków powoli. Były takie dobre, że nie mogliśmy czekać. Plakaliśmy całą drogę do domu dziadka, głodni i wściekli. Ile razy znalazłem się w jego domu, zawsze chciałem tam zostać. Mój dziadek dał mi pierwszego konia.

Miał hodowlę ryb tam, w Arkansas. Łapaliśmy ryby całymi dniami, pełne wiadra, pełne wanny. Stary, jedliśmy smażone ryby całymi dniami i mówiliśmy jakie to dobre. Cholera, te ryby były jak sukinsyn. Więc ganialiśmy całymi dniami. Jeździliśmy konno. Weześnie chodziliśmy spać. Weześnie wstawaliśmy. I robiliśmy w kółko to samo. Stary, to była frajda, mieszkać na farmie mojego dziadka. Dziadek miał około sześciu stóp wzrostu, brązową skórę i wielkie oczy, przypominał trochę mojego ojca, tylko był wyższy. Moja babka miała na imię Ivy i nazywaliśmy ją Miss Ivy.

Pamiętam te najróżniejsze zabawy, w które nie można było bawić się w mieście takim jak East St. Louis. Pewnego ranka ja i Wuj Ed, najmłodszy brat mojego ojca, o rok młodszy ode mnie, załatwiliśmy prawie wszystkie melony dziadka. Chodziliśmy od jednego zagonu do drugiego i wyławialiśmy każdy melon, który się wychylił. Wyjmowaliśmy serce, ten środek, trochę

zjadaliśmy, ale głównie wyrzucaliśmy całą resztę. Miałem chyba dziesięć lat, a on dziewięć. Później, w domu, pokładaliśmy się ze śmiechu jak dwa sukinsyny. Kiedy dziadek to odkrył, powiedział mi: „Nie wolno ci przez tydzień jeździć na twoim koniu”. To na zawsze wyleczyło mnie ze zżęcania się nad melonami. Tak jak mój ojciec, dziadek był kimś szczególnym, nikt nie wcisnąłby mu kitu.

Kiedy miałem około dziewięciu czy dziesięciu lat, załatwiłem sobie robotę gazeciarza i zacząłem roznosić gazety w weekendy, żeby zarobić trochę dodatkowych pieniędzy. Nie, żebym musiał, bo ojciec zarabiał teraz całą kupę pieniędzy. Po prostu chciałem zarabiać swoje własne pieniądze i nie musieć o nic prosić rodziców. Zawsze ‘byłem taki, zawsze byłem niezależny, zawsze chciałem sobie radzić sam. Nie zarabiałem wiele, może sześćdziesiąt pięć centów tygodniowo, ale to było moje. Mogłem kupić sobie trochę cukierków. Miałem zawsze pełną kieszeń cukierków i pełną kieszeń kulek „do gry. Wymieniałem cukierki na kulki, a kulki na cukierki, wodę sodową i gumę do żucia. Jakoś nauczyłem się już wtedy, że trzeba robić interesy — i naprawdę nie pamiętam, od kogo się tego nauczyłem, ale mogło to być od ojca. W środku depresji, pamiętam, mnóstwo ludzi głodowało i biedowało. Ale nie moja rodzina, bo ojciec dbał o finanse.

Dostarczałem gazety do sprzedawcy najlepszego barbecue w East St. Louis, starego Piggease. Jego buda była w pobliżu 15 ulicy i Broadwayu, gdzie mieściła się cała reszta tych interesów. Mr Piggease miał najlepsze barbecue w mieście, ponieważ brał swoje mięso z tych rzeźni w St. Louis i East St. Louis. Jego sos do barbecue był po prostu nie z tej ziemi. Stary, ten chlām był taki dobry, że jeszcze teraz czuję jego smak. Nikt nie robił sosu do barbecue tak jak Mr Piggease, nikt, ani wtedy, ani teraz. Nikt nie wiedział, jak robił swój sos, nikt nie wiedział, co do niego dodawał. Nigdy nikomu nie powiedział. Dalej, robił ten sos do maczania chleba i ten także był jak sukinsyn! Oraz kanapki rybne, które były nie z tej ziemi. Jego kanapki z łososiem stały się w końcu tak samo dobre jak te od ojca mojego przyjaciela Leo.

Mr Piggease miał tylko budkę, w której sprzedawał swoje barbecue. Tylko około dziesięciu ludzi mogło tam wejść naraz. Miał ruszt do barbecue ułożony na ceglach, sam go sobie zrobił. Zbudował także komin i ten dym z węgla drzewnego czuło się na całej 15 ulicy. Więc przed końcem dnia każdy wpadał na kanapkę lub wspinał się kawałeczek barbecue. Wszystko było gotowe około szóstej, ugotowane i zrobione. Bywałem tam punktualnie o szóstej, dawałem mu jego gazetę „Defender” z Chicago lub „Courier” z Pittsburga, obie czarne. Dawałem mu obie te gazety, a on dawał mi dwa świńskie ryje; świńskie ryje kosztowały piętnaście centów sztuka. Ale ponieważ Mr Piggease lubił mnie i uważał za sprytnego, opuszczał mi na dychę, a czasami dorzucał jeden ryj albo kanapkę ze świńskim uchem — to stąd wziął się jego przydomek Mr Pig Ears, pan Świńskie Uszy — albo żeberko, co tam miał ochotę mi dać tego dnia. Czasami dorzucał kawałek placka ze słodkich ziemniaków albo kandyzowane bataty i kubek mleka. Więc układał ten towar na papierowych talerzach, które przechodziły całym tym cholernym wspinałym smakiem, pomiędzy kromkami tego świetnego, smakowitego chleba, który brał z piekarni. A potem zawiązał to wszystko w gazetę, wczorajszą gazetę. Stary, to było takie dobre. Dziesięć centów za łososa, piętnaście za ryj. Więc brałem swoje żarcie, siadałem i gadałem z nim przez chwilę, a on stał za ladą, obsługiwał wszystkich. Wiele nauczyłem się od Mr Piggease, ale głównie uczył mnie — razem z ojcem — unikać niekoniecznej lipy.

Ale najwięcej nauczyłem się od ojca. On był kimś szczególnym. Był przystojnym gościem, mniej więcej mojego wzrostu, ale troszeczkę pełniejszy. Kiedy się zestarzał, zaczął tracić włosy, z czym nie było mu do twarzy, moim zdaniem. Był dobrze wychowany, lubił ładne rzeczy, ubrania i samochody, całkiem tak, jak moja matka.

Ojciec był za czarnymi, bardzo za czarnymi. W tamtych czasach kogoś takiego jak on

nazywano race man — „aktywista rasowy”. Absolutnie nie był „Wujem Tomem”. Niektórzy z jego afrykańskich kolegów z ławy szkolnej w Lincoln University, jak na przykład Nkrumah z Ghany, zostali w swoich krajach prezydentami albo wysokimi osobistościami w rządach swoich krajów. I tak ojciec miał te koneksje w Afryce. Wolał Marcusa Garveya od polityków z NAACP. Czuł, że Garvey był dobry dla czarnej rasy, ponieważ zebrał tych wszystkich czarnych ludzi razem, wtedy w latach dwudziestych. Ojciec uważał, że to było ważne i nie cierpiał tego, co ludzie w rodzaju Williama Pickensa z NAACP myśleli i mówili o Garveyu. Pickens był krewnym, jakimś wujkiem chyba, mojej matki i czasami, kiedy przejeżdżał przez St. Louis, dzwonił do niej i zachodził do nas. W tym czasie był chyba wysoko w NAACP; był sekretarzem czy czymś takim. W każdym razie pamiętam, jak zadzwonił kiedyś, że przyjdzie, i gdy matka powiedziała o tym ojcu, on powiedział: „Niech szlag trafi Williama Pickensa, ponieważ ten sukinsyn nigdy nie lubił Marcusa Garveya, a Marcus Garvey nie zajmował się niczym innym, tylko zbierał wszystkich tych czarnych ludzi razem, aby zrobili coś dla siebie samych i nigdy w tym kraju czarni ludzie nie byli bliżej tego niż wtedy. A ten palant jest mu przeciwny. Więc niech go szlag, tego sukinsyna, niech szlag trafi jego i wszystkie jego głupie idee”.

Moja matka była inna; całym sercem była za awansem czarnej rasy, ale miała na to pogląd taki, jaki mógł mieć ktoś z NAACP. Uważała, że ojciec jest zbyt radykalny, zwłaszcza później, kiedy zaczął zajmować się polityką. Jeśli mam wycucie stylu i strojów po matce, to myślę, że swoją postawę, poczucie tego, kim jestem, pewność siebie i dumę ze swej rasy mam głównie po ojcu. Nie, żeby moja matka nie była bardzo dumną osobą; owszem, była. Ale większość tego wzięłam od ojca, to spojrzenie na pewne sprawy.

Mój ojciec nikomu nie pozwalał sobie wciskać kitu. Pamiętam, jak kiedyś pewien biały mężczyzna przyszedł po coś do jego gabinetu. Sprzedawał ojcu złoto i różne inne rzeczy. W każdym razie gabinet ojca był naprawdę zatłoczony, kiedy wszedł ten biały facet. Tymczasem ojciec miał za biurkiem w recepcji znak „Nie przeszkadzać!”, którego używał, kiedy pracował nad czyjąś szczęką. Ten znak był wywieszony, ale ten biały facet, odczekawszy jakieś pół godziny, mówi do mnie — miałem około czternastu czy piętnastu lat i pracowałem tego dnia jako recepcjonista: „Nie mogę już dłużej czekać, wejdę tam”. Mówię mu: „To jest znak <<Nie przeszkadzać!>>, nie widzi pan go?” Ten facet po prostu zignorował mnie i wszedł do gabinetu ojca, tam, gdzie naprawia zęby. Tymczasem gabinet ojca jest pełen czarnych ludzi, którzy wiedzą, że ojciec nie toleruje takich numerów. Więc się lekko uśmiechają i wycofują, żeby zobaczyć, co się wydarzy. Gdy tylko ten facet od złota wszedł do gabinetu ojca, słyszę, jak ojciec mówi do niego: „Co, do cholery, tu robisz? Nie umiesz czytać sukinsynu? Ty tępą białą sukinsynu! Spieprzaj stąd!” Ten biały facet wyszedł stamtąd prędko, patrząc na mnie jakbym był szalony czy coś. Więc mówię temu sukinsynowi jak wychodzi za drzwi: „Mówiłem ci, żebyś tam nie wchodził, dumniu”. To wtedy po raz pierwszy w życiu skłamałem starszego od siebie białego mężczyznę.

Kiedy indziej ojciec poszedł szukać białego faceta, który pogonił mnie i nazwał czarnuchem. Poszedł go szukać z nabitą spluwą. Nie znalazł go, ale wolę nie myśleć, co stałoby się, gdyby go znalazł. Mój ojciec to był ktoś. Był silnym sukinsynem, ale także miał przedziwne poglądy na różne sprawy. Na przykład nie używał pewnych mostów po drodze z East St. Louis do St. Louis, ponieważ twierdził, że wie, kto je zbudował; mówił, że to złodzieje i że prawdopodobnie nie zbudowali tych mostów zbyt mocnych, ponieważ zapewne oszukiwali na pieniądzech i materiałach budowlanych. On rzeczywiście wierzył, że te mosty zapadną się któregoś dnia do Missisipi. I aż do śmierci wierzył w to i fakt, że się nie zapadły, zawsze wydawał mu się zagadkowy. Ale był dumnym mężczyzną i prawdopodobnie znacznie wyprzedził swój czas, jak na czarnego człowieka. Cholera, on nawet wtedy, dawno, lubił grać w golf. Bywałem jego pomagierem na polu golfowym w Forrest Park w St. Louis.

Był jednym z filarów czarnej społeczności w East St. Louis, bo był lekarzem i zajął się polityką. On i dr Eubanks, jego najlepszy przyjaciel, i paru innych prominentnych czarnych facetów. Mój ojciec podjął wielki ciężar i miał wielkie wpływy w East St. Louis, kiedy dorastałem. Coś z jego znaczenia przechodziło na jego dzieci i prawdopodobnie wielu ludzi — czarnych ludzi — w East St. Louis traktowało mojego brata i siostrę, i mnie, jakbyśmy byli jakoś specjalni. Nie lizali nam tyłków, ani nic takiego. Ale w większości przypadków traktowali nas, jakbyśmy byli inni. Spodziewali się po nas, że wyrośniemy na kogoś innego. Myślę, że takie specjalne traktowanie pomogło nam zyskać pozytywny stosunek do samych siebie. To bardzo ważne dla czarnych ludzi, zwłaszcza młodych czarnych ludzi — którzy głównie słyszą najróżniejsze negatywne rzeczy o sobie.

Mój ojciec był bardzo zasadniczy, jeśli chodzi o dyscyplinę. Uświadomił nam wszystkim, że musimy utrzymywać nasze sprawy w porządku. Myślę, że swój gwałtowny temperament mam po nim. Ale nigdy, nigdy mnie nie bił. Najbardziej wściekł się na mnie, kiedy miałem około dziewięciu czy dziesięciu lat i kupił mi rower, chyba mój pierwszy rower. Zaś ja, łobuz, zjeżdżałem na tym rowerze ze schodów. Nadal mieszkaliśmy na rogu 15 ulicy i Broadwayu i jeszcze nie przeprowadziliśmy się na róg siedemnastej i Kansas. W każdym razie zjeżdżałem swoim rowerem z tych naprawdę wysokich schodów, z drążkiem od firanek w zębach. Jechałem tak prędko, że nie mogłem się zatrzymać i wpadłem na frontowe drzwi garażu za naszym domem. Ten drążek od firanek zaplątał mi się w gębie i otworzył ją na całą szerokość. No cóż, kiedy dowiedział się, co się stało, tak się wściekł, że myślałem, że mnie zabije.

Innym razem zezłościł się na mnie strasznie, kiedy podpaliłem szopę czy garaż i prawie spaliłem dom. Nic nie powiedział, ale gdyby można było zabijać wzrokiem, już bym nie żył. Później, kiedy podrosłem i uznałem, że potrafię prowadzić samochód, wycofałem go w poprzek ulicy i wjechałem na słup telefoniczny. Paru kolegów uczyło mnie jeździć autem, ale ojciec mi nie pozwalał, bo nie miałem prawa jazdy. A ja, jak to ja — uparty — chciałem zobaczyć, czy potrafiłbym prowadzić. Kiedy dowiedział się, że rozbiłem ten samochód, nic nie zrobił, tylko pokijał głową.

Najśmieszniejsze co pamiętam z sytuacji, gdy zrobiłem coś złego, to gdy zabrał mnie do St. Louis i kupił mi te wszystkie ubrania. Miałem chyba jakieś jedenaście czy dwanaście lat i właśnie zaczynałem interesować się strojami. W każdym razie zbliżała się Wielkanoc i ojciec chciał, żebyśmy ja i moja siostra, i mój brat dobrze wyglądali w kościele. Więc zabiera mnie do St. Louis i kupuje mi szary, dwurzędowy garnitur z plisami; jakieś buty Thom McAn; żółtą koszulę w paski, szpanerską czapeczkę i skórzaną portmonetkę, w którą włożył trzydzieści centów. Teraz wiem, że jestem elegancki, nie?

Kiedy wróciliśmy do domu, ojciec idzie na górę wziąć coś ze swego gabinetu. Ja mam te trzydzieści cenciaków, co wypalają dziurę w tej nowej portmonetce, którą mi właśnie kupił. Rozumiesz, że muszę zaraz wydać te pieniądze — taki elegancki i ze szpanem, no nie? Idę więc do Daut's Drugstore i mówię Mr Dominikowi, właścicielowi, żeby dał mi czekoladowych żołnierzyków za dwadzieścia pięć centów — moich ulubionych łakoci w tamtych czasach. Mogłeś dostać trzech żołnierzyków za centa, więc sprzedaje mi ich siedemdziesięciu pięciu. No i mam swoją wielką torbę łakoci i stoję przed gabinetem ojca, wystrojony jak z igły, i zjadam tych czekoladowych żołnierzy tak szybko, jakby to była moja prywatna sprawa. Zjadłem ich tyłu, że poczułem się gorzej i po prostu zacząłem je wypluwać. Moja siostra Dorothy widzi mnie i myśli, że pluje krwią, i biegnie, i mówi ojcu. Więc on schodzi na dół i mówi: „Dewey, co ty wyprawiasz. Ja tu pracuję. Ludzie przychodzą tu do mnie na wizyty i pomyślą, że kogoś zamordowałem, pomyślą, że ta cała czekolada to zaschnięta krew, więc chodź na górę”.

Innym razem przed Wielkanocą, było to chyba następnego roku, ojciec kupił mi ubranie do

kościół — granatowy garnitur z krótkimi spodniami i skarpetkami. Po drodze, kiedy szliśmy tam, ja i moja siostra, zobaczyłem kilku moich kolegów, jak bawili się w starym budynku fabrycznym. Zaprosili mnie, żebym do nich dołączył, więc powiedziałem siostrze, że ją dogonię. Poszedłem do tej fabryki i nagle zrobiło się tam tak ciemno, że nic nie widziałem. Potknąłem się, przewróciłem i czołgam się naokoło. Wpadłem w jakąś kałużę brudnej wody, w tym swoim pięknym, nowym ubraniu do kościoła. A tu Wielkanoc. Wiesz, jak się czułem. Więc nie poszedłem do kościoła. Po prostu wróciłem do domu, a ojciec nie zareagował. Ale powiedział mi, że jeśli „nadal nie będę patrzył pod nogi, tak jak powinienem, to palnie mnie w mój cholerny zadek”. I od tego czasu przestałem robić takie głupie numery. Powiedział: „To mógłby być kwas albo coś takiego, w co wpadłeś. Mogłeś się zabić łąząc w takim obcym, ciemnym miejscu. Więc już nigdy tego nie rób”. I już nie robiłem.

To nie ubranie obchodziło go tak bardzo. Nie przejmował się tym, że je zniszczyłem. To o mnie się martwił. Nigdy nie zapomniałem tego, że przejął się mną. Więc zawsze jakoś się dogadywaliśmy. Zawsze stał za mną na 100 procent, cokolwiek chciałem zrobić, i wierzę, że dzięki temu jego zaufaniu do mnie nabrałem zaufania sam do siebie.

Ale matka garbowała mi skórę za najmniejsze przewinienie. Tak bardzo to lubiła, że kiedyś, kiedy sama nie mogła tego zrobić, bo była chora, kazała zbić mnie ojcu. On zabrał mnie do drugiego pokoju, zamknął drzwi i kazał mi wrzeszczeć, tak jakby mnie bił. „Zrób trochę hałasu, jakbyś dostawał w skórę” — pamiętam, jak powiedział. A potem darłem się ile sił w płucach, a on siedział i patrzył na mnie stalowym wzrokiem. To było zabawne, stary. Ale kiedy teraz o tym myślę, chyba wolałbym, żeby mnie zbił, niż to, jak patrzył poprzez mnie, jakbym był niczym. Kiedy tak patrzył, poczułem się jakbym był niczym. To uczucie było gorsze od najgorszego lania.

Moi rodzice nigdy nie żyli ze sobą zbyt dobrze. Na większość Spraw patrzyli różnymi oczami. Skakali sobie nawzajem do gardeł, odkąd byłem małym dzieckiem. Jedyną sprawą, która ich naprawdę zjednoczyła, było to, jak później wpadłem w ciężki nałóg heroinowy. Kiedy to się stało, wyglądało, jakby zapomnieli o tym, co ich różniło, i połączyli siły, aby starać się mnie uratować. Poza tym zawsze wydawało mi się, że walczą ze sobą jak pies z kotem.

Pamiętam, jak matka chwytala różne rzeczy i ciskała nimi w ojca i mówiła najróżniejsze, niebywałe, paskudne rzeczy na niego. Czasami tak się wściekał, że też łapał za coś i rzucał w nią, cokolwiek wpadło mu w ręce — radio, dzwonek do zwoływania na obiad, cokolwiek. A ona wrzeszczała: „Chcesz mnie zabić, Dewey!” Pamiętam, jak kiedyś po jakiejś kłótni ojciec wyszedł na dwór, żeby ochłonać. Kiedy wrócił, matka nie chciała otworzyć drzwi, żeby go wpuścić — zapomniał swego klucza. Stał tam i krzyczał na nią, żeby otworzyła te drzwi, a ona nie chciała. To były takie przezroczyste szklane drzwi. Tak się wściekał na nią, że uderzył ją prosto w szczękę, przez tę szybę. Wybił jej parę zębów. Byli najlepszymi ludźmi, każde z osobna, ale nawzajem dokuczali sobie, aż się w końcu rozwiedli.

Myślę, że ich głównym problemem było to, że mieli różne temperamenty. Ale nie tylko to. Ich stosunki ułożyły się zgodnie ze stereotypem — lekarz — żona lekarza. Fakt, że on rzadko bywał w domu. Nam, dzieciom, nie bardzo to przeszkadzało, bo zawsze mieliśmy jakieś zajęcie. Ale myślę, że jej przeszkadzało to strasznie.

A potem, kiedy zajął się polityką, bywał w domu jeszcze rzadziej. Chyba zawsze kłócili się też o pieniądze, pomimo tego że ojciec uchodził za zamożnego. Przynajmniej jak na czarnego.

Pamiętam, jak kandydował do Izby Reprezentantów Stanu Illinois. Kandydował, bo chciał założyć straż pożarną tam, gdzie miał farmę, w Millstadt. Jacyś biali chcieli mu zapłacić, żeby nie kandydował, ale on i tak kandydował i przegrał. Matka dobrała się do niego za to, że nie wziął tych pieniędzy. Powiedziała, że mogli ich użyć, żeby pojechać na wakacje albo coś takiego.

Wściekała się też na niego później o tracenie fortuny na hazard; ojciec stracił ponad milion dolarów na hazardzie. I nigdy nie podobał się jej ten cały polityczny, radykalny chłam, w którym tkwił ojciec. Ale po tym jak się rozeszli, powiedziała mi później, że gdyby miała zaczynać od nowa, inaczej traktowałaby ojca. Ale wtedy było już za późno.

Wyglądało na to, że żaden z problemów naszych rodziców nie zakłócał beztrioski mojej, mojej siostry i mojego brata, choć spoglądając wstecz myślę, że jednak zakłócał. Musiało to mieć jakiś wpływ na nas, choć naprawdę nie wiem jaki. Po prostu myślę, że to było ponure tak patrzeć, jak cały czas ze sobą walczą. Jak powiedziałem, pomiędzy matką i mną nie układało się najlepiej, więc chyba to ją winiłem za te wszystkie problemy. Wiem, że siostra ojca Corrine ją obwiniała; nigdy nie lubiła mojej matki.

Moja ciotka Corrine miała mnóstwo pieniędzy i w ogóle, ale wszyscy uważali, że była dziwaczką jak sukinsyn. Ja też. Ale byli bliscy sobie, mój ojciec i jego siostra. I nawet pomimo tego, że była przeciwna małżeństwu ojca z matką, ludzie mówili, że gdy się pobrali, ciotka powiedziała: „Boże, miej w opiece tę biedną kobietę. Bo ona nie wie, jakie czekają ją problemy”.

Ciotka Corrine była doktorem metafizyki, czy kimś w tym rodzaju. Miała gabinet przez ścianę z moim ojcem. Na froncie był szyld z napisem „Dr Corrine, Wróżka, Znachorka”, z otwartą dłonią skierowaną do widza. Przepowiadała ludziom los. Siedziała w swoim gabinecie z tymi wszystkimi zapalonymi świecami, i w ogóle, i paliła te papierosy. Stary, siedziała tam, w tym gabinecie, za tymi chmurami dymu i mówiła dziwne rzeczy. Ludzie się jej bali; niektórzy uważali ją za czarownicę albo jakąś królową voodoo. Lubiła mnie. Ale musiała sądzić, że to ja byłem dziwakiem, bo gdy tylko wchodziłem do jej gabinetu, zaczynała zapalać te świece i palić papierosy. Czy to nie afera — ona uważała mnie za dziwaka.

My wszyscy — mój brat, ja i siostra — w młodości mieliśmy artystyczne zamiłowania, zwłaszcza Vernon i ja, ale Dorothy też. Kiedy dorastałem — zanim tak naprawdę zająłem się muzyką — ja, Dorothy i Vernon urządzaliśmy nasze własne konkursy talentów. Kiedy zaczęliśmy, mieszkaliśmy jeszcze przy 15 ulicy i Broadwayu. Miałem chyba około dziewięciu czy dziesięciu lat. W każdym razie właśnie zaczynałem grać na trąbce, właśnie się tym zająłem. Jak powiedziałem, dostałem ją od Wuja Johnny’ego. A więc ja grałem na trąbce — tyle, co potrafiłem wtedy grać — a Dorothy grała na fortepianie. Vernon tańczył. Świetnie się bawiliśmy. Dorothy umiała grać kilka pieśni kościelnych. Ale nic innego. Głównie robiliśmy małe skecze — śmieszne rzeczy, rozumiesz — konkurs talentów ze mną jako sędzią. Stary, byłem dla nich surowy. Vernon zawsze mógł śpiewać, rysować i tańczyć. A więc on śpiewał, a Dorothy tańczyła. W tym czasie matka posyłała ją do szkoły tańca. W każdym razie robiliśmy takie numery. Ale jak dorosłem, spoważniałem, zwłaszcza jeśli chodzi o moje muzykowanie.

Po raz pierwszy zwróciłem uwagę na muzykę słuchając audycji radiowych pod tytułem „Harlem Rhythms”. Miałem jakieś siedem czy osiem lat. Tę audycję nadawano codziennie za piętnaście dziewiąta, więc często spóźniałem się do szkoły, bo słuchałem tego programu. Ale musiałem tego wysłuchać, stary, musiałem. Przeważnie nadawali czarne zespoły, ale czasami kiedy dawali jakiś biały zespół, wyłączałem radio, chyba że był to Harry James albo Bobby Hackett. Ale ten program był naprawdę wspaniały. Grały tam wszystkie te wspaniałe czarne zespoły i pamiętam, jak fascynowało mnie słuchanie płyt Louisa Armstronga, Counta Basiego, Bessie Smith, Duke’a Ellingtona i całej masy innych groźnych sukinsynów w tym programie. Później, kiedy miałem dziewięć albo dziesięć lat, zacząłem brać prywatne lekcje muzyki.

Ale jeszcze przed tymi lekcjami pamiętam także, jak muzyka brzmiała tam w Arkansas, kiedy odwiedzałem dziadka, zwłaszcza w kościele w sobotę wieczorem. Stary, to było coś jak sukinsyn.

Miałem chyba około sześciu lub siedmiu lat. Spacerowaliśmy wieczorami tymi ciemnymi wiejskimi drogami, a tu nagle muzyka, wydawała się jakby znikąd, z tych drzew o przerażającym wyglądzie, co to wszyscy mówią, że mieszkają w nich duchy. W każdym razie staliśmy na skraju drogi — z kimkolwiek wtedy byłem, z jednym z wujków czy z kuzynem Jamesem — i pamiętam, jak ktoś grał na gitarze, tak jak gra B. B. King. I pamiętam mężczyznę i kobietę, śpiewali i mówili, jak to wezmą się do dzieła! Cholera, ta muzyka to było coś, zwłaszcza śpiew tej kobiety. Ale myślę, że takie rzeczy zostały we mnie, wiesz, o co mi chodzi? Taki rodzaj brzmienia w muzyce, ten blues, kościół, funk z bocznych dróg, sprawy tego typu, te południowe, środkowo-zachodnie, wiejskie dźwięki i rytmy. Myślę, że zaczęło to przenikać mi do krwi na tych nawiedzonych przez duchy bocznych drogach w Arkansas po zmroku, kiedy sowy wychodzą zawodzić. Więc kiedy zacząłem brać te lekcje muzyki, mogłem już mieć jakieś pojęcie o tym, jak chciałem, aby brzmiała moja muzyka.

Muzyka to dziwna sprawa, kiedy przychodzi o niej pomyśleć. Trudno jest określić punkt, w którym wszystko to zaczęło się dla mnie. Ale myślę, że coś z tego zaczęło się na tamtej drodze w Arkansas, a coś od tamtych audycji „Harlem Rhythms” w radio. Kiedy zająłem się muzyką, się tym cały bez reszty; potem nie miałem już czasu na nic innego.

ROZDZIAŁ 2

Kiedy miałem dwanaście lat, muzyka stała się najważniejszą sprawą w moim życiu. Prawdopodobnie nie zdawałem sobie wtedy sprawy, jak ważna się stanie, ale spoglądając wstecz widzę, jak ważna była już wówczas. Wciąż grałem w baseball i football, wciąż kręciłem się z kolegami takimi jak Miliard Curtis i Darnell Moore. Ale na poważnie brałem lekcje trąbki i naprawdę interesowałem się tą rurą. Pamiętam, jak pojechałem na obóz skautowski koło Waterloo w Illinois, kiedy miałem około dwunastu czy trzynastu lat. Był to Obóz Vanderventer i Główny Skautmistrz, Mr Mays, wiedział, że gram na trąbce; polecił mi grać capstrzyki i pobudki. Pamiętam, jak byłem dumny, że poprosił mnie o to, wybierając mnie spośród wszystkich. Więc wydaje mi się, że już wtedy zaczynałem grać w porządku.

Ale naprawdę zacząłem rozwijać się jako muzyk, gdy opuściłem Attucks Junior High i poszedłem do Lincoln High School. Mój pierwszy wielki nauczyciel, Elwood Buchanan, był w Lincoln. Lincoln było zarówno Junior — niższego, jak i Senior — wyższego stopnia szkołą średnią; poszedłem tam do Junior High i zostałem do dyplomu. Kiedy zacząłem grać w zespole, byłem tam najmłodszy. Mr Buchanan wywarł wówczas największy — po moim ojcu — wpływ na moje życie. Niewątpliwie to on był osobą, która wtedy tak naprawdę wprowadziła mnie w muzykę. Wiedziałem, że chcę zostać muzykiem. Nie chciałem być nikim innym.

Mr Buchanan był jednym z pacjentów i koleżków od kieliszka mojego ojca. Ojciec opowiedział mu, jak bardzo interesowałem się muzyką, a w szczególności grą na trąbce. Więc powiedział, że mógłby dawać mi lekcje trąbki i to było właśnie to. Chodziłem do Attucks, kiedy po raz pierwszy zacząłem brać lekcje u Mr Buchanana. Później, kiedy zacząłem chodzić do Lincoln High School, on jak gdyby opiekował się mną, żebym utrzymywał się na właściwej drodze.

Na trzynaste urodziny ojciec kupił mi nową trąbkę. Matka chciała, żebym miał skrzypce, ale ojciec ją przegłosował. Spowodowało to wielką kłótnię pomiędzy nimi, ale prędko jej przeszło. Ale to Mr Buchanan sprawił, że dostałem nową trąbkę, ponieważ wiedział, jak strasznie chciałem grać.

To właśnie mniej więcej wtedy zacząłem mieć poważne nieporozumienia z matką. Dotychczas dotyczyły drobnych spraw. Ale się rozkręciły, jak z górki. Naprawdę nie wiem, na czym polegał jej problem. Ale myślę, że miało to jakiś związek z tym, że nie rozmawiała ze mną prosto i szczerze. Nadal próbowała traktować mnie, jakbym był małym dzieckiem, tak samo jak traktowała mojego brata Vernona. Myślę, że miało to jakiś związek z tym, że stał się homoseksualistą. Kobiety — moja matka, siostra i babka — zawsze traktowały Vernona jak dziewczynkę. A ja nie dawałem wciskać sobie żadnego takiego kitu. Trzeba było mówić do mnie wprost albo wcale. Ojciec kazał matce zostawić mnie w spokoju, kiedy zaczęliśmy mieć problemy. I przeważnie tak było, ale wdał się w kilka naprawdę poważnych kłótni. A jednak, pomimo tego wszystkiego, matka kupiła mi dwie płyty Duke'a Ellingtona i Arta Tatum. Słuchałem ich cały czas, co później pomogło mi w zrozumieniu jazzu.

Ponieważ Mr Buchanan dawał mi lekcje trąbki już w Attuck, zanim przeszedłem do Lincoln, byłem zaawansowany na tym instrumencie. Grałem już całkiem nieźle. Potem, w szkole średniej, zacząłem także studiować ze wspaniałym niemieckim nauczycielem trąbki imieniem Gustav, który mieszkał w St. Louis i grał pierwszą trąbkę w St. Louis Symphony Orchestra. Był groźnym sukinsynem. Robił także świetne ustniki do trąbek i nawet dziś używam ustnika jego projektu.

Zespół Lincoln High pod dyktando Mr Buchanana był jak sukinsyn. Mieliśmy sekcję kornetów i trąbek jak sto diabłów. To byłem ja, Ralaigh McDaniels, Red Bonner, Duck McWaters i Frank Gully — który grał na pierwszej trąbce i był groźnym sukinsynem. Był mniej więcej trzy

lata starszy ode mnie. Ponieważ byłem najmniejszy i najmłodszy w zespole, niektóre dzieciaki dokuczały mi. Ale ja także byłem nieznośny, robiłem ludziom kawały i w ogóle — rzucałem kulki przeżutego papieru i trafiałem ludzi w głowę, kiedy nie patrzyli. No wiesz, jak to dzieciak, takie numery nastolatków, nic poważnego.

Wyglądało na to, że wszystkim zawsze podobał się mój ton, który zawdzięczam temu, jak grał wtedy Mr Buchanan. Było to na kornecie. W istocie Red i Frank, i wszyscy inni, którzy grali w zespole na kornecie czy trąbce, przekazywali sobie instrument Mr Buchanana.

Myślę, że byłem jedyny w sekcji kornetów, który miał własny instrument. Ale choć wszyscy byli starsi ode mnie i jeszcze wiele musiałem się nauczyć, wszyscy mnie zachęcali, podobało im się moje brzmienie i podejście do grania. Zawsze mówili mi, że mam wiele wyobraźni na tym instrumencie.

Z Mr Buchananiem graliśmy wyłącznie marsze i podobny chłam. Uwertury, muzykę ilustracyjną, marsze Johna Philipa Sousa. Nie pozwalał nam grać żadnego jazzu, kiedy był w pobliżu, ale kiedy wychodził na chwilę z sali prób, próbowaliśmy zabierać się za jazz.

Jedna z najważniejszych rzeczy, których nauczył mnie Mr Buchanan, to grać bez wibrata. Na początku lubiłem grać z wibratem, ponieważ | tak na tym instrumencie grała większość trębaczy. Pewnego dnia, kiedy grałem w tym stylu z całym tym wibratem, Mr Buchanan zatrzymał zespół i powiedział mi; „Słuchaj, Miles. Daj sobie spokój z tym Harrym Jamesem i z tym całym wibratem. Przestań trząść tymi nutami i drżeć, bo jeszcze dość się natrzęsiesz, kiedy się zestarzejesz. Graj prosto, wypracuj swój własny styl, bo cię na to stać. Masz dość talentu żeby, jako trębacz, być panem samego siebie”).

Stary, nigdy tego nie zapomniałem. Ale wtedy uraził mnie i zmieszał. Ja po prostu uwielbiałem to, jak grał Harry James. Ale po tym zacząłem zapominać o Jamesie i przekonałem się, że Mr Buchanan miał rację. Przynajmniej jeśli chodzi o mnie.

W szkole średniej zacząłem poważnie traktować swoje ubranie. Zacząłem dbać o swój wygląd, starałem się wyglądać ze szpanem i w ogóle, ponieważ mniej więcej wtedy zaczęły zwracać na mnie uwagę dziewczęta, choć w wieku lat czternastu tak naprawdę jeszcze się nimi nie interesowałem. Więc zacząłem ubierać się modnie, poświęcać wiele czasu wyborowi rzeczy, które kupowałem i wkładałem do szkoły. Ja i paru moich przyjaciół — którzy także interesowali się strojami — zaczęliśmy wymieniać wiadomości o tym, co było modne, a co nie. Podobał mi się wtedy styl Freda Astaire i Cary’ego Granta, więc stworzyłem coś w rodzaju szpanerskiego, quasi-czarnego angielskiego wzoru: garnitury Brooks Brothers, buty butcher boy, spodnie z wysokim stanem, koszule z wysokimi kołnierzykami na oszewkach, tak sztywnymi od krochmalu, że z trudem mogłem zgiać kark.

Jedna z najważniejszych rzeczy, które przydarzyły mi się w szkole średniej — obok studiów u Mr Buchanana — to poznanie Clarka Terry, tego trębacza, gdy pewnego razu zespół pojechał grać w Car-bondale w Illinois. Stał się moim idolem na instrumencie. Był starszy ode mnie i był kolegą od kieliszka Mr Buchanana. W każdym razie pojechaliśmy grać do Carbondale i zobaczyłem tego kolesia i podszedłem prosto do niego i zapytałem, czy jest trębaczem. Odwrócił się i spytał, skąd wiedziałem, że jest trębaczem. Odpowiedziałem, że poznałem po układzie jego ust. Ubrany byłem w swój uniform szkolnego zespołu, a Clark miał szpanerską marynarkę i groźną, piękną szarfę wokół szyi. Nosił szpanerskie buty butcher boy i groźny kapeluszek ułożony w asa-dwójkę. Powiedziałem mu, że poznałem także, iż był trębaczem ze szpanerskiego fajansu, jaki miał na sobie.

Jakby uśmiechnął się do mnie i powiedział coś, czego nie zapamiętałem. Następnie, kiedy zapytałem go o różne sprawy w związku z graniem na trąbce, on tak jakby zaszpanował, mówiąc mi, że „nie chce gadać o żadnej trąbce z tymi wszystkimi ślicznotkami, co się tu kręcą”. Clark

był wtedy poważnie za dziewczynami, a ja nie. A więc to, co mi odpowiedział, naprawdę mnie uraziło. Następnym razem kiedy się spotkaliśmy, była to już całkiem inna historia. Ale nigdy nie zapomniałem tego pierwszego razu, kiedy ja i Clark spotkaliśmy się, jaki trzymał szpan. Postanowiłem wtedy, że będę trzymał taki sam szpan, nawet większy, kiedy poukładałem swoje sprawy.

Zacząłem kręcić się z moim przyjacielem Bobbym Danzigiem. Bobby był mniej więcej w moim wieku i był trębaczem jak sto diabłów. Chodziliśmy tu i tam słuchać muzyki i podłączać się do różnych zespołów, kiedy tylko mogliśmy. Chodziliśmy wszędzie razem, obaj się stroiliśmy, nawet myśleliśmy bardzo podobnie. Ale on był bardziej wygadany ode mnie. Mógł w minutę przegadać każdego sukinsyna. Stary, wchodziliśmy do klubu, posłuchaliśmy zespołu i jeśli dzieciak stał nie tak jak trzeba albo perkusista miał nie tak jak trzeba ustawione bębny, Bobby powiedział: „Chodźmy stąd, stary, bo ten sukinsyn nie umie grać. Patrz, jak bębniarz rozstawił bębny, stary, zupełnie źle. I patrz jak stoi ten trębacz. Ma zupełnie spięprzoną postawę. Teraz rozumiesz, że ten sukinsyn nie umie grać, skoro tak stoi na estradzie! Więc spadajmy stąd!”

Stary, Bobby Danzig to był ktoś wyjątkowy. Był świetnym trębaczem i jeszcze lepszym doliniarzem. Bobby wsiadał do jednego z tych tramwajów, co jeździły w St. Louis, i gdy dotarł do końca linii, miał 300 dolarów albo więcej, jeśli był dobry dzień. Poznałem Bobby'ego kiedy miałem szesnaście lat, a on był chyba w tym samym wieku. Razem wstąpiliśmy do związku i wszędzie razem chodziliśmy. Bobby był moim pierwszym najlepszym muzycznym przyjacielem, moim stałym partnerem. Jak powiedziałem, to on poszedł ze mną do Rivieri, kiedy poszedłem na przesłuchanie do zespołu Billy Eckstine'a i potrafił grać na trąbce jak sukinsyn. Później zaprzyjaźniłem się z Clarkiem Terrym, ale Clark był około sześciu lat starszy ode mnie, a więc kombinowaliśmy na różne sposoby. Ale Bobby był dokładnie tam, w środku spraw, które lubiliśmy robić razem. Z wyjątkiem tego, że ja nigdy nie opróżniałem cudzych kieszeni, tak jak on. Był w tym najlepszy, lepszego nigdy nie widziałem.

Inny świetny trębacz to Levi Maddison. Wychwalał go mój nauczyciel Gustav. Levi był jego najlepszym uczniem i, stary, to był sukinsyn. W tamtych latach, około 1940, St. Louis było miastem wspaniałych trębaczy, a Levi był jednym z najgroźniejszych, jeśli nie tym najgroźniejszym. Ale Levi był zwariowanym sukinsynem, który chodził i śmiał się do siebie cały czas. I gdy raz zaczął się z czegoś śmiać, nie mógł przestać. Wielu ludzi mówiło, że śmiał się cały czas, bo był przygnębiony. Nie wiem, czym Levi mógł być przygnębiony, ale wiem, że na pewno umiał grać na trąbce. Uwielbiałem go oglądać. Jego trąbka była przedłużeniem jego osoby. Ale wszyscy trębaczycie z St. Louis w owym czasie tak grali — Harold „Shorty” Baker, Clark Terry i ja sam. Wszyscy tak graliśmy, mieliśmy to, co nazywaliśmy „tym czymś z St. Louis”.

Levi zawsze śmiał się z tym szalonym błyskiem w oczach. Z tym oddaleniem. Był obok i zawsze wsadzano go na kilka dni do wariatkowa. Nigdy nikogo nie skrzywdził, nie był agresywny ani nic, takiego. Ale chyba wtedy, w tamtych czasach, ludzie nie chcieli ryzykować. Później, kiedy opuściłem St. Louis, aby zamieszkać w Nowym Jorku, za każdym razem kiedy wracałem do domu z wizytą, chodziłem zobaczyć się z Levim. Czasami było trudno go znaleźć. Ale jeśli już go odnalazłem, zawsze prosiłem, aby przyłożył trąbkę do ust, bo po prostu uwielbiałem to, jak ją trzymał. I przykładał, uśmiechając się od ucha do ucha.

A potem, pewnego razu kiedy przyjechałem z powrotem, nie mogłem go znaleźć. Mówili, że pewnego dnia zaczął się śmiać i nie mógł przestać. Zabrali go więc do zakładu i już stamtąd nie wyszedł. Albo przynajmniej nikt go nie widział. Ale to, co Levi robił na trąbce, było po prostu zbyt groźne, stary, był muzykiem jak sto diabłów. Kiedy chwycił trąbkę, było słychać cały jego ton i świetność, rozumiesz?

Nikt inny tego nie miał i wciąż jeszcze nie słyszałem takiego tonu. Był prawie taki jak mój,

tylę że pełniejszy, coś jakby pomiędzy tonem Freddiego Webstera i moim. I Levi miał taką aurę wokół siebie, kiedy chwycił rurę, że wydawało się, iż zaraz usłyszysz się coś, czego się jeszcze w życiu nie słyszało. Tylko kilku ludzi miało taką postawę. Dizzy to miał i myślę, że ja to mam. Ale Levi to był gość. Sukinsyn, gdyby nie zwariował i nie poszedł do czubków, ludzie mówiliby dziś o nim.

Gustav mówił mi, że jestem najgorszym trębaczem na świecie. Ale później, kiedy Dizzy miał dziurę w wardze, która nie chciała się wyleczyć, a więc pojechał zobaczyć się z Gustavem w sprawie zmiany ustnika, opowiadał, że GUS powiedział mu, iż byłem jego najlepszym uczniem. Wiem tylko tyle, że GUS nigdy nie powiedział mi tego w oczy.

Być może GUS uważał, że jeśli powie mi, że jestem jego najgorszym studentem, to będę więcej pracować. Być może uznał, że to sposób, żeby wydobyć ze mnie to, co najlepsze. Nie wiem. Ale mi to nie przeszkadzało. Tak długo, jak długo uczył mnie te pół godziny za te 2,50 dolara, które mu płaciłem, mógł mówić, co tylko chciał. GUS był technikiem. Potrafił przebiec skałę chromatyczne około dwunastu razy na jednym oddechu. To było coś. Ale wtedy, kiedy chodziłem do niego na lekcje, miałem już pewne zaufanie do swego grania. Wiedziałem, że chcę być muzykiem, i wszystko, co robiłem, przybliżało mnie do tego.

Kiedy byłem w szkole średniej, zacząłem kręcić się z pianistą nazwiskiem Emmanuel St. Claire „Duke” Brooks. (Jego siostrzeniec, Richard Brooks, słynny footballista, jest teraz dyrektorem Miles Davis Elementary School — Szkoły Podstawowej im. Mileasa Davisa). Zyskał przydomek „Duke”, ponieważ znał i potrafił grać wszystkie utwory Duke’a Ellingtona. Grał z basistą Jimmym Blantonem w pewnym miejscu, nazywanym wówczas Red Inn, było to naprzeciw mojego domu. Duke Brooks był dwa albo trzy lata starszy ode mnie, ale miał na mnie duży wpływ, ponieważ interesował się tą nową muzyką, która właśnie rozwijała się w tamtym czasie.

Duke Brooks był pianistą jak sto diabłów. Stary, ten sukinsyn grał jak Art Tatum. Uczyl mnie akordów i różnych rzeczy. Mieszkał w East St. Louis i miał w domu rodziców swój pokój z osobnym wejściem. Chodziłem do niego do domu i słuchałem go w przerwie na lunch, kiedy chodziłem do Lincoln High School. Mieszkał o jakieś dwie lub trzy przecznice od szkoły. Palil mnóstwo trawy i był chyba pierwszą znaną mi osobą, która to robiła. Choć ja nigdy tego z nim nie robiłem. Nigdy zanadto nie lubiłem trawy. Ale wtedy, w tamtych czasach, nie robiłem nic, nawet nie piłem.

Duke ostatecznie zginął na włóczędzie pociągami, gdzieś w Pensylwanii. Był w jednym z tych wagonów wypełnionych żwirem i piaskiem. Słyszałem, że ten fajans spadł na niego i uduził go. Było to chyba w 1945. Wciąż mi go brak i myślę o nim nawet dziś. Był muzykiem jak sto diabłów i gdyby się nie zabił, byłby sukinsynem na scenie muzycznej.

Zaczynałem grać w „biegnącym” stylu trąbkowym, który słyszałem w St. Louis. Ja, Duke i perkusista nazwiskiem Nick Haywood, który miał garb na plecach — mieliśmy razem małą grupę. Staraliśmy się grać tak, jak ci czarni goście z zespołu Benny Goodmana. Benny miał czarnego pianistę nazwiskiem Teddy Wilson. Ale Duke grał nowocześniejsz niż Teddy Wilson. Duke grał wtedy na fortepianie jak Nat „King” Cole. To była ta sama klasa, ten Duke.

Jedynie nowe płyty, jakie mieliśmy w tamtym czasie, to głównie płyty, które wyjmowali z szaf grających i sprzedawali za grosze. A jeśli nie miałeś pieniędzy, żeby je kupić, wtedy mogłeś po prostu chodzić i łykać je słuchając szafy grającej. Grałem wtedy ze słuchu. W każdym razie nasza mała grupa grywała takie utwory jak Airmail Special. Graliśmy to z tymi nowoczesnymi akcentami. Duke był takim sukinsynem na fortepianie, że i ja grałem w tym biegnącym stylu, jak on wówczas miał.

Mniej więcej w tym czasie zaczynałem mieć w East St. Louis pewną skromną reputację jako

dobrze zapowiadający się trębacz. Ludzie muzycy — uważali, że umiem grać, ale ja nie byłem dość próżny, aby to głośno przyznać. Ale zaczynałem myśleć sobie, że mógłbym grać tak dobrze, jak każdy inny sukinsyn, co się rusza. Prawdopodobnie myślałem, że mógłbym grać lepiej. Ponieważ jeśli chodzi o czytanie nut i zapamiętywanie partii, miałem fotograficzną pamięć. Niczego nie zapomniałem. Także improwizowałem jako solista dzięki pracy z Mr Buchananem i przebywaniu z gośćmi takimi jak Duke Brooks i Levi Maddison. A więc, wiele rzeczy zaczynało trafiać na swoje miejsca. Kilku z najlepszych muzyków z East St. Louis chciało, żebym z nimi grał. Zaczynałem myśleć, że jestem najbardziej ekstra rzeczą w okolicy.

Być może jedną z przyczyn, dlaczego nie mówiłem tego głośno, było to, że Mr Buchanan wciąż siedział mi na karku, żebym robił postępy w Lincoln High. Chociaż byłem filarem zespołu po tym, jak Frank Gully ukończył szkołę — grałem większość pierwszych partii — wciąż naciskał na mnie, czasami poważnie. Powiadał, że mój dźwięk był zbyt wąty, albo mówił mi, że czasami nie było mnie słychać. Ale on zawsze był taki — wymagający, zwłaszcza jeśli sądził, że mógłbyś grać. Kiedyś gdy byłem młodszy i wszyscy myśleli, że będę dentystą, powiedział mojemu ojcu: „Doktoru, Miles nie będzie żadnym dentystą. On będzie muzykiem”. A więc widział coś we mnie, nawet dawno temu. Powiedział mi później, że to moja ciekawość, ochota, żeby wiedzieć jak najwięcej o muzyce, była moją silną stroną. Cały czas popychała mnie do przodu.

Duke Brooks i Nick Haywood, kilku innych gości i ja grywaliśmy w pewnym miejscu pod nazwą Huff's Beer Garden. Frank Gully grywał tam czasami z nami. Zarabialiśmy tam w soboty jakieś grosze. Ale to nie było coś, czym można by się chwalić. Po prostu braliśmy te grania dla zabawy. Graliśmy różne drobne chałtury w East St. Louis: kluby towarzyskie, imprezy kościelne — wszystko, gdzie mogliśmy zagrać. Ćwiczyliśmy także w mojej piwnicy. Stary, graliśmy głośno. Pamiętam, kiedyś mój ojciec wpadł do Huff's, aby posłuchać, jak gramy. Kiedy opowiadał mi o tym następnego dnia, mówił, że nie słyszał nic, tylko bębny. W każdym razie, próbowaliśmy grać wszystkie utwory Harry'ego Jamesa. Ale po jakimś czasie odszedłem z tego zespołu, bo poza graniem Duke'a, nic w nim się dla mnie nie działo.

Myślenie wyłącznie o muzyce odcięło mnie od tych wojen gangów i całego tego chlamu i ograniczyło czas na uprawianie sportów. Ćwiczyłem przy każdej okazji — wyglupiałem się próbując grać na fortepianie. Uczylem się improwizować i naprawdę wpadałem coraz głębiej w jazz. Chciałem móc grać te rzeczy, które słyszałem u Harry'ego Jamesa. Prędko więc zmęczyło mnie słuchanie sukinsynów, co nie potrafili grać nowocześnie. Niektórzy goście, co nie byli zaawansowani w muzyce, zaczęli śmiać się z moich prób grania nowszej muzyki. Ale miałem gdzieś to, co mówili. Wiedziałem, że jestem na właściwym tropie.

Mniej więcej wtedy, kiedy miałem szesnaście lat, miałem zagrać parę sztuk w trasie — Belleville w Illinois, takie miejsca. Matka powiedziała, że mogę grać w weekendy. Było to z gościem nazwiskiem Pickett. Graliśmy chlām taki jak Intermezzo, Honeysuckle Rose i Body and Soul. Grywałem po prostu melodie, bo nic innego ciekawego się nie działo. Zarabialiśmy jakieś grosze. Ale cały czas się uczyłem. Pickett grał taką muzykę do przydrożnych knajp albo — jak to niektórzy nazywali — honky-tonków. Rozumiesz. Ten chlām, który gra się w czarnych klubach — „krwawych kublach”. „Krwawe kubły” odnosiły się do bójek, które często wybuchały w tych klubach. Ale po jakimś czasie zmęczyło mnie pytanie, kiedy będę mógł odjechać — pograć ten nowoczesny chlām, który mnie interesował. Niedługo potem odszedłem z zespołu Picketta.

Kiedy miałem piętnaście czy szesnaście lat, nauczyłem się także grać skale chromatyczne. Kiedy zaczynałem grać ten chlām, wszyscy w Lincoln zatrzymywali się i pytali, co takiego robię. Po tym zaczęli patrzeć na mnie inaczej. Także ja i Duke zaczynaliśmy załapywać się na jam sessions w Brooklyn w Illinois — niedaleko od East St. Louis. Jeden z najlepszych przyjaciół mego ojca był burmistrzem w Brooklynie, pozwolił mi więc grać, mimo że byłem za młody, żeby

chodzić do klubów. Wiele naprawdę świetnych muzyków grało na tych statkach na Missisipi z Nowego Orleanu do St. Louis. Zawsze podłączali się do zespołów na tych całonocnych imprezach w Brooklynie. Stary, te miejsca zawsze buzowały, zwłaszcza w weekendy.

East St. Louis i St. Louis były prowincjonalnymi miastami pełnymi prowincjonalnych ludzi. Oba miasta są naprawdę prostackie, zwłaszcza ci biali stąd — naprawdę prowincjonalni i rasiści do szpiku kości. Czarni z East St. Louis i St. Louis także byli prowincjonalni, ale jakby z pewnym szpanem w swej prowincjonalności. To było fajne miejsce. Mnóstwo ludzi z tych okolic miało wtedy, w tamtych latach, całą masę stylu — prawdopodobnie nadal mają. Czarni z tych okolic kraju są jakby inni od czarnych w innych miejscach. I wydaje mi się, że kiedy dorastałem, było tak dlatego, że ludzie — szczególnie czarni muzycy — kręcili się w tę i z powrotem z Nowego Orleanu. St. Louis jest blisko Chicago, a także Kansas City. Więc ludzie przynosili te różne style z tych miejsc do East St. Louis.

Był wówczas pewien szpan w czarnych ludziach. Po tym jak St. Louis zamierało na noc, wszyscy stamtąd przenosili się do Brooklynu słuchać muzyki i balować całymi nocami. Ludzie w East St. Louis i St. Louis urabiali sobie ręce w tych rzeźniach i paczkowniach. Więc rozumiesz, że byli wściekli, kiedy wychodzili z roboty. Nie chcieli słuchać żadnego durnego syfu od nikogo i natychmiast zabiliby sukinsyna, który wystartowałby z jakimś głupim kitem. To dlatego poważnie traktowali balowanie i słuchanie muzyki. To dlatego kochałem grać w Brooklynie. Ludzie naprawdę słuchali tego, co grałeś. Jeśli nie grałeś nic, ludzie w Brooklynie natychmiast ci to uświadamiali. Zawsze lubiłem uczciwość i nie cierpiełem ludzi nieuczciwych.

Mniej więcej w tym czasie zacząłem zarabiać parę groszy, niewiele. Moi nauczyciele w Lincoln wiedzieli, że jestem zdecydowany zostać muzykiem. Niektórzy z nich słyszeli mnie w Brooklynie czy na innych jam sessions. Ale przyjąłem zasadę, aby naprawdę wyrabiać się w nauce, ponieważ wiedziałem, że w przeciwnym razie moja matka i ojciec nie pozwolą mi grać. Więc uczyłem się solidniej.

Kiedy miałem szesnaście lat, poznałem Irene Birth, która chodziła ze mną do Lincoln. Miała naprawdę ładne stopy. Zawsze byłem pies na ładne, małe stópki. Miała około pięciu stóp i sześciu cali wzrostu i ważyła około 103 funtów. Wiotka kobieta, ale z naprawdę miłą figurą — przypominała mi ciała tancerek. Miała żółtawy kolor. No wiesz, niby jasny, ale taki na pół gwizdka jasny. Pomijając to, że była ładna, ze szpanem, z niezłym ciałem, to jej stopy naprawdę zwróciły moją uwagę. Była trochę starsza ode mnie — urodziła się chyba 12 maja 1923 — i o parę klas przede mną. Ale podobała mi się, a ja podobałem się jej i była moją pierwszą prawdziwą dziewczyną.

Mieszkała na Goose Hill, które jest częścią East St. Louis położoną ponad rzeźniami i zagrodami, gdzie trzymano krowy i świny po wyładowaniu z pociągów. Była to biedna i czarna okolica. Smród gnoju i krowiego łajna mieszał się ze smrodem śmierci. Co za przedziwny, przynębiający smród. W każdym razie był to kawał drogi stamtąd, gdzie mieszkalem, ale chodziłem tam, żeby się z nią zobaczyć. Czasami sam, a czasami z moim przyjacielem Miliardem Curtisem, który był wtedy gwiazdą footballu i koszykówki; był chyba kapitanem drużyny footballowej.

Naprawdę lubiłem Irenę. Z nią przeżyłem swój pierwszy orgazm. Pamiętam, że pierwszy raz, kiedy strzeliłem gola, myślałem, że muszę się wysikać i zerwałem się i pobiegłem do łazienki. Miałem już przedtem wilgotne sny, kiedy myślałem, że położyłem się na jajku i rozgniotłem je. Stary, ale nigdy nie doświadczyłem niczego takiego, jak ten pierwszy strzał.

Irene i ja jeździliśmy w weekendy tramwajem przez most nad Missisipi do St. Louis. Jeździliśmy taki kawał do Sarah and Finney — wówczas najbogatszej czarnej dzielnicy w St. Louis — do Comet Theatre, najlepszego czarnego kina w mieście. Cała wyprawa kosztowała

około czterdziestu centów za nas dwoje. Wszędzie gdzie chodziliśmy, nosiłem swoją trąbę, ponieważ wydawało mi się, że mogę mieć okazję, żeby zagrać. Zawsze chciałem być gotowy, jeśli pojawi się sposobność, i czasami się pojawiała.

Irene tańczyła w jednej z tych grup z East St. Louis. Naprawdę umiała tańczyć. Ja nigdy nie byłem dobrym tancerzem. Ale z pewnych względów potrafiłem tańczyć z Ireną; wyglądało na to, że udaje się jej wyciągnąć to ze mnie i sprawić, że nie potykałem się po całej sali i nie wyglądałem jak idiota. W istocie sprawiała, że wyglądałem jakbym wiedział, co robię. Ale Irenę była jedyną dziewczyną — oprócz mojej siostry Dorothy — z którą umiałem tańczyć. Nie lubiłem tańczyć, bo byłem wtedy zbyt nieśmiały.

Irene dorastała ze swoją matką, dobrą kobietą, silną i urodziwą, jak Irene. Jej ojciec, Fred Birth, był graczem w numerki. Był hazardzistą, naprawdę wysokim kolesiem. Miała młodszego przyrodniego brata nazwiskiem Freddie Birth, któremu dawałem lekcje trąbki. Był całkiem niezłym muzykantem, ale ja naciskałem na niego, tak jak Mr Buchanan naciskał na mnie. Gdy ukończyłem Lincoln, Freddie grał pierwszą trąbkę w szkolnym zespole. Jest dziś dyrektorem szkoły w East St. Louis. Freddie Jr wyrósł na bardzo miłego i fajnego kolesia.

Irene miała także braciszka imieniem William, w wieku chyba około pięciu czy sześciu lat, którego bardzo lubiłem. William był naprawdę ślicznym chłopczykiem z kędzierzawymi włoskami, ale chudym i stale kaszlącym. Ciężko zachorował na zapalenie płuc czy coś takiego. W każdym razie jakiś doktor przyszedł zobaczyć Williama. Ponieważ Irene wiedziała, że myślałem, aby zostać lekarzem — idąc w ślady ojca, ale w medyczną, nie dentyścyczną stronę (coś, co bardzo niewielu ludzi wiedziało o mnie) — zawołała mnie, abym popatrzył na to, co robi. Ten doktor przyszedł, rzucił okiem na Williama i powiedział wprost, bez żadnych emocji, że nie ma tu nic do roboty. Powiedział, że William umrze przed świtem. Stary, ten numer mnie załamał. Rozumiesz, długo nie mogłem pojąć, jak on mógł powiedzieć coś takiego i wcale się tym nie przejąć. Po prostu poczułem od tego skurcz w żołądku, stary. William umarł rano następnego dnia w ramionach matki, w domu, ten doktor nie zabrał go nawet do szpitala i ten syf strasznie mnie dotknął.

Gdy to się stało, poszedłem do ojca i zapytałem go, jak jakiś doktor mógł przyjść, zobaczyć Williama i powiedzieć jego rodzinie, że umrze przed świtem i nic z tym nie zrobić. Jest doktorem, prawda? Czy chodzi o to, że oni nie mają pieniędzy czy co? Więc mój ojciec, wiedząc, że zadaję te pytania z powodu swego zainteresowania medycyną, odpowiedział: „Są tacy lekarze co to, jeśli pójdziesz do nich ze złamaną ręką, po prostu ci ją odetną, zamiast składać, ponieważ mogliby mieć z tym poważne trudności. Mogłoby to wymagać od nich zbyt dużego wysiłku. A więc łatwiej im jest ją obciąć. To właśnie był doktor z tego rodzaju, Miles. Jest ich mnóstwo na świecie. Tacy ludzie, Miles, zajmują się medycyną tylko dla prestiżu i pieniędzy, które im to przynosi. Nie kochają tego tak jak ja albo kilku moich przyjaciół. Nie chodzi się do takich, jeśli jest się naprawdę chorym. Jedyni, co do nich chodzą, to biedni czarni ludzie. Oni wcale nie obchodzą tych doktorów. To dlatego on był taki obojętny wobec Williama i jego rodziny. Wcale go nie obchodzą, rozumiesz?”

Kiwnąłem głową, że rozumiałem. Ale, stary, ten syf mnie zaszokował, wkurzył mnie jak cholera. Dowiedziałem się później, że ten doktor miał naprawdę wielki dom, że był bogaty i miał własny samolot. Wszystko, co miał, zarobił na ludziach — biednych czarnych ludziach, których miał gdzieś. Mdlilo mnie od tego. Więc myślałem o śmierci Williama i o tym, co o niektórych lekarzach powiedział mi ojciec. Po prostu nie mogłem pojąć, jak można patrzeć na kogoś, czyje serce wciąż bije, i po prostu mówić, że ta osoba umrze następnego ranka, i nie próbować coś na to poradzić — przynajmniej zmniejszyć ból. Wydawało mi się po prostu wtedy, że jeśli czyjeś serce wciąż bije, to ta osoba wciąż ma szansę żyć. Postanowiłem, że zostanę lekarzem, abym mógł się

starać i ratować życie ludzi takich jak William.

Ale wiesz, jak to jest. Mówisz, że chcesz być tym, chcesz być tamtym. A potem, w końcu, pojawia się coś innego i wywiewa ci to z głowy, zwłaszcza jeśli jesteś młody. Muzyka po prostu wywiała medycynę z mojej głowy. To znaczy, jeśli w ogóle tam była, przede wszystkim. Postanowiłem, że jeśli nie wybije się jako muzyk przed dwudziestym czwartym rokiem życia, wtedy będę robił coś innego. To coś innego, co miałem na myśli, to była medycyna.

W każdym razie, wracając do Irene, myślę, że śmierć Williama, szczególnie taka śmierć, zbliżyła Irene i mnie. Staliśmy się po tym naprawdę bliscy sobie. Wszędzie ze mną chodziła. Choć mój ojciec nigdy nie lubił Irene. Moja matka — owszem. Naprawdę nie wiem, dlaczego jej nie lubił, ale nie lubił. Być może uważał, że nie była dla mnie dość dobra. Być może uważał, że była dla mnie za stara i że będzie mnie wykorzystywać. Nie wiem, co to było, ale nie zmieniło tego, co do niej czułem. Naprawdę mi się podobała.

To Irene, kiedy miałem siedemnaście lat, ośmieliła mnie, żebym zadzwonił do Eddiego Randle'a i spytał go o pracę w jego zespole. Eddie Randle's Blue Devils byli na topie, stary, te sukinsyny grały, że głowa odpadała. Byłem u niej w domu, kiedy mnie namówiła, więc powiedziałem jej, żeby dała mi telefon, i zadzwoniłem do niego. Kiedy podniósł słuchawkę, powiedziałem: „Mr Randle, słyszałem, że potrzebny panu trębacz, nazywam się Miles Davis”.

Odpowiedział: „Tak, potrzebuję trębacza. Przyjdź tutaj, żebym cię posłuchał”.

Więc poszedłem do Elks Club w śródmieściu St. Louis, gdzie na drugim piętrze, na szczycie długich, wąskich schodów, w wolno stojącym budynku mieścił się Rhumboogie Club. Było to w czarnej okolicy, więc to miejsce było zapakowane czarnymi ludźmi, którzy naprawdę lubili muzykę. To tam grał Eddie Randle. Jego zespół reklamowano także jako Rhumboogie Orchestra. Przesłuchano mnie razem z innym trębaczem i dostałem tę pracę.

Blue Devils grali ostrą muzykę taneczną tak dobrze i było w tym zespole tak wielu dobrych muzyków, że wszyscy przychodzili nas posłuchać, wszystko jedno jaką muzykę sami grali. Duke Ellington przyszedł i usłyszał Jimmy'ego Blantona, tego wielkiego basistę, który podłączył się do nas pewnego wieczoru i natychmiast go zaangażował.

W Blue Devils był pewien saksofonista altowy nazwiskiem Clyde Higgins, jeden z najgroźniejszych sukinsynów, jakich kiedykolwiek słyszałem. Jego żona Mabel grała w Blue Devils na fortepianie. Była wspaniałym muzykiem i wspaniałą kobietą. Była gruba jak sukinsyn, a Clyde był chudy jak sukinsyn. Ale ona, to był ktoś szczególnie, piękna osoba. Spędziłem dużo czasu ucząc się od niej. Pokazała mi wiele rzeczy na fortepianie, co pomogło mi jeszcze szybciej rozwijać się jako muzykowi.

Inny koleś, co świetnie grał na alcie, to Eugen Porter. Był niemal tak samo groźny. Był młodszy i nie grał w zespole, ale często się do niego podłączał. Sam Eddie Randle ostro grał na trąbce. Ale Clyde Higgins był tak groźny, że kiedy on i Eugene Porter poszli na przesłuchanie do zespołu Jimmiego Lunceforda, Clyde zdmuchnął ich wszystkich. Widzisz, Clyde był drobnym, naprawdę czarnym facetem i wyglądał jak małpa. W tamtych latach wiele zespołów, które grały dla białych, wołało angażować muzyków o jasnych skórach, a więc Clyde był dla nich zbyt ciemny. Eugen opowiadał, że gdy Clyde poszedł na to przesłuchanie i powiedział Luncefordowi, że jest saksofonistą, wszyscy śmiali się z niego i zaczęli przezywać go „Małpka”. Dali mu do grania najtrudniejsze nuty, jakie mieli w swoim repertuarze. Clyde, tak wspaniały muzyk, przeleciał przez to jak gdyby nigdy nic. Tak przynajmniej opowiadał Eugene. Kiedy Clyde skończył grać, wszystkim koleżkom w zespole Lunceforda opadły szczęki. A Lunceford powiedział do nich: „No i co, jak wam się to podobało?” Nikt się nie odezwał. A jednak Clyde nie dostał tej roboty. Dostał ją Eugene, bo był przystojniejszy, miał jasną skórę i był naprawdę dobrym alcistą. Ale nawet nie był w pobliżu Clyde'a Higginsa. I mówił wszystkim, że to Clyde

powinien dostać tę robotę. Ale to właśnie tak miały się sprawy w tamtych latach.

Granie z Eddiem Randle miało okazać się jednym z najważniejszych kroków w mojej karierze. To właśnie z Eddiem Randle naprawdę ruszyłem z graniem, naprawdę zainteresowałem się pisaniem i aranżowaniem muzyki. Zostałem kierownikiem muzycznym zespołu, ponieważ większość gości w zespole miało normalne dzienne prace, więc nie miało czasu zajmować się przygotowywaniem muzyki. Ja byłem od ustawiania prób i próbowania z zespołem. W Rhumboogie mieli jeszcze innych artystów, jak tancerze, komicy, śpiewacy i inni tacy. Więc czasami zespół akompaniował innym artystom i musiałem go do tego przygotować. Trochę podróżowaliśmy i graliśmy w całym rejonie St. Louis i East St. Louis. Poznałem wielu świetnych muzyków. Wiele się nauczyłem w zespole Eddiego Randle'a i zarabiałem więcej pieniędzy niż kiedykolwiek przedtem; około 75 lub 80 dolarów tygodniowo.

Pozostałem w zespole Eddiego Randle'a około roku chyba od 1943 do 1944. Nazywałem go „Bosman”, bo tym właśnie dla mnie był — bossem — i prowadził zgrany zespół. Graliśmy utwory i aranżacje Benny Goodmana, Lionela Hamptona, Duke'a Ellingtona i wszystkich tych groźnych kolesi, co wtedy grali. W St. Louis było wiele świetnych zespołów, takich jak Jeter-Pillars Band i George Hudson's Band. Stary, oba te zespoły także były jak sukinsyn. Ale Ernie Wilkins, aranżer Blue Devils za moich czasów w tym zespole, i Jimmy Forrest wyszli z zespołu Eddiego Randle'a, więc powiedziałbym chyba, że to on — Eddie Randle — był liderem wielkich muzyków. Ale George Hudson także był ostrym trębaczem. St. Louis, tak jak Nowy Orlean, to miasto wielkich trębaczy, może z powodu wszystkich tych orkiestr marszowych z St. Louis. Wiem tylko, że kilku sukinsynów groźnych na trąbce pochodzi stamtąd i kiedy dorastałem, trębacze z całego kraju pojawiali się, aby grać na tamtejszych jam sessions. Ale słyszę, że dziś jest całkiem inaczej.

Pamiętam jak znowu wpadłem na Clarka Terry'ego w Rhumboogie; była to zupełnie inna historia, niż kiedy spotkałem go po raz pierwszy. Teraz przychodzi do Rhumboogie posłuchać jak ja gram. Powiedziałem mu, kiedy podszedł do mnie mówiąc, jaki byłem groźny: „Tak, sukinsynu, teraz to przychodzisz do mnie i wciskasz mi ten kit, a w ogóle nie chciałeś ze mną gadać, kiedy po raz pierwszy spotkałem cię w Carbondale, to ja jestem ten mały koleś, przed którym tak opanowałeś”. No i, stary, po prostu się uśmialiśmy i byliśmy odtąd wielkimi przyjaciółmi. Ale to, że powiedział mi, iż byłem groźny i że naprawdę umiem grać, bardzo mi pomogło. Wierzyłem już wtedy we własne siły, ale to, że powiedział mi to Clark, jeszcze dodało mi wiary. Gdy ja i Clark zostaliśmy przyjaciółmi, kręciliśmy się po całej okolicy St. Louis, podłączaliśmy się do różnych zespołów i chodzili na jam sessions, a kiedy ludzie słyszeli, że Clark i ja zamierzamy podłączyć się gdzieś jakiegoś wieczoru, to miejsce prędko się wypełniało, było zapchane ludźmi. To Clark otworzył przede mną scenę jazzową St. Louis, zabierał mnie ze sobą, kiedy szedł grać. Nauczyłem się wiele, słuchając jego gry na trąbce. Zapoznał mnie także z flugel-hornem, na którym grałem jakiś czas, nazywając ten, który miałem, my fat girl — „moja grubaska”, z powodu jego kształtu.

Ale ja także wywarłem pewien wpływ na Clarka, bo pożyczał mój flugelhorn i trzymał go po parę dni, ponieważ ja wołałem grać na trąbce. To właśnie wtedy zaczął grać na flugelhornie i dziś nadal na nim gra i jest na nim jednym z najlepszych na świecie, jeśli nie tym najlepszym. Przez cały ten okres kochałem Clarka Terry'ego — wciąż go kocham, do dziś dnia — i myślę, że on czuł to samo do mnie. Za każdym razem, kiedy w tamtych czasach dostawałem nową trąbę, szukałem Clarka, aby mi ją wyszykował, uruchomił tłoki, a on potrafił to jak nikt inny. Stary, Clark miał sposób na podkręcanie i odpuszczanie sprężynek pompek trąbki tylko przez regulację skrótu sprężyn, tak że trąba brzmiała zupełnie inaczej. Trąba miała po tym magiczny dźwięk, stary. Clark był czarodziejem w tych sprawach. Kochałem, jak Clark ustawiał mi tłoki. I on

zawsze używał w swoim instrumencie ustnika Heima według projektu Gustava, ponieważ były to ustniki bardzo cienkie, ale bardzo głębokie i dawały duży, okrągły, ciepły dźwięk. Używali ich wszyscy trębacz z St. Louis. Pewnego razu zgubiłem swój i Clark dał mi nowy. Odtąd za każdym razem, kiedy wpadł mu w ręce jakiś szczególny, zatrzymywał go dla mnie i dawał mi go w St. Louis.

Kiedy byłem w zespole Eddiego Randle'a, jak powiedziałem, wielu muzyków przychodziło nas słuchać — ludzie tacy jak Benny Carter i Roy Eidridge i ten trębacz Kenny Dorham, co przyjechał aż z Austin w Teksasie, aby posłuchać, jak gram. Słyszał o mnie aż tam. Dalej, bywał tam Alonzo Pettiford, który także grał na trąbce i był bratem basisty Oscara Pettiforda. Pochodził z Oklahomy i był jednym z najgroźniejszych trębaczy tamtych lat. Stary, ten sukinsyn potrafił szybko grać — jego palce były jak mgła. Grał w tym naprawdę szybkim, nowoczesnym, eleganckim stylu z Oklahomy. Dalej, był tam Charlie Young, który grał zarówno na saksofonie, jak i na trąbce i grał na obu naprawdę dobrze. A potem poznałem „Prezydenta” Lestera Younga, który przyjeżdżał z Kansas City grać w St. Louis. Miał w swoim zespole Shorty McConella na trąbce i czasami przychodziłem z moją trąbą tam, gdzie grali, aby się podłączyć. Stary, granie z Prezem to było coś. Wiele się od niego nauczyłem. W gruncie rzeczy próbowałem transponować niektóre jego zagrywki saksofonowe na swoją trąbkę.

Dalej, był tam „Fats” Navarro, który zjawił się z Florydy lub z Nowego Orleanu. Nikt nie wiedział, kim był, ale ten sukinsyn potrafił grać jak nikt, kogo słyszałem przedtem. Był młody, tak jak ja, ale już zaawansowany w swojej koncepcji gry na tym instrumencie. Fats był w zespole Andy'ego Kirka i Howarda McGhee, który także był fantastycznym trębaczem. Pewnej nocy on i ja wdaliśmy się w jam session na trąbki jak sukinsyn, aż chodziła cała buda. Było to chyba kiedyś w 1944. Gdy usłyszałem ten zespół, Howard stał się moim idolem, zastępując Clarka Terry'ego na jakiś czas, dopóki nie usłyszałem Dizzy'ego.

Mniej więcej w tym czasie poznałem także Sonny'ego Stitta. Grał w zespole Tiny'ego Bradshawa i pomiędzy setami w klubie, gdzie grał, przychodził do Rhumboogie, aby złapać nasz set. Gdy Sonny Slitt usłyszał nasz zespół i moją grę, zaproponował mi wyjazd na trasę z zespołem Tiny'ego Bradshawa. Stary, ale się podпалиłem, nie mogłem doczekać się powrotu do domu, aby zapytać rodziców, czy mógłbym pojechać. Sonny powiedział mi, że wyglądam jak Charlie Parker. Wszyscy kołesi w zespole mieli włosy wypomadowane i zaczesane gładko do tyłu, ubierali się ze szpanem — smokingi i białe koszule - i zachowywali się i mówili, jakby byli najgroźniejszymi sukinsynami na świecie. Wiesz, o co mi chodzi? Zrobili na mnie wrażenie jak cholera. Ale kiedy przyszedłem do domu i zapytałem rodziców, powiedzieli nie, ponieważ jeszcze nie skończyłem szkoły. Zarabiałbym tylko 60 dolarów, o 25 dolarów mniej, niż zarabiałem z Eddie Randle's Blue Devils. Myślę, że to perspektywa podróżowania w trasie z zespołem wielkiej klasy zaimponowała mi najbardziej. Poza tym oni wyglądali z takim szpanem i z takim szpanem się ubierali. Przynajmniej tak mi się wtedy wydawało. Dostałem także inne oferty — od Illinoisa Jacqueta, McKinney's Cotton Pickers i A. J. Sullivana — wyjazdu na trasę i grania z ich zespołami. Także musiałem je odrzucić do czasu ukończenia szkoły średniej. Stary, chciałem to przyspieszyć i ukończyć tę szkołę, żebym mógł dalej grać muzykę i żyć swoim życiem. Wciąż byłem cichy. Nadal niewiele mówiłem. Ale zmieniałem się w środku. I naprawdę lubiłem stroje — byłem elegancki jak sukinsyn albo, jak mawiano w St. Louis, jak pies z kulawą laską.

Jeśli chodzi o muzykę, sprawy układały się wspaniale, ale w domu nie wyglądało najlepiej. Stosunki pomiędzy moimi rodzicami były gorsze niż kiedykolwiek przedtem i zanosilo się na separację. Rozeszli się około 1944, zapominałem, w którym to było roku. Moja siostra zaczynała college w Fisk i w tym czasie ludzie w East St. Louis czuli, że Vernon był na najlepszej drodze, aby zostać homoseksualistą. W tamtych latach to była zupełnie inna sprawa.

Ojciec kupił trzystuakrową farmę w Millstadt w Illinois, jeszcze zanim on i matka rozeszli się. Ale jej nie podobało się mieszkanie tam ze wszystkimi tymi końmi, krowami i świniami medalistkami, które hodował ojciec. Matka nie lubiła wiejskiego życia tak jak ojciec. Ale on zaczął spędzać mnóstwo czasu na swojej farmie i to prawdopodobnie spowodowało, że rozeszli się prędzej, niż zamierzali. Matka nie gotowała ani nie zajmowała się domem. Mieliśmy więc kucharkę i pokojówkę. Ale wydawało się, że i to nie czyni jej szczęśliwą. Mnie podobało się w Millstadt — jazda konna i w ogóle. Było tam pięknie i spokojnie. Zawsze pociągały mnie takie rzeczy. W istocie, przypominało mi to dom dziadka, tyle że było większe. Dom był biały, z kolumnami, w stylu kolonialnym i miał około dwunastu czy trzynastu pokoiów. Miał dwa piętra i pawilon dla gości. Było to naprawdę piękne miejsce, z wielkim ogrodem, mnóstwem drzew i kwiatów. Kochałem tam jeździć.

Po separacji rodziców sprawy pomiędzy matką i mną popsuły się naprawdę. Zostałem z nią po separacji, ale wyglądało na to, że nie zgadzamy się w ani jednej sprawie, i gdy zabrakło ojca, który trzymałby ją, z dała ode mnie, było wiele wrzaskliwych kłótni. Stawałem się niezależny, ale faktyczną przyczyną problemów z matką były chyba moje stosunki z moją dziewczyną Irene Birth.

Matka lubiła Irene, ale wkurzyła się, kiedy Irene zaszła w ciążę. Planowała, że pójdę do college'u i to powodowało problem. Jak powiedziałem, ojcu Irene się nie podobała, choć później ją polubił. Więc kiedy tylko usłyszałem, że Irene jest w ciąży, pojechałem i powiedziałem o tym ojcu, a on odparł: „Tak? No cóż? Zajmę się tym za ciebie”.

A ja na to: „Nie, Tato, to nie tak. Sam się tym zajmę. Pomogłem to zrobić i muszę być na tyle mężczyzną, aby się tym zająć”. A on jakby zatrzymał się na minutę, a potem powiedział: „Słuchaj, Miles, to dziecko może nawet nie być twoje, ponieważ znam tych wszystkich czarnuchów, których ona przeleciała. Więc nie łaż i nie myśl sobie, że jesteś jedyny. Są inni, wielu innych”. Wiedziałem, że Irene zadawała się z kolesiem imieniem Wesley, zapomniałem jego nazwisko, starszym ode mnie. I wiedziałem, że chodziła z pewnym perkusistą imieniem James — małym, kłocowatym gościem — który grywał w East St. Louis; widywałem ją z nim od czasu do czasu. Ale przecież Irene była ładna i podobała się mężczyznom. Więc ojciec nie mówił mi niczego, czego bym już nie wiedział. Ale byłem przekonany, że dziecko jest moje i że uznając je za własne postępowałem właściwie. Ojciec naprawdę wkurzył się na Irene za to, że zaszła w ciążę. Myślę, że to jedna ze spraw, które przeszkodziły im zbliżyć się do siebie. W każdym razie ukończyłem Lincoln w styczniu 1944, choć dyplom dostałem dopiero w czerwcu tego roku. W tym roku urodziło się nasze pierwsze dziecko, córeczka Cheryl.

Tymczasem zarabiałem około 85 dolarów tygodniowo grając w zespole Eddiego Randle'a i z innymi ludźmi, i kupowałem sobie szpanerskie garnitury Brooks Brothers. Sprawilem sobie nową trąbę, a więc radziłem sobie nie najgorzej. Ale problemy z matką wymykały się spod kontroli i wiedziałem, że muszę coś z tym zrobić, a także zrobić coś, żeby zadbać o swoją rodzinę. Formalnie nigdy nie poślubiłem Irene, ale mimo to byliśmy jak mąż z żoną. Ale zaczynałem trochę inaczej widzieć to, jak kobiety traktują mężczyzn. Zaczynałem także poważnie myśleć o porzuceniu okolic St. Louis i zamieszkaniu w Nowym Jorku.

Margherite Wendell (później pierwsza żona Williiego Maysa) pracowała w Rhumboogie na bramce. Ja i ona zostaliśmy dobrymi przyjaciółmi. Pochodziła z St. Louis i była jedną z najfajniejszych kobiet, jakie kiedykolwiek spotkałem. W każdym razie przychodziła do mnie i mówiła mi, za jakiego to przystojniaka uważały mnie wszystkie kobiety, jej przyjaciółki. Ale ja nie zwracałem uwagi na takie teksty. Wyglądało na to, że to tylko zachęcało te suki do jeszcze poważniejszej kombinacji, jakby tu zaciągnąć mnie do łóżka. Wiesz, o co mi chodzi. Pamiętam taką jedną nazwiskiem Ann Young, która okazała się siostrzenicą Billie Holiday; przyszła do mnie

pewnego wieczoru i powiedziała, że chce mnie zabrać do Nowego Jorku i kupić mi nową trąbkę. Odparłem, że mam nową trąbkę i nie potrzebuję, aby ktokolwiek zabierał mnie do Nowego Jorku, bo i tak się tam wybieram. No i ta suka wściekła się jak sukinsyn, powiedziała Marghuerite, że jestem głupi. Marghuerite tylko się roześmiała, bo wiedziała, jaki jestem.

Kiedy indziej, kiedy byłem w zespole Eddiego Randle’a, była taka tancerka nazwiskiem Dorothy Cherry, piękna jak dziesięciu sukinsynów. Stary, była taka piękna, że faceci co wieczór przysysłali jej róże. Każdy chciał ją przelecieć. Była tancerką egzotyczną i akompaniowaliśmy jej występowi w Rhumboogie. W każdym razie, pewnego wieczoru przechodziłem koło jej garderoby, a ona zawołała mnie do środka. Ta suka miała świetny, niski zadek, długie nogi, włosy do pleców, po prostu śliczna kobieta o indiańskiej urodzie. Ciemna, o wspaniałym ciele i pięknej twarzy. Zdaje się, że miałem wtedy siedemnaście lat, a ona około dwudziestu trzech czy czterech. W każdym razie mówi mi, że chce, żebym potrzymał lusterko pod jej cipką, kiedy będzie golić sobie łono. No to potrzymałem. Trzymałem lusterko, kiedy to robiła, i wcale o tym nie myślałem. Zadzwoił dzwonek oznajmiając, że skończyła się przerwa i że czas grać. Opowiedziałem perkusiście z zespołu, co się zdarzyło, a on popatrzył na mnie rozbawiony i powiedział: „No i co zrobiłeś?” Odpowiedziałem mu, że tylko potrzymałem jej lusterko. A on na to: „I to wszystko? Tylko tyle zrobiłeś?” Odpowiedziałem: „Tak, tylko tyle; co jeszcze miałem zrobić?” Ten perkusista, który miał około dwudziestu sześciu czy dwudziestu siedmiu lat, pokręcił tylko głową i zaczął się śmiać, a potem powiedział: „Mówisz, że z tych wszystkich seksualnych maniaków w tym zespole ona tobie daje potrzytać to cholerne lusterko? Oj, stary, czy to nie afera?” Potem zaczął rozglądać się za kimś, aby mu to powiedzieć. Przez jakiś czas po tym goście w zespole przyglądali mi się rozbawieni. Wydawało mi się, że to po prostu show biznes, nie? Wszyscy sobie pomagają.

Ale gdy później pomyślałem o tym, że ta świetna suka daje mi do potrzymania to lusterko i do obejrzenia tę słodką cipkę — co ona miała na myśli? Nigdy się nie dowiedziałem. Ale spoglądała na mnie tym lisim wzrokiem, tak jak kobiety patrzą na mężczyzn nie całkiem doświadczonych. Tak jakby zastanawiały się, co by to było, gdyby nauczyć cię wszystkiego, co potrafia. Ale wtedy nie znalazłem się na kobietach — z wyjątkiem Irene — i nie zdawałem sobie sprawy, kiedy się do mnie przymierzają.

Gdy tylko ukończyłem szkołę średnią, mogłem wreszcie robić to, co chciałem, przynajmniej przez jakiś rok. Postanowiłem spróbować dostać się do Juilliard School of Music w New York City. Ale nie mogłem załatwić tego wcześniej niż we wrześniu, a i tak, aby mnie przyjęto, musiałem przejść przesłuchanie. Więc postanowiłem wziąć się za tyle grania i podróży, ile mogłem zaliczyć przed pójściem do Juilliard.

W czerwcu 1944 postanowiłem odejść z zespołu Eddiego Randle’a, żeby grać z grupą z Nowego Orleanu pod nazwą Adam Lambert’s Six Brown Cats. Grali coś w rodzaju nowoczesnego swingu, a Joe Williams, ten wielki śpiewak jazzowy — wtedy nieznany — śpiewał z nimi. Ich trębacz, Tom Jefferson, zateśknił za Nowym Orleanem, gdy zespół grał w Springfield w Illinois i postanowił pojechać do domu. Polecono mnie na jego miejsce i zapłacili mi dobre pieniądze. Więc pojechaliśmy z nimi do Chicago — byłem wtedy pierwszy raz w tym mieście. Po paru tygodniach grania z tym zespołem wróciłem do domu, bo nie podobało mi się to, co grali. To właśnie wtedy zespół Billy’ego Eckstine’a przyjechał do St. Louis i miałem okazję grać z nimi przez dwa tygodnie. Wtedy naprawdę zdecydowałem się jechać do Nowego Jorku i wstąpić na Juilliard. Matka chciała, abym poszedł do Fisk, gdzie była moja siostra Dorothy. Opowiadała mi, jaki dobry jest wydział muzyczny na Fisk i o Fisk Jubilee Singers. Ale po tym, jak usłyszałem i zagrałem z Charliem Parkerem, Dizzym Gillespiem, Buddym Andersenem (trębaczem, którego zastąpiłem w St. Louis; zachorował na gruźlicę, wrócił do Oklahomy i nigdy już nie grał), Artem

Blakeyem, Sarah Vaughan i samym Mr B., wiedziałem, że muszę być w Nowym Jorku, gdzie działo się to wszystko. Ale to ojciec musiał rozstrzygnąć dyskusję pomiędzy matką a mną co do wyboru szkoły, bo nawet jeśli Juilliard było szkołą muzyczną o światowej sławie, to i tak było to bez różnicy dla mojej matki. Chciała, żebym poszedł do Fisk, gdzie moja siostra mogła mieć na mnie oko. Ale ja nie pisałem się na nic takiego.

East St. Louis i St. Louis działały na mnie w tym czasie tak przygnębiająco, że musiałem gdzieś wyjechać, nawet jeśli nie miałem racji. Czułem to, zwłaszcza po tym, jak wyjechał Clark Terry i wstąpił do marynarki. Przez chwilę byłem tak zadowolony, że sam o tym myślałem, o graniu z tym wspaniałym zespołem marynarki, tam na Wielkich Jeziorach. Stary, mieli tam Clarka, Williego Smitha, Roberta Russela, Erniego Royała i braci Marshall, i całą masę innych kolesi, którzy grali przedtem w zespołach Lionela Hamptona i Jimmiego Lunceforda. Nie musieli robić żadnej musztry ani służby, ani niczego; wszystko, co mieli do roboty, to grać muzykę. Pojechali do obozu rekrutów, ale to było na tyle. Ale w końcu, rozumiesz, powiedziałem pieprz to, bo nie było tam Birda ani Dizzy'ego, a właśnie tam chciałem być, tam gdzie oni; to o to w końcu chodziło, a oni byli w Nowym Jorku, a więc to tam zabieram swój tyłek. Ale byłem naprawdę bliski wstąpienia do marynarki w 1944, gdy ukończyłem szkołę średnią. Czasami zastanawiam się, co stałoby się, gdybym zrobił to, zamiast przeprowadzki do Nowego Jorku.

Wyjechałem do Nowego Jorku z East St. Louis wczesną jesienią 1944. Aby dostać się do Juilliard musiałem przejść przesłuchanie i przeszedłem je z rozwiniętymi sztandarami. Te dwa tygodnie, które spędziłem z zespołem B., były dla mnie dobre, ale byłem nieco urażony, kiedy B. nie wziął mnie ze sobą do Chicago, grać w Regal Theatre. B. wziął Marion Hazel, aby mnie zastąpić, skoro nie wracał Buddy Andersen. To uraziło nieco moją pewność siebie. Ale granie w East St. Louis i St. Louis, zanim wyjechałem do Nowego Jorku, pomogło mi odzyskać wiarę w siebie. Dizzy i Bird powiedzieli mi, żeby rozejrzeć się za nimi, jeśli kiedykolwiek przyjechałbym do Wielkiego Jabłka. Wiedziałem, że nauczyłem się już wszystkiego, czego mogłem się nauczyć grając w St. Louis, wiedziałem, że już czas ruszyć przed siebie. Więc spakowałem swoje rzeczy tą wczesną jesienią 1944 i wsiadłem do pociągu do New York City, w głębi serca przekonany, że będę miał coś dla tych sukinsynów, co tam grają. Nigdy nie przerażały mnie nowe rzeczy i nie byłem przerażony, kiedy dotarłem do New York City. Ale wiedziałem, że muszę uważać na siebie, jeśli mam się kręcić z tymi dużymi chłopcami. Wiedziałem także, że właśnie to będę robił. Uważałem, że na trąbce mogę grać z każdym.

ROZDZIAŁ 3

Do New York City przybyłem we wrześniu 1944, a nie 1945, jak twierdzi wielu dziennikarzy z branży, którzy o mnie piszą. Kiedy tam dotarłem, II wojna światowa była na ukończeniu. Mnóstwo młodych gości pojechało walczyć z Niemcami i z Japończykami i niektórzy z nich nie wracali. Miałem szczęście, wojna się kończyła. Wszędzie w Nowym Jorku było pełno żołnierzy w mundurach. Pamiętam to.

Miałem osiemnaście lat i mleko pod wąsem w niektórych sprawach, jak na przykład kobiety i dragi. Ale ufałem w swoje zdolności do grania muzyki, grania na trąbce i nie przerażało mnie życie w Nowym Jorku. Ale fakt, że to miasto otwierało mi oczy, zwłaszcza wszystkie te wysokie budynki, ten hałas, te samochody i wszyscy ci pieprzeni ludzie, którzy zdawali się być wszędzie. Tempo Nowego Jorku było szybsze niż wszystko, co widziałem w swoim życiu; myślałem, że St. Louis i Chicago są szybkie, ale to nic przy Nowym Jorku. Więc to była pierwsza rzecz, do której musiałem się przyzwyczaić, wszyscy ci ludzie. Ale poruszanie się metrem to był czad, to było takie szybkie.

Na początku zatrzymałem się w Claremont Hotel na Riverside Drive, dokładnie naprzeciw pomnika Granta. W Juilliard School załatwili mi tam pokój. Potem znalazłem sobie mieszkanie przy 147 ulicy i Broadwayu, w pensjonacie prowadzonym przez pewnych ludzi nazwiskiem Grant, pochodzili z East St. Louis i znali moich rodziców. Byli miłymi ludźmi, a pokój był duży i czysty, i kosztował mnie dolara tygodniowo. Ojciec opłacał moje czesne i dał mi kieszonkowe na dodatek do czynszu, wystarczające na miesiąc lub dwa. Pierwszy swój tydzień spędziłem poszukując Birda i Dizzy'ego. Stary, chodziłem wszędzie szukając tych dwóch kolesi, wydałem wszystkie swoje pieniądze i nie znalazłem ich. Musiałem zadzwonić do domu i poprosić ojca o jeszcze trochę pieniędzy, które mi przysłał. Nadal żyłem czysto, nie paliłem ani nie piłem, ani nie używałem dragów. Interesowała mnie tylko moja muzyka i to był dla mnie totalny odlot. Kiedy zaczęły się zajęcia w Juilliard, jeździłem metrem na 66 ulicę, gdzie mieściła się szkoła. Od pierwszego wejrzenia nie spodobało mi się to, co działo się w Juilliard. To, o czym mówili, było dla mnie zbyt białe. Byłem bardziej zainteresowany tym, co działo się na scenie jazzowej; przede wszystkim to był prawdziwy powód przyjazdu do Nowego Jorku: dostać się na jazzową scenę muzyczną wokół Minton's Playhouse w Harlemie i 52 ulicy, którą wszyscy związani z muzyką nazywali „Ulicą”. To właśnie po to byłem w Nowym Jorku, aby wysać wszystko co można z tych scen; Juilliard było tylko zasłoną dymną, przystankiem, pretekstem, jakiego użyłem, aby być blisko Birda i Diza.

Gdy dotarłem na 52 ulicę, znalazłem Freddiego Webstera, którego poznałem w St. Louis, gdy przejeżdżał grając w zespole Jimmiego Lunceforda. Potem poszedłem i posłuchałem Savoy Sultans w Savoy Ballroom w Harlemie; ja i Freddie poszliśmy ich posłuchać. Byli groźni jak sukinsyn. Ale ja starałem się znaleźć Birda i Dizzy'ego i— choć podobało mi się to, co widziałem — to przecież nie po to przyjechałem do Nowego Jorku.

Druga rzecz, której szukałem, to stajnia z końmi. Ponieważ mój ojciec i dziadek trzymali konie i ponieważ większość swego życia jeździłem konno, kochałem ich ducha i kochałem na nich jeździć. Sądziłem, że będą w Central Parku, więc chodziłem wzdłuż Parku od 110 do 59 ulicy szukając stajni z końmi. Nigdzie ich nie znalazłem. W końcu pewnego dnia zapytałem policjanta, gdzie mógłbym je znaleźć, a on powiedział mi, że to gdzieś na 81 czy 82 ulicy. Poszedłem tam i pojeździłem sobie na paru koniach. Stajenni patrzyli na mnie dziwnie, chyba dlatego, że nie przywykli do widoku czarnego, który przychodzi jeździć konno. Ale uznałem, że to ich problem.

Poszedłem do Harlemu, aby sprawdzić Minton's na 118 ulicy, pomiędzy St. Nicholas i Siódmą Aleją. Z Minton's sąsiadował Cecil Hotel, gdzie zatrzymywało się wielu muzyków. To była fajna scena. Pierwszym durnym sukinsynem, którego zobaczyłem na rogu St. Nicholas i 117 ulicy, był koleś zwany „Collar”. Było to w małym parku nazywanym Dewey Square, gdzie przesiadywali i przyprawiali wszyscy muzycy. Nigdy nie znalazłem prawdziwego imienia Collara. Pochodził z St. Louis. Był tam królem dexedryny i zaopatrywał Birda w dexedrynę i nutmeg, i inny chłam, kiedy Bird przejeżdżał przez St. Louis. Więc, w każdym razie, oto Collar tu w Harlemie, elegancki jak pies z kulawą łaską, biała koszula, czarny jedwabny garnitur, włosy wypomadowane i zaczesane do tyłu, długie do ramion. Powiedział, że jest w Nowym Jorku i próbuje grać w Minton's na saksofonie. Ale wtedy kiedy był w St. Louis, nie bardzo umiał grać. Po prostu chciał żyć życiem muzyka. Był naprawdę zabawnym sukinsynem na dodatek do tego wszystkiego. No i oto był, próbował załapać się w Minton's, czarnej jazzowej stolicy świata. Nigdy mu się nie udało. Nikt nigdy nie zwracał na Collara uwagi tam w Minton's.

Minton's i Cecil Hotel to były miejsca pierwsza klasa w wielkim stylu. Ludzie, którzy tam chodzili, to śmietanka wybrańców czarnego towarzystwa z Harlemu. Ten wielki budynek naprzeciw Dewey Square nazywał się Graham Court. Wielu czarnych ludzi z towarzystwa mieszkalo w tych wielkich, bajkowych apartamentach; no wiesz, doktorzy i adwokaci i czarni typu „najważniejszy-czarnuch-co-dowo-dzi”. Wielu ludzi z tej dzielnicy, z Sugar Hill, przychodziło do Minton's, a ta dzielnica była pierwszej czarnej klasy w tamtych latach, zanim wkroczyły tam dragi i zniszczyły ją w latach '60.

Ludzie, którzy przychodzili do Minton's, nosili garnitury i krawaty, ponieważ kopiowali sposób ubierania się takich ludzi jak Duke Ellington czy Jimmie Lunceford. Stary, byli eleganccy jak sukinsyn. Ale wstęp do Minton's nie kosztował nic. Coś około dwóch dolarów kosztowało, jeśli siedziało się przy jednym ze stolików, które nakryte były białymi lnianymi obrusami i stały na nich kwiaty w małych szklanych wazach. Było to miłe miejsce — znacznie przyjemniejsze niż kluby na 52 ulicy — i mieściło około 100 lub 125 osób. Był to głównie klub z restauracją i jedzenie było przygotowywane przez wspaniałą czarną kucharkę imieniem Adelle.

Cecil Hotel był także miłym miejscem, gdzie zatrzymywało się wielu przyjezdnych czarnych muzyków spoza miasta. Ceny były umiarkowane, a pokoje duże i czyste. Mieli tam paru wysokiej klasy przewalaczy i trochę prostytutek, co się tam kręciły, a więc jeśli jakiś koleś chciał wyciągnąć jaja z piasku, mógł zapłacić za świetną kobietę i wziąć sobie pokój. To w Minton's aspirujący muzycy jazzowi dostawali kopa w tamtych czasach, a nie na Ulicy, jak się to dzisiaj próbuje przedstawiać. To w Minton's muzykowi naprawdę wyrzynały się zęby, a potem szedł w dół miasta na Ulicę. Pięćdziesiąta Druga ulica była łatwa w porównaniu z tym, co działo się w Minton's. Na 52 ulicę chodziło się zarabiać pieniądze i pokazać się białym krytykom muzycznym i białym ludziom. Ale jeśli chciałeś zyskać reputację wśród muzyków, przychodziłeś na górę miasta, do Minton's. Minton's kopnęło wielu sukinsynów w zadek, wprowadziło ich w świat, a potem znikali — i nie było o nich słychać. Ale także nauczyło całą masę muzyków, zrobiło z nich to, czym w końcu się stawali.

Wpadłem znowu na Fatsa Navarro w Minton's i jamowaliśmy tam cały czas. Milt Jackson tam był. I Eddie „Lockjaw” Davis, ten saksofonista tenorowy, prowadził tam stały zespół. Eddie był sukinsyn. Widzisz, ci wielcy muzycy tacy jak Lockjaw i Bird i Dizzy i Monk, królowie Minton's, nigdy nie grali zwykłego chłamu. Robili to celowo, aby wyeliminować całe mnóstwo ludzi, co nie umieli grać.

Jeśli wszedłeś na estradę w Minton's i nie umiałeś grać, to nie tylko cię zawstydzano ignorując albo wygwizdując, ale mogłeś także dostać kopniaka w zadek. Pewnej nocy jakiś gość, który nic wartościowego nie umiał zagrać, wyszedł spróbować i zrobić swoje — jakiś syf — i

popisać się, żeby się załapać na jakieś suki, nic nie grając. Jakiś normalny gość z ulicy, który po prostu kochał całą tę muzykę, był na widowni, kiedy ten tępy sukinsyn wyszedł grać na estradę, więc ten facet po prostu spokojnie wstał od swojego stolika i ściągnął tego nic-nie-grającego kolesia z estrady, wyciągnął go na zewnątrz na skwer pomiędzy Cecii Hotel i Minton's i po prostu kopnął tego sukinsyna w zadek. Mam na myśli, że naprawdę mu przyłożył. Potem powiedział temu koleszce, żeby już nigdy nie wtykał tyłka na estradę w Minton's, dopóki nie nauczy się grać czegoś, czego warto słuchać. Takie było Minton's. Musiałeś się wyrabiać albo spadać, nie było nic pośrodku.

Właścicielem Minton's Playhouse był czarny nazwiskiem Teddy Hill. Bebop zaczął się w jego klubie. Było to muzyczne laboratorium bebopu. Gdy wypolerowano go w Minton's, potem zszedł w dół miasta na 52 ulicę — do Three Deuces, Onyx i Kelly's Stable — gdzie usłyszeli go biali ludzie. Ale co trzeba w tym wszystkim zrozumieć, to to, że wszystko jedno jak dobrze ta muzyka brzmiała tam w dole na 52 ulicy, to jednak nie była tak ostra, ani tak nowatorska jak w górze miasta w Minton's. Polegało to na tym, że trzeba było poskromić innowacje na miarę białych ludzi z dołu miasta, ponieważ nie poradziliby sobie z prawdziwą rzeczą. To znaczy, nie zrozum mnie źle, było trochę dobrych białych ludzi dość śmiałych, aby przyjść do Minton's. Ale bardzo niewielu i bardzo rzadko.

Nie mogę znieść tego, że biali zawsze próbują przypisać sobie zasługę za coś, co niby oni odkryli. Tak, jakby tego nie było, zanim oni się o tym dowiedzieli — co w większości przypadków było zawsze później, a oni nigdy nie mieli nic wspólnego z tym, żeby to się stało. A jednak potem próbują zagarnąć całą zasługę, próbują odciąć wszystkich czarnych. To właśnie to próbowali zrobić z Minton's Playhouse i z Teddym Hillem. Gdy bebop stał się krzykiem mody, biali krytycy muzyczni próbowali zachowywać się tak, jakby to oni odkryli go — i nas — na 52 ulicy. Ten nieuczciwy gnój przyprawia mnie o mdłości. A kiedy mówisz o tym głośno, albo nie godzisz się na tę rasistowską lipę, wtedy zostajesz radykałem, czarnym rozrabiaczem. Potem próbują odciąć cię od wszystkiego. Ale muzycy i ludzie, którzy naprawdę kochali i szanowali bebop oraz prawdę, wiedzą, że prawdziwa rzecz zdarzyła się w Harlemie, w Minton's.

Każdego wieczoru po zajęciach szedłem albo w dół na Ulicę, albo w górę do Minton's. Przez parę tygodni nigdzie nie znalazłem Birda ani Dizzy'ego. Stary, chodziłem szukając ich do klubów na 52 ulicy, takich jak Spotlite, Three Deuces, Kelly's Stable i Onyx. Pamiętam, jak poszedłem do Three Deuces po raz pierwszy i zobaczyłem, jak małe było to miejsce; myślałem, że będzie większe. Miało tak wielką reputację na scenie jazzowej, że sądziłem, iż będzie całe luksusowe i w ogóle. Podium dla zespołu to tylko niewielka przestrzeń, która z trudem mieściła fortepian, i nie wydawało się, że w ogóle mogłaby się tam zmieścić cała grupa muzyków. Stoliki dla gości były stłoczone razem i pamiętam, jak myślałem, że to nic, tylko dziura w murze i że East St. Louis i St. Louis miały kluby z większym szpanem. Byłem rozczarowany wyglądem tego miejsca, ale nie muzyką, którą usłyszałem. Pierwszym, którego tam słyszałem, był Don Byas, saksofonista tenorowy jak wszyscy diabli. Pamiętam, jak słuchałem porażony, gdy grał cały ten chłam z tej małej estradki.

Potem udało mi się w końcu skontaktować z Dizzym. Dostałem jego numer i zadzwoniłem do niego. Pamiętał mnie i zaprosił do swego mieszkania na Siódmej Alei w Harlemie. Wspaniale było go zobaczyć. Ale Dizzy także nie widział Birda i nie wiedział ani jak, ani gdzie go szukać.

Nadal poszukiwałem Birda. Pewnego wieczoru stałem sobie rozglądając się w wejściu do Three Deuces, kiedy podszedł właściciel i spytał, co, ja tam robię. Wyglądałem chyba młodo i niewinnie, nie udawało mi się wtedy nawet zapuścić wąsów. W każdym razie powiedziałem mu, że szukam Birda, a on, że go tu nie ma i że muszę mieć osiemnaście lat, żeby wejść do środka. Powiedziałem mu, że mam osiemnaście lat i że tylko szukam Birda. Wtedy ten koleś zaczął

mówić mi, jakim to pieprzonym sukinsynem jest Bird, o tym, że jest nałogowym narkomanem, i najróżniejszy taki syf. Spytał, skąd jestem, i kiedy mu powiedziałem, zaczął mówić mi, że powinienem wracać do domu. Wtedy powiedział do mnie „synu”, czego nigdy nie lubilem, zwłaszcza u jakiegoś nieznajomego białego sukinsyna. Więc powiedziałem mu, żeby się odpiprzył, odwróciłem się i odszedłem. Już wiedziałem, że Bird miał poważny nałóg heroinowy, nie mówił mi nic nowego.

Gdy odszedłem spod Three Deuces, poszedłem do Onyx Club i złapałem Colemana Hawkinsa. Stary, Onyx był zapakowany tłumem ludzi, co przyszli zobaczyć Hawka, który grywał tam regularnie. A ponieważ wciąż nikogo nie znałem, po prostu kręciłem się u wejścia, tak jak w Three Deuces, rozglądając się za jakąś znajomą twarzą, rozumiesz, może kogoś z zespołu B. Ale nie widziałem nikogo.

Kiedy Bean — tak nazywaliśmy Colemana Hawkinsa — zrobił przerwę, podszedł tam, gdzie stałem — i do dziś nie wiem, dlaczego to zrobił. Myślę, że był to szczęśliwy przełom. W każdym razie wiedziałem, kim jest, więc odezwałem się do niego, przedstawiłem się i powiedziałem mu, że grałem z zespołem B. w St. Louis i że jestem w Nowym Jorku, chodzę do Juilliard, ale tak naprawdę, to staram się odnaleźć Birda. Powiedziałem mu, że chcę grać z Birdem, na co odparł, abym rozejrzał się za nim, kiedy dotrę do Nowego Jorku. Bean tak jakby roześmiał się i powiedział mi, że jestem za młody, aby zadawać się z kimś takim jak Bird. Stary, wkurzał mnie tymi tekstami. Już drugi raz słyszałem to tego wieczoru. Nie chciałem już tego słuchać, nawet gdyby pochodziło od kogoś, kogo kochałem i szanowałem tak bardzo jak Colemana Hawkinsa. Byłem naprawdę w złym nastroju, więc następne, co widzę, to to, że mówię do Colemana Hawkinsa coś takiego jak: „No dobra, wiesz gdzie on jest, czy nie?”

Stary, myślę że Hawk był zaszokowany tym, że młody, czarny, mały sukinsyn taki jak ja, mówi tak do niego. Po prostu spojrzał na mnie, pokręcił głową i powiedział mi, że najlepszym miejscem, żeby znaleźć Birda, jest Harlem, w Minton’s albo w Small’s Paradise. Bean powiedział: „Bird kocha jamować w tych miejscach”. Odwrócił się, aby odejść, potem dodał: „Moja rada dla ciebie to ukończyć studia na Juilliard i zapomnieć o Birdzie”.

Stary, te pierwsze tygodnie w Nowym Jorku to był sukinsyn — szukanie Birda i wysiłki, aby wyrobić się na studiach. Potem ktoś powiedział mi, że Bird ma przyjaciół w Greenwich Village. Pojechałem tam zobaczyć, czy mógłbym go znaleźć. Poszedłem do kawiarni przy Bleeker Street. Spotkałem artystów, pisarzy i tych całych długowłosych, brodatych poetów beatników. Nigdy nie spotkałem żadnych takich ludzi w całym swoim życiu. Chodzenie do Village było dla mnie jak chodzenie do szkoły.

Zacząłem spotykać ludzi takich jak Jimmy Cobb i Dexter Gordon, gdy tak krążyłem po Harlemie i 52 ulicy. Dexter nazywał mnie „Sweetcakes”, ponieważ cały czas piłem słodowane mleko i jadłem ciastka, placki i żelatynowe fasolki. Nawet zaprzyjaźniłem się z Cole-manem Hawkinsem. Polubił mnie, opiekował się mną i z całych sił pomagał mi odnaleźć Birda. Teraz Bean uznał, że traktuję muzykę naprawdę serio i szanował to. Ale wciąż ani śladu Birda. I nawet Diz nie wiedział, gdzie on jest.

Pewnego dnia zobaczyłem w gazecie, że zapowiedziany jest udział Birda w jam session w jakimś klubie pod nazwą Heatwave na 145 ulicy w Harlemie. Pamiętam, jak pytałem Beana, czy sądzi, że Bird się tam pokaże, a Bean tylko jakby uśmiechnął się tym swoim gładkim, cwany uśmiechem i powiedział: „Założę się, że nawet Bird nie wie, czy naprawdę tam będzie, czy nie”.

Tego wieczoru poszedłem do Heatwave, zakazanego małego klubu w zakazanej okolicy. Wziąłem ze sobą trąbkę na wypadek, że gdybym natknął się na Birda — i gdyby mnie pamiętał — to może pozwoliłby mi podłączyć się do siebie. Birda tam nie było, ale spotkałem kilku

innych muzyków, takich jak Allen Eager, biały tenorzysta, Joe Guy, który świetnie grał na trąbce, i Tommy Potter, basista. Nie szukałem ich, więc prawie nie zwracałem na nich uwagi. Znalazłem sobie krzesło i nie spuszczałem oka z drzwi wyglądając Birda. Stary, siedziałem tam prawie całą noc czekając na Birda, a on się nie pojawił. Postanowiłem więc wyjść na zewnątrz, odetchnąć świeżym powietrzem. Stałem na rogu przed klubem, kiedy usłyszałem ten głos zza pleców: „Hej, Miles! Słyszałem, że mnie szukałeś!”

Odwróciłem się i to był Bird, wyglądał groźnie jak sukinsyn. Ubrany był w te workowate rzeczy, co wyglądały jakby sypiał w nich od wielu dni. Miał nabrzmiałą twarz i wytrzeszczone, zaczerwienione oczy. Ale był w porządku, z tym szpanem, który trzymał, nawet kiedy był pijany albo spieprzony. Miał tę pewność siebie, którą mają wszyscy ludzie, kiedy wiedzą, że ich kit jest groźny. Ale wszystko jedno jak wyglądał, groźnie, czy jedną nogą w grobie, nadal podobał mi się tego wieczoru, po tym jak spędziłem tyle czasu starając się go odnaleźć; po prostu cieszyłem się widząc go, jak tam stoi. A kiedy okazało się, że pamięta, gdzie się poznaliśmy, byłem najszczęśliwszym sukinsynem na ziemi.

Powiedziałem mu, jak trudno było go odnaleźć, a on tylko uśmiechnął się i powiedział, że trochę krążył. Wziął mnie do Heat-wave, gdzie wszyscy pozdrawiali go, jakby był królem, którym był. A skoro ja byłem z nim i obejmował mnie ramieniem, także i mnie traktowali z dużym respektem. Nie grałem tego pierwszego wieczoru. Po prostu słuchałem. I, stary, byłem zaskoczony, jak Bird zmieniał się, gdy tylko wsadzał swoją rurę w usta. Cholera, wyglądał naprawdę marnie i obok, a nagle miał całą tę potęgę i piękno, które po prostu tryskały z niego. To było zadziwiające, ta transformacja, co zachodziła, gdy tylko zaczynał grać. Miał wtedy dwadzieścia cztery lata, ale kiedy nie grał, wyglądał na więcej, zwłaszcza poza estradą. Ale całą jego aparycję zmieniała się, gdy tylko wsadzał swoją rurę w usta. Potrafił grać jak sukinsyn, nawet kiedy pijany leciał z nóg i kiwał się od heroiny. Bird był kimś wyjątkowym.

W każdym razie po tym, jak zderzyłem się z nim tego wieczoru, byłem obok Birda przez następne kilka lat. On i Dizzy stali się moimi głównymi wzorami i nauczycielami. Bird nawet wprowadził się do mnie na jakiś czas, aż do przyjazdu Irene. Przyjechała do Nowego Jorku w grudniu 1944. Ni stąd, ni zowąd, oto jest, puka do moich pieprzonych drzwi; moja matka kazała jej przyjechać. Więc znalazłem Birdowi pokój w tym samym pensjonacie na rogu 147 ulicy i Broadwayu.

Ale nie mogłem wtedy znieść stylu życia Birda — całego tego picia i żarcia, i brania drogów. W dzień musiałem chodzić do szkoły, a on leżał tam, spieprzony. Ale wiele nauczył mnie o muzyce — akordy i w ogóle — co przegrywałem sobie na fortepianie, kiedy przychodziłem do szkoły.

Prawie każdego wieczoru chodziłem gdzieś z Dizem lub Birdem, podłączałem się do zespołów, chłonałem wszystko, co się dało. I, jak powiedziałem, spotkałem Freddiego Webstera, świetnego trębacza mniej więcej w moim wieku. Chodziliśmy na 52 ulicę i słuchaliśmy zdumieni, jak szybko Dizzy potrafił grać tempa na trąbce. Stary, nigdy nie słyszałem nic takiego, jak to, co grali na 52 ulicy i w Minton's. To było takie dobre, że aż strach. Dizzy zaczął pokazywać mi chłam na fortepianie, abym mógł rozszerzyć swoje poczucie harmonii.

A Bird przedstawił mnie Theloniousowi Monkowi. Jego wykorzystanie przestrzeni w solówkach i manipulacje śmiesznie brzmiącymi progresjami akordów po prostu powaliły mnie, całkiem rozpieprzyły. Powiedziałem: „Do cholery, co ten sukinsyn wyrabia?” Wykorzystywanie przestrzeni przez Monka miało wielki wpływ na to, jak grałem sola po tym, gdy go usłyszałem.

W tym czasie zaczęło mnie wkurzać, co opowiadali na Juilliard. Nic się tam dla mnie nie działo. Jak powiedziałem, chodzenie do Juilliard było zasłoną dymną dla przebywania z Dizzym i Birdem, ale chciałem wiedzieć, czego mógłbym się tam nauczyć. Grałem w szkolnej orkiestrze

symfonicznej. Graliśmy około dwóch nut na każde dziewięćdziesiąt taktów i to było na tyle. Chciałem i potrzebowałem więcej. Wiedziałem zresztą, że żadna biała orkiestra symfoniczna nie zaangażuje jakiegoś małego czarnego sukinsyna takiego jak ja, wszystko jedno jak byłbym dobry albo jak wiele wiedział o muzyce.

Więcej uczyłem się kręcąc po mieście, więc po jakimś czasie szkoła mnie po prostu nudziła. Oni byli, pieprzeni, tak ustawieni na białą i tacy rasistowscy. Cholera, mogłem więcej nauczyć się na jednej sesji w Minton's, niż przez dwa lata w Juilliard. W Juilliard, gdybym to ukończył, nie poznałbym nic poza kupą białych stylów, nic nowego. A ja wkurzałem się i było mi wstyd z powodu ich uprzedzeń i w ogóle.

Pamiętam, jak pewnego dnia byłem na lekcji historii muzyki, a nauczycielką była jakaś biała kobieta. Stała tam przed klasą i mówiła, że powodem, dla którego czarni ludzie grali bluesa, było, że byli biedni i musieli zbierać bawełnę. Więc byli smutni i to stąd wziął się blues, z ich smutku. Ręka natychmiast wystrzeliła mi w górę. Wstałem i powiedziałem: „Pochodzę z East St. Louis i mój ojciec jest bogaty, jest dentystą, a ja gram bluesa. Mój ojciec nigdy nie zbierał żadnej bawełny, a ja nie obudziłem się dziś rano smutny i nie zacząłem grać bluesa. Tu chodzi o coś więcej niż tylko o to”. Cóż, ta suka zrobiła się zielona i nic na to nie powiedziała. Stary, ona uczyła tego kitu z jakiejś książki napisanej przez kogoś, kto ni cholery nie wiedział, o czym mówi. To takie numery działy się w Juilliard i po jakimś czasie miałem tego dość.

Moje pojęcie o muzyce polegało na tym, że ludzie tacy jak Fletcher Henderson i Duke Ellington byli prawdziwymi geniuszami w aranżowaniu muzyki w Ameryce. Ta kobieta nie wiedziała nawet, kim są ci ludzie, a ja nie miałem czasu jej uczyć. To ona miała uczyć mnie! A więc zamiast słuchać tego, co ona i inni nauczyciele mówili, patrzyłem na zegarek i myślałem o tym, co będę robił później wieczorem; zastanawiałem się, kiedy Bird i Diz będą wychodzić do miasta. Myślałem, żeby pójść do domu, złapać parę rzeczy do ubrania, wpaść do Bickford's przy 145 ulicy i Broadwayu i łknąć zupy za pięćdziesiąt centów, żebym miał siłę później grać tej nocy.

W poniedziałkowe wieczory do Minton's przychodzili pojamować Bird i Dizzy, więc było tam z tysiąc sukinsynów, co starali dostać się do środka, aby posłuchać Birda i Dizzy'ego i zagrać z nimi. Ale większość muzyków, co się orientowali, nie myślała nawet o graniu, kiedy Bird i Dizzy przychodzili na jam. Siedzieliśmy tylko na widowni, słuchali i uczyli się. W ich sekcji rytmicznej mogli być Kenny Clarke na bębnach, a czasami Max Roach, którego tam poznałem. Curly Russell grywał na basie, a Monk był czasami przy fortepianie. Stary, ludzie bili się o krzesła i w ogóle. Jeśli wstałeś, traciłeś krzesło i musiałeś klócić się i walczyć, żeby je znowu odzyskać. To było coś. Powietrze było po prostu naelektryzowane.

Sprawy tak się miały w Minton's, że przynosiłeś swoją rurę i miałeś nadzieję, iż Bird i Dizzy zaproszą cię do grania ze sobą na estradzie. A kiedy to się zdarzyło, lepiej byłoby, gdybyś nie przewalił. Ja nie przewaliłem. Pierwszym razem kiedy tam grałem, nie byłem wspaniały, ale starałem się, że głowa odpada, grać w tym stylu, w którym grywałem, a który różnił się od stylu Dizzy'ego, chociaż byłem wtedy pod wpływem jego grania. Ale ludzie oglądali się na cynki od Birda i Dizzy'ego i jeśli oni uśmiechali się, kiedy skończyłeś grać, to znaczyło to, że twoje granie było dobre. Uśmiechali się, kiedy skończyłem grać tym pierwszym razem i odtąd byłem w środku tego, co się działo na nowojorskiej scenie muzycznej. Więc po tym byłem jakby wschodzącą gwiazdą. Zawsze mogłem się podłączyć do tych dużych chłopców.

To właśnie o tym myślałem sobie na lekcjach w Juilliard, zamiast o tym, czego mnie tam uczono. To właśnie dlatego w końcu rzuciłem Juilliard. Nie uczyli mnie niczego i nie umieli niczego, czego mogliby mnie nauczyć, bo byli tak uprzedzeni przeciwko wszelkiej czarnej muzyce. A ja właśnie tego chciałem się uczyć.

W każdym razie po jakimś czasie podłączałem się w Minton's kiedy tylko chciałem, a ludzie przychodzili słuchać mnie. Zyskiwałem reputację. Jedną z rzeczy, która zaskoczyła mnie w Nowym Jorku, było to, że kiedy tylko tam przyjechałem, sądziłem, że wszyscy muzycy będą więcej wiedzieć o muzyce, niż wiedzieli w rzeczywistości. Dizzy, Roy Eldridge i długowłose Joe Guy to jedyni, których mogłem słuchać i czegoś się od nich nauczyć. Spodziewałem się, że każdy będzie sukinsynem, i byłem zaskoczony, kiedy wiedziałem znacznie więcej o muzyce niż większość z nich.

Innym, co wydało mi się dziwne po jakimś czasie mieszkania i grania w Nowym Jorku, było to, że wielu czarnych muzyków nie wiedziało nic o teorii muzyki. Bud Powell był jednym z niewielu znanych mi muzyków, którzy potrafili grać, pisać i czytać wszystkie rodzaje muzyki. Wielu starszych gości uważało, że jeśli poszedłbyś do szkoły, to zacząłbyś grać tak, jakbyś był biały. Albo, jeśli nauczył się czegoś z teorii, to wtedy tracił feeling w swoim graniu. Nie mogłem uwierzyć, że wszyscy ci goście, tacy jak Bird, Prez, Bean, wszyscy ci kolesie nie chodzili do muzeów czy bibliotek i nie wypożyczali tych partytur muzycznych, żeby zorientować się, co się dzieje. Ja chodziłem do biblioteki i wypożyczałem partytury wszystkich tych wielkich kompozytorów takich jak Strawiński, Alban Berg, Prokofiew. Chciałem wiedzieć, co jest grane w całej muzyce. Wiedza to wolność, a ignorancja to niewola i po prostu nie mogłem uwierzyć, że można być tak blisko wolności i nie wykorzystywać tego. Nigdy nie pojąłem, dlaczego czarni ludzie nie wykorzystywali całego tego chłamu, który mogli wykorzystać. To jest coś takiego jak mentalność getta, co mówi ludziom, że nie powinni robić pewnych rzeczy, że te rzeczy są zastrzeżone tylko dla białych ludzi. Kiedy mówiłem o tym innym muzykom, po prostu olewali mnie. Wiesz co mam na myśli? Więc poszedłem swoją własną drogą i przestałem im o tym opowiadać.

Miałem dobrego przyjaciela nazwiskiem Eugene Hays, był z St. Louis i studiował klasyczny fortepian w Juilliard razem ze mną. Był geniuszem. Gdyby był biały, byłby dziś jednym z najbardziej poważanych pianistów klasycznych na świecie. Ale był czarny i wyprzedzał swój czas. Więc nie dali mu nic. On i ja wykorzystywaliśmy te muzyczne biblioteki. Wykorzystywaliśmy wszystko, co tylko mogliśmy.

W każdym razie kręciłem się wtedy z muzykami takimi jak Fats Navarro — którego wszyscy nazywali „Fat Girl” — i Freddie Webster, i zbliżyłem się z Maxem Roachem i J. J. Johnsonem, wybitnym puzonistą z Indianapolis. Wszyscy staraliśmy się dostać magisteria i doktoraty na uniwersytecie Bebopu w Minton's pod kierunkiem profesorów Birda i Diza. Stary, oni grali tak strasznie niewiarygodne rzeczy.

Kiedyś, gdy już skończyło się jam session i poszedłem do domu spać, ktoś zastukał do moich drzwi. Wstałem i podeszedłem do drzwi, zaspany i wściekły jak sukinsyn. Otworzyłem, a tam stali J. J. Johnson i Benny Carter z ołówkiem i papierem w garści. Zapytałem: „Czego chcecie, sukinsyny, tak wcześnie rano?”

J. J. odpowiedział: „Confirmation, Miles, poleć mi Confirmation, zanuć to”.

Ten sukinsyn nie powiedział nawet cześć, no nie? To pierwsza rzecz, którą ma się na ustach. Bird właśnie napisał Confirmation i wszyscy muzycy po prostu kochali ten utwór. No i oto ten sukinsyn, o szóstej rano. Właśnie skończyliśmy piłować Confirmation chwilę wcześniej, ja i J. J., na tym jam session. A on teraz mówi o nuceniu tego utworu.

No to zacząłem nucić, przez sen, w F. Właśnie w tej tonacji jest to napisane. Wtem J. J. mówi do mnie: „Ale, Miles, opuściłeś nutę. Gdzie jest ta nuta, gdzie jest ta nuta w tym utworze?” A że pamiętam to mu mówię.

Mówi: „Dzięki, Miles”, coś zapisał i sobie poszedł. J. J. to zabawny sukinsyn, stary. Robił mi takie numery cały czas. Wymyślił sobie, że ja wiem, co robi Bird z punktu widzenia techniki, bo

chodzę do Juilliard. Nigdy nie zapomnę tego pierwszego razu, kiedy to zrobił, i śmiejemy się z tego nawet dzisiaj. Ale to właśnie tak bardzo wszyscy interesowali się muzyką Birda i Dizzy'ego. Żyliśmy tym i spali, codziennie.

Ja i Fat Girl wiele grywaliśmy razem w Minton's. Był taki wielki i tłusty, dopóki nie stracił całej tej wagi tuż przed śmiercią. Jeśli nie podobało mu się, co jakiś sukinsyn grał w Minton's, Fat Girl po prostu blokował koleśowi dostęp do mikrofonu. Po prostu obracał się na boki i blokował go, kimkolwiek był, i dawał mi znak, żeby grał. Kolesie wściekali się na Fat Girl, ale on nie przejmował, a każdy, komu to zrobił, wiedział, że nie umie grać. Więc nie wściekali się zbyt długo.

Ale moim prawdziwym najlepszym przyjacielem w tych pierwszych dniach w Nowym Jorku był Freddie Webster. Naprawdę podobało mi się to, co Freddie robił wtedy na trąbie. Miał styl taki jak muzycyści z St. Louis, duży, śpiewny dźwięk i nie grał zbyt wielu nut ani tych naprawdę szybkich temp. Bardzo lubił utwory w średnim tempie i ballady, tak samo jak ja. Kochałem to jak grał, że nie marnował nut i że miał wielkie, ciepłe i łagodne brzmienie. Próbowałem grać tak jak on, ale bez wibrata i „potrząsania nutami”. Był około dziewięciu lat starszy ode mnie, ale pokazywałem mu wszystko, czego uczyli mnie w Juilliard o technice i kompozycji, techniczne sprawy, do których Juilliard był dobry. Freddie był z Cleveland i dorastał grywając z Taddem Dameronom. Byliśmy sobie tak bliscy jak rodzeni bracia i bardzo do siebie podobni. Mieliśmy prawie te same wymiary i wymienialiśmy się ubraniami.

Freddie miał mnóstwo suk. Kobiety były jego specjalnością, obok muzyki i heroiny. Stary, ludzie przychodzili i opowiadali mi o Freddiem jako agresywnym kolesiu, co nosi spluwę czterdziestkępiątkę i inny taki kit. Ale wszyscy, co znali go dobrze, wiedzieli, że to nieprawda. To znaczy, nie dawał sobie wciskać kitu, ale nie chodził i nie przypieprzał się do nikogo. Nawet mieszkał ze mną jakiś czas, po tym gdy Bird się wyprowadził. Freddie mówił to, co myślał, i nikomu nie dawał wciskać sobie kitu. Był skomplikowanym gościem, ale między nami układało się całkiem dobrze. Byliśmy tak blisko ze sobą, że często płaciłem za niego za mieszkanie. Wszystko, co miałem, było jego. Mój stary przysyłał mi około czterdziestu dolarów na tydzień, co było niezłą sumką w tamtych czasach. Wszystko, czego nie wydałem na swoją rodzinę, dzieliłem z Freddiem.

Rok 1945 był punktem zwrotnym w moim życiu. Tyle rzeczy zaczęło dziać się ze mną i dla mnie. Po pierwsze, od kręcenia się z tyloma muzykami i bywania w tylu klubach zacząłem w tym roku trochę pić i palić. I grywałem z coraz większą liczbą ludzi. Ja i Freddie, Fat Girl, J. J. i Max Roach jamowaliśmy w całym Nowym Jorku, na Brooklynie, gdzie tylko mogliśmy. Grywaliśmy w dole miasta na 52 ulicy aż do jakiejs dwunastej czy pierwszej w nocy. Potem gdy skończyliśmy tam grać, jechaliśmy w górę miasta do Minton's, Small's Paradise czy Heatwave i graliśmy do zamknięcia — około czwartej, piątej czy szóstej rano. Po całej nocy na nogach na jam sessions ja i Freddie siedzieliśmy jeszcze trochę, rozmawiając o muzyce i teorii muzyki, o podejściu do trąbki. W Juilliard przechodziłem jak we śnie przez te wszystkie żałosne lekcje, znudzony do łez, zwłaszcza na lekcjach chóru. Siedziałem tam ziewając i kiwając się. Potem, po zajęciach, ja i Freddie siadaliśmy i dalej rozmawialiśmy o muzyce. Prawie wcale nie sypiałem. A z Irene w domu musiałem zajmować się sprawami małżeńskimi, spędzać z nią czas i w ogóle. Potem płakała Cheryl. To był sukinsyn.

W 1945 ja i Freddie chodziliśmy prawie co wieczór łapać Diza i Birda, wszędzie gdzie grali. Czuliśmy, że gdybyśmy zrezygnowali ze słuchania ich gry, stracilibyśmy coś ważnego. Stary, ten chłam, który grali i robili, zniknął tak prędko, że po prostu musiałeś być tam, we własnej osobie, żeby go złapać. Naprawdę studiowaliśmy to, co robili, z technicznego punktu widzenia. Byliśmy jak badacze dźwięku. Kiedy zaskrzypiały drzwi, potrafiliśmy powiedzieć, jaki to dokładnie

dźwięk.

Był taki biały nauczyciel nazwiskiem William Vachiano, u którego studiowałem i który mi pomógł. Ale jego interesował chłam taki jak Tea For Two, więc prosił, żebym grał mu takie rzeczy. Prowadziliśmy dyskusje, które stały się legendą wśród muzyków w Nowym Jorku, ponieważ miał być tym wielkim nauczycielem zaawansowanych studentów, takich jak ja. Ale ja i ten sukinsyn wiele razy dobieraliśmy się sobie do skóry. Mawiałem: „Stary, podobno masz mnie czegoś uczyć, więc bierz się do roboty i skończ z tymi bzdurami”. No i kiedy powiedziałem coś takiego, Vachiano wściekał się jak sukinsyn i cały czerwieniał na twarzy. Ale docierało do niego, o co mi chodzi.

To granie z Birdem ruszyło z miejsca mój chłam. Mogłem siedzieć i rozmawiać, jeść i kręcić się na mieście z Dizzym, bo to taki miły gość. Ale Bird był chciwym sukinsynem. Nigdy nie mieliśmy sobie wiele do powiedzenia. Lubiliśmy grać ze sobą i to było na tyle. Bird nigdy nie mówił ci, co grać. Uczyleś się od niego po prostu obserwując go, chwytając chłam, który robił. Nigdy nie mówił wiele o muzyce, kiedy byłeś z nim sam na sam. Ale rozmawialiśmy o tym kilka razy, kiedy mieszkał ze mną i złapałem parę rzeczy, ale głównie uczyłem się po prostu słuchając jak gra.

Dizzy natomiast lubił dużo rozmawiać o muzyce i wiele złapałem od niego tą drogą. Być może Bird był duchem bebopu, ale Dizzy był jego głową i rękami, tym, który trzymał to wszystko w kupie. To znaczy, rozglądał się za młodszymi muzykami, załatwiał nam robotę i w ogóle, rozmawiał z nami i nie miało znaczenia, że był dziewięć czy dziesięć lat starszy od nas. Nigdy nie rozmawiał ze mną protekcyjnie. Ludzie lekceważyli Dizzy’ego, ponieważ zachowywał się jak wariat i w ogóle. Ale on wcale nie był zwariowany, tylko śmieszny jak sukinsyn i naprawdę zainteresowany historią czarnego ludu. Grał muzykę z Afryki i Kuby, na długo zanim stała się popularna gdzie indziej. Mieszkanie Dizzy’ego przy 2040 Siódmej Alei w Harlemie było za dnia miejscem spotkań dla wielu muzyków. Bywało tam nas tak wielu, że jego żona Lorraine zaczęła wyrzucać sukinsynów. Bywałem tam często. Kenny Dorham tam bywał, Max Roach, Monk.

To Dizzy sprawił, że zacząłem poważnie uczyć się gry na fortepianie. Bywałem tam obserwując Monka, jak robił te swoje dziwaczne numery z przestrzenią i progresywnymi akordami. A kiedy ćwiczył Dizzy, stary, chłonałem cały ten dobry chłam. Ale znowu ja pokazałem Dizzy’emu coś, czego nauczyłem się w Juilliard, egipskie skale molowe. W skali egipskiej po prostu zamieniasz bemole i krzyżyki tam, gdzie chcesz nutę obniżyć i gdzie chcesz ją podwyższyć, czyli masz dwa bemole i jeden krzyżyk, prawda? To znaczy, że zagraasz Es i As, a wtedy F będzie podwyższona. Wstawiasz tę nutę, którą chcesz, jakby skala C-dur była molową skalą egipską. To wygląda śmiesznie, bo masz dwa bemole i krzyżyk. Ale daję ci swobodę w pracy z pomysłami melodycznymi bez zmiany podstawowej tonacji. Więc zwróciłem Dizzy’emu uwagę na to; to działało w obie strony. Ale ja nauczyłem się znacznie więcej od niego niż on ode mnie.

Bird potrafił być bardzo zabawnym kompanem, ponieważ był genialny w swojej muzyce i potrafił być śmieszny jak sukinsyn, mówiąc z tym brytyjskim akcentem, którego często używał. Ale nadal był uciążliwy w obcowaniu, bo zawsze próbował cię przewalić albo wyciągnąć coś od ciebie, aby opłacić swój dragowy nałóg. Zawsze pożyczał ode mnie pieniądze i kupował za nie heroinę albo whiskey, albo cokolwiek, czego właśnie potrzebował. Jak powiedziałem, Bird był chciwym sukinsynem, tak jak większość geniuszy. Chciał wszystkiego. A kiedy desperacko potrzebował strzału heroiny, stary, zrobiłby wszystko, żeby go dostać. Naciągał mnie, a gdy tylko wyszedł ode mnie, biegł za róg do kogoś innego z tą samą smutną historią o tym, jak to potrzebuje paru groszy, aby wykupić swoją rurę z lombardu i przewalał go na jeszcze trochę. Nigdy nikomu nie oddawał pieniędzy, więc jeśli o to chodzi, Bird był pieprzoną zmoremą dla swego otoczenia.

Pewnego razu zostawiłem go w swoim mieszkaniu i poszedłem do szkoły, a kiedy wróciłem do domu, okazało się, że ten sukinsyn zastawił moją walizkę i siedział na podłodze kiwając się po zastrzyku. Kiedy indziej zastawił swój garnitur, aby złapać trochę heroiny, i pożyczył jeden z moich, żeby ubrać się do Three Deuces. Ale ja byłem od niego niższy, więc Bird stał tam na estradzie z rękawami około czterech cali ponad nadgarstkami i nogawkami około czterech cali nad kostkami. To był mój jedyny garnitur w tym czasie, więc musiałem zostać w domu, aż wydobł swoje ubranie z lombardu i przyniósł z powrotem moje. Ale stary, ten sukinsyn chodził tak przez cały dzień, tylko za działkę heroiny. Ale mówili, że Bird grał tego wieczoru, jakby miał na sobie smoking. To właśnie dlatego wszyscy kochali Birda i tolerowali jego numery. Był największym ateistą wszechczasów. W każdym razie taki był Bird; był wielkim i genialnym muzykiem, stary, ale był także jednym z najpodlejszych i najbardziej chciwych sukinsynów, jacy kiedykolwiek żyli na tym świecie, przynajmniej jakich ja kiedykolwiek spotkałem. Był czymś.

Pamiętam, jak kiedyś jechaliśmy z góry miasta grać na Ulicę i była z nami ta biała suka Birda na tylnym siedzeniu taksówki. Strzelił już mnóstwo heroiny, a teraz ten sukinsyn jadł kurczaka — swoją ulubioną potrawę — i pił whiskey i namawiał tę sukę, żeby się nachyliła i zrobiła mu laskę. Pamiętaj, że wtedy nie byłem jeszcze przyzwyczajony do takiego gnoju — nawet prawie nie piłem, myślę, że właśnie zacząłem palić — i absolutnie nie byłem jeszcze za dragami, bo miałem wszystkich dziewiętnaście lat i nic takiego przedtem nie widziałem. W każdym razie Bird zauważył, że robię się nieco skrępowany obok tej kobiety ciągnącej mu laskę i w ogóle, i niego liżącego jej cipkę. Więc zapytał, czy coś ze mną nie tak i czy jego zachowanie mi nie przeszkadza. Odpowiedziałem, że czuję się nieswojo, kiedy robią to, co robili, przed moim nosem, kiedy ona liże i klaska językiem jak pies nad jego laską, a on wydaje te wszystkie jęczące dźwięki pomiędzy kolejnymi kęsami kurczaka; powiedziałem mu: „Tak, przeszkadza mi”. I wiesz, co ten sukinsyn powiedział? Powiedział mi, że jeśli mi to przeszkadza, to powinienem odwrócić głowę i nie zwracać uwagi. Nie mogłem w to uwierzyć, że rzeczywiście to powiedział. Taksówka była naprawdę mała i wszyscy troje siedzieliśmy na tylnym siedzeniu, więc gdzie miałem odwrócić głowę? Poradziłem sobie wystawiając głowę przez okno taksówki, ale nadal słyszałem tych sukinsynów, jak biorą się do dzieła, a w przerwach, jak Bird mlaska z gębą pełną tego kurczaka z rożna. Jak powiedziałem, był kimś, na pewno.

Więc podziwiałem Birda jako wielkiego muzyka, a mniej jako człowieka. Ale traktował mnie jak syna, a on i Dizzy byli dla mnie jakby ojcowskimi postaciami. Bird mówił mi zawsze, że mogę grać z każdym. A więc nieomal wypychał mnie czasami na estradę do grania z kimś, na spotkanie, z kim nie sądziłem, że byłem gotowy, z kimś jak Coleman Hawkins, czy Benny Carter, czy Lockjaw Davis. Mogłem być pewny swojego grania z większością ludzi, ale nadal miałem tylko dziewiętnaście lat i czułem się zbyt młody, aby grać z niektórymi ludźmi — choć takich, wobec których to czułem, nie było wielu. Ale Bird umacniał moją wiarę w siebie, mówiąc, że przeszedł przez ten sam gnój, kiedy był młodszy, tam w Kansas City.

W maju 1945 zagrałem swoją pierwszą sesję nagraniową, z Herbiem Fieldsem. Stary, byłem tak zdenerwowany tym nagraniem, że prawie nie mogłem grać. Nawet w partiach zespołowych — nie miałem żadnych solówek. Pamiętam Leonarda Gaskina na basie na tej sesji i śpiewaka nazwiskiem Rubberlegs Williams. Ale starałem się wyrzucić to nagranie z pamięci i zapomniałem, kto jeszcze był na tej sesji.

W tym czasie dostałem także swoją pierwszą ważną robotę w nocnym klubie. Grałem z grupą Lockjawa Davisa przez miesiąc w Spotlite na 52 ulicy. Często podłączałem się do niego w Minton's, więc wiedział, jak grałem. Mniej więcej w tym samym czasie — być może trochę wcześniej, nie pamiętam dokładnie — zacząłem podłączać się do zespołu Colemana Hawkinsa w Downbeat Club na 52 ulicy. Billie Holiday była gwiazdą w tym zespole. Podłączałem się tak

często, bo Joe Guy, regularny trębacz Beana, właśnie ożenił się z Billie Holiday. Czasami tak się zaprawiali heroiną i tak wspaniale się pieprzyli, że Joe opuszczał grania. Tak samo Billie. Więc Hawk używał mnie, kiedy Joe się nie zjawiał. Sprawdzałem w Downbeat u Hawka co wieczór, czy Joe się pokazał, jeśli nie, grałem ten set.

Kochałem granie z Colemanem Hawkinsem i akompaniowanie Billie, kiedy miałem taką okazję. Oboje byli wspaniałymi muzykami, naprawdę kreatywnymi i w ogóle. Ale nikt nie grał tak jak Bean. Miał taki wielki, potężny dźwięk. Lester Young — Prez — miał jasny dźwięk, a Benny Carter leciał te różne śmieszne akordy, rozumiesz, jak fortepian, ponieważ grał także na fortepianie. No i był jeszcze Bird, który także miał swoją sprawę, swoje brzmienie. Ale Hawk zaczął lubić mnie tak bardzo, że Joe wziął się w garść i przestał opuszczać sety. A wtedy pojawiła się ta robota z Lockjawem.

Po tym graniu z Lockjawem ludzie zaczęli często angażować mnie na Ulicy. Stało się to, że biali ludzie, biali krytycy, zaczęli teraz rozumieć, że bebop jest ważną sprawą. Zaczynali wiele mówić i pisać o Birdzie i Dizzym, ale tylko wtedy, kiedy grali na Ulicy. To znaczy, pisali i mówili o Minton's, ale dopiero wtedy, kiedy zrobili z Ulicy miejsce dla białych ludzi, żeby tam przychodzili i wydawali mnóstwo pieniędzy, aby posłuchać tej nowej muzyki. Około 1945 wielu czarnych muzyków grało na 52 ulicy dla pieniędzy i aby pokazać się w mediach. To mniej więcej w tym czasie kluby na 52 ulicy, takie jak Three Deuces, Onyx, Downbeat, Kelly's Stable i inne — zaczynały być ważniejsze dla muzyków niż kluby w górze miasta w Harlemie.

A jednak wielu białym ludziom nie podobało się to, co odbywało się na 52 ulicy. Nie rozumieli, co działo się z tą muzyką. Uważali, że najechały ich czarnuchy z Harlemu, więc wokół bebopu było wiele napięć rasowych. Czarni mężczyźni chodzili ze świetnymi, bogatymi, białymi sukami. Ganiały za tymi czarnuchami wszędzie, na oczach wszystkich, a czarnuchy były eleganckie jak sukiny i opowiadały najróżniejsze bajeranckie kawałki. A więc rozumiesz, że wielu białym ludziom, a zwłaszcza białym facetom, nie podobały się te nowe porządki.

Było paru białych krytyków muzycznych, takich jak Leonard Feather i Barry Ulanov, współwydawcy magazynu muzycznego „Metronome”, którzy rozumieli, o co chodzi w bebopie, którym się podobał, i pisali dobre rzeczy. Ale reszta tych białych pieprzonych krytyków nienawidziła tego, co robiliśmy. Nie rozumieli tej muzyki. Nie rozumieli i nienawidzili tych muzyków. A jednak ludzie wypełniali kluby, żeby jej słuchać, a grupa Dizzy'ego i Birda w Three Deuces była największą atrakcją Nowego Jorku.

Sam Bird był niemal bogiem. Kobiety wszelkiej maści roily się wokół Birda i handlarze narkotyków na dużą skalę, i ludzie, co dawali mu najróżniejsze prezenty. Bird uważał, że tak powinno być. Więc po prostu brał i brał. Zaczął opuszczać sety i całe grania. To wkurzało Dizzy'ego, bo choć mógł zachowywać się trochę po wariacku, zawsze był dobrze zorganizowany i dbał o interesy. Dizzy nie uznawał opuszczania grań. Więc siadywał z Birdem, błagał go, żeby wziął się w garść, groził, że odejdzie, jeśli Bird się nie opanuje. Bird się nie opanował, więc w końcu Dizzy odszedł i to był koniec pierwszej wielkiej grupy bebopu.

Odejście Dizzy'ego zaszokowało wszystkich w świecie muzyki i zaniepokoiło wielu muzyków, którzy kochali słuchać ich razem. Teraz wszyscy uświadomili sobie, że to koniec i że nie usłyszymy już tego wspaniałego chłamu, który robili razem, chyba że na płytach albo gdyby zeszli się razem. Wielu ludzi miało na to nadzieję, w tym także ja, który zająłem miejsce Dizzy'ego.

Kiedy Dizzy odszedł z ich zespołu w Three Deuces, sądziłem, że Bird zabierze zespół w górę miasta, ale tego nie zrobił, przynajmniej nie od razu. Wielu właścicieli klubów z 52 ulicy zaczęło pytać Birda, kto będzie jego trębaczem, skoro odszedł Dizzy. Pamiętam, że byłem kiedyś z Birdem w jakimś klubie, kiedy właściciel o to zapytał, a Bird odwrócił się do mnie i powiedział:

„Oto mój trębacz, Miles Davis”. Żartowałem sobie z Birda, mówiąc: „Gdybym nie dołączył do twojego zespołu, nie miałbyś nawet roboty, stary”. Uśmiechał się tylko, bo Bird lubił żarty i takie przepychanki. Czasami to się nie sprawdzało — ja w tym zespole — bo właścicielom podobali się Bird razem z Dizzym. Ale właściciel Three Deuces zaangażował nas w październiku 1945. W tej grupie był Bird, Al Haig przy fortepianie, Curly Russell na basie, Max Roach i Stan Levy na bębnach i ja. Była to ta sama sekcja rytmiczna, którą mieli Bird i Dizzy bezpośrednio przed odejściem Dizzy’ego. Pamiętam to granie w Three Deuces, które trwało około dwóch tygodni. Baby Laurence, ten step-tancerz, dawał show na parkiecie. Robił czwórki i ósemki z zespołem i był z niego sukinsyn. Baby był największym step-tancerzem, jakiego kiedykolwiek widziałem czy słyszałem, bo jego stepowanie brzmiało jak jazzowa perkusja. To było coś specjalnego.

Byłem tak zdenerwowany na tym pierwszym prawdziwym graniu z Birdem, że co wieczór pytałem, czy mógłbym się wycofać. Przedtem podłączałem się do niego, ale to było moje pierwsze płatne granie z nim. Pytałem: „Po co jestem ci potrzebny?” — ponieważ ten sukinsyn grał tak dużo. Kiedy Bird grał melodię, grywałem pod nim i pozwalałem mu prowadzić tę pieprzoną nutę, pozwalałem mu śpiewać melodię i we wszystkim przewodzić. Bo jakby to wyglądało, gdybym próbował prowadzić przewodnika całej tej muzyki? Ja gram pierwszy głos dla Birda — chyba żartujesz. Stary, byłem śmiertelnie przerażony, że coś spieprzę. Czasami zachowywałem się tak, jakbym odchodził, bo wydawało mi się, że mógł mnie wyrzucić. Więc chciałem odejść, zanim by to zrobił, ale on zawsze zachęcał mnie, żebym został, mówiąc, że mnie potrzebuje i że kocha to, jak gram. Kręciłem się tam i uczyłem. Znałem wszystko, co grał Dizzy. Myślę, że to dlatego Bird mnie zaangażował — a także dlatego, że potrzebne mu było innego typu brzmienie trąbki. Mogłem grać pewne rzeczy, które grał Dizzy, a innych, które grał, nie mogłem. Więc po prostu nie grałem tych zagrywek, o których wiedziałem, że nie potrafię ich zagrać, ponieważ od początku zdawałem sobie sprawę z tego, że muszę mieć swój własny głos — czymkolwiek byłby ten głos — na tym instrumencie.

Te pierwsze dwa tygodnie z Birdem były jak sukinsyn, ale pomogły mi naprawdę szybko dojrzeć. Miałem dziewiętnaście lat i grałem z najgroźniejszym saksofonistą altowym w historii muzyki. Sprawiało to, że czułem się naprawdę dobrze tam w środku. Mogłem być przerażony jak sukinsyn, ale także stawałem się pewniejszy siebie, nawet jeśli wówczas o tym nie wiedziałem.

Ale Bird nie uczył mnie wiele, jeśli chodzi o muzykę. Kochałem z nim grać, ale nie można było kopiować tego, co on robił, bo było to tak oryginalne. Wszystkiego, czego nauczyłem się wtedy o jazzie, nauczyłem się od Dizzy’ego i Monka, może trochę od Beana, ale nie od Birda. Widzisz, Bird był solistą. Miał swoje własne sprawy. Był tak jakby izolowany. I niczego nie można było się od niego nauczyć, chyba że się go kopiowało. Tylko saksofoniści mogli go kopiować, ale nawet oni tego nie robili. Wszystko, co mogli zrobić, to próbować złapać podejście Birda, jego koncepcję. Ale nie można grać tego, co on grał na saksofonie, z tym samym feelingiem, na trąbce. Można było nauczyć się tych nut, ale to nie brzmiało tak samo. Nawet świetni saksofoniści nie potrafili go kopiować. Sonny Stitt próbował, a nieco później Lou Donaldson, a jeszcze później niż oni obaj, Jackie McLean. Ale Sonny miał więcej ze stylu Lestera Younga. I Bud Freeman grał bardzo podobnie do Sonny’ego Stitta. Wydaje mi się, że Jackie i Lou najbardziej zbliżyli się do Birda, ale tylko w swym brzmieniu, a nie w tym, co grali. Nikt nie umiał grać tak jak Bird, ani wtedy, ani teraz.

Jeśli chodzi o moją koncepcję muzyki, byłem wówczas przede wszystkim pod wpływem — poza Dizzym i Freddie Websterem — Clarka Terry’ego i jego podejścia do instrumentu, a także Theloniousa Monka i jego poczucia harmonii — to jak grał akordy, to było coś specjalnego. Ale chyba Dizzy był moim głównym wzorem. Pewnego dnia, niedługo po tym, jak przyjechałem do Nowego Jorku, zapytałem Dizzy’ego o jakiś akord, a on odpowiedział: „Dlaczego nie usiądziesz

i nie zagraż tego na fortepianie?” No i zagrałem. Rozumiesz, pytałem go o te akordy, ale już miałem je w głowie, tylko ich nie grałem. Kiedy wszedłem do zespołu Birda, znałem wszystko, co Dizzy grał na trąbce z Birdem. Studiowałem ten chłam z góry na dół, w tę i z powrotem. Nie potrafiłem grać tak wysoko, ale wiedziałem, co on grał. Po prostu nie umiałem grać tak wysoko jak Dizzy, ponieważ nie miałem tak rozwiniętego zadęcia i nie słyszałem muzyki w tak wysokim rejestrze. Zawsze słyszałem czyściej i lepiej swoją muzykę w środkowych rejestrach.

Pewnego dnia zapytałem Dizzy’ego: „Stary, dlaczego nie potrafisz grać tak jak ty?” Odpowiedział: „Ty grasz tak jak ja, ale o oktawę niżej. Grasz te akordy”. Dizzy jest samoukiem, ale wie wszystko o muzyce. Więc kiedy powiedział mi, że słyszę wszystko niżej, w środkowym rejestrze, wydało mi się, że to ma sens, ponieważ nie słyszałem nic w górze, rozumiesz? Teraz słyszę, ale wtedy nie. I pewnego razu, jakiś czas po tej rozmowie z Dizzym, podszedł do mnie, kiedy zagrałem jakieś solo, i powiedział: „Miles, teraz jesteś silniejszy; masz lepsze zadęcie niż wtedy, gdy słyszałem cię po raz pierwszy”. Miał na myśli, że grałem wyżej i mocniej niż przedtem.

Abym zagrał jakąś nutę, musi podobać mi się jej brzmienie. Zawsze taki byłem. I nuta musi być w tym samym rejestrze co akord, który ogrywam, przynajmniej wtedy musiała. Wtedy w bebopie wszyscy grali bardzo prędko. Ale ja nigdy nie lubiłem grania całego tego mnóstwa skal i w ogóle. Zawsze starałem się grać najważniejsze nuty w akordzie, otworzyć go. Słuchałem tych wszystkich muzyków, jak grają te wszystkie skale i nuty, ale nigdy nic, co można by zapamiętać.

Widzisz, muzyka polega na stylu. Czyli, jeśli miałbym grać z Frankiem Sinatrą, grałbym tak jak on śpiewa albo robiłbym coś uzupełniającego do tego, co on śpiewa. Ale nie wyszedłbym i nie grał z Frankiem Sinatrą z jakąś karkołomną prędkością. Nauczyłem się wtedy wiele o frazowaniu, słuchając jak frazowali Frank, Nat „King” Cole, a nawet Orson Welles. Chodzi mi o to, że wszyscy ci ludzie to sukinsyny w kształtowaniu swym głosem linii melodycznej albo zdania, albo frazy. Eddie Randle kazał mi grać jakąś frazę, potem wziąć oddech albo grać tak, jak się oddycha. Więc śpiewakowi podgrywa się tak, jak Harry „Sweet” Edison robił to z Frankiem. Kiedy Frank przestawał śpiewać, wtedy grał Harry. Nicco wcześniej i nieco później, ale nigdy na nim, nigdy nie gra się na śpiewie. Gra się pomiędzy. I jeśli gra się bluesa, należy grać feeling; trzeba to czuć.

Uczyłem się tego wszystkiego jeszcze w St. Louis, więc zawsze chciałem grać co innego niż większość trębaczy. A jednak chciałem grać tak wysoko i tak prędko jak Dizzy, tylko po to, aby udowodnić samemu sobie, że potrafię to robić. Wielu kolesi lekceważyło mnie wtedy w czasach bebopu, ponieważ ich uszy chwytaly tylko to, co robił Dizzy. Uważali, że to właśnie na tym polega granie na trąbce. A kiedy pojawiał się ktoś taki jak ja, kto próbował czegoś innego, narażał się na ryzyko zlekceważenia.

Ale Bird chciał czegoś innego po tym, jak Dizzy odszedł z zespołu. Chciał innego podejścia do trąbki, innej koncepcji i brzmienia. Chciał czegoś dokładnie odwrotnego od tego, co robił Dizzy, kogoś kto uzupełniałby jego dźwięk, równoważył go. To dlatego wybrał mnie. On i Dizzy byli bardzo podobni w swojej grze, szybcy jak sukinsyn, skakali w górę i w dół tak szybko, że czasami nie można było ich od siebie odróżnić. Ale kiedy Bird zaczął grać ze mną, miał dla siebie całą tę przestrzeń, żeby robić w niej swój chłam, nie martwiąc się, że jest tam także Dizzy. Dizzy nie dawał mu żadnej przestrzeni. Byli razem świetni, być może najlepsi właśnie wtedy, kiedy byli razem. Ale ja dawałem Birdowi przestrzeń, a właśnie tego chciał po Dizzym. Jakiś czas po tym, jak zagraлиśmy we Three Deuces, niektórzy ludzie nadal chcieliby słyszeć Diza zamiast mnie. Mogłem to zrozumieć.

Po jakimś czasie grupa ruszyła się trochę wzdłuż ulicy, aby zagrać w Spotlite Club. Bird

wymienił Ala Haiga na fortepianie na Sir Chariesa Thompsona i zaangażował na bas Leonarda Gaskina zamiast Curly'ego Russella. Nie graliśmy tam długo, ponieważ policja zamknęła Spotlite i parę innych klubów na 52 ulicy z powodu jakiegoś zawracania głowy z dragami i lipnymi licencjami na alkohol. Ale prawdziwym powodem zamknięcia ich na parę tygodni było to, że nie podobały im się te wszystkie czarnuchy, co przyjeżdżały w dół miasta. Nie podobali im się ci wszyscy czarni faccy z tymi wszystkimi bogatymi, pięknymi białymi kobietami.

Ta część 52 ulicy była po prostu szeregiem trzy- czy czteropiętrowych kamienic. Nie było nic szczególnego w tym pieprzonym miejscu. Wcześniej mieszkali tam bogaci biali ludzie, pomiędzy Piątą i Siódmą Aleją. Ktoś powiedział mi, że skończyło się to mniej więcej za czasów prohibicji, kiedy to bogaci ludzie się wyprowadzili, a budynki zamieniono w małe interesy i kluby na parterze. Te kluby stały się bardzo popularne w latach '40, kiedy z big bandów powstawały małe zespoły. Te kluby były zbyt małe, żeby pomieścić big band. Na estradzie z trudem mieściło się pięciosobowe combo, nie było mowy o dziesięciu czy jedenastu ludziach. Tak więc ten typ klubu stworzył nowy typ muzyka, który dobrze czuł się w warunkach małego zespołu. To właśnie w taką atmosferę muzyczną wszedłem, gdy zacząłem grać na Ulicy.

Ale takie małe kluby jak Three Deuces, Famous Door, Spotlite, Yacht Club, Kelly's Stable i Onyx przyciągały także przewalaczy, alfonsov z kupą dziwek, hipsterów i handlarzy dragów. To znaczy, ludzie tego typu — zarówno czarni, jak biali — stanowili dziesięciu na tuzin bywalców Ulicy. Wszyscy wiedzieli, że opłacali się policji i było to w porządku tak długo, jak większość przewalaczy była biała. Ale kiedy muzyka zeszła z góry w dół miasta, czarni przewalacze z okolic tej sceny zeszli w dół miasta razem z nią, przynajmniej bardzo wielu z nich. A to nie zanadto pasowało białym glinom. Ta sprawa z dragami i licencją na alkohol to była tylko przykrywka, jak uważało wielu czarnych muzyków, ponieważ prawdziwym powodem był rasizm. Ale wtedy nikt nie chciał się do tego przyznać.

W każdym razie gdy zamknęli Spotlite Club, Bird przeniósł grupę do Minton's w Harlemie. Tam zacząłem grać znacznie lepiej. Nie wiem dlaczego, być może to ci wszyscy czarni ludzie, przed którymi grałem i którzy trzymali moją stronę. Nie dam głowy, że to właśnie to. Wiem tylko, że miałem więcej wiary w siebie i w swoją grę i choć Bird cały czas miał stojące owacje i dziki doping, i takie rzeczy, wyglądało na to, że ci ludzie kochali także moją muzykę. Miałem nawet kilka stojących owacji. I Bird uśmiechał się, kiedy grałem, a także reszta muzyków w zespole. Wciąż zmagalem się z utworami takimi jak Cherokee, czy Night in Tunisia, przez które Diz po prostu leciał jak burza. Ale byłem wystarczająco dobry, aby przejść przez nie w większości przypadków tak, aby większość publiczności nie zdawał, sobie z tego sprawy. Ale kiedy Freddie Webster albo Diz pojawiali się na widowni, wiedzieli, że mam kłopoty z tymi utworami, ale nigdy nie dokuczali mi z tego powodu, choć dawali mi poznać, że wiedzą.

Wielu ludzi — w tym także biali — podążyło za naszym zespołem w górę miasta. Myślę, że to jeden z powodów, dla których 52 ulica nie pozostała zamknięta, ponieważ ci biali właściele zaczęli narzekać, jak to tracą te wszystkie pieniądze na rzecz tych czarnuchów, tam w Harlemie. Ulicę otwarto ponownie niedługo po tym, jak Bird przeniósł się w górę miasta i zaczął ściągać tam tych wszystkich białych ludzi. Jeśli jest coś, co jednocy białych, to to, że nie mogą ścierpieć, gdy czarni zarabiają pieniądze, które — jak sądzą — należą do nich. Zaczynali myśleć, że ci czarni muzycy są ich własnością, ponieważ zarabiali dla nich pieniądze. A więc musiało się roznieść, że te nowe przepisy szkodzą portfelom tych białych właścicieli, że wkrótce stracą ten biznes na rzecz Harlemu. Ale kiedy ponownie otwarto te kluby, wydawało się, że wszystko się zmieniło w tym czasie, gdy nas nie było, przepadła jakaś magia, jakaś energia. Mogłem się mylić, ale wydawało mi się, że kiedy zamknęto Ulicę, to był to początek końca wszystkiego w tej okolicy. Była to już tylko kwestia czasu.

A więc taki był świat, którym zonglowałem, kiedy po raz pierwszy wylądowałem w Nowym Jorku, w górze i w dole miasta. To znaczy, zonglowałem tym i Juilliard, które było całkiem innym światem od tego, w którym grano bebop. A Bird był królem całej tej sceny, ponieważ robił tak wiele tego wszystkiego, na czym polegał ten świat — tak jak strzykanie heroiny, szlajanie się z dziwkami, pożyczanie pieniędzy na towar, cały ten syf. Bird robił więcej dziwacznych numerów niż ktokolwiek, kogo kiedykolwiek spotkałem.

Kiedy jesienią 1945 zdecydowałem się rzucić Juilliard, Freddie Webster był pierwszą osobą, której o tym powiedziałem. Freddie był mocnym, miłym kolesiem. Powiedział mi, że powinienem zadzwonić do ojca i powiedzieć mu, zanim odejdę. Tymczasem ja miałem zamiar po prostu odejść, a potem powiedzieć ojcu. Ale kiedy Freddie mi o tym powiedział, przemyślałem całą sprawę. Potem powiedziałem Freddiemu: „Nie mogę zadzwonić do mojego starego i powiedzieć — Słuchaj Tato, pracuję z takimi kolesiami zwanymi Bird i Dizzy, więc rzucam szkołę. Nie mogę zrobić takiego numeru. Muszę pojechać z powrotem do domu i powiedzieć mu osobiście”. Freddie się z tym zgodził i tak właśnie to załatwiłem.

Złapałem pociąg i pojechałem z powrotem do East St. Louis, wszedłem do jego gabinetu, w którym wisiał znak „Nie przeszkadzać!” Oczywiście był zaszokowany widząc mnie, ale mój ojciec był w porządku w takich sprawach. Powiedział tylko: „Miles, co ty tu, do cholery, robisz?”

Powiedziałem: „Słuchaj, Tato. Coś się dzieje w Nowym Jorku. Zmienia się muzyka, style i ja chcę w tym być z Birdem i Dizzym. Więc wróciłem, żeby ci powiedzieć, że rzucam Juilliard, ponieważ to, czego tam uczą, jest białe i nie jestem tym zainteresowany”.

„Okay — powiedział. — Tak długo, jak wiesz, co robisz, wszystko jest okay. Tylko, cokolwiek robisz, rób to dobrze”.

A potem powiedział mi coś, czego nigdy nie zapomnę: „Miles, słyszysz tego ptaszka za oknem? To drozd. On nie ma swojego głosu. Kopiuje cudze głosy, a ty nie chcesz tego robić. Chcesz być panem siebie, mieć swój własny głos. To właśnie o to naprawdę chodzi. Więc nie bądź nikim innym, tylko sobą. Ty wiesz, co ty masz robić i ufam twojemu zdaniu. I nie martw się, dalej będę wysyłał ci pieniądze, aż staniesz na nogi”.

To wszystko, co powiedział, i wrócił do pracy nad swoim pacjentem. To było coś szczególnego, stary. Byłem na zawsze wdzięczny ojcu za to, że rozumiał to tak dobrze. Matce nie podobało się to, ale wtedy nauczyła się już nie mówić o niczym, co postanowiłem zrobić. W gruncie rzeczy wydawało mi się, że staliśmy się sobie bliżsi. Chodzi o to, że pewnego razu podczas wizyty w domu odkryłem, że moja matka potrafi nieźle zagrać bluesa na fortepianie. Aż dotąd nie wiedziałem nawet, że była takim muzykiem. Więc kiedy przyjechałem wtedy z Juilliard do domu na Boże Narodzenie, a ona zagrała tego bluesa, powiedziałem jej, że podoba mi się to, co gra, i że nawet nie wiedziałem, że umie tak grać na fortepianie. Ona tak jakby uśmiechnęła się do mnie i powiedziała: „Cóż, Miles, jest wiele rzeczy, których o mnie nie wiesz”. Oboje się tylko zaśmialiśmy i uświadomili sobie, że to prawda.

Moja matka była piękną kobietą, fizycznie, a gdy stała się starsza, duchowo. Miała piękną postawę. Jej twarz wyrażała tę postawę, wziąłem to od niej i im była starsza, tym piękniejsza stawała się jej postawa i tym bardziej zbliżaliśmy się do siebie. Ale choć ja tak bardzo zajęty byłem muzyką, moi rodzice prawie nigdy nie chodzili do nocnych klubów, nawet żeby zobaczyć, jak gram.

Zanim odszedłem z Juilliard, skorzystałem z rady Dizzy’ego, aby wziąć trochę lekcji fortepianu. Także wziąłem trochę lekcji symfonicznej gry na trąbce, co pomogło mi w moim graniu. Te lekcje dawali trąbacz z New York Philharmonic Orchestra, więc nauczyłem się od nich paru rzeczy.

Kiedy mówię, że Juilliard nic mi nie pomogło, chodzi mi o to, że nie pomogło mi, jeśli chodzi o zrozumienie, co naprawdę chciałem grać. Uświadomiłem sobie, że w tej szkole nie zostało już nic dla mnie do roboty. Prawie nigdy nie żałowałem czegoś, co zrobiłem. Czasami, ale rzadko. W każdym razie grałem z największymi jazzowymi muzykami świata, to czym miałem się martwić? Niczym. Więc się nie martwiłem. Nigdy nie oglądam się za siebie.

ROZDZIAŁ 4

Mniej więcej w tym czasie, jesienią 1945, Teddy Reig, producent w Savoy Records, zaproponował Birdowi zrobienie sesji nagraniowej dla wytwórni Savoy. Bird zgodził się zrobić tę płytę i zaprosił mnie na trąbkę; Dizzy grał w paru utworach na fortepianie. Thelonious Monk i Bud Powell nie mogli czy nie chcieli tego robić; Bud i tak nigdy nie mógł dogadać się z Birdem. A więc to Sadik Hakim był przy fortepianie w tych paru utworach, w których nie grał Dizzy, Curly Russell na basie, Max Roach na bębnach i Bird na alcie. Płyta nosiła tytuł Charlie Parker's Reboppers. Była to świetna płyta, przynajmniej wielu ludzi tak uważało — to jej zawdzięczałem tak naprawdę nazwisko w ruchu bebop.

Ale praca nad tą płytą to było coś strasznego, stary. Pamiętam, że Bird chciał, żebym zagrał Ko-Ko, utwór oparty na funkcjach Cherokee. Więc kiedy powiedział, że chce, żebym zagrał właśnie ten utwór, odpowiedziałem nie, nie miałem zamiaru tego robić. To dlatego Dizzy gra na trąbce w Ko-Ko, Warming Up a Riff i Meandering na Charlie Parker's Reboppers, ponieważ nie miałem zamiaru wychodzić i się wstydzić. Uważałem, że nie jestem gotowy do grania utworów w tempie Cherokee i wcale tego nie kryłem.

Coś zabawnego zdarzyło się na tej sesji. Kiedy Dizzy grał te wszystkie piękne sola, ja spałem smacznie na tej cholernej podłodze i przegapiłem cały ten groźny chłam, kiedy grał. Później, gdy posłuchałem tego z płyty, stary, kręciłem tylko głową i śmiałem się. Ten chłam, który Dizzy grał tego dnia, był strasznie groźny.

Ale to granie samo w sobie było dziwaczne, z powodu tych wszystkich przewalaczy i handlarzy narkotyków, co zaglądali szukając Birda. Całe nagranie zrobiono chyba w jeden dzień. Było to przy końcu listopada, w dzień wolny od grania, a więc chyba w poniedziałek. W każdym razie ciągle przychodzili wszyscy ci ludzie i Bird znikał w łazience z jakimś handlarzem narkotyków i wychodził jakąś godzinę czy dwie później. Tymczasem wszyscy siedzieli i czekali, aż Bird skończy swoją drzemkę, a potem wracał cały spieprzony i w ogóle. Ale gdy Bird się zaprawił, grał że głowa odpadała.

Pamiętam, że kiedy wyszła ta płyta, niektórzy recenzenci zjechali mnie, zwłaszcza ten w „Down Beat”. Zapomniałem jego nazwisko, ale pamiętam, że powiedział coś o tym, jak to skopiowałem wszystkie błędy Dizzy'ego i że w końcu nie wyjdzie mi to na dobre. Nie zwracam wcale uwagi na krytyków, ale wtedy to, co powiedział ten koleś, w pewien sposób mnie zabiło, ponieważ byłem taki młody i w ogóle i bardzo ważne było dla mnie grać na tej płycie i dobrze wypaść. Ale Bird i Dizzy powiedzieli mi, żeby nie zwracać uwagi na ten syf, którzy mówią krytycy, i nie zwracałem; szanowałem to, co oni — Bird i Dizzy — mieli do powiedzenia o tym, czy dobrze grałem. Ten koleś, co napisał ten syf w „Down Beat”, prawdopodobnie nigdy w całym swoim życiu nie grał na żadnym instrumencie. Być może to właśnie od tego zaczęła się moja niechęć do krytyków muzycznych, wtedy dawno, kiedy zjechali mnie na zimno, kiedy byłem taki młody i tak wiele musiałem się jeszcze nauczyć. Napadli na mnie wtedy z zimną krwią, nie okazali żadnej litości. Uważałem, że to chyba nie w porządku zaatakować tak okrutnie kogoś tak młodego i niedoświadczonego, nie dodając mu żadnej otuchy.

Ale tak jak moje sprawy z Birdem w muzyce układały się, coraz lepiej, tak nasze stosunki prywatne się psuły. Jak powiedziałem, Bird mieszkał ze mną przez chwilę, ale nie tak długo, jak twierdziło wielu dziennikarzy. To znaczy, załatwiłem mu pokój w tym samym domu, gdzie mieszkaliśmy ja i moja rodzina. Ale on cały czas siedział w naszym mieszkaniu, pożyczał pieniądze i w ogóle, wyjadał z garnków Irene, zasypiał pijany na kanapie albo na podłodze. Kiedy przychodził, zawsze przyprawdzał ze sobą najróżniejsze kobiety, przewalaczy, handlarzy

narkotyków i wszelkiego typu zaćpanych muzyków.

Jedno, czego nigdy nie zrozumiałem u Birda, to dlaczego robił te wszystkie destruktywne numery, które robił. Stary, Bird dobrze wiedział. Był intelektualistą. Czytał powieści, poezję, historię, takie rzeczy. I mógł prowadzić rozmowę niemal na każdy temat, niemal z każdym. Więc sukinsyn nie był tępą czy ciemną, czy niepiśmienną, czy coś takiego. Był naprawdę wrażliwy. Ale miał w sobie ten cień destrukcji, który był czymś specjalnym. Był geniuszem, a większość geniuszy jest chciwa. Ale często rozmawiał o polityce i kochał nabierać sukinsynów, udawać dumia w sprawach, o których rozmawiał, a potem niszczyć frajera. Zwłaszcza lubił to robić białym ludziom. A potem śmiał się z nich, kiedy odkrywali, że się z nich nabijał. Był czymś — bardzo skomplikowaną osobą.

Ale najgorsze z tego, co Bird robił wówczas, to nadużywanie mojej miłości i szacunku dla niego jako wielkiego muzyka. Mówił handlarzom narkotyków, że to ja wypłacę im pieniądze, które on był im winien. Więc ci kolesie przychodzili i czasami wyglądali, jakby chcieli mnie zabić. To był niebezpieczny syf. W końcu powiedziałem jemu i całej reszcie tych sukinsynów, żeby już więcej nie przychodzili do mojego domu. Ten syf zrobił się taki groźny, że Irene pojechała z powrotem do East St. Louis, ale wróciła do Nowego Jorku, gdy tylko Bird przestał tak często przychodzić. W tym czasie Bird poznał Doris Sydnor i wprowadził się do jej mieszkania gdzieś na Manhattan Avenue. Ale kiedy Bird wyprowadził się ode mnie i zanim Irene wróciła z East St. Louis, wprowadził się Freddie Webster i rozmawialiśmy całymi nocami. Był o całe niebo łatwiejszy w obcowaniu niż Bird.

Pomiędzy graniami z Birdem grywałem trochę z Colemanem Hawkinsem i Sir Charlesem Thompsonem w Minton's, jesienią 1945. Jak powiedziałem, kochałem grać z Beanem, stary, ponieważ umiał grać tak dobrze i był po prostu piękną osobą. Zawsze dobrze mnie traktował, prawie jak syna. Stary, Bean potrafił grać ballady jak wszyscy diabli, zwłaszcza takie jak Body and Soul. Pochodził z Saint Joseph w Missouri, małego miasta koło Kansas City, skąd był Bird. My — Bird, ja i Bean — byliśmy ze Środkowego Zachodu. Myślę, że miało to związek z tym, że pasowaliśmy do siebie muzycznie i czasami — przynajmniej z Birdem — towarzysko; w pewien sposób podobnie myśleliśmy i postrzegali różne sprawy. Bean był uroczym gościem, jednym z najpiękniejszych ludzi, jakich kiedykolwiek spotkałem, i wiele nauczył mnie o muzyce.

Dawał mi też ubrania. Pytałem go, ile chciałby za marynarkę czy koszulę, a on oddawał mi je za pięćdziesiąt centów za sztukę czy coś takiego. Kupował te ubrania w szpanerskim sklepie na Broadwayu koło 52 ulicy i oddawał mi je prawie za darmo. Na przykład oddał mi jeden z tych swoich szpanerskich płaszczy za około dziesięć dolarów. Kiedyś w Philly poznałem przez Beana tych gości nazwiskiem Nelson Boyd i Charlie Rice (który był chyba perkusistą, już nie pamiętam). W każdym razie Charlie sam szył swoje ubrania i szył także dla Beana. Stary, to były garnitury jak sukinsyn. Powiedziałem: „Do cholery, Charlie, dlaczego mnie nie uszyciesz takiego ubrania?” A on powiedział, że uszyje, za darmo, żebym tylko postarał się o materiał. Więc tak zrobiłem. A on uszył mi groźną dwurzędówkę, którą zanośliem na śmierć. Na wielu tych zdjęciach, które zrobili mi około 1945, noszę chyba ten garnitur od Charliego Rice'a. Odtąd zawsze, kiedy miałem pieniądze, zamawiałem garnitury na miarę.

Kiedy pracowałem z Beanem, poznałem także lepiej Theloniousa Monka, on także był w tym zespole. Denzil Best grał na bębnach. Naprawdę podobał mi się utwór Monka Round Midnight i chciałem nauczyć się go grać. Więc pytałem go co wieczór, gdy skończyłem to grać: „Monk, jak to dziś zagrałem?” A on powiadał: „Nie grałeś tego dobrze”, i wyglądał całkiem serio. Następnego wieczoru, ta sama sprawa i jeszcze następnego, i następnego, i następnego. I tak przez cały czas.

„Tak się tego nie gra” — mawiał, czasami ze złym, poirytowanym wyrazem twarzy. A

potem, pewnego wieczoru zapytałem go i odpowiedział: „Tak, tak się to gra”.

Stary, poczułem się szczęśliwy jak sukinsyn, szczęśliwszy niż świnia w gnoju. Złapałem to brzmienie. To było najtrudniejsze. Round Midnight było bardzo trudne, ponieważ miało skomplikowaną melodię i musiałeś powiązać to razem. Należało to grać tak, aby było słychać akordy i funkcje, a także górę; to po prostu jeden z tych utworów, który musiało się słyszeć. To nie była regularna, ośmiotaktowa melodia czy motyw, który się kończy, na przykład w tonacji molowej. To trudny utwór do nauczenia się i pamiętania. Nadal umiem go grać, ale teraz nie lubię tego robić zbyt często, być może z wyjątkiem tego, kiedy ćwiczę samotnie. A był dla mnie tak trudny do grania, bo musiałem sobie poradzić z tymi wszystkimi harmoniami. Musiałem usłyszeć tę piosenkę, zagrać ją i improwizować tak, żeby Monk słyszał melodię.

Improwizacji uczyłem się od Beana, Monka, Dona Byasa, Lucky’ego Thompsona i Birda. Bird był tak wspaniałym improwizatorem, o takiej inwencji, że odwracał piosenki na lewą stronę. Jeśli nie znałeś kompozycji, nie wiedziałeś gdzie, do cholery, jest Bird, kiedy improwizował. Widzisz, Bean, Don Byas, Lucky Thompson — oni wszyscy mieli ten sam styl. Zaczynali sola od melodii i potem improwizowali. Kiedy improwizowali, nadal słychać było melodię. Ale kiedy grał Bird, to była gra w zupełnie inną piłkę, coś całkowicie odmiennego, coś innego za każdym razem.

Powiedzmy to inaczej: są malarze, a także malarze pomiędzy wielkimi malarzami. W tym stuleciu, moim zdaniem, mamy Picassa i Dali. Dla mnie Bird był jak Dali, mój ulubiony malarz. Lubiłem Salvadora Dali dla jego wyobraźni w malowaniu śmierci. Widzisz, interesował mnie ten typ wyobrażania i podobał mi się surrealizm jego obrazów. W tym, jak Dali stosował surrealizm, zawsze był jakiś trik — przynajmniej dla mnie — było to takie inne, rozumiesz, tak jak męska głowa w damskiej piersi. I jego obrazy miały eleganckie wykończenie. A w obrazach Picassa, poza pracami kubistycznymi, widać ten afrykański wpływ i już wiedziałem, na czym to wszystko polegało. Więc Dali był, po prostu, bardziej dla mnie interesujący, nauczył mnie nowego spojrzenia na świat. Bird był taki sam w muzyce.

Bird miał około pięciu czy sześciu stylów, każdy inny. Jeden taki, jak Lestera Younga, inny jak Bena Webstera, jeszcze inny taki, jaki Sonny Rollins nazywał „dziobaniem”, kiedy muzyk na instrumencie dętym używa bardzo krótkich fraz (dziś Prince stosuje ten styl) i co najmniej dwa następne, których teraz nie potrafię opisać. Monk był taki jako kompozytor i jako pianista, nie całkiem taki jak Bird, ale podobny.

Dużo teraz myślę o Monku, ponieważ wszystko, co napisał, można wsadzić w te nowe rytmy, które gra dziś mnóstwo młodych muzyków — Prince, moja nowa muzyka, wiele rzeczy. Był wielkim muzykiem, nowatorem, zwłaszcza w swoich kompozycjach.

Monk był także zabawnym kolesiem, stary, ponieważ grał puls przebiegając nogami. Kochałem obserwować go, jak gra na fortepianie, ponieważ jeśli uważało się na jego stopy, można było poznać, czy muzyka go porywa, czy też nie. Jeśli jego stopy poruszały się cały czas, wtedy go porywała, jeśli nie, to nie. To było jak obserwowanie i słuchanie sakralnej muzyki kościelnej: ten puls, rozumiesz, te rytmy. Wiele z jego muzyki przypomina mi graną dziś muzykę karaibską, to znaczy jego akcenty, rytmy i podejście do melodii. Wiesz, wielu gości mówiło, że Monk nie grał na fortepianie tak dobrze jak Bud Powell, ponieważ wszyscy uważali, że Bud był lepszy technicznie, bo był taki szybki. To pomyłka tak mówić, błędne podejście do nich obu, ponieważ obaj mieli różne style. Monk grał naprawdę nowoczesne rzeczy i tak samo Bud Powell. Ale się różnili. Bud grał bardziej jak Art Tatum, a wszyscy pianiści bebopowi szaleli za Artem. Monk był bardziej w stronę Duke’a Ellingtona, tego fortepianowego stylu stride, który uprawia Ellington. Ale można było usłyszeć styl Monka w graniu Buda. Obaj byli groźnymi sukinsynami. Po prostu mieli dwa różne style. Różnili się, tak jak Bird i Bean, tak jak Picasso

i Dali. Ale chłam Monka był bardzo nowoczesny, zwłaszcza jego podejście do kompozycji. To było bardzo nowatorskie.

Może zabrzmiało to dziwnie, ale Monk i ja byliśmy sobie bardzo bliscy z muzycznego punktu widzenia. Pokazywał mi wszystkie swoje piosenki, potem wyjaśniał mi je, jeśli czegoś nie rozumiałem. Oglądałem je wszystkie i śmiałem się z nich, ponieważ były takie zabawne, takie śmieszne. Monk miał wielkie poczucie humoru, w sensie muzycznym. Był prawdziwie nowatorskim muzykiem, którego muzyka wyprzedzała swój czas. Można adaptować wiele z jego muzyki do tego, co dzieje się teraz w fusion i niektórych bardziej rozrywkowych nurtach, być może nie wszystkich, ale do tych, co mają ten kop w pieprzony łeb, do tych można. No wiesz, te czarne rytmiczne rzeczy, które tak dobrze potrafi robić James Brown. Monk miał to coś i to wszystko jest w jego kompozycjach.

Monk był poważnym muzykiem. Kiedy go poznałem, bywał przeważnie spieprzony, zaprawiał się dexedryną. Przynajmniej tak mówili. Ale kiedy uczyłem się od niego muzyki — a wiele się od niego nauczyłem — już tak bardzo się nie zaprawiał. Był wielkim silnym sukinsynem, około sześciu stóp i dwóch cali wzrostu i ponad dwieście funtów wagi. Nikomu nie dawał wcisnąć sobie kitu. Kiedy później słyszałem opowieści o tym, że on i ja mieliśmy się niemal bić po tym, jak poprosiłem go, aby się wyłączył, gdy grałem w Bag's Groove, byłem zaszokowany, ponieważ Monk i ja byliśmy, po pierwsze, bardzo bliscy sobie, a po drugie, on był zbyt wielki i silny, żebym mógł choćby myśleć o walce z nim. Cholera, stary, on mógł mnie po prostu rozgnieść, gdyby chciał. Powiedziałem mu tylko, żeby się wyłączył, kiedy ja gram. Moja prośba, żeby się wyłączył, dotyczyła muzyki, a nie przyjaźni. On sam czasami kazał koleśiom się wyłączyć.

Ale jakkolwiek wielkim był muzykiem, po prostu nie podobał mi się w tym, co grał ze mną, to znaczy w tym, jak grał akordy w rytmie. Widzisz, żeby grać z Monkiem, musiałeś grać tak jak Coltrane — cały ten przestrzenny i porożlaczany chłam, który on grał. I to był groźny chłam. To był po prostu szczyt muzyki. Ale to było coś innego.

Monk był cichym koleśiem. Czasami on i Bean podejmowali te głębokie rozmowy. Bean lubił drażnić Monka w wielu sprawach. A Monk to kupował, ponieważ kochał Beana i ponieważ — on, ten wielki, silny i niebezpieczny facet, na jakiego wyglądał — był naprawdę łagodną, spokojną i uprzejmą osobą, piękną osobą, niemal promienną. Ale gdyby to odwrócić i gdyby to Monk drażnił Beana, to by się Beanowi nie spodobało.

Nigdy o tym nie myślałem, ale teraz, kiedy spoglądam wstecz, widzę, jak mało kto z krytyków rozumiał muzykę Monka. Stary, Monk nauczył mnie więcej o kompozycji muzycznej, niż ktokolwiek inny na 52 ulicy. Pokazywał mi wszystko; zagraj ten akord w ten sposób, zrób to, zastosuj tamto, zrób owo. Nie mówił dokładnie tak, siadał po prostu do fortepianu i pokazywał mi. Ale z Monkiem musiałeś być bystry i umieć czytać pomiędzy wierszami, ponieważ on nigdy wiele nie mówił. Robił to. co robił, na ten swój zabawny sposób. Jeśli nie traktowałeś poważnie tego, co sam robiłeś, i tego, co on ci pokazywał — nie mówił — wtedy mówiłeś: „Co? A to co? Co on wyprawia?” No i było po zupie, jeśli znalazłeś się w takiej sytuacji. Cały chłam cię omijał. No i cześć. Nie było żadnego wróć. Monk był już wtedy gdzie indziej. Bo Monk był facetem, który ani nie chciał, ani nie potrafił tolerować żadnej lipy. A we mnie zobaczył kogoś poważnego i dał mi wszystko, co mógł, a było to bardzo wiele. I choć właściwie nie kręciłem się z Monkiem w sensie towarzyskim — nigdy niczego takiego nie robił, nie ma mowy — był dla mnie także muzycznym mentorem i nauczycielem, i czułem się prawdziwie mu bliski, a on mnie. Naprawdę nie sądzę, że zrobiłby dla kogokolwiek innego to, co zrobił dla mnie. Mogę się mylić, ale chyba nie. Ale Monk pomimo tego, że był pięknym koleśiem, potrafił także być dziwny dla ludzi, którzy go nie znali, taki, jakim ja stałem się później dla ludzi, którzy nie znali mnie.

Sir Charles Thompson był także dziwnym kolesiem, ale dziwnym inaczej niż Monk, którego dziwność brała się głównie z tego, że był taki spokojny. Sir Charles angażował mnie z Connie Kayem na bębnach i sobą samym na fortepianie. Nigdy przedtem nie słyszałem takiej kombinacji instrumentów granych razem, ale to nie przeszkadzało Sir Charlesowi — który sam siebie „uszlachcił”. Był dziwny na swój sposób i wcale nie był spokojny.

Mnóstwo kolesi przychodziło i podłączało się do nas w Minton’s przez ten krótki czas, kiedy grałem w zespole Sir Charlesa. Ludzie tacy jak Bird, Milt Jackson, Dizzy i biały trębacz nazwiskiem Red Rodney, który był groźnym sukinsynem. Freddie Webster często się podłączał i pamiętam, jak po raz pierwszy przyszedł do Minton’s Ray Brown i zdmuchnął wszystkich swoją grą. Mnóstwo dobrych muzyków podłączało się do zespołu Sir Charlesa. Wyszedł z ery swingu, z tego typu muzyki; od Bucka Claytona, Illinoisa Jacqueta i Roya Eldridge’a — tego typu muzyków. Grał na fortepianie w typie Counta Basiego. Ale potrafił także kopiować niektóre zagrywki Buda Powella, kiedy chciał. Lubił grać z beboperami. Wiem, że podobał się Gilowi Evansowi. Mnie także, przez jakiś czas, ale ja zmierzałem w innym kierunku muzycznym, bardziej w stronę takiej muzyki, jaką grali Bird i Dizzy, przynajmniej wtedy.

Gdy zacząłem grać w zespole Birda, bardzo zaprzyjaźniliśmy się z Maxem Roachem. On, J. J. Johnson i ja całymi nocami szlifowaliśmy bruki, aż łądowaliśmy nad ranem albo u Maxa na Brooklynie, albo u Birda. Inni kolesie, tacy jak Milt Jackson, Bud Powell, Fats Navarro, Tadd Dameron i Monk, czasami Dizzy, wszyscy myśleli w pewien sposób podobnie. Było między nami wiele ze sprawy „dawaj i bierz”. I jeśli ktoś czegoś potrzebował, na przykład otuchy w sprawach muzyki albo pieniędzy, dzieliliśmy się tym, co mieliśmy. Jeśli Max uznał, że nie wyrabiam się w czymś, kiedy zaczęliśmy grać w zespole Birda, łapał mnie za połą i ciągnął do tego, czego mi było brak. A ja robiłem to samo dla niego.

Ale to na jam sessions w całym Harlemie i Brooklynie mieszczałem mnóstwo frajdy podłączając się do innych muzyków w naszym wieku. Dotychczas zadawałem się głównie z gośćmi starszymi od siebie, którzy mieli coś, czego mogłem się od nich nauczyć. Teraz znalazłem w Nowym Jorku grupę gości mniej więcej w moim wieku, od których zarówno mogłem się uczyć, jak i dzielić się z nimi swoim chłamem. Przedtem nie miałem zbyt wiele do czynienia z młodszymi gośćmi. Byłem dla nich zbyt zaawansowany muzycznie, a oni nie mieli nic takiego, czego mogliby mnie nauczyć; w większości przypadków bywało odwrotnie. A ja jestem osobą, która zawsze chce się uczyć nowych, innych, nowatorskich rzeczy. A z Maxem i wszystkimi tymi kolesiami, których wcześniej wymieniłem, mogłem siedzieć całą noc i grać, i gadać o muzyce. A właśnie to zawsze mnie interesowało.

Nowy Jork był inny w tamtych czasach, bo można było biegać ulicami szukając najróżniejszych jam sessions, gdzie można było zagrać. Wszyscy wielcy muzycy bywali tam, tak jak wszyscy inni. Inaczej niż dziś, w tamtych czasach nie musiałeś być bardzo wielki, żeby podłączać się na jam sessions. I wszystkie te kluby były blisko siebie; zarówno na 52 ulicy, jak i w Harlemie — Lorraine’s czy Minton’s, czy Small’s Paradise, wszystkie wokół Siódmej Alei. Kluby nie były tak rozrzucone jak dzisiaj. Naszym głównym zainteresowaniem było należeć do sceny muzycznej. Nie sądzę, aby dziś było tak samo.

Zawsze lubiłem ryzyko, w sensie muzycznym, a także, jak mi się wydaje, w życiu, w miarę upływu lat. Ale wtedy w 1945 wszelkie ryzyko związane było z muzyką. Max też wtedy był taki. On i ja mieliśmy być następnymi groźnymi sukinsynami. Wszyscy mówili o Maxie jako następnym Kennym Clarku, którego w tym czasie uważano za perkusistę nr 1 bebopu; wszyscy mówili na Kenny’ego Clarka „Klook”. A ja miałem być następnym Dizzy’em Gillespiem. Nie wiem, czy to była prawda, czy nie. Tak mówili muzycy i wielu ludzi, co przychodzili słuchać bebopu.

Krytycy nadal mnie gnoili i myślę, że coś z tego miało związek z moją postawą, ponieważ nigdy się nie szczerzyłem ani też nie zbaczalem ze swojej drogi, żeby polizać czyjś tyłek, a już zwłaszcza jakiegoś krytyka. Ponieważ to, kto podoba się większości krytyków, zależy w wielu przypadkach od tego, czy ta osoba jest dla nich miła. Poza tym większość krytyków to biali i przywykli do tego, że czarni muzycy są dla nich mili, żeby ci krytycy pisali o nich dobre rzeczy. Więc mnóstwo gości liżało im tyłki, szczerzyło się na scenie i wygłupiało raczej, niż po prostu grało na swoich instrumentach — po co przecież tam byli.

Chociaż bardzo kochałem Dizzy'ego i kochałem Louisa „Satchmo” Armstronga, nigdy nie mogłem znieść, jak śmiali się i szczerzyli do publiczności. Wiem, dlaczego to robili — żeby zarobić parę groszy i dlatego, że byli artystami estradowymi tak samo jak trębaczami. Mieli rodziny do nakarmienia. Zresztą obaj lubili grać kłownów; tacy po prostu byli Dizzy i Satch. Nie mam nic przeciwko temu, żeby to robili, jeśli tego chcą. Ale mnie się to nie podobało i nie musiało mi się podobać. Pochodzę z innego środowiska społecznego i klasowego niż oni i jestem ze Środkowego Zachodu, podczas gdy oni obaj są z Południa. Tak więc patrzymy na białych trochę inaczej. No i byłem młodszy od nich i nie musiałem przechodzić przez ten syf, przez który oni musieli przejść, żeby zaakceptowano ich w biznesie muzycznym. Oni otworzyli wiele drzwí dla ludzi takich jak ja i czułem, że mogę polegać tylko na graniu na swojej trąbie — jedynej rzeczy, którą chciałem robić. Nie uważałem się za estradowca tak jak oni obaj. Nie miałem zamiaru tego robić tylko po to, aby jakiś nie grający, rasistowski biały sukinsyn mógł napisać o mnie coś miłego. Nie, nie miałem zamiaru sprzedawać dla nich swoich zasad. Chciałem być akceptowany jako dobry muzyk, a to nie wymagało żadnego szczerzenia się, a tylko tego, żeby dobrze grać na swojej trąbie. A to jest właśnie to, co robiłem, wtedy i teraz. Krytycy mogą to przyjąć albo odrzucić.

Wielu krytyków nie lubiło mnie więc w tamtych czasach — do dziś mnie nie lubi — ponieważ dla nich byłem aroganckim małym czarnuchem. Być może nim byłem, nie wiem, ale wiem, że nie zależało mi na tym, czy pisali o moim graniu i jeśli nie potrafili albo nie chcieli — hak im w smak. W każdym razie Max i Monk czuli to samo i J. J. i Bud Powell też. I właśnie to nas zbliżało, ta postawa wobec samych siebie i naszej muzyki.

Mniej więcej w tym czasie zdobywaliśmy reputację. Ludzie podążali za nami, gdziekolwiek graliśmy — rozumiesz, w Harlemie, w dole miasta na Ulicy, a czasami na Brooklynie. I mnóstwo kobiet przychodziło zobaczyć Maxa i mnie. Ale byłem z Irene i wierzyłem wtedy, że mężczyzna powinien mieć jedną kobietę. Wierzyłem w to długo, aż się zmieniłem, kiedy złapałem nałóg heroinowy i musiałem używać kobiet, aby pomagały mi się utrzymać. Ale w tamtych czasach wierzyłem w jeden układ: mężczyzna — jedna kobieta. Ale i wtedy czułem coś do kilku kobiet, tak jak do Annie Ross i Billie Holiday.

Kiedy Ulica pozostawała zamknięta w końcu 1945, Dizzy i Bird postanowili porzucić Nowy Jork i pojechać do Los Angeles. Agent Dizzy'ego, Billy Shaw, przekonał jakiegoś właściciela klubu nocnego stamtąd, że bebop będzie sensacją na tamtym Wybrzeżu. Ten właściciel nazywał się chyba Billy Berg. Dizzy'emu podobała się idea rozszerzenia bebopu na Kalifornię, ale nie podobała mu się idea tolerowania od nowa numerów Birda. Na początku się sprzeciwiał, ale kiedy powiedziano mu, że Bird musi być elementem transakcji, ostatecznie ustąpił. A więc w grupie byli Dizzy, Bird, Milt Jackson na wibrafonie i Al Haig na fortepianie, Stan Levy na bębnach i Ray Brown na basie. Wszyscy pojechali do Kalifornii pociągiem, chyba w grudniu 1945.

Jako że w Nowym Jorku nic się nie działo, postanowiłem wrócić do East St. Louis na odpoczynek. Zlikwidowałem swoje mieszkanie przy 147 ulicy i Broadwayu. Irene i Cheryl były ze mną i potrzebowaliśmy czegoś większego. Postanowiłem zająć się tym, kiedy wrócę do Nowego Jorku. Tymczasem wszyscy przyjechaliśmy z powrotem do East St. Louis, w sam raz

na Boże Narodzenie.

Wciąż tam byłem, kiedy w styczniu do Rivieri w St. Louis przyjechał grać Benny Carter ze swoim big bandem, więc poszedłem tam posłuchać tego zespołu, a ponieważ znałem Benny'ego, poszedłem za kulisy. Ucieszył się ze spotkania ze mną i zaproponował, abym wstąpił do jego zespołu. Zespół Benny'ego miał bazę w Los Angeles. Ponieważ byli tam Bird i Dizzy, zadzwoniłem do Rossa Russella, który mieszkał w Nowym Jorku i prowadził wszystkie angaże Birda, i powiedziałem mu, że wybieram się do L.A. i chciałbym rozejrzeć się za Birdem i Dizzy'm. Dał mi numer Birda, zadzwoniłem do niego i powiedziałem mu, że przyjeżdżam do L.A.

Musisz zrozumieć, że myślałem tylko o zobaczeniu się z Birdem i posłuchaniu tego, co grali. Nie miałem żadnego innego powodu dzwonić do Birda. Ale on zaczął mówić o tym, żebym dołączył tam do ich zespołu, żebyśmy, ja, on i Dizzy, grali razem. Powiedział, że napina układ płytowy z Dial Records i że Ross Russell to ustawia, i że chciałby, abym grał na tej sesji. Pochlebiało mi słuchać, jak mnie tak chwali. Któż nie byłby szczęśliwy, gdyby najgroźniejszy sukinsyn na scenie mówił ci, jaki to jesteś groźny, i że chce, żebyś z nim grał? Ale kiedy rozmawiało się z Birdem, zawsze było pewne ryzyko, że próbuje cię w coś wrobić dla powodów innych niż muzyka. A mnie przez myśl nie przeszło zająć miejsce Dizzy'ego. Kochałem go, wiedziałem, że Bird i Dizzy mieli w przeszłości problemy, ale miałem nadzieję, że między nimi układa się tak dobrze jak kiedyś.

Nie wiedziałem wówczas, że Bird i Ross Russell już wcześniej rozmawiali o zaangażowaniu mnie. Bird chciał innego trębacza niż Dizzy. Chciał kogoś o bardziej zrelaksowanym stylu, kto grałby w środkowym rejestrze, tak jak ja. Dowiedziałem się o tym po przyjeździe do Los Angeles.

Kiedy przyjechaliśmy, Benny Carter miał robotę w Orpheum Theatre. Po tym jak to zagraliśmy, zespół rozwiązał się chwilowo aż do następnej roboty. Benny sformował małą grupę z większego zespołu, w której byłem ja, puzonista Al Grey i paru innych ludzi, których zapomniałem. Myślę, że był w tym zespole gość nazwiskiem Bumps Meyers. Zaczęliśmy grać w małych klubach w L.A. i zrobiliśmy audycję radiową. Ale nie podobała mi się muzyka grupy Benny'ego, choć nie mówiłem mu tego wtedy. Benny był miłym gościem i podobało mi się jak on grał, ale nie mogłem strawić muzyki, którą grali ci inni goście. Kiedy przyjechałem do L.A., mieszkalem z Bennym. Czuję, że nie byłoby w porządku ot tak wstać i pójść sobie od niego. Więc przez chwilę nie wiedziałem, co robić. Nie podobało mi się granie w zespole Benny'ego, bo grali mnóstwo staromodnych numerów i aranży. Benny jest muzykiem jak wszyscy diabli, wiesz. Ale nie był przekonany do swojego grania i czasami pytał, czy brzmiał jak Bird. Odpowiadałem: „Nie, brzmisz jak Benny Carter”. Stary, kiedy mu to mówiłem, śmiał się, że głowa odpadała.

Grywałem z Birdem po godzinach w klubie nazywanym Finale, kiedy wciąż jeszcze byłem w zespole Benny'ego. Finale było na piątce, na drugim piętrze chyba. Nie było duże, ale miłe i uważałem, że miało szpan, ponieważ muzyka miała szpan, a muzycy się nie oszczędzali. Transmitowali stamtąd na żywo przez radio. Bird przekonał gościa nazwiskiem Foster Johnson, emerytowanego tancerza wodewilowego, który prowadził ten klub, aby pozwolił mu sprowadzić tam zespół. Finale Club mieścił się w części Los Angeles nazywanej Małym Tokio. Była tam czarna dzielnica, zaraz obok tej dzielnicy japońskiej. Finale mieściło się chyba przy South San Pedro. W każdym razie w zespole Birda w Finale byłem ja na trąbce, Bird na alcie, Joe Albany na fortepianie, Addison Farmer (brat bliźniak trębacza Arta Farmera) na basie i Chuck Thompson na bębnach. Wielu innych dobrych muzyków podłączało się w Finale. Howard McGhee często przychodził. On prowadził ten klub po Fosterze Johnsonie. Sonny Criss, alcionista, często się podłączał i Art Farmer, Red Callender, ten basista i protegowany Reda, ten szalony, piękny sukinsyn Charlie Mingus.

Charlie Mingus kochał Birda, stary, prawie tak, że nigdy nie widziałem, żeby ktoś tak kochał. Może Max Roach kochał Birda tak samo. Ale Mingus, cholera, przychodził oglądać i słuchać Birda prawie co wieczór. Nigdy nie miał dość Birda. Także bardzo lubił mnie. A Mingus umiał grać na basie i wszyscy, gdy tylko go usłyszeli, wiedzieli, że stanie się tak groźny, jak się stał. Wiedzieliśmy także, że będzie musiał przyjechać do Nowego Jorku, tak jak przyjechał.

Zmęczyła mnie muzyka, którą grał zespół Benny'ego. To nie była muzyka. Powiedziałem mojemu przyjacielowi Lucky'emu Thompsonowi, że mdli mnie od grania w tym zespole. Powiedział mi, żebym odszedł i przyszedł na stałe do niego. Lucky był saksofonistą jak sto diabłów, poznałem go w Minton's. Był z Los Angeles i wrócił do domu. Zaprosiłem Lucky'ego, aby parę razy zatrzymał się u mnie, kiedy był w Nowym Jorku. Miał dom w Los Angeles, więc pojechałem i zamieszkałem u niego.

Tymczasem był rok 1946 i moja dziewczyna Irene była z powrotem w East St. Louis, w ciąży z naszym drugim dzieckiem Gregorym. Teraz musiałem myśleć o zarabianiu pieniędzy na utrzymanie mojej rodziny. Zanim odszedłem, Benny spytał, czy potrzebuję jakichś pieniędzy. Słyszał, że byłem niezadowolony. Powiedziałem mu tylko:

„Nie, stary, po prostu chcę odejść”. Było mu przykro, a ja czułem się podle, ponieważ to on sprowadził mnie do Kalifornii i liczył na mnie. To był pierwszy raz, kiedy miałem odejść z jakiegoś zespołu tak nagle. Zarabiałem około 145 dolarów tygodniowo. Ale męczyłem się grając w zespole Benny'ego. Żadne pieniądze nie mogły mnie uszczęśliwić, gdy grałem te bzdurne aranże Neala Heftiego, które grał zespół Benny'ego.

Po odejściu od Benny'ego miałem puste kieszenie. Więc wprowadziłem się na jakiś czas do Lucky'ego, potem zacząłem mieszkać z Howardem McGhee, zostaliśmy serdecznymi kolegami i on chciał uczyć się tego, co wiedziałem o trąbce i teorii muzyki. Howard mieszkał z białą dziewczyną imieniem Dorothy. Była piękna - wyglądała jak gwiazda filmowa. Myślę, że byli małżeństwem, nie wiem. W każdym razie utrzymywała Howarda w nowym samochodzie, z kieszeniami pełnymi pieniędzy i w nowiutkich ciuchach. Howard to był kimś wyjątkowym, stary. W każdym razie Dorothy miała przyjaciółkę, blondynkę, piękną kobietę, która wyglądała jak Kim Novak, tylko lepiej. Na imię miała Carol. Była jedną z dziewczyn George'a Rafta. Bywała w domu Howarda, który chciał, żebym z nią chodził. Dotychczas kochałem się chyba tylko z dwiema czy trzema kobietami. Zacząłem już wtedy troszeczkę palić, ale wciąż nie umiałem nawet kłąć. A tu Carol wpadła zobaczyć się ze mną, a ja wcale nie zwracam na nią uwagi. Siedziała przyglądając mi się, jak ćwiczę na trąbce, bo tylko to robiłem.

Kiedy Howard przyszedł do domu już po wyjściu Carol, powiedziałem mu: „Wiesz, była tu Carol”.

„No i co?” — spytał Howard.

„No i co?” — ja na to. „Co przez to rozumiesz?”

„No i co zrobiłeś, Miles?”

„Nic” — powiedziałem. „Nic nie zrobiłem”.

„Słuchaj, Miles — mówi Howard — to jest bogata dziewczyna. Chodzi o to, że jeśli wpada, to znaczy, że się jej podobasz, więc zrób coś. Czy tobie się wydaje, że ona przychodzi tu i do domu Lucky'ego i trąbi klaksonem swego cadillaca dla zdrowia, stary? Więc kiedy tu przyjdzie następnym razem, zrób coś. Słyszysz, co do ciebie mówię, Miles?”

Przyjechała niedługo potem i dmuchała w klakson tego swojego nowego cadillaca. Wpuściłem ją do środka, a ona zapytała, czy mi czegoś nie potrzeba. Cadillac stoi przed domem z opuszczonym dachem, a ona świetna jak sukinsyn. Nie zadawałem się dotąd z żadnymi białymi dziewczynami, więc prawdopodobnie trochę się jej bałem. Być może pocałowałem jakąś w Nowym Jorku. Ale z żadną nie byłem jeszcze w łóżku. Więc powiedziałem jej, że niczego mi nie

potrzeba, więc sobie poszła. Kiedy Howard wrócił do domu, powiedziałem mu, że była Carol i zapytała, czy mi czegoś nie potrzeba.

„No i co?” — spytał Howard.

„Powiedziałem jej, że niczego nie potrzebuję. Nie chcę żadnych pieniędzy ani niczego”.

„Czyś ty oszalał, sukinsynu” — powiedział Howard, wściekły jak sukinsyn. „Kiedy jeszcze raz przyjdzie, a ty powiesz mi to samo, a przecież wcale nie masz pieniędzy, stary, odetnę ci ten pieprzony nos. Nigdzie nie możemy tu zagrać. Czarny związek nie chce, żebyśmy grali, bo jesteśmy zbyt nowoczesni. Biały związek nie chce, żebyśmy grali, bo jesteśmy czarni. A tu biała kobieta, dziwka, chce ci dać pieniądze, których ty wcale nie masz i mówisz nie? Jeśli zrobisz taki numer jeszcze raz, poderżnę ci gardło, ty pokrecony sukinsynu, słyszysz, co mówię, rozumiesz mnie? Lepiej zrozum, boja nie żartuję”.

Wiedziałem, że Howard jest miły i w ogóle, ale że nie lubi żadnego głupiego kitu. Następnym razem, kiedy Carol przyszła i zapytała, czy nie potrzebuję pieniędzy, powiedziałem „tak”. A kiedy mi je zaproponowała, wziąłem. Kiedy opowiedziałem o tym Howardowi, powiedział „dobrze”. Potem myślałem o tym, co powiedział mi Howard, to znaczy wstydziłem się tego syfu, tego, że dała mi pieniądze. Nie miałem dotąd do czynienia z takim syfem. Ale to był pierwszy raz, kiedy naprawdę nie miałem pieniędzy. Potem Carol dawała mi swetry i inny fajans, bo ochłodziło się w Los Angeles wieczorami. Ale nigdy nie zapomnę tej rozmowy z Howardem. Pamiętam ją niemal słowo po słowie. A to jest niezwykle, jeśli o mnie chodzi.

Gdy odszedłem z zespołu Benny’ego, w końcu związałem się z Birdem i grałem z nim jakiś czas. Howard McGhee także opiekował się Birdem podczas jego pobytu w Los Angeles. Bird mieszkał z Howardem przez jakiś czas, gdy skończył granie z Dizzym w klubie Billy’ego Berga. Muzyka, którą Diz i Bird grali w klubie Berga, zrobiła furorę w Los Angeles, ale Dizzy chciał wracać do Nowego Jorku. Kupił bilety dla wszystkich w zespole — w tym dla Birda — na lot z powrotem do Nowego Jorku. Wszyscy polecieli, z przyjemnością. Z wyjątkiem tego, że w ostatniej chwili Bird postanowił zwrócić swój bilet, żeby za zwrot gotówki kupić heroinę.

Wczesną wiosną 1946, myślę że mogło to być w marcu, Ross Russell ustawił Birdowi sesję nagraniową w Dial Records. Ross dopilnował, żeby Bird był trzeźwy, oraz zaangażował mnie i Lucky’ego Thompsona na tenorze, gościa nazwiskiem Arv Garrison na gitarze, Vica McMillana na basie, Roya Portera na bębnach i Dodo Marmarose na fortepianie.

W tym czasie Bird pił tanie wino i strzelał heroinę. Ludzie na Zachodnim Wybrzeżu nie byli za bebopem tak jak ludzie w Nowym Jorku i uznawali pewne rzeczy, które graliśmy i robili, za dziwactwa. Zwłaszcza u Birda. Nie miał pieniędzy, wyglądał marnie i niechlujnie i wszyscy, którzy wiedzieli, kim jest, wiedzieli, że to groźny sukinsyn, któremu jest wszystko jedno. Ale reszta ludzi, którym powiedziano, że Bird to gwiazda, widzieli tylko zrujnowanego, pijanego kolesia grającego te dziwactwa tam na estradzie. Wielu z nich nie kupowało tego kitu, że Bird to geniusz, po prostu go ignorowali i myślę, że to raniło jego pewność siebie i to, co robił. Kiedy Bird opuszczał Nowy Jork, był królem, ale tam, w Los Angeles, był jeszcze jednym zrujnowanym, zdziwaczalym, pijanym czarnuchem, co gra jakąś dziwną muzykę. Los Angeles to miasto zbudowane na kulcie gwiazd, a Bird nie wyglądał na żadną gwiazdę.

Ale na tej sesji nagraniowej, którą Ross ustawił dla Dial Records, Bird wziął się w garść i grał, że głowa odpadała. Pamiętam, jak próbowaliśmy w Finale Club nocą przed nagraniem. Kłóciliśmy się przez pół nocy o to, co będziemy grać i kto ma co grać. Nie było prób do tej sesji i muzycy byli wkurzeni, bo mieli grać utwory, z którymi nie byli obeznani. Bird nigdy nie był zorganizowany, jeśli chodzi o mówienie ludziom, czego się po nich spodziewa. Po prostu brał ludzi, o których sądził, że potrafią zagrać to, o co mu chodzi, i na tym poprzestawał. Nic nie było napisane, nawet szkic melodii. Chciał tylko grać, brać pieniądze i iść kupić sobie trochę heroiny.

Bird grał takie melodie, jakie chciał. Inni muzycy musieli zapamiętywać to, co zagrał. Był naprawdę spontaniczny, szedł za instynktem. Nie nagiął się do zachodnich sposobów zespołowego muzykowania poprzez kompletną organizację. Bird był wielkim improwizatorem i uważał, że to właśnie stąd bierze się wielka muzyka i na tym polega wielkość muzyków. Jego koncepcją było „pieprz to, co napisane”. Graj to, co potrafisz, i graj to dobrze, a wszystko się ułoży — dokładnie odwrotnie do zachodniej koncepcji zapisanej muzyki.

Kochałem to, co robił Bird. Wiele się od niego w ten sposób nauczyłem. Później pomogło mi to w moich koncepcjach muzycznych. Kiedy to działa, to działa jak sukinsyn. Ale jeśli zbierzesz grupę gości, którzy nie rozumieją, co się dzieje, albo nie mogą sobie poradzić z całą tą narzuconą im wolnością i grają to, co oni chcą, wtedy nie jest dobrze. Bird brał gości, którzy nie mogli sobie poradzić z tą koncepcją. Robił to w studio nagraniowym, a także kiedy grali koncerty na żywo. To właśnie o tym była ta kłótnia w Finale w noc przed nagraniem.

Sesja nagraniowa odbyła się w Hollywood, w studio pod nazwą Radio Recorders. Bird był jak sukinsyn na tej sesji. Nagraliśmy A Night in Tunisia, Yardbird Suite i Ornithology. Diał wydał Ornithology i A Night in Tunisia na płycie 78 obrotów/minutę w kwietniu tego roku. Pamiętam, jak Bird nagrywał na tej sesji utwór zatytułowany Moose the Mooch — od kolesia, który dostarczał Birdowi heroinę. Dostał chyba coś około połowy tantiem Birda z tej sesji za zaopatrywanie Birda w heroinę. (Prawdopodobnie było to w jakiś sposób zapisane w kontrakcie Birda.)

Myślę, że na tej sesji wszyscy grali dobrze, z wyjątkiem mnie. Była to moja druga sesja nagraniowa z Birdem, ale nie wiem, dlaczego nie grałem tak dobrze, jak mogłbym. Może byłem zdenerwowany. Nie znaczy to, że grałem okropnie. Po prostu mogłbym zagrać lepiej. Ross Russell — krętacki sukinsyn, z którym nigdy nie mogłem dojść do ładu, bo był niczym więcej jak tylko pijawką, który nigdy nie robił nic, tylko doił Birda, jakby był wampirem — powiedział coś o moim graniu, że było marne. Pieprzę tego kręackiego białego chłoptasia. Nie był żadnym muzykiem, więc co mógł wiedzieć o tym, co podobało się Birdowi! Powiedziałem Rossowi Russellowi, że może mnie pocałować w tyłek.

Pamiętam, że grałem na tej sesji z tłumikiem, żeby nie brzmieć tak jak Dizzy. Byłem wściekły na siebie, bo chciałem brzmieć po swojemu. Wciąż czułem, że byłem bliski osiągnięcia tego miejsca, gdzie miałbym własny dźwięk na trąbce. Już wtedy zależało mi, aby być sobą, a miałem tylko dziewiętnaście lat. Nie mogłem ścierpieć sam siebie i większości z całej reszty. Ale zachowywałem to dla siebie i miałem oczy i uszy szeroko otwarte, aby dalej się uczyć.

Po tej sesji nagraniowej, było to chyba mniej więcej wtedy, być może na początku kwietnia, policja zamknęła Finale, które prowadzili wówczas Howard i Dorothy McGhee. Do Howarda bez przerwy przypieprzała się biała policja, bo ożenił się z białą kobietą. Kiedy Bird zamieszkał u nich w garażu i popijał z wszystkimi tymi alfonsami, handlarzami narkotyków i przewalaczami, policja zwróciła na to uwagę i dodała gazu. Zaczęli jeszcze bardziej się do nich wtrącać. Byli jednak twardą parą i nie skłoniło to ich do zmiany postępowania. Policja zamknęła Finale, ponieważ powiedziała, że narkotyki rozprowadza się stamtąd — i tak było. Ale nigdy nikogo nie namierzyli. Więc zamknęli klub na podstawie podejrzeń.

Nie było zbyt wiele miejsc do grania dla muzyków jazzowych. A więc prawie nie było pieniędzy do zarobienia. Po jakimś czasie zacząłem brać pieniądze od ojca, więc jakoś sobie radziłem. Ale nie radziłem sobie całkiem dobrze. Mniej więcej w tym czasie heroina w Los Angeles stała się trudno dostępna. Mnie to nie przeszkadzało, bo jej nie brałem, ale Bird był w tym po uszy. Był już wtedy strasznym ćpunem, więc zaczynał przechodzić ciężkie objawy głodu. Po prostu zniknął. Nikt nie wiedział, że mieszka u Howarda, a Howard nie powiedział nikomu, że tam był i rzucał nałóg na żywca. Ale kiedy Bird odstawił heroinę, przestawił się tylko na jeszcze cięższe picie. Pamiętam, jak powiedział mi kiedyś, że próbował rzucić heroinę i że nie brał już

od tygodnia. Ale na stole stały dwa galony piwa, w koszu na śmieci puste kwartowe butelki po whiskey, po całym stole rozsypane benzedrynki, a przepełniona popielniczka aż kipiała od kiepów.

Bird już przedtem sporo pił, ale nigdy tyle, co wtedy, kiedy kopnął heroinę. Wtedy zaczął pić po jednej piątej galonu wszystkiego, co wpadło mu w ręce. Lubił whiskey, więc jeśli ją miał, znikiała natychmiast. Najwięcej pił wina. To właśnie o winie przeżył, jak powiedział mi później Howard, kiedy na żywca rzucał nałóg, o porcie. Polem zaczął brać prochy. Benzedrynę, co namieszała w jego ciele.

Finale otwarto ponownie w maju 1948. Bird wziął Howarda na trąbkę zamiast mnie i z pewnych względów ten miesiąc pozostał mi w pamięci. Bird miał chyba Howarda, Reda Callendera, Dodo Marmarose i Roya Portera w tej grupie. Bird załamywał się fizycznie na oczach wszystkich, ale grał dobrze.

Zacząłem kręcić się z paroma z młodszych muzyków z Los Angeles, takimi jak Mingus, Art Farmer i, oczywiście, Lucky Thompson, mój najlepszy przyjaciel w czasie pobytu na Zachodnim Wybrzeżu. Grałem chyba jeszcze raz z Birdem w kwietniu, ale nie jestem pewny. Wydaje mi się, że grałem w miejscu zwanym Carver Club, na kampusie UCLA. Chyba Mingus, Lucky Thompson, Britt Woodman i być może Arv Garrison byli na tym graniu. Coraz trudniej było znaleźć pracę w Los Angeles i w maju czy w czerwcu byłem już zmęczony mieszkaniem tam. Ta scena była wątpliwa. Niczego się tam nie nauczyłem.

Po raz pierwszy spotkałem Arta Farmera w biurze czarnego związku, które mieściło się w czarnej dzielnicy w śródmieściu Los Angeles. Był to chyba Oddział 767. Rozmawiałem z trębaczem nazwiskiem Sammy Yates, który grał w zespole Tiny'ego Bradshawa. Jacyś inni goście stali wokół, pytali mnie, co dzieje się w nowej muzyce, bebopie i jak to jest w Nowym Jorku. Takie pytania. Opowiadałem im, co wiedziałem. Pamiętam tego cichego koleśka stojącego z boku, który nie mógł mieć więcej niż siedemnaście czy osiemnaście lat, śledzącego wszystko, o czym mówiłem, chłonnącego to. Pamiętam, że widziałem go na kilku jam sessions. Był to Art Farmer. A potem grałem z jego bratem bliźniakiem i odkryłem, że także grał na trąbce i flugelhornie. Więc miewaliśmy te krótkie rozmówki o muzyce. Lubiłem go, ponieważ był naprawdę miłym koleśkiem i naprawdę umiał grać, jak na kogoś tak młodego jak on.

Myślę, że najczęściej wpadałem na niego w Finale. Poznałem go lepiej, gdy potem przeprowadził się do Nowego Jorku. Ale poznałem Arta Farmera tym pierwszym razem, kiedy pojechałem do Los Angeles. Wielu młodych muzyków z Los Angeles, którzy poważnie traktowali granie, przychodziło i zadawało pytania o to, co dzieje się w Nowym Jorku. Wiedzieli, że grałem z wieloma tymi groźnymi koleśkami, więc chcieli się czegoś dowiedzieć.

Latem 1946 pracowałem z zespołem Lucky'ego Thompsona w miejscu pod nazwą Elks Ballroom, dalej na południe przy Central Avenue, gdzie przychodziła czarna publiczność z Watts. Byli prowincjonalnymi sukinsynami, ale lubili muzykę, którą graliśmy, ponieważ mogli przy niej tańczyć. Mingus grał w tym zespole na basie. Lucky wynajmował to miejsce na trzy wieczory w tygodniu i reklamował je jakoś tak:

„Lucky Thompson's All Stars ze świetnym młodym trębaczem Milesem Davisem, ostatnio słyszany tu z Bennym Carterem”. Stary, to było zabawne. Lucky Thompson to było coś szczególnego. To granie potrwało jakieś trzy czy cztery tygodnie, a potem Lucky wyjechał z zespołem Boy da Raeburna.

Mniej więcej w tym czasie wystąpiłem z Mingusem na płycie Baron Mingus and His Symphonic Airs. Mingus był szaloną, błyskotliwą osobą i nigdy się nie dowiedziałem, co chciał powiedzieć przez ten tytuł. Próbował mi to kiedyś wyjaśnić, ale nie wydaje mi się, żeby nawet on wiedział, o co mu chodziło. Ale Mingus nie robił niczego połowicznie. Jeśli miał zamiar się

zblaźnić, miał zamiar zrobić to lepiej niż ktokolwiek przed nim. Mingus nazywał siebie Baronem, ale to mi nie przeszkadzało. Mingus mógł być szalony, ale także wyprzedzał swój czas. Był jednym z największych basistów wszechczasów.

Charlie Mingus był sukinsynem, który nikomu nie dał sobie wciskać kitu. A ja podziwiałem to u niego. Wielu ludzi nie mogło go znieść, ale zbyt się go bali, aby powiedzieć mu to prosto w oczy.

Ja mu mówiłem. Nie bałem się tego, że był taki wielki. Był łagodnym, miłym kolesiem, który nie skrzywdziłby nikogo, byle się do niego nie przypieprzać. Bo wtedy, uwaga! Kłóciliśmy się i krzyczeli na siebie cały czas. Ale Mingus nigdy nie groził, że mnie uderzy. W 1946, kiedy Lucky Thompson wyjechał z miasta, Mingus został moim najlepszym przyjacielem w Los Angeles. Próbowaliśmy razem cały czas, cały czas rozmawialiśmy o muzyce.

Bird martwił mnie, bo pił jak ryba i tył. Był w tak marnym stanie fizycznym, że po raz pierwszy, odkąd go znałem, grał naprawdę źle. Pił teraz około kwarty whiskey dziennie. Widzisz, ćpuny mają swoje nawyki. Pierwsza sprawa to zaspokoić nałóg. Potem mogą funkcjonować, grać muzykę, śpiewać, cokolwiek. Ale w Kalifornii Bird wypadł ze swoich nawyków. Kiedy jesteś w nowym miejscu i nie możesz mieć tego, co potrzebujesz, znajdujesz coś innego — dla Birda było to pijaństwo. Bird był ćpunem. Jego ciało przywykło do heroiny. Ale jego ciało nie przywykło do całego tego pijaństwa, któremu się teraz oddawał. Po prostu oszalał. Zdarzyło mu się to w Los Angeles, a potem w Chicago i Detroit.

Zaczęło się to objawiać, kiedy Ross Russell zorganizował w lipcu 1946 kolejną sesję nagraniową dla Dial, ale Bird prawie nie mógł grać. Howard McGhee, który na tej sesji grał na trąbce, zorganizował zespół. Bird był załosny, nic nie mógł zagrać. Pobyt w Los Angeles, powszechne lekceważenie, brak narkotyków, picie whiskey kwartami i łykanie benzedrynek ostatecznie go wykończyły. Wydawał się wyczerpany i naprawdę myślałem, że to koniec. To znaczy myślałem, że umiera. Później tej nocy, po nagraniu, wrócił do pokoju w hotelu i tak się upił, że zasnął z papierosem i podpalił łóżko. Kiedy stłumił ogień, a potem wyszedł na ulicę nago, policja aresztowała go. Uznali że był szalony, i zabrali go do Camarillo State Hospital. Pozostał tam siedem miesięcy. Prawdopodobnie uratowało mu to życie, chociaż robili mu tam różne pieprzone świństwa.

Kiedy zabrali Birda, naprawdę zaszokowało to wszystkich ze sceny, zwłaszcza w Nowym Jorku. Ale co przerażyło wszystkich to to, że dawali Birdowi kurację elektrowstrząsową, kiedy był w Camarillo. Pewnego razu dali mu tyle, że niemal odgryzł sobie język. Nie mogłem zrozumieć, dlaczego dawali mu te wstrząsy. Mówili, że mu to pomaga.

Ale artyście takiemu jak Bird to podłączanie do prądu pomagało jeszcze bardziej się rozpieprzyć. Robili to samo Budowi Powellowi, kiedy zachorował, i mu to nie pomogło. Bird był w tak złym stanie, że lekarze powiedzieli mu, że jeśli złapie ostre przeziębienie — albo znowu zapalenie płuc — wtedy umrze.

Po tym, kiedy Bird zszedł ze sceny, wiele próbowałem z Charliem Mingusem. Pisał utwory, które próbowaliśmy — Lucky, on i ja. Mingus miał gdzieś, jaki to był zespół, chciał tylko słuchać, jak cały czas gra się jego chłam. Kłóciłem się z nim o stosowanie w jego utworach tych wszystkich gwałtownych zmian akordów.

„Mingus, jesteś takim pieprzonym leniem, że nie chce ci się modulować. Ty po prostu — bam! — walisz akord, co czasami bywa miłe, rozumiesz, ale nie cały pieprzony czas”.

A on tylko uśmiechał się i mówił: „Miles, ty tylko graj ten chłam tak, jak go napisałem”. No i grałem. Brzmiało to wtedy dziwnie. Ale Mingus był jak Duke Ellington, wyprzedzał swój czas.

Mingus grał naprawdę coś innego. Nagle zaczął robić tę dziwnie brzmiącą muzykę, niemal z dnia na dzień. Oczywiście nic w muzyce i w dźwięku nie jest „błędne”. Możesz wałnąć

cokolwiek, każdy akord. Tak jak John Cage gra ten chłam, który gra, robiąc wszystkie te dziwne dźwięki i szумы. Muzyka jest szeroko otwarta na wszystko. Drażniłem go: „Mingus, dlaczego tak to grasz?” Jak, na przykład, grał My Funny Valentine w tonacji durowej, a powinno się to grać w D-moll. Ale on tylko uśmiechał się tym swoim słodkim uśmieszkiem i dalej robił to, co robił. Mingus to coś szczególnego, stary, czysty geniusz. Kochałem go.

W każdym razie latem 1946 — chyba przy końcu sierpnia — do Los Angeles przyjechał zespół Billy’ego Eckstine’a. Fats Navarro był ich regularnym trębaczem, ale odszedł z zespołu i został w Nowym Jorku. Więc B. skontaktował się ze mną, ponieważ Dizzy powiedział mu, że byłem w L.A., i zapytał, czy chciałbym grać w jego zespole. „Hej, Dick — B. nazywał mnie Dick — no to co, jesteś już gotów, sukinsynu?”

„Tak” — powiedziałem.

„Dick, dam ci 200 dolarów tygodniowo, czy gramy, czy nie. Ale nie mów nikomu” — powiedział. „Jeśli powiesz, kopnę cię w zadek”.

„Okay” — powiedziałem, uśmiechając się od ucha do ucha. Widzisz, B. zaprosił mnie, abym przyłączył się do jego zespołu, zanim wyjechałem z Nowego Jorku. Naprawdę bardzo mnie chciał. To dlatego teraz płacił mi tak dużo. Ale wtedy odpowiadało mi granie w małych grupach i Freddie Webster powiedział mi: „Miles, ty wiesz, że granie z B. to nic innego, tylko śmierć dla ciebie. Jeśli pojedziesz z nim, zginiesz jako kreatywny muzyk. Ponieważ nie będziesz mógł robić tego, co ty chcesz robić. Nie będziesz mógł grać tego, co ty chcesz. Oni jadą do Południowej Karoliny, a to nie jest dla ciebie. Ty nie potrafisz się szczerzyć. Nie jesteś żadnym Wujem Tomem i zrobisz coś, a ci biali stamtąd cię zastrzelą. Więc nie rób tego. Powiedz mu, że nie chcesz z nim jechać”.

I tak zrobiłem, ponieważ Freddie był moim najlepszym przyjacielem i był bardzo mądry. Kiedy próbowałem powiedzieć, że B. nikomu nie dawał sobie wciskać kitu, a więc dlaczego i jego nie mieliby zastrzelić na Południu, Freddie odpowiedział: „Miles, B. jest gwiazdą i zarabia ciężkie pieniądze. A ty nie. Więc na razie nie pisz się do tej samej ligi z nim”. To dlatego B. powiedział do mnie: „No to co, jesteś gotów, sukinsynu?”, kiedy zapraszał mnie do swego zespołu w Los Angeles. Nabijał się ze mnie, że nie przyłączyłem się wtedy w Nowym Jorku. Ale szanował mnie za to, że mu odmówiłem.

B. miał Sonny’ego Stitta, Gene Ammons’a i Cecila Payne’a w sekcji saksofonów, Lintona Garnera — brata Erolla Garnera — na fortepianie, Tommy’ego Pottera na basie i Arta Blakeya na bębnach. Hobart Dotson, Leonard Hawkins, King Kolax i ja byliśmy sekcją trąbek.

W tym czasie B. stał się jednym z najsławniejszych piosenkarzy w Stanach Zjednoczonych, na równi z Frankiem Sinatrą, Natem „Kingiem” Colem, Bingiem Crosbym i innymi. Dla czarnych kobiet był symbolem seksu, gwiazdą. Był nią także dla białych kobiet, ale te nie kochały go ani nie kupowały jego płyt tak jak czarne kobiety. Był twardym sukinsynem, który nie dał sobie wciskać kitu nikomu, kobiecie ani mężczyźnie. Po prostu wytlukłby chłam z pierwszej osoby, która by się wychyliła.

Ale B. uważał siebie za artystę, bardziej niż za gwiazdę. Mógłby zarobić masę pieniędzy, gdyby porzucił zespół i ruszył w trasę po prostu jako piosenkarz. Ten zespół, jak wszystkie przed nim, był bardzo zgrany, bardzo zdyscyplinowany. Wygrywali chłam z wszystkiego, czego życzył sobie B. Ten zespół brał się do rzeczy, zwłaszcza gdy B. zrobił już swoje numery. Po prostu stał tam z tym swoim szerokim uśmiechem na twarzy, podziwiając to, co każdy robił. Zespół B. nigdy nie został prawidłowo nagrany. Firmy płytowe były bardziej zainteresowane B. jako śpiewakiem, więc kładli nacisk na niego i na muzykę rozrywkową. Musiał robić pop, żeby utrzymać zespół.

B. miał chyba dziesiętnastoosobową orkiestrę i mniej więcej w tym czasie wszystkie te big bandy rozpadały się z powodu braku pieniędzy. Pewnego dnia, kiedy zespół był przez tydzień bez

pracy, B. przyniósł mi wszystkie te pieniądze. Powiedziałem: „B., nie mogę wziąć tych pieniędzy, stary, ponieważ reszta gości nie ma wypłaty”.

B. tylko się uśmiechnął i włożył pieniądze z powrotem do kieszeni i nigdy już tego nie zrobił. Nie, żebym nie potrafił tych pieniędzy wydać. Mógłbym je wydać na swoją rodzinę; Irene była w East St. Louis z dwojgiem dzieci. Cheryl i Gregorym. Ale po prostu nie mogłem ich wziąć, wiedząc, że reszta gości nie dostaje wypłaty.

Kiedy nie graliśmy do tańca i takich rzeczy w Los Angeles, dzieliliśmy się na małe składy i graliśmy w małych klubach, takich jak Finale. Zostaliśmy w Los Angeles przez dwa albo trzy miesiące, zanim ruszyliśmy w drogę powrotną do Nowego Jorku późną jesienią 1946, z postojami w Chicago.

Z zespołem B. grałem w całej Kalifornii, więc moja reputacja tam rosła. Kiedy przygotowywałem się do wyjazdu z Kalifornii z zespołem B., Mingus wściekł się na mnie. Uważał, że porzucam Birda, który nadal był w Camarillo. Zapytał mnie, jak mogę wracać do Nowego Jorku bez Birda. Wściekał się jak sukinsyn. Nic nie mogłem powiedzieć, więc nie mówiłem. Potem powiedział, że Bird był tak jakby mój „papa”. Odpowiedziałem mu, że nic nie mógłbym zrobić dla Birda. Pamiętam, jak mówiłem: „Słuchaj, Mingus, Bird jest w szpitalu psychiatrycznym i nikt nie wie, kiedy stamtąd wyjdzie. A może ty wiesz, stary? Bird jest zupełnie rozpieprzony, czy ty tego nie widzisz?”

A Mingus dalej swoje: „Jak powiedziałem, Miles. Bird to twój muzyczny papa. Jesteś dupkiem, Milesie Davisie. To ten człowiek ciebie zrobił”.

Wtedy powiedziałem: „Odepierz się, Mingus. Żaden sukinsyn mnie nie zrobił, czarnuchu, tylko mój prawdziwy tato. Bird mógł mi pomóc, i pomógł. Ale ten sukinsyn mnie nie zrobił, stary. Więc nie pieprz bzdur. Mam dość tego kretyńskiego Los Angeles. Muszę wracać do Nowego Jorku, gdzie coś się naprawdę dzieje. I nie martw się o Birda, Mingus. Ponieważ Bird to zrozumie, nawet jeśli ty nie.”

Mówiąc to do Mingusa czułem się fatalnie, ponieważ kochałem go i widziałem, że wyjeżdżając sprawiam mu dużą przykrość. Zrezygnował z namawiania mnie na pozostanie. Ale myślę, że ta kłótnia naprawdę zaszkodziła naszej przyjaźni. Graliśmy potem razem, ale nie byliśmy już tak bliscy sobie jak niegdyś. Choć nadal byliśmy przyjaciółmi, bez względu na to, co mówili niektórzy ludzie, co napisali o nas w swoich książkach. Ci pisarze nigdy nie rozmawiali ze mną. Skąd mogli wiedzieć, co ja czułem do Charliego Mingusa? Później w naszym życiu Mingus i ja poszliśmy po prostu własnymi, osobnymi drogami, tak jak cała masa innych ludzi. Ale on był moim przyjacielem, stary, i on o tym wiedział. Mogliśmy mieć nieporozumienia, ale mieliśmy je zawsze, nawet przed tą kłótnią na temat Birda.

Kiedy byłem w zespole B., zacząłem wciągać kokainę. Hobart Dotson, ten trębacz, który siedział obok mnie, zachęcił mnie do tego. Dał mi działkę pewnego dnia. Byliśmy w Detroit w drodze powrotnej do Nowego Jorku. Osobą, która pierwsza namówiła mnie na heroinę — co także robiłem będąc w zespole B. — był Gene Ammons z sekcji saksofonów. Pamiętam, jak nuchałem kokainę po raz pierwszy. Nie wiedziałem, co to jest, stary. Wiem tylko, że nagle wszystko wydało się jaskrawsze i poczułem ten nagły przypływ energii. Pierwszy raz, kiedy brałem heroinę, po prostu odpadłem i nie wiedziałem, co się dzieje. Stary, to było dziwaczne uczucie. Ale także czułem się zrelaksowany. Potem zaczęła krążyć idea, że branie heroiny może sprawić, że będziesz grał tak wspaniale jak Bird. Wielu muzyków robiło to z tego powodu. Wydaje mi się, że i ja mogłem oczekiwać, że wstąpi we mnie jego geniusz. Choć wchodzenie w cały ten gnój to był wielki błąd.

Z zespołu odeszła wtedy Sarah Vaughan i jej miejsce zajęła śpiewaczka nazwiskiem Ann Baker. Była dobrą śpiewaczką. Była także pierwszą kobietą, która powiedziała mi, że „stercząca

pała nie ma sumienia”. Po prostu otwierała drzwi do mojego pokoju w hotelu, wchodziła do środka i dymała mnie. Ona była czymś.

Podróżowaliśmy autobusem i jeśli B. przyłapał kogoś śpiącego w autobusie z otwartymi ustami, sywał mu do ust sól i budził go. Stary, wszyscy zaśmiewali się na śmierć z biednego frajera, który kaszłał i w ogóle, z oczami wyłazającymi z orbit. Tak, stary, B. był zabawny jak sukinsyn.

B. był w tamtych czasach taki elegancki i wytworny, że wszystkie kobiety wisały u jego tyłka. Był taki przystojny, że czasami myślałem, że wygląda jak dziewczyna. Wielu ludzi tak myślało, bo B. był tak przystojny, że aż gładki. Ale B. był jednym z najtwardszych sukinsynów, jakich kiedykolwiek spotkałem. Pewnego razu byliśmy w Cleveland czy w Pittsburgu i wszyscy czekali na B. przed jego hotelem, gotowi do drogi. Byliśmy około godziny spóźnieni z odjazdem. A tu B. wychodzi z hotelu z jakąś piękną kobietą. Powiedział do mnie:

„Hej, Dick, oto moja stara”.

A ona na to coś takiego: „Ja mam na imię Billy, powiedz mu, jak mam na imię”.

B. odwrócił się i powiedział: „Zamknij się, suko!” I przyłożył jej klapsa, aż jej w piętę poszło.

Ona mówi do B.: „Słuchaj, sukinsynu, gdybyś nie był taki śliczny, skreśliłabym ci ten pieprzony kark, ty cholerny palancie”.

A B. stał sobie śmiejąc się, i w ogóle, i mówi: „No, zamknij się, suko. Poczekaj, aż trochę odsapnę. Rozwałę ci twój pieprzony tyłek na strzępy!” Ta kobieta wściekała się jak sukinsyn.

Później w Nowym Jorku, po rozwiązaniu zespołu, ja i B. spotykaliśmy się i kręcili na Ulicy. Niuchałem wtedy kokę, więc B. kupował całą kokę, jaką sukinsyn mógł wciągnąć. Sprzedawali to w takich małych paczuszkach. B. liczył te paczuszki, mówiąc: „To ile mamy paczuszek, Dick?”

Kiedy byłem młodszy, miałem te same problemy co B., wyglądałem niemal zbyt ładnie na twarzy. Wyglądałem tak młodo w 1946, że ludzie mówili, że mam oczy jak dziewczyna. Jeśli szedłem do sklepu z trunkami kupić sobie czy komuś innemu trochę whiskey, zawsze pytali, ile mam lat. Mówiłem im, że mam dwoje dzieci, a oni i tak pytali o dowód osobisty. Byłem mały i miałem taką młodą, dziewczęcą twarz. Ale B. był czarujący i był kobieciarzem. Nauczyłem się także wiele od niego jak sobie radzić z ludźmi, których chce się uniknąć. Po prostu mówi się im, żeby spieprzali ci sprzed nosa. I tyle. Wszystko inne to tylko strata czasu.

W drodze powrotnej do Nowego Jorku przejechaliśmy przez Chicago, Cleveland, Pittsburg i kilka innych miejsc, zapomniałem już. Kiedy przyjechaliśmy do Chicago, pojechałem do domu zobaczyć się z rodziną i po raz pierwszy z moim nowym synem. Było to w Boże Narodzenie, więc spędziłem święta z rodziną. Po tym zespół pozostał razem przez pierwsze dwa miesiące 1947. Dotarli do mnie dobre wiadomości — magazyn „Esquire” wybrał mnie do swojej nagrody jako Nową Gwiazdę na trąbce, chyba z powodu grania z Birdem i z zespołem B. Dodo Marmarosa wygrał jako pianista i Lucky Thompson jako saksofonista tenorowy, a wszyscy trzej graliśmy z Birdem. A więc był to ciężki rok, ale także dobry rok.

ROZDZIAŁ 5

W Nowym Jorku ponownie otwarto Ulicę. Doświadczenia z 52 ulicy pomiędzy 1945 i 1949 to jak podręcznik nowej muzyki. Byli tam Coleman Hawkins i Hank Jones w jednym klubie. Byli tam Art Tatum, Tiny Grimes, Red Allen, Dizzy, Bird, Bud Powell, Monk — wszyscy tam, na tej samej ulicy, czasami tego samego wieczoru. Mogłeś iść dokąd chciałeś i słyszeć cały ten wspaniały chłam. To było niewiarygodne. Pisałem trochę dla Sarah Vaughan i Budda Johnsa. To znaczy, wszyscy tam byli. Dziś nie słyszy się takich ludzi wszystkich naraz. Nie ma takiej możliwości.

Ale 52 ulica była czymś szczególnym, kiedy to wszystko się na niej działo. Była zatłoczona ludźmi, a kluby były nie większe niż pokoje w mieszkaniach. Były takie małe i tak gęsto zapakowane. Kluby były obok siebie i naprzeciw siebie. Three Deuces było naprzeciw Onyx, a dalej naprzeciw był Dixieland. Stary, pójść tam, to jak pojechać do Tupelo w Missisipi. Pełno było białych rasistów. Onyx, klub Jimmy'ego Ryana, także potrafił być rasistowski. Ale po drugiej stronie ulicy, przez ścianę z Three Deuces, był Downbeat Club, a przez ścianę z nim Clark Monroe's Uptown House. Tak więc miałeś wszystkie te kluby obok siebie, prezentujące co wieczór ludzi takich jak Erroll Garner, Sidney Bechet, Oran „Hot Lips” Page, Earl Bostic. A w innych klubach grano inny jazz. Ta scena była tak potężna. Mówię ci, nie sądzę, żebyśmy kiedykolwiek zobaczyli znowu coś takiego.

Lester Young też tam bywał. Poznałem Preza, kiedy przejeżdżał przez St. Louis i grał w Rivierze, zanim przeprowadziłem się do Nowego Jorku. Nazywał mnie Karzelkiem. Lester miał brzmienie i podejście takie jak Louis Armstrong, tyle że na saksofonie tenorowym. Billie Holiday miała to samo brzmienie i styl, tak samo Budd Johnson i ten biały koleś Bud Freeman. Wszyscy oni mieli ten biegnący styl grania i śpiewania. To jest styl, który lubię, jak biegnie. Powoduje płynność tonu. Ma łagodność w podejściu i koncepcji i kładzie nacisk na jednej nucie. Nauczyłem się tak grać od Clarka Terry'ego. Grałem tak jak on, zanim uległem wpływowi Dizzy'ego i Freddiego i zanim złapałem własny styl. Ale poznałem ten biegnący styl u Lestera Younga.

W każdym razie po chwili oddechu zrobiłem w marcu 1947 płytę z Illinoisem Jacquetem. Mielśmy sekcję trąbek jak diabli, ze mną, Joe Newmanem, Fatsem Navarro i dwoma innymi — chyba bratem Illinoisia, Russellem Jacquetem i Marion Hazel. Dickie Wells i Bill Dogget grali na puzonach, a Leonard Feather, ten krytyk, grał na fortepianie. Przyjemnie było znowu grać z Fatsem.

Dizzy wypełniał sale ze swoim big bandem, grając bebop. Miał Waltera Gila Fullera, który niegdyś pisał dla zespołu B., jako swego kierownika muzycznego. Gil był sukinsynem, a więc to, co robił zespół Dizzy'ego, było bardzo emocjonujące. Potem, w kwietniu, menadżer Dizzy'ego Billy Shaw zaangażował jego big band do McKinley Theatre na Bronxie. To granie specjalnie zapisało się w mojej pamięci, ponieważ Gil Fuller zaangażował najlepszą sekcję trąbek, jaka kiedykolwiek grała w jakimkolwiek zespole. Wziął mnie, Freddiego Webstera, Kenny'ego Dorhama, Fatsa Navarro i samego Dizzy'ego. Max Roach był na bębnach. Tuż przed tym graniem do Nowego Jorku wrócił Bird i dołączył do tego zespołu. Wyszedł z Camarillo w lutym i kręcił się po Los Angeles wystarczająco długo, aby nagrać dwa albumy dla Dialu i od nowa złapać dragowy cug. Ale straszne były te płyty, do nagrania których zmusił Birda Ross Russell. Dlaczego Ross zrobił Birdowi coś takiego? Stary, to dlatego nie lubiłem Rossa Russella. Był podłym sukinsynem, który wykorzystywał Birda jak cholera. W każdym razie, kiedy Bird wrócił do Nowego Jorku, nie był w tak marnym stanie jak wtedy w Los Angeles, ponieważ nie pił zbyt wiele i nie strzykał się aż tak, jak to miał robić później. Ale wciąż brał koks.

Ale, stary, ta sekcja trąbek — cały zespół pierwszego wieczoru — był jak sukinsyn, słyszysz mnie? Muzyka była wszędzie, wypełniała wszystkich, unosiła się w powietrzu. I było tak dobrze grać z nimi wszystkimi. Kochałem to i byłem tak podekscytowany graniem z każdym z nich, że nie wiedziałem, co robić. To była jedna z najbardziej ekscytujących duchowych chwil, jakie kiedykolwiek przeżyłem, zaraz po tym pierwszym razie, kiedy grałem w zespole B. w St. Louis. Pamiętam ten tłum tego pierwszego wieczoru, jak słuchał i tańczył, że głowa odpadała. Była tam w powietrzu emocja, tak jakby oczekiwanie na muzykę, która miała być grana. Trudno to opisać. To było elektryczne, magiczne. Czulem się świetnie w tym zespole. Czulem, że się spełniłem, że byłem w zespole muzycznych bogów i że byłem jednym z nich. Czulem się szaszczycony i pokorny. Byliśmy tam wszyscy dla muzyki. A to piękne uczucie.

Dizzy nie chciał żadnych dragów w zespole i czuł, że Bird wywierałby negatywny wpływ. Pierwszego wieczoru w McKinley Bird odpadł na estradzie i nie grał nic, tylko swoje sola. Nie podgrywał nikomu innemu. Nawet ludzie na widowni śmiali się z Birda, któremu na estradzie kiwała się głowa. Więc Dizzy, który i tak miał dość Birda, zwolnił go po tym pierwszym graniu. Wtedy Bird porozmawiał z Gilem i obiecał mu, że nie będzie już dragował i chciał, aby Gil powiedział to Dizowi. Gil poszedł do Dizzy'ego i próbował namówić go, żeby pozwolił Birdowi zostać. I ja poszedłem do Diza i powiedziałem, że byłoby dobrze zatrzymać Birda, aby napisał kilka utworów za jakieś niewielkie pieniądze, było to chyba jakieś sto dolarów tygodniowo. Ale Dizzy odmówił, twierdząc, że nie ma żadnych pieniędzy, aby mu płacić, i że po prostu będziemy musieli radzić sobie bez Birda.

Graliśmy w McKinley Theatre chyba przez parę tygodni. W tym czasie Bird formował nowy zespół i zaprosił mnie, żebym do niego wszedł, i ja się zgodziłem. Ukazały się te dwie płyty, które Bird nagrał dla Dialu w Los Angeles. Ja byłem na jednej, a Howard McGhee na drugiej, jak mi się zdaje. Ukazały się pod koniec 1946 i były wtedy wielkimi jazzowymi hitami. A więc, kiedy 52 ulica była znowu otwarta, a Bird z powrotem w mieście, właściciele klubów chcieli Birda. Był poszukiwany przez wszystkich. Znowu chcieli małe zespoły i czuli, że Bird zapelni sale. Zaoferowali mu 800 dolarów tygodniowo przez cztery tygodnie w Three Deuces. Zaangażował mnie, Maxa Roacha, Tommy'ego Pottera i Duke'a Jordana na fortepianie. Płacił mnie i Maxowi 135 dolarów tygodniowo, a Tommy'emu i Duke'owi po 125 dolarów. Bird zarabiał więcej niż kiedykolwiek w życiu, 280 dolarów tygodniowo. Nie miało to dla mnie znaczenia, że zarabiałem o 65 dolarów mniej niż w zespole B., chciałem tylko grać z Birdem i Maxem i robić dobrą muzykę.

Świetnie się z tym czulem, a Bird miał czyste oczy, nie taki oszalały wzrok, jaki miał w Kalifornii. Zeszczuplał i wydawał się szczęśliwy z Doris. Pojechała do Kalifornii, aby go odebrać, kiedy wyszedł z Camarillo, i towarzyszyła mu w podróży pociągiem na wschód. Stary, Doris kochała swojego Charliego Parkera. Wszystko zrobiłaby dla niego. Bird wyglądał na szczęśliwego i gotowego do drogi. Ruszyliśmy w kwietniu 1947, razem z triem Lenniego Tristano.

Byłem naprawdę szczęśliwy grając znowu z Birdem, ponieważ granie z nim wydobywało wtedy ze mnie to, co najlepsze. Potrafił grać w tylu różnych stylach i nigdy nie powtarzać tych samych pomysłów. Jego kreatywność i muzyczne idee były niewyczerpane. Każdego wieczoru wywracał sekcję rytmiczną. Powiedzmy, że graliśmy bluesa. Bird zaczynał na jedenastym takcie. Gdy sekcja rytmiczna zostawała, tam gdzie była, Bird grał w taki sposób, że brzmiało, jakby sekcja była na 1 i 3, zamiast na 2 i 4. Nikt nie mógł nadążyć za Birdem w tamtych czasach, być może z wyjątkiem Dizzy'ego. Za każdym razem, kiedy to robił, Max wrzeszczał na Duke'a, żeby nie próbował iść za Birdem. Chciał, żeby Duke został tam, gdzie był, ponieważ nie potrafiłby nadążyć za Birdem i tylko rozpieprzyłby rytm. Duke często to robił, kiedy nie słuchał. Widzisz,

kiedy Bird tak odjeżdżał na jedno z tych swoich niewiarygodnych sół, sekcja rytmiczna musiała zostać tam, gdzie była, i grać normalny chłam. W końcu Bird wracał tam, gdzie był rytm, równo na czas. Tak jakby to zaplanował. Tylko nie potrafił tego nikomu wytłumaczyć. Po prostu musiałeś podtrzymywać muzykę. Wszystko mogło się zdarzyć w muzyce, kiedy grało się z Birdem. Nauczyłem się więc grać to, co umiałem, i rozszerzać to w górę — nieco ponad to, co umiałem. Musiałeś być gotów na wszystko.

Na jakiś tydzień przed premierą Bird zwołał próby w studiu pod nazwą Nola. Wielu muzyków próbowało tam w tamtych czasach. Kiedy zwołał te próby, nikt mu nie uwierzył. Nigdy przedtem tego nie robił. Pierwszego dnia prób wszyscy się stawili z wyjątkiem Birda. Czekałymi parę godzin i skończyło się na tym, że to ja poprowadziłem próby zespołu.

No i zaczynamy, Three Deuces zapakowane ludźmi. Nie widzieliśmy Birda od tygodnia, ale próbowaliśmy, że głowa odpadała. No i idzie ten czarnuch, uśmiecha się i w ogóle, pyta, czy wszyscy gotowi do grania, z tym swoim lipnym brytyjskim akcentem. Kiedy już czas uderzyć, on pyta: „Co gramy?” Mówię mu. Kiwa głową, nabija i gra każdy pieprzony utwór dokładnie w tej tonacji, w której go próbowaliśmy. Grał jak sukinsyn. Nie chybił ani jednego beatu, ani jednej nuty, nie zafalszował cały wieczór. To było coś. Byliśmy zdziwieni. I za każdym razem, kiedy spoglądał na nas, jak patrzymy na niego cali zaszokowani i w ogóle, uśmiechał się tylko tym swoim uśmiechem... „Mieście jakieś wątpliwości?”

Gdy skończyliśmy pierwszy set, Bird podszedł i powiedział — znowu z tym lipnym brytyjskim akcentem: „Graliście dziś, chłopcy, całkiem nieźle, z wyjątkiem paru miejsc, gdzie wypadliście z rytmu i chybili parę nut”. Spojrzeliśmy tylko na sukinsyna i roześmialiśmy się. To właśnie takie zdumiewające rzeczy robił Bird na estradzie. Należało się ich spodziewać. A jeśli nie robił nic niewiarygodnego, to wtedy byłeś zdumiony.

Bird często grywał krótkimi, gwałtownymi wystrzałami oddechu. Gwałtownie jak szalenieć. Później Coltrane grał tak samo. Więc czasami Max Roach łądował pomiędzy beatami. A ja nie wiedziałem co, do cholery, Bird wyrabia, ponieważ nigdy przedtem tego nie słyszałem. Biedni Duke Jordan i Tommy Potter byli wtedy na drzewie — tak jak wszyscy inni, tylko bardziej. Kiedy Bird tak grał, było tak, jakby słuchało się muzyki po raz pierwszy. Nigdy nie słyszałem, żeby ktoś tak grał. Później Sonny Rollins i ja próbowaliśmy robić takie rzeczy — i ja, i Trane też — grać takie krótkie, gwałtowne strzały fraz muzycznych. Ale kiedy Bird tak grał, był bezczelny. Nienawidzę używać takich słów jak „bezczelny”, ale właśnie taki był. Znany był z tego, że grał kombinacje nut i fraz. Przeciętny muzyk starałby się rozwinąć coś bardziej logicznie, ale nie Bird. Wszystko, co grał, kiedy mu zależało i naprawdę grał — było przerażające, a ja byłem tam co wieczór! A więc nie mogliśmy powtarzać „Co? Słyszałeś to?” przez cały wieczór. Bo wtedy my nie moglibyśmy nic zagrać. Więc osiągnęliśmy taki punkt, gdzie kiedy grał coś tak po prostu bezczelnego, przemykaliśmy oczy. Bo otworzyłyby się jeszcze szerzej, a i tak były już naprawdę szeroko otwarte. Ale po jakimś czasie był to już tylko kolejny dzień w pracy, grania z tym groźnym sukinsynem. To było jak sen.

To ja prowadziłem próby i utrzymywałem zespół w formie. Uświadomiło mi to, co trzeba robić, żeby mieć wspaniały zespół. Ludzie mówili, że był to najlepszy zespół bebopowy. Więc byłem dumny jako jego kierownik muzyczny. W 1947 nie miałem jeszcze dwudziestu jeden lat i naprawdę prędko uczyłem się, na czym polega muzyka.

Bird nigdy nie rozmawiał o muzyce, z wyjątkiem jednego razu, kiedy słyszałem, jak kłócił się z moim przyjacielem, muzykiem klasycznym. Powiedział temu kolesiowi, że z akordami można zrobić wszystko. Zaprzeczyłem, twierdząc, że nie można zagrać naturalnego D w piątym takcie bluesa w H-moll. A on na to, że można. Następnego wieczoru w Birdlandzie słyszałem, jak zrobił to Lester Young, ale on zagiął tę nutę. Bird był tam, kiedy to się zdarzyło, i tylko popatrzył

na mnie tym spojrzeniem, „A nie mówiłem”, które ci rzucał, kiedy udawał, że nie masz racji. Ale to wszystko, co kiedykolwiek na ten temat powiedział. Wiedział, że można to zrobić, bo już to kiedyś robił. Ale nie wstał i nie pokazał nikomu, jak to się robi ani nic. Po prostu zostawiał cię, żebyś to sam sobie złapał, a jeśli nie złapiesz, to po prostu nie złapiesz.

Wiele uczyłem się od Birda tym sposobem, łapiąc z tego, jak grał — albo nie grał — jakąś frazę czy ideę. Ale, jak powiedziałem, nigdy wiele z Birdem nie rozmawiałem, nigdy nie rozmawiałem z nim dłużej niż piętnaście minut naraz, chyba że kłóciliśmy się o pieniądze. Mówiłem mu prosto z mostu: „Bird, nie pieprz w sprawie moich pieniędzy”. Ale on zawsze pieprzył.

Nigdy nie podobało mi się, jak Duke Jordan grał na fortepianie, a także nie podobało się to Maxowi, ale Bird i tak trzymał go w zespole. Ja i Max chcieliśmy Buda Powella na fortepianie. Bird nie mógł go jednak wziąć, bo Bud i Bird nie bardzo się lubili. Bird chodził do domu Monka i próbował rozmawiać z Budem, ale Bud tylko siedział i wcale się do niego nie odzywał. Bud przychodził na granie ubrany w czarny kapelusz, białą koszulę, czarny garnitur, czarny krawat, z czarnym parasolem, elegancki jak sukinsyn, i nie gadał z nikim, chyba że ze mną lub z Monkiem, jeśli tam był. Bird prosił go, aby przyłączył się do grupy, a Bud tylko spoglądał na niego i popijał. Nawet nie uśmiechnął się do Birda. Po prostu siedział na widowni, pijany jak sukinsyn, zaprawiony heroiną. Bud strasznie przyprawiał, tak jak Bird. Ale był genialnym pianistą — najlepszym wśród wszystkich pianistów bebopowych.

Max zawsze chciał walczyć z Dukem Jordanem za pieprzenie tempa. Max tak się wściekał, że chciał dosłownie pobić Duke’a. Duke nie słuchał. Po prostu grał, a Bird coś zrobił i Duke gubił time. To wpieprzało Maxa, jeśli nie liczyłem mu time’u. A wtedy Max wrzeszczał na Duke’a: „Z drogi, sukinsynu, znowu spieprzyłeś time”.

Na płycie dla Savoyu, mniej więcej w maju 1947, zastąpiliśmy Duke’a Jordana Budem Powellem. Płyta nazywała się chyba Charlie Parker All Stars. Byli na niej wszyscy z regularnego zespołu Birda, z wyjątkiem Duke’a. Napisałem na ten album utwór zatytułowany Donna Lee, który był moim pierwszym nagraniem utworem. Ale kiedy płyta wyszła, jako kompozytor wymieniony był na niej Bird. To jednak nie była wina Birda. Po prostu firma płytowa pomyliła się, ale nie straciłem żadnych pieniędzy ani nic.

Bird był nadal związany kontraktem z Diałem, kiedy robił tę płytę dla Savoyu, ale sprawy tego rodzaju nigdy nie powstrzymywały Birda od robienia tego, co chciał. Ktokolwiek miał pieniądze właśnie teraz, za tym szedł Bird. Bird nagrał cztery albumy, na których grałem w 1947, chyba trzy dla Diału i jeden dla Savoyu. Tego roku był naprawdę aktywny muzycznie. Niektórzy ludzie uważają, że 1947 był najlepszym rokiem Birda. Nic nie wiem o tym i nie lubię takich stwierdzeń. Wiem tylko, że grał wtedy wspaniałą muzykę. I że potem też grał wspaniałą muzykę.

To dzięki Donnie Lee poznałem Gila Evansa. Usłyszał ten utwór i poszedł zobaczyć się z Birdem, żeby coś z nim zrobić. Bird powiedział mu, że to nie jego utwór, ale mój. Gil chciał fortepianówkę tego utworu, aby napisać jego aranżację dla orkiestry Claude’a Thornhilla. Pierwszy raz spotkałem Gila, kiedy zgłosił się do mnie w sprawie aranżacji Donny Lee. Powiedziałem mu, że może to zrobić, jeśli załatwi mi kopię aranżacji Claude’a Thornhilla do Robin’s Nesl. Zdobył to dla mnie i po chwili rozmowy i sprawdzeniu się nawzajem okazało się, że mnie podoba się to, jak Gil pisze muzykę, zaś jemu podoba się to, jak ja gram. Słyszeliśmy dźwięki w ten sam sposób. Nie całkiem jednak spodobało mi się to, co Thornhill zrobił z aranżacją Gila do Donny Lee. Jak na mój gust było to zbyt wolne i zmanierowane. Ale słyszałem możliwości Gila jako aranżera i kompozytora w innych rzeczach, więc to, co zrobili w Donnie Lee, martwiło mnie mniej, choć jednak martwiło.

W każdym razie myślę, że ta płyta Savoyu to najlepsze nagranie, jakie zrobiłem do tamtej pory. Byłem coraz bardziej pewny swego grania i rozwijałem własny styl. Oddalałem się od wpływów Dizzy'ego i Freddiego Webstera. Ale to Three Deuces, granie tam co wieczór z Birdem i Maxem, tak naprawdę pomogło mi odnaleźć swój własny głos. Muzycy stale podłączali się do naszego zespołu, a więc stale przystosowywaliśmy się do różnych stylów. Bird bardzo to lubił i ja także to lubiłem, czasami. Ale bardziej interesowało mnie rozwijanie brzmienia tego zespołu niż podłączanie się co wieczór bandy różnych sukinsynów. Ale Bird wyszedł z tej tradycji w Kansas City i podtrzymał ją w Minton's i Heatwave w Harlemie, a więc było to coś, co zawsze lubił robić i w czym dobrze się czuł. Ale jeśli podłączył się ktoś, kto nie umiał grać tych utworów, wtedy była to męka.

To że grałem z Birdem i co wieczór było mnie widać i słyszać na 52 ulicy, pomogło doprowadzić do mojej pierwszej sesji płytowej jako lidera. Płyta nazywała się Miles Davis All Stars. Nagrałem ją dla wytwórni Savoy. Charlie Parker grał na saksofonie tenorowym, John Lewis na fortepianie, Nelson Boyd na basie i Max Roach na bębnach. Do studia weszliśmy w sierpniu 1947. Na ten album napisałem i zaaranżowałem cztery utwory: Milestones, Little Willie Leaps, Half Nelson i Sippin' at Bell's — utwór o barze w Harlemie. Nagrywałem także na płycie z Colemanem Hawkinsem. A więc byłem zajęty w 1947.

Irene wróciła do Nowego Jorku z dwójką naszych dzieci i znaleźliśmy mieszkanie na Queensie, znacznie większe niż to, które mieliśmy przedtem. Wciągałem teraz kokę, piłem i trochę paliłem. Nie paliłem trawki, bo nigdy tego nie lubiłem. Ale wciąż nie używałem heroiny. W istocie rzeczy Bird powiedział mi kiedyś, że gdyby kiedykolwiek złapał mnie na strzelaniu heroiny, rozwaliby mi tyłek. Co jednak zaczęło przysparzać mi kłopotów, to wszystkie te kobiety, co kręciły się wokół zespołu i mnie. Ale wciąż jeszcze nie interesowały mnie naprawdę. Nadal byłem tak bardzo za muzyką, że nawet ignorowałem Irene.

Był taki koncert, na którym grało mnóstwo kolesi w Lincoln Square, sali balowej, która mieściła się tam, gdzie dziś jest Lincoln Center. Stary, to był wspaniały koncert All Stars. Art Blakey, Kenny Clarke, Max Roach, Ben Webster, Dexter Gordon, Sonny Stitt, Charlie Parker, Red Rodney, Fats Navarro, Freddie Webster i ja. Kosztowało to chyba 1,50 dolara, aby dostać się do środka i słuchać tych wszystkich wspaniałych muzyków. Niektórzy ludzie tańczyli, a inni tylko słuchali.

Pamiętam ten koncert, ponieważ był to jeden z ostatnich razy, kiedy Freddie Webster grał w Nowym Jorku. Kiedy Freddie umarł w 1947, poczułem się strasznie. Wszyscy inni też, zwłaszcza Diz i Bird. Webs — bo tak go nazywaliśmy — umarł w Chicago od przedawkowania heroiny przeznaczonej dla Sonny'ego Stitta. Sonny przewalał wszystkich na pieniądze, żeby opłacić swój nałóg. Więc zrobił to i w Chicago, kiedy grali tam on i Freddie. Ktoś, kogo tam przewalił, załatwił, żeby dali mu jakiś trujący chłam, prawdopodobnie kwas z baterii albo strychninę. W każdym razie Sonny dał to Freddiemu, który strzelił to i umarł. Czułem się strasznie z tego powodu przez długi czas. Byliśmy prawie braćmi, ja i Freddie. Myślę o nim nawet dziś.

W listopadzie 1947 ruszyliśmy w drogę do Detroit. Mieliśmy tam grać w klubie pod nazwą El Sino, ale odwołali nas po tym, jak Bird pokazał się w klubie i sobie poszedł. Kiedy Bird wyjeżdżał z Nowego Jorku, zawsze miał kłopoty z kupnem heroiny. Wtedy sporo pił i właśnie to robił tego wieczora i nie mógł grać. Gdy wdał się w kłótnię z menadżerem klubu i poszedł sobie, wrócił do hotelu i tak się wściekł, że wyrzucił swój saksofon przez okno i roztrzaskał go o ulicę. Billy Shaw kupił mu jednak nowy, fabrycznie nowy Selmer.

Po powrocie do Nowego Jorku i nagraniu kolejnej płyty (na której wystąpił J. J. Johnson), grupa wróciła do Detroit, aby wywiązać się z zerwanego kontraktu z klubem El Sino. Tym razem wszystko było w porządku i Bird grał, że głowa odpadała. W tej podróży do zespołu podłączyła się

Betty Carter. Odeszła jednak zaraz potem, aby pojechać z zespołem Lionela Hamptona. To chyba w Detroit do Birda zgłosił się Teddy Reig w sprawie następnego albumu dla niego i Savoyu. Billy Shaw, który miał wielki wpływ na Birda i był chyba jego co-managerem, powiedział Birdowi, że musi przestać nagrywać dla małych wytwórni takich jak Dial i trzymać się wielkiej firmy takiej jak Savoy. Widzisz, wszyscy wiedzieli, że Amerykańska Federacja Muzyków miała wezwać do bojkotu nagrań płytowych z powodu dyskusji nad kwestiami kontraktowymi. Więc Bird — który zawsze potrzebował gotówki — podpisał kontrakt z Reigiem i Savoyem, i natychmiast wszedł do studia. Była to chyba niedziela przed Bożym Narodzeniem.

Po ukończeniu tego albumu — był chyba nazwany Charile Parker Quintet; zrobiliśmy go w Detroit — Bird pojechał do Kalifornii, aby dołączyć do „Jazz at the Philharmonic” Normana Granza na trasie koncertowej po Południowym Zachodzie. Ja pojechałem do Chicago zobaczyć się na święta z siostrą i jej mężem Vincentem Wilburnem. Potem wróciłem do Nowego Jorku i znowu dołączyłem do Birda. On pojechał do Meksyku i ożenił się z Doris opuszczając w tym celu koncert i wkurzając Normana Granza. Bird reklamowany był jako gwiazda tej trasy. Był główną atrakcją, więc kiedy opuścił ten koncert, ludzie się wściekli i poszli do Normana. Ale Birda nie obchodziły takie rzeczy. Zawsze potrafił z powrotem wmówić się w łaski.

Bird był pełen wiary w siebie po tej trasie „Philharmonic”. Mianowano go właśnie najlepszym saksofonistą altowym roku w magazynie „Metronome”, wydawał się szczęśliwszy niż kiedykolwiek, kiedy widziałem go przedtem. Znowu graliśmy w Three Deuces i kolejki wydłużały się co wieczór. Ale wydawało mi się, że za każdym razem, kiedy Bird już prawie się pozbierał, zawsze wszystko spieprzył. Tak jakby obawiał się żyć normalnym życiem; ludzie mogliby pomyśleć, że jest zgredem czy co. To było tragiczne, ponieważ był takim geniuszem i taką miłą osobą, kiedy chciał nią być. Ale od stałego używania heroiny zaczęło mu się pieprzyć. Handlarze narkotyków ruszali wszędzie tam, gdzie my. W 1948 ten syf zaczął wymykać się z rąk.

Pamiętam jak w 1948 byliśmy w Chicago, aby grać w Agryle Show Bar. Zespół już tam był, aby rozpocząć koncert, ale Bird jeszcze się nie pokazał. Kiedy się pojawił, był tak zapieprzony heroiną i alkoholem, że nie mógł grać. Drzemał na estradzie. Ja i Max graliśmy po cztery takty starając się go obudzić. Utwór był w F, a Bird zaczął grać coś innego. Więc Duke Jordan, który i tak nie umiał grać, zaczął iść za Birdem. To było tak okropne, że nas wyrzucili. Bird wyszedł z sali i nasikał w kabinie telefonicznej, myśląc że to toaleta. Ten biały gość, właściciel klubu, powiedział nam, że możemy odebrać swoje pieniądze w biurze czarnego związku. Tymczasem w Chicago mają naprawdę surowy oddział związku, prawda? A my nie mamy pieniędzy. Ale nie martwię się tym, ponieważ w Chicago mieszka moja siostra i mógłbym się tam zatrzymać. Daliby mi trochę pieniędzy. Ale martwię się o resztę zespołu. W każdym razie Bird powiedział nam, żeby spotkać się z nim nazajutrz w oddziale czarnego związku i odebrać nasze pieniądze.

Bird wkracza do gabinetu prezydenta związku Graya i mówi mu, że żąda swoich pieniędzy. Pamiętaj, że żadnemu z tych gości i tak nie podobało się to, co gra Bird. Widzą w nim przecenianego ćpuna, całkiem rozpieprzonego i w ogóle, prawda? Więc kiedy Bird mówi to do prezydenta Graya, Gray sięga po prostu do szuflady i wyciąga spluwę. Każe mu się wynosić ze swego biura, a jak nie, to go zastrzeli. Więc się wynosimy i to naprawdę szybko. Wychodząc Max Roach mówi do mnie: „Nic się nie łam. Bird wydostanie te pieniądze”. Max wierzył, że Bird potrafi wszystko. Bird chciał wracać i bić się z tym gościem, ale Duke Jordan go zatrzymał. Ten czarny sukinsyn Gray zastrzeliłby Birda, bo był prostakiem i miał gdzieś, kim jest Bird.

Ale Bird zemścił się na tym właścicielu Agryle, kiedy wróciliśmy tam później tego roku. Podczas gdy wszyscy grali, Bird odłożył saksofon po skończonym solu, zszedł z estrady i wszedł do holu Agryle. Wszedł do kabiny telefonicznej w holu i całą ją obsikał, stary. Mam na myśli

całe morze sików. To wszystko wyciekło na dywan tego sukinsyna. Potem wyszedł z kabiny z uśmiechem, zapiął spodnie i wrócił na estradę. Wszyscy ci biali ludzie patrzyli na to. Potem zaczął grać i grał, że głowa odpadała. Nie był tego wieczoru zaprawiony ani nic; po prostu powiedział temu właścicielowi — nie wypowiadając ani słowa — żeby się do niego nie przypieprzać. I wiesz co? Ten właściciel nic nie powiedział, zachowywał się, jakby nie widział, co zrobił Bird. Zapłacił mu. Ale my nigdy nie dostaliśmy od Birda tych pieniędzy.

Mniej więcej w tym czasie 52 ulica zaczęła upadać. Ludzie nadal przychodzili do klubów słuchać muzyki, ale policja była wszędzie. Na tej ulicy była taka masa przewalaczy, że policja naciskała na właścicieli, żeby wyczyścili swoje sprawy. Policja zaczęła aresztować niektórych muzyków i wielu przewalaczy. Ludzie przychodzili słuchać grupy Birda, ale inne grupy nie radziły sobie tak dobrze. Niektóre kluby na Ulicy przestały prezentować jazz i przekształciły się w budy ze striptizem. Wcześniej przychodziło wielu żołnierzy na luzie w poszukiwaniu zabawy, ale teraz, gdy wojna się skończyła, ludzie byli bardziej drętwi i nie tak tolerancyjni.

Scena muzyczna cierpiała z powodu upadku Ulicy i przeciągającego się bojkotu nagraniowego. Muzyka nie była dokumentowana. Jeśli nie słuchałeś bebopu w klubach, to go zapominałeś. Grywaliśmy regularnie w kilku miejscach, w Onyx i Three Deuces. Ale Bird pieprzył wszystkich na pieniądze, a to mieszało nam w głowach. Dotąd patrzyłem na Birda jakby był bogiem, ale już tak na niego nie patrzyłem. Miałem dwadzieścia jeden lat, miałem rodzinę, właśnie dostałem nagrodę „Esquiera” jako Nowa Gwiazda na trąbce w 1947 i zremisowałem z Dizzym na pierwszym miejscu w ankiecie krytyków „Down Beatu”. To nie to, że mi odbiło, ale zaczynałem wiedzieć, kim byłem, jeśli chodzi o muzykę. To, że Bird nam nie płacił, nie było w porządku. Zupełnie nie okazywał nam szacunku i nie miałem zamiaru się na to godzić.

Pamiętam, jak kiedyś zespół pojechał z Chicago na granie do Indianapolis. Max i ja dzieliśmy pokój i wszędzie chodziliśmy razem. Po drodze zatrzymaliśmy się w jakimś barze gdzieś w Indianie, w miejscu rasowo zintegrowanym, aby coś zjeść. Siedzieliśmy tam, jedli i zajmowali się własnymi sprawami, kiedy do środka weszli i usiedli naprzeciw nas czterej biali goście. Pili piwo, zalewali się, śmiali się i mówili głośniejszym głosem niż inni, jak to potrafią tylko pijani hillbillies. Będąc z East St. Louis znałem ten typ białych ludzi, ale Max, będąc z Brooklynu, go nie znał. Wiedziałem, że to ciemne sukinsyny. A to, że pili piwo, jeszcze to pogarszało, prawda? W każdym razie, jeden z nich przechyla się i mówi: „A wy, chłopcy, co robicie?”

Tymczasem Max, który jest inteligentny, ale nie widzi, co jest grane, odwraca się do tego gościa i mówi z uśmiechem: „Jesteśmy muzykami”. Widzisz, Max nie rozumie, że to po prostu prostacki numer białej hołoty. Będąc z Brooklynu nigdy nie miał z tym do czynienia. No i ten biały gość mówi: „Dlaczego nic zagracie czegoś dla nas, jeśli jesteście tacy dobrzy?” Kiedy to powiedział, wiedziałem, co będzie dalej, więc złapałem za obrus ze wszystkim, co na nim, i cisnąłem tym w sukinsynów, zanim zdążyli coś powiedzieć czy zrobić. Max otrzepywał się z tego syfu i wrzeszczał. Ci biali chłopcy byli tak zaszokowani, że tylko siedzieli z otwartymi gębami, bez słowa. Gdy wyszliśmy, powiedziałem Maxowi: „Następnym razem po prostu zignoruj takich; tu nie Brooklyn”.

Kiedy dotarłem do Indianapolis na granie tego wieczoru, byłem wściekły jak sukinsyn. A tu idzie Bird, gdy skończyliśmy grać, i mówi nam, że nie ma żadnych pieniędzy i że będziemy musieli poczekać na wypłatę do następnego grania, ponieważ właściciel mu nie zapłacił. Wszyscy inni na to idą, ale ja i Max idziemy na górę do pokoju Birda. Jest tam jego żona Doris i kiedy wchodzimy do środka, widzę jak Bird wpycha kupę pieniędzy pod poduszkę. Więc wyrzuca z siebie: „Nie mam żadnych pieniędzy. Tych potrzebuję na coś innego. Zapłacę wam, gdy wrócimy do Nowego Jorku”.

Max mówi: „Okay, Bird, cokolwiek sobie zyczysz”.

A ja powiedziałem: „Daj spokój, Max. On znowu zabiera nasze pieniądze. On bajeruje”.

Max tylko wzruszył ramionami i nic nie powiedział. Zawsze był po stronie Birda, wszystko jedno, co Bird robił, rozumiesz. Więc powiedziałem: „Chcę moich pieprzonych pieniędzy, Bird”.

Bird, który mówił na mnie Junior, mówi: „Nie dostaniesz ani grosza, Junior, nic, żadnych pieniędzy”.

Max mówi: „Tak, kapuję Bird, mogę poczekać, tak, kapuję. Mogę to zrozumieć, Miles, bo Bird nas uczy”.

Chwyciłem butelkę po piwie, stłukłem ją i ściskając w garści powiedziałem do Birda: „Oddaj mi sukinsynu moje pieniądze albo cię zabiję”. I złapałem go za kołnierz.

Wtedy sięgnął pod poduszkę i wręczył mi te pieniądze i powiedział z tym swoim uśmieszkiem gównojada na pieprzonej twarzy: „Widzisz, odbiło ci, prawda? Widziałeś Max? Miles rzucił się na mnie po tym wszystkim, co dla niego zrobiłem”.

Max przechodzi na jego i stronę mówi: „Miles, Bird tylko sprawdzał cię, żeby zobaczyć, o co ci chodzi. Tak, nie miał tego na myśli”.

To właśnie wtedy zacząłem poważnie myśleć o porzuceniu tej grupy. Bird zaprawiony na okragło, nie płaci nam, a ja pracuję jak wół, żeby utrzymać zespół i muzykę w formie. A on wszystko pieprzy. Poza tym za bardzo się ceniłem, aby mnie tak traktowano. A Doris, jego żona, dla mnie wyglądała po prostu jak Olive Oyl. Nie mogę ścierpieć nikogo, kto mi rozkazuje, jeśli sam nie jest w formie. Zwłaszcza, jeśli wciska chłam tak jak biali ludzie, kiedy im się wydaje, że rządzą. A taka była Doris. Była miła i w ogóle i trzymała z Birdem, ale zachowywała się jak boss, zwłaszcza dla czarnych ludzi. Kiedy jechaliśmy gdzieś grać, Bird wysyłał Doris z biletami na dworzec. No i ta suka wygląda dokładnie jak Olive Oyl, stoi na środku Penn Station i króluje nad grupą wspaniałych muzyków, jakby była naszą matką albo czymś. Nie lubiłem, gdy jakaś brzydka kobieta zachowywała się, jakbym był jej własnością. A Doris kochała to, być otoczoną przez tych wszystkich świetnych czarnych facetów. Była w siódmym niebie. A Bird był gdzieś zaprawiony albo właśnie zaprawiał się. Po prostu nie czuł sprawy.

Skoro 52 ulica gwałtownie się obsuwała, scena jazzowa przenosiła się w okolice 47 ulicy i Broadwayu. Jednym z miejsc był Royal Roost, własność gościa nazwiskiem Ralph Watkins. W zasadzie była to buda z kurczakami. Ale w 1948 Monte Kay namówił Ralpha, aby pozwolił Symphony Sidowi w wolny wieczór zorganizować koncert. Monte Kay był młodym białym gościem, który kręcił się wokół sceny jazzowej. Kiedyś przedstawiał się jako czarny o jasnej skórze. Ale kiedy złapał trochę pieniędzy, z powrotem zrobił się biały. Zarobił miliony jako producent czarnych muzyków. W każdym razie Sid wybrał wtorkowy wieczór i zrobił koncert ze mną i Birdem, Taddem Dameronem, Fatsem Navarro i Dexterem Gordonem. Mieli tam w tym klubie salę bezalkoholową, gdzie mogła przychodzić młodzież, siedzieć i słuchać muzyki za dziesięćdziesiąt centów. Birdland także to robił trochę później.

To wtedy poznałem Dextera Gordona. Dexter przyjechał na Wschód w 1948 (albo mniej więcej w tym czasie) i on i Stan Levy zaczęli się kręcić. Po raz pierwszy spotkałem go w Los Angeles. Dexter trzymał szpan i umiał grać, że głowa odpada, więc chodziliśmy tu i tam oraz na jam sessions. Stan i ja przez jakiś czas mieszkaliśmy razem, więc byliśmy dobrymi przyjaciółmi. Stan i Dexter brali razem heroinę, ale ja byłem jeszcze czysty. Chodziliśmy na 52 ulicę, żeby się pokręcić. Dexter trzymał superszpan i szyk w tych garniturach z szerokimi ramionami, które wszyscy wtedy nosili. Ja ubierałem się w swoje trzyczęściowe garnitury od Brooks Brothers, które także uważałem za superszpan. Wiesz, ten fajans w stylu St. Louis. Czarnuchy z St. Louis znane były z elegancji jak z igły, jeśli chodzi o ciuchy. Więc nikt nie mógł mi nic powiedzieć.

Ale Dexter sądził, że styl mojego ubrania nie był tak całkiem superszpan. Więc zawsze mi

mówił: „Jim („Jim” to wyrażenie, którego używało wtedy wielu muzyków), nie możesz kręcić się z nami z takim wyglądem i w takim ubraniu. Czemu nie ubierzesz się w jakiś inny fajans, Jim? Musisz lyknać jakiś ciuch. Musisz pójść do F and M’s” (czyli do sklepu z ubraniami na Broadwayu w środku miasta).

„Dlaczego, Dexter, to groźny chłam, to co noszę. Zapłaciłem za to kupę pieniędzy”.

„Miles, nie o to chodzi, tylko że ten chłam jest bez szpanu. Widzisz, to nie ma nic wspólnego z pieniędzmi; tu chodzi o szpan, Jim, a ten chłam, co go nosisz, nawet nie jest w pobliżu szpanu. Musisz lyknać trochę takich garniturów z szerokimi ramionami i koszul Mr B. Jeśli chcesz trzymać szpan, Miles”.

Więc mówię, cały zmieszany i w ogóle: „Ale Dex, stary, to fajne ciuchy”.

„Wiem, że wydaje ci się, że to szpan, Miles, ale tak nie jest. Nie mogę pokazywać się z kimś, kto nosi taki zgredowski chłam, jak ty. I ty grasz w zespole Birda? W najbardziej szpanerskim zespole świata? Stary, powinienes się lepiej orientować”.

Dotknęło mnie to. Zawsze poważałem Dextera, bo uważałem go za superszpan — za jednego z najelegantszych i z największym szpanem młodych koleśi na całej ówczesnej scenie muzycznej. Potem pewnego dnia powiedział: „Stary, dlaczego nie zapuścisz wąsów? Albo brody?”

„Jak, Dexter? Mnie nawet włosy za bardzo nie rosną z wyjątkiem tych na głowie, trochę pod pachami i naokoło laski! Moja rodzina ma dużo indiańskiej krwi, a czarnuchy i Indianie nie zapuszczają bród i nie mają wiele zarostu na twarzy. Moje piersi są gładkie jak pomidor, Dexter”.

„Cóż, Jim, coś musisz zrobić. Nie możesz się kręcić z nami i wyglądać tak, jak wyglądasz, bo zrobisz mi wstyd. Dlaczego nie kupisz sobie jakichś ciuchów ze szpanem, skoro nie możesz zapuścić zarostu?”

Odłożyłem więc czterdzieści siedem dolarów i poszedłem do F and M’s i kupiłem sobie szary garnitur z szerokimi ramionami, co wyglądał jakby był na mnie za duży. To ten garnitur mam na sobie na tych wszystkich zdjęciach, z czasów kiedy byłem w 1948 w zespole Birda, a nawet na moich własnych zdjęciach reklamowych, kiedy wyprostowałem sobie włosy. Gdy już miałem ten garnitur F and M’s, Dexter podszedł do mnie szczerząc zęby w tym swoim wielkim uśmiechu, staje nade mną jak wieża, klepie mnie po ramieniu mówiąc:

„Tak, Jim, teraz wyglądasz jak ktoś, teraz trzymasz szpan. Możesz się z nami kręcić”. On był kimś szczególnym.

Coraz bardziej to ja, tak naprawdę, prowadziłem zespół Birda, ponieważ nigdy go nie było, z wyjątkiem grania i zgarniania pieniędzy. Codziennie pokazywałem Duke’owi akordy, w nadziei, że połapie się w tym chłampie, ale on nigdy nie słuchał. Nigdy się nie dogadaliśmy. Bird nie chciał go zwolnić, a ja nie mogłem, ponieważ to nie był mój zespół. Bez przerwy prosiłem Birda, żeby go zwolnił. Ja i Max chcieliśmy mieć w zespole Buda Powella zamiast Duke’a Jordana. Ale Bird uparł się przy Duke’u.

Ale z Budem był problem. Pewnego wieczoru kilka lat temu zdarzyło się, że przyszedł do Savoy Ballroomu w Harlemie, ubrany w ten swój cały czarny strój, który lubił nosić. Byli z nim jego chłopcy z Bronxu, którzy, jak mawiał, „każdego kopną w zadek”. No więc idzie do Savoyu z pustymi kieszeniami, a bramkarz, który go zna, mówi mu, że nie może wejść bez pieniędzy. Ale mówi to do Buda Powella, największego młodego pianisty świata, i Bud to wie. Więc Bud po prostu ominął sukinsyna. Bramkarz zrobił to, za co mu płacili. Rozwalił Budowi głowę, wałnął go pistoletem.

Po tym Bud zaczął strzelać heroinę, jakby miała wyjść z mody, a był ostatnią osobą, która powinna była to robić, bo heroina odbierała mu rozum. I nigdy nie mógł pić, ale teraz zaczął pić, jakby i to miało wyjść z mody. Wtedy Bud zaczął zachowywać się jak wariat, wpadał w szal i

całymi tygodniami nie odzywał się do nikogo, nawet do matki i najdawniejszych przyjaciół. W końcu matka wysłała go na oddział psychiatryczny Bellevue w New York City; było to w 1946. Zaczęli dawać mu elektrowstrząsy. Oni także uważali, że był wariatem.

No i to było to. Po tych wstrząsach Bud już nigdy nie był taki sam — ani jako muzyk, ani jako człowiek. Zanim Bud poszedł do Bellevue, we wszystkim, co grał, był jakiś trik; zawsze było coś szczególnego w tym, jak rozwijała się ta muzyka. Stary, po tym, jak rozwalili mu głowę i dali te elektrowstrząsy, lepiej gdyby odcięli mu ręce, zamiast odcinać jego kreatywność. Czasami zastanawiałem się, czy ci biali doktorzy nie dawali mu tych wstrząsów celowo, żeby odciąć go od samego siebie, tak jak zrobili to z Birdem. Ale Bird i Bud różnili się od siebie. Tam, gdzie Bird był brutalny, Bud był pasywny. Bird przeżył swoje wstrząsy, Bud nie.

Zanim to wszystko się zdarzyło, Bud Powell był groźnym sukinsynem. Był ogniwem, którego brakowało naszemu zespołowi, aby naprawdę mógł się stać być może największą bebopową grupą wszechczasów. Z Maxem popychającym Birda i Birdem popychającym Buda i ze mną pływającym nad całą tą groźną muzyką — stary, to jest zbyt bolesne, aby o tym myśleć. Al Haig, pianista, którego Bird miał w grupie w 1948, był całkiem dobry. Był w porządku. I John Lewis, który także z nami grał, też grał całkiem fajnie. Ale Duke Jordan zajmował tylko miejsce. A Tommy Potter dławił bas, jakby dusił kogoś, kogo nienawidził. Mówiliśmy mu zawsze: „Tommy, wypuść tę kobietę!” Choć time Tommy’ego nie był zły. Ale gdyby był tam Bud... cóż, co można powiedzieć; tak się nie stało, ale mogło się stać.

Z jakichś względów matka Buda ufała mi i lubiła mnie. Ale wtedy ludzie bardzo mnie lubili, to znaczy wszyscy ludzie. Czasami myślę, że mogło to mieć coś wspólnego z tym, że byłem gazeciarem kiedyś w East St. Louis. Na trasie gazetowej musisz nauczyć się gadać z ludźmi wszelkiego typu. Więc matka Buda lubiła mnie, bo ilekroć ją widziałem, rozmawiałem z nią. Po tym, gdy Bud zwariował, pozwalała mu chodzić w różne miejsca ze mną. Wiedziała, że prawie nie piję ani nie używam dragów, tak jak mnóstwo innych ludzi, co zawsze kręcili się wokół Buda.

Przychodziłem i przemyciałem mu butelkę piwa — nie mógł pić nic więcej, żeby nie popsukało mu się w głowie. Pociągał z butelki, siedział sobie i nic nie mówił. Siedział tak przed pianinem w ich mieszkaniu na St. Nicholas w Harlemie. Poprosiłem go, żeby zagrał Cherokee czy cokolwiek innego, ale po tym, gdy zachorował, już nigdy nie potrafił zagrać tak jak przedtem. Ale żeby nie wiedzieć jak się gra, stary, Bud nie wiedział, co to jest, przynajmniej tam, w środku własnej głowy. Bird był taki sam. Faktycznie, Bird i Bud to jedyni dwaj tacy muzycy, jakich znałem.

Czasami, kiedy mieszkalem w Harlemie, Bud przychodził do mojego mieszkania na 147 ulicy i nic nie mówił. Kiedyś robił to codziennie przez dwa tygodnie. Do nikogo nie odzywał się ani słowem — ani do mnie, ani do Irene, ani do naszych dwojga dzieciaków. Po prostu siedział i spoglądał w przestrzeń z tym słodkim uśmieszkiem na twarzy.

Po latach, w 1959, pojechaliśmy na trasę, ja i Lester Young — było to tego samego roku, kiedy Lester umarł — i Bud. Bud nie mówił nic do nikogo; po prostu siedział sobie i się uśmiechał. Często patrzył na pewnego muzyka nazwiskiem Charile Carpenter. Pewnego dnia Bud siedział sobie jak zwykle, nic nie mówiąc do nikogo, tylko uśmiechając się do Charliego. Więc Charile zapytał: „Bud, z czego ty się tak bez przerwy śmiesz?” Bud, nie zmieniając wyrazu twarzy, powiedział: „Z ciebie”. Lester Young po prostu przewrócił się ze śmiechu, ponieważ Charile był smutnym sukinsynem i właśnie z tego Bud śmiał się cały ten czas.

Wcześniej, zanim Bud wyszedł z tego domu wariatów, gdzie go umieścili, przyszedł pewnego wieczoru na dół miasta posłuchać zespołu Birda, ubrany w swój zwykły czarny garnitur, z czarnym parasolem, w białej koszuli, z czarnym krawatem, w czarnych butach, czarnych skarpetkach i w swoim czarnym kapeluszu. Wyszliśmy na dwór na przerwę, a on stał

tam, całkiem czysty i trzeźwy. Tymczasem, widzisz, powodem, dla którego Bird nie chciał Buda w zespole, nie było to, że nie podobało mu się jak Bud grał. Powiedział Maxowi i mnie, że nie chciał Buda, ponieważ „za bardzo przyprawiał”. Możesz sobie wyobrazić Birda, jak mówi, że ktoś zaprawił się „za bardzo”? Tak bardzo jak on?

Więc tym razem Max i ja mówimy: „Bud, stój tutaj, zaraz wracamy. Nigdzie nie odchódź”. On tylko wyszczerzył się na nas i nic nie powiedział. Wpadliśmy do klubu, zagraliśmy swój set i mówimy Birdowi: „Bud jest na zewnątrz i jest czysty”.

A Bird na to: „Naprawdę? Nie wierzę”.

Powiedzieliśmy: „Chodź Bird, pokażemy ci”. Więc ja i Max wzięliśmy Birda na dwór, a tam stoi Bud obok tego samochodu, gdzie go zostawiliśmy, jak żywy trup. Spojrzał na Birda i oczy wywróciły mu się białkami na zewnątrz. A potem nagle zaczął się obsuwać wzdłuż boku tego pieprzonego samochodu na ziemię. „Bud, gdzie byłeś?” — zapytałem. Wymamrotał coś o tym, jak był za rogiem w knajpie White Rose. Tak szybko się upijał.

Potem, kiedy już poważnie odjechał, prawie nie mówił z nikim. To hańba. Był jednym z największych pianistów w tym stuleciu.

Sprawy w zespole miały się teraz źle. Bird cały czas zastawiał swoją rurę. Przez większość czasu nie miał instrumentu, więc pożyczał saksofon od innych ludzi. Zaszło to tak daleko, że w Three Deuces był gość, chyba dozorca, albo ktoś kto codziennie chodził do lombardu tylko po to, aby wykupić rurę Birda, a potem zwrócić ją do tego lombardu, gdy Bird skończył grać.

Max i ja wierzyliśmy już wtedy, że poradzimy sobie sami i mieliśmy dość dziecinnych, durnych numerów Birda. Chcieliśmy tylko grać wspaniałą muzykę, a Bird zachowywał się jak głupek, jak jakiś pieprzony kłown. Traktował nas jak śmiecie, jakbyśmy mieli stopę wzrostu, ale my wiedzieliśmy swoje.

Pewnego razu w Three Deuces Bird przyszedł spóźniony, poszedł do garderoby, gdzie otworzył sardynki i krakersy. Właściciel próbował nakłonić go, aby pospieszył się na estradę, a Bird po prostu je od niechcienia, szczerzy się jak jakiś pieprzony głupek — wiesz, o co mi chodzi? Właściciel błaga go, żeby już grał, a Bird proponuje mu krakersy. Stary, to była zabawna scena. Uśmieiał się do rozpuku. W końcu wyszedł z tej garderoby i zagrał. Ale w tym czasie robił durniów z właścicieli, którzy tego nigdy nie zapominali. Po tym Bird przeniósł grupę do Royal Roost i już nigdy nie zagraliśmy w Three Deuces.

Od, chyba, września 1948 do grudnia tego roku graliśmy w Royal Roost. W Roost było dobrze, bo Symphony Sid transmitował stamtąd przez radio, a więc słyszała nas szersza publiczność. Zacząłem także grać z innymi grupami, oprócz Birda, i z moim własnym zespołem. Muzyka, którą grałem w tym okresie, była tym, co grałem z Birdem i innymi grupami, ale także tym, co grałem z własnej muzyki, która różniła się znacznie od innych rzeczy. Znajdowałem swój własny głos i właśnie tym byłem głównie zainteresowany.

To w tym czasie grupa Birda nagrywała po raz pierwszy w 1948, było to chyba we wrześniu. Zmusiłem Birda, aby zastąpił Duke’a Jordana na tej płycie Johnem Lewisem. Duke wściekł się na mnie, ale nie obchodziło mnie, co myślał. Ponieważ interesowała mnie tylko muzyka. Curly Russell także był na tej płycie.

Później do grupy wszedł Al Haig, jako stałe zastępstwo za Duke’a. Było to mniej więcej w grudniu 1948. Nie szalałem z tego powodu, że Bird sprowadził Ala. Osobiście nie miałem nic przeciwko temu, ale uważałem, że John Lewis i Tadd Dameron byli lepszymi pianistami. Myślałem, że w decyzji Birda chodziło także o to, żeby pokazać wszystkim, że to on, a nie ja, tu rządzi. Wszyscy wiedzieli, kogo ja chciałem w zespole, więc dla Birda mogło to oznaczać ratowanie twarzy. Naprawdę nie wiem. Bird i ja nigdy nie rozmawialiśmy zbyt wiele, prawdopodobnie nie więcej niż piętnaście minut naraz przez cały czas, gdy go znałem. A w 1948 rozmawialiśmy

jeszcze mniej niż przedtem. Po tym jak przyszedł Al Haig, Bird zastąpił Tommy'ego Pottera Curlym Russellem. A potem z powrotem ich zamienił i zastąpił Curly'ego Tommym.

Wkrótce potem wprowadziłem do Roost swoją grupę, nonet. Miałem Maxa Roacha, Johna Lewisa, Lee Konitza, Gerry'ego Mulligana, Ala McKibbona na basie i Kenny'ego Hagooda na wokalu. Miałem także Michaela Zwerina na puzonie, Juniora Collinsa na waltorni i Billa Barbera na tubie. Jakiś czas przedtem zacząłem pracować z Gilem Evansem i to on robił aranżacje.

Gil przestał aranżować dla zespołu Claude'a Thornhilla latem 1948. Miał nadzieję, że mógłby pisać i aranżować dla Birda. Ale Bird nigdy nie miał czasu posłuchać tego, co robił Gil, ponieważ dla Birda Gil był kimś, kto zapewniał mu tylko dogodne miejsce, żeby jeść, pić, srać i być blisko 52 ulicy, jako że Gil miał mieszkanie na Pięćdziesiątej Piątej. Kiedy Bird posłuchał w końcu muzyki Gila, spodobała mu się. Ale wtedy Gil nie chciał już pracować z Birdem.

Gil i ja zaczęliśmy już robić różne rzeczy razem i wszystko całkiem dobrze nam wychodziło. Szukałem wehikułu, gdzie mógłbym grać solo bardziej w takim stylu, w jakim słyszałem. Moja muzyka była nieco powolniejsza i nie tak intensywna jak Birda. Rozmowy z Gilem o eksperymentach z subtelniejszą orkiestracją i w ogóle były dla mnie ekscytujące. Gerry Mulligan, Gil i ja zaczęliśmy rozmawiać o sformowaniu tego zespołu. Uważaliśmy, że dziewięciu to właściwa liczba muzyków. Gil i Gerry zdecydowali, jakie to mają być instrumenty, zanim ja tak naprawdę włączyłem się do tej dyskusji. Ale teoria, jej muzyczna interpretacja i to, co zespół będzie grał, to była moja idea.

Wynająłem salę, zwołałem próby i wszystko doprowadziłem do skutku. Robiłem to z Gilem i Gerrym u boku od lata 1948 aż do nagrań w styczniu i kwietniu 1949 i potem znowu w marcu 1950. Załatwiłem nam trochę grań i skontaktowałem się z Capitol Records w sprawie tych nagrań. A praca z Gilem naprawdę skłoniła mnie do pisania kompozycji. Grywałem je Gilowi na pianinie w jego mieszkaniu.

Pamiętam, że kiedy zaczęliśmy kompletować nonet, chciałem mieć Sonny'ego Stitta na saksofonie altowym. Sonny brzmiał bardzo podobnie do Birda, więc natychmiast o nim pomyślałem. Ale Gerry Mulligan chciał Lee Konitza, ponieważ miał brzmienie raczej lekkie niż twarde, jak w bebopie. Czuli, że taki typ brzmienia sprawi, że album i zespół będą inne. Gerry czuł, że ze mną, Alem McKibbonem, Maxem Roachem i Johnem Lewisem — wszystkimi wywodzącymi się z bebopu, mogłaby to być ta sama stara sprawa jeszcze raz od nowa, więc skorzystałem z jego rady i zaangażowałem Lee Konitza.

Max kręcił się z Gilem, Gerrym i ze mną u Gila, tak samo John Lewis, więc wiedzieli, co chcemy robić. Al McKibbon także. Chcieliśmy także J. J. Johnsona, ale podróżował z zespołem Illinoisa Jacqueta, więc myślałem o Tedzie Kellym, który grał na puzonie w zespole Dizzy'ego. Ale był zajęty i nie mógł się wyrobić. Więc zostaliśmy przy białym gościu, Michaelu Zwerinie, młodszym ode mnie. Spotkałem go pewnej nocy w Minton's, gdzie się podłączał i zapytał mnie, czy mógłby próbować z nami następnego dnia w Nola Studio. Wyrobił się i został w zespole.

Widzisz, ta cała idea zaczęła się po prostu jako eksperyment, zbiorowy eksperyment. A potem wielu czarnych muzyków napadło na mnie, że oni nie mają roboty, a ja tu angażuję do swojego zespołu białych gości. Więc powiedziałem im tylko, że gdyby jakiś gość potrafił grać tak dobrze jak Lee Konitz — to o niego wściekali się najbardziej, bo było wielu czarnych alistów — zaangażowałbym go natychmiast i wisiałoby mi, czy jest zielony, a jego smród czerwony. Angażuję sukinsyna do grania, a nie do koloru. Gdy im to powiedziałem, wielu się odczepiło. Ale kilku nadal wściekało się na mnie.

W każdym razie, Monte Kay zaangażował nas do Royal Roost na dwa tygodnie. Kiedy tam wystartowaliśmy, kazałem klubowi wystawić na zewnątrz znak z napisem „Nonet Milesa Davisa. Aranżacje Gerry'ego Mulligana, Gila Evansa i Johna Lewisa”. Musiałem walczyć jak

diabli z Ralphem Watkinsem, właścicielem Roostu, aby to zrobił. Przede wszystkim on wcale nie chciał tego wszystkiego, bo czuł, że to przesada płacić dziewięciu sukinsynom, kiedy można tylko pięciu. Ale Monte Kay go na to namówił. Nie za bardzo lubiłem Watkinsa, ale szanowałem go za podjęcie tego ryzyka. Graliśmy w Royal Roost przez dwa tygodnie na przełomie sierpnia i września 1948 jako drugi zespół, obok orkiestry Counta Basiego.

Wielu ludzi uważało to, co gramy, za dziwne. Pamiętam, jak Barry Ulanov z magazynu „Metronome” był nieco zmieszany naszą muzyką. Count Basie słuchał co wieczór, kiedy byliśmy tam przed nim, i podobało mu się. Powiedział mi, że to jest „wolne i dziwne, ale dobre, naprawdę dobre”. Wielu innym muzykom, co przychodzili posłuchać zespołu, także się podobało, w tym także Birdowi. Ale naprawdę spodobało się Pete’owi Rugolo z Capitol Records i zapytał, czy mógłby nagrać nas dla Capitolu, gdy tylko skończy się bojkot nagraniowy.

Później, we wrześniu, wprowadziłem do Roostu inną grupę z Lee Konitzem, Alem McKibbonem, Johnem Lewisem, Kennym Hagoodem i Maxem Roachem. Symphony Sid transmitował to granie i nagrał je, a więc był zapis tego, co graliśmy. W tej grupie coś się działo, stary. Daliśmy czadu ten jeden raz, kiedy graliśmy razem, rozumiesz. Max grał, że głowa opadała.

Ale mniej więcej w tym czasie Gil obsunął się w pisanie. Napisanie ośmiu taktów zajmowało mu tydzień. W końcu jednak wziął się w garść i napisał utwór zatytułowany Moon Dreams i parę rzeczy do Boplicity na Birth of the Cool. Album Birth of the Cool wyszedł z tych kilku sesji, które zrobiliśmy próbując brzmieć jak zespół Claude’a Thornhilla. Chcieliśmy uzyskać takie brzmienie, z tą tylko różnicą, że chcieliśmy, aby było tak kameralne, jak tylko to możliwe. Powiedziałem, że ma to być układ głosów kwartetu z głosami sopranu, altu, barytonu i basu. Mieliśmy mieć tenor, kontralt i kontrbas. Ja byłem głosem sopranowym, Lee Konitz altowym. Mieliśmy jeszcze jeden głos waltorni i głos barytonowy, którym była tuba basowa. Mieliśmy alt i sopran na górze — mnie i Lee Konitza. Użyliśmy także waltorni do głosu altowego, saksofonu barytonowego do głosu barytonowego i tuby basowej do głosu basowego. Traktowałem tę grupę, jakby była chórem, chórem, który był kwartetem. Wielu ludzi ustawia saksofon barytonowy na samym dole, ale to nie jest instrument na sam dół, tak jak tuba. To tuba jest instrumentem basowym. Chciałem, aby te instrumenty brzmiały jak ludzkie głosy, i tak właśnie brzmiały.

Gerry Mulligan dublował czasami Lee, a kiedy indziej mnie lub Billa Barbera, który był zawsze na dole grając na tubie basowej. Czasami wchodził w nasze rejestry, a czasami wzmacniał brzmienie. I to się sprawdzało.

Byliśmy z nonetem jeden dzień w studiu — chyba w styczniu 1949. Kai Winding zastąpił Michaela Zwerina, który musiał wracać do college’u i Al Haig zastąpił na fortepianie Johna Lewisa, a Joe Shulman zajął miejsce Ala McKibbona. Na tej pierwszej sesji nagraliśmy chyba Jeru, Move, Godchild i Budo. Na tej sesji nie użyliśmy żadnej aranżacji Gila, ponieważ Pete Rugolo chciał nagrywać najpierw utwory szybsze i w średnim tempie. Ta pierwsza sesja poszła prawie bez żadnego obsunięcia. Wszyscy dobrze grali, a Max wszystkich popychał. Muzyka podobała się Capitolowi tak bardzo, że wydali Move i Budo jako 78-ki około miesiąca po ich nagraniu, a Jeru i Godchild w kwietniu. Później zrobiliśmy jeszcze dwie sesje: jedną w marcu lub kwietniu 1949, a drugą w 1950. Wtedy mieliśmy więcej zmian w zespole: J. J. Johnson zastąpił Kaia Windinga na puzonie, Sandy Siegelstein zastąpił Juniora Collinsa na waltorni, a potem jego zastąpił Gunther Schuller; Ala Haiga zastąpił John Lewis na fortepianie, Joe Shulmana zastąpił Nelson Boyd na basie, którego następnie zastąpił Al McKibbon; Maxa Roacha zastąpił Kenny Clarke na bębnach, którego później znowu zastąpił Max; a na ostatniej sesji Kenny Hagood śpiewał wokale. Jedynymi konsultantami w trakcie tych trzech nagrań byliśmy ja, Gerry Mulligan, Lee Konitz i Bill Barber.

Ja i Gil napisaliśmy Boplicity, ale podpisaliśmy to nazwiskiem mojej matki Cleo Henry, ponieważ chciałem, aby było to w innej firmie publishingowej niż ta, z którą miałem kontrakt. Więc po prostu podpisałem ją pod tym.

Birth of the Cool stało się kolekcyjnym rarytasem siłą reakcji na muzykę Birda i Dizzy'ego. Bird i Dizzy grali te nowoczesne, raczej szybkie sprawy i jeśli nie byłeś szybkim słuchaczem, mogłeś nie złapać humoru czy feelingu w ich muzyce. Ich muzyka nie brzmiała uroczo i nie miała linii harmoniczných, które mógłbyś z łatwością nucić na ulicy z dziewczyną, próbując się przebić z całusem. Bebop nie miał człowieczeństwa Duke'a Ellingtona. Nie miał nawet tego czegoś, po czym można by go rozpoznać. Bird i Diz byli wielcy, fantastyczni i wyzywający — ale nie byli czarujący. Ale Birth of the Cool było inne, ponieważ wszystko mogłeś usłyszeć, a także zanucić.

Birth of the Cool wywodzi się z czarnych korzeni muzyki. Pochodzi od Duke'a Ellingtona. Staraliśmy się brzmieć jak Claude Thornhill, ale on wziął swój chłam od Duke'a Ellingtona i Fletchera Hendersona. Gil Evans był wielkim fanem Duke'a i Billy'ego Strayhorna, a Gil był aranżerem Birth of the Cool. Duke i Billy używali takich samych dublowań w akordach, jakie my zrobiliśmy na Birth. Zawsze słyhać, gdy Duke to robi i on zawsze miał gości z brzmieniem, które można rozpoznać. Jeśli grali sami w zespole Duke'a, zawsze można ich poznać po ich brzmieniu. Jeśli grali w sekcjach, zawsze można ich poznać po orkiestracji. Wkładali swoje własne osobowości w pewne akordy.

I właśnie to zrobiliśmy na Birth. I chyba właśnie dlatego to się tak przebiło. W tamtych czasach białym ludziom podobała się muzyka, którą mogli zrozumieć, którą mogli usłyszeć bez wysiłku. Bebop nie wyszedł od nich, a więc wielu z nich trudno było usłyszeć, co jest grane w tej muzyce. To była całkowicie czarna sprawa. Ale Birth nie tylko dało się nucić, ale byli tam biali ludzie, którzy grali tę muzykę i występowali w prominentnych rolach. Białym krytykom podobało się to. Podobało im się, bo wyglądało, jakby oni mieli coś do czynienia z tym, co było grane. To było tak, jakby ktoś uściśnął ci rękę trochę bardziej. Uściśnęliśmy ludziom uszy trochę łagodniej niż Bird i Diz, przenieśliśmy tę muzykę trochę bliżej środka. I to było na tyle.

Pod koniec 1948 byłem z Birdem na końcu liny, ale wisiałem tam w nadziei, że się zmieni i poprawi, bo tak bardzo kochałem z nim grać, wtedy kiedy grał. Ale im bardziej był sławny, tym więcej pracował jako solista, zostawiając zespół z tyłu. Wiem, że zarabiał w ten sposób więcej pieniędzy, ale mieliśmy być grupą i tyle dla niego poświęciliśmy. Prawie nie przedstawiał nas na graniach, a kiedy kończył swoje sola, po prostu schodził z estrady nawet na nas nie patrząc. Nie nabijał temp utworów, więc nie wiedzieliśmy, co ma zamiar grać.

Wszystko, co Bird miał robić, to pojawić się na estradzie i grać. Ale on zawsze mieszał do tego jakieś inne sprawy. Pamiętam pewnego razu w Three Deuces Bird spojrzał na mnie tym rozdrażnionym, poirytowanym spojrzeniem, którym obrzucał cię, gdy był z czegoś niezadowolony — mogłeś to być ty, mogło to być to, że nie przyszedł człowiek z towarem, mogło to być, że jakaś kobieta nie obciągnęła mu prawidłowo laski, mógł to być właściciel, ktoś na widowni, mogło to być cokolwiek, ale nigdy nie wiedziałeś co. Ponieważ Bird zawsze chował swoje uczucia pod maską, jedną z najlepszych masek, jakie kiedykolwiek widziałem. W każdym razie spojrzał na mnie i pochylił się, żeby mi powiedzieć, że ja gram za głośno. Ja, tak łagodny, jak wówczas grałem? Pomyślałem sobie, że Bird musiał zwariować, żeby mówić, że ja gram za głośno. Nigdy nic o tym nie mówiłem, bo co, do cholery, miałem powiedzieć. To był, poza wszystkim, jego zespół.

Bird zawsze mówił, że nie znosił tego, że można o nim pomyśleć jako o artyście estradowym, ale jak powiedziałem, robił z siebie widowisko. Nie lubiłem, gdy biali chodzili do klubu, gdzie graliśmy, tylko po to, żeby zobaczyć, jak Bird się wygłupia; sądzili, że może zrobić coś głupiego, coś do śmiechu. Kiedy poznałem Birda, mógł być trochę głupkowaty, ale nie zachowywał się tak

głupio jak teraz. Pamiętam, jak kiedyś zapowiedział jakiś utwór mówiąc, że ma tytuł Wyliż cipkę swojej mamie. Ale ludzie nie byli pewni, czy dobrze go zrozumieli, czy to naprawdę powiedział. To było żenujące. Nie przyjechałem do Nowego Jorku pracować z jakimś kłownem.

Ale kiedy zaczął obcinać zespół po prostu dla zabawy, po tym, jak spędziłem cały ten czas próbując z wszystkimi pod jego nieobecność — tylko żeby usłyszeć, jak biali ludzie śmieją się, bo uznali to za zabawne — tego już było dla mnie zbyt wiele. Złościło mnie to, odbierało mi szacunek dla niego. Kochałem Charliego Parkera jako muzyka — może nie jako człowieka — ale kochałem go jako kreatywnego, nowatorskiego muzyka i artystę. Ale oto zmieniał się w jakiegoś pieprzonego komika, wprost na moich oczach.

W innych moich sprawach coś zaczynało się dziać. Nawet samemu mistrzowi Duke'owi Ellingtonowi podobało się to, co robiłem, co grałem w 1948, ponieważ wysłał kiedyś jakiegoś gościa po mnie.

Nawet nie znałem Duke'a, widziałem go tylko na estradzie i słuchałem wszystkich jego płyt. Ale szczerze go kochałem za jego muzykę, jego postawę i jego styl. Więc pochwiliło mi, kiedy przysłał tego gościa, aby sprowadzić mnie do jego biura na rozmowę. Ten gość miał chyba na imię Joe i powiedział mi, że Duke mnie lubi, podoba mu się, jak się ubieram, podoba mu się, jak się prowadzę. Cóż, taki chlām uderza do głowy dwudziestodwulatkowi, jeśli pochodzi od jednego z jego idoli. Stary, mało mi to nie oderwało głowy od ramion, wystrzeliło moje ego w górę. Joe dał mi adres jego biura, które mieściło się w starym Brill Building przy Broadwayu i 48 ulicy.

Idę zobaczyć się z Duke'em, elegancki jak sukinsyn, idę na górę do jego biura, stukam do drzwi i oto Duke, ubrany w szorty, z jakąś kobietą siedzącą mu na kolanach, szeroki uśmiech na twarzy. Stary, zupełnie mnie to rozpieprzyło. Ale mówi mi, że ma mnie w planach na tę jesień, jeśli chodzi o muzykę, że chce mnie mieć w swoim zespole, który był najlepszym big bandem w branży. To, że choćby pomyślał o mnie, że w ogóle o mnie słyszał, że podobało mu się, jak grałem — po prostu mnie powaliło.

Ale musiałem mu powiedzieć, że nie mogę się zapisać, ponieważ wykańczałem Birth of the Cool. Właśnie to mu powiedziałem i była to prawda, ale prawdziwym powodem, dla którego nie wybierałem się — nie mogłem — iść do Duke'a, było to, że nie chciałem znaleźć się w pozytywce, wieczór w wieczór grać tę samą muzykę. Moja głowa była gdzie indziej. Chciałem iść w innym kierunku niż szedł on, choć kochałem i totalnie szanowałem Duke'a. Ale tego nie mogłem mu powiedzieć. Więc tylko powiedziałem, że muszę dokończyć Birth of the Cool i on to zrozumiał. Powiedziałem mu także, że jest jednym z moich idoli i że pochlebia mi to, że pomyślał o mnie. Miałem nadzieję, że nie będzie miał mi za złe, że to nie wypaliło. Powiedział mi, żebym się nie przejmował, że muszę iść tą drogą, która jest dla mnie najlepsza.

Gdy wychodziłem z biura Duke'a, Joe spytał, co się wydarzyło, a ja powiedziałem mu, że po tym jak pracowałem z big bandem Billy'ego Eckstine'a, nie mogłem już robić takich rzeczy. Powiedziałem mu, że tak bardzo podziwiam Duke'a, że nie chcę z nim pracować. Nigdy już nie spotkałem się sam na sam z Duke'em, już nigdy z nim nie rozmawiałem i czasami łapałem się na domysłach, co zdarzyłoby się, gdybym wstąpił do jego zespołu. Jedno jest pewne — nigdy się tego nie dowiem.

W tym okresie często zachodziłem do Gila Evansa słuchać, co mówi o muzyce. Gil i ja dogadaliśmy się natychmiast. Mogłem odnieść się do jego idei muzycznych, a on do moich. Z Gilem nigdy nie pojawiała się kwestia rasy, wszystko polegało na muzyce. Jemu było wszystko jedno, jakiego byłeś koloru. Był jednym z pierwszych spotkanych przeze mnie białych, którzy byli tacy. Był Kanadyjczykiem i może to miało jakiś związek z tym, co myślał.

Po Birth of the Cool ja i Gil zostaliśmy prawdziwie wielkimi przyjaciółmi. Gil był takim typem gościa, którego towarzystwo się kocha, ponieważ dostrzega rzeczy, których nikt inny

nie widzi. Kochał malarstwo i pokazywał mi rzeczy, których nigdy bym nie zobaczył. Albo słuchał jakiejś orkiestry i mówił: „Miles, posłuchaj tej wiolonczeli. Jak według ciebie można było inaczej zagrać ten pasaż?” Sprawiał, że cały czas myślałeś o czymś. Wchodził do środka muzyki i wyciągał rzeczy, których normalnie nie usłyszałby kto inny. Później dzwonił do mnie o trzeciej nad ranem i mówił: „Jeśli kiedykolwiek będziesz w depresji, Miles, posłuchaj po prostu Springsville (wspaniały utwór, który umieściliśmy na albumie Miles Ahead)”. A potem odkładał słuchawkę. Gil był myślicielem i natychmiast to u niego pokochałem.

Kiedy spotkałem go po raz pierwszy, przyszedł posłuchać Birda, kiedy byłem w jego zespole. Przychodził z całą torbą chrzanu, który jadł z solą. Oto był ten wysoki, szczupły, biały gość z Kanady, bardziej do przodu niż ktokolwiek. To znaczy, nie znałem żadnego białego takiego jak on. Byłem przyzwyczajony do czarnych w East St. Louis, co chodzili w różne miejsca z torbami pełnymi kanapek z barbecue ze świńskiego ryja, wyciągali je z toreb i zjadali wprost tam, w klubie, kinie, czy gdziekolwiek. Aby przynieść chrzan do nocnego klubu i jeść z solą prosto z torby — i to biały chłopak? To był Gil, na tej szybkiej 52 ulicy z wszystkimi tymi superszpan czarnymi muzykami w zwężanych do dołu spodniach i workowatych garniturach, a tu on, w kaszkiecie. Stary, on był kimś osobiwym.

W mieszkaniu Gila, w piwnicy przy 55 ulicy, kręciło się wielu muzyków. U Gila było tak ciemno, że nie wiedziałeś czy to noc, czy dzień. Max, Diz, Bird, Gerry Mulligan, George Russell, Blossom Dearie, John Lewis, Lee Konitz i Johnny Carisi bez przerwy bywali u Gila. Gil miał takie wielkie łóżko, co zajmowało wiele miejsca, i tego dziwnego, pieprzonego kota, który zawsze wszędzie się płał. Siedzieliśmy rozmawiając o muzyce albo dyskutując o czymś. Pamiętam, jak Gerry Mulligan bywał wtedy bardzo zły o wiele rzeczy. Ale ja także, i czasami wdawaliśmy się w kłótnie. Nic poważnego, po prostu sprawdzanie się nawzajem. A Gil był dla nas wszystkich jak kwoka-matka. Wszystko rozprowadzał, bo sam był rozprowadzony. Był pięknym człowiekiem, który wprost kochał zadawać się z muzykami. A my kochaliśmy zadawać się z nim, ponieważ uczył nas tak wiele o tym, jak dbać o ludzi, i o muzyce, zwłaszcza o aranżowaniu muzyki. Myślę, że Bird nawet zamieszkał tam na jakiś czas. Gil potrafił radzić sobie z Birdem, kiedy nikt inny nie potrafił.

W każdym razie poruszałem się w innym kierunku, oddalałem od Birda. Więc kiedy w 1948 wpadło gównem w wentylator, miałem już chłodną głowę co do tego, co chciałem robić i co robić miałem zamiar. W czasie, kiedy zdecydowałem się odejść, duch w zespole był bardzo niski. Bird i ja prawie nie rozmawialiśmy ze sobą i wewnątrz grupy rosło napięcie. Ostatnia pieprzona kropla spadła tuż przed Bożym Narodzeniem. Bird i ja mieliśmy kłótnię w Three Deuces na temat moich pieniędzy. Siedział tam w klubie, jadł z toną pieczonych kurcząt, pił, zaprawiony heroiną jak sukinsyn, a ja nie dostałem gaży od kilku tygodni. A tu Bird szczerzy się jak tłustodupy kot Chesire, wygląda jak Budda. Żądam swoich pieniędzy, a on dalej je kurczęta, jakby mnie tam nie było. Jakbym był jakimś lokajem. Więc chwyciłem sukinsyna za kołnierz i powiedziałem coś takiego: „Zapłać mi natychmiast sukinsynu albo cię zabiję i wcale nie bajeruję, czarnuchu”. Idzie i daje mi pieniądze, nie wszystkie, ale około połowy.

Jakiś tydzień potem, tuż przed Bożym Narodzeniem, graliśmy w Royal Roost. Bird i ja kłóciliśmy się o resztę pieniędzy, które był mi winien, zanim weszliśmy grać na estradę. Więc teraz Bird jest na estradzie, wygłupia się, strzela z korkowca do Ala Haiga i wypuszcza do mikrofonu powietrze z balonu. Ludzie się śmiali i on także, bo wydawało mu się, że jest zabawny. Po prostu zszedłem z estrady. Max także odszedł tego wieczoru, ale wrócił, dopóki nie przyszedł Joe Harris i nie zajął jego miejsca. Ja także wróciłem na jakiś czas, ale w końcu, niedługo potem, Kenny Dorham, mój stary przyjaciel, zajął moje miejsce w zespole Birda.

Kiedy odszedłem z zespołu, wielu ludzi napisało, że po prostu zszedłem z estrady i już nie

wróciłem. Nic takiego się nie zdarzyło. Nie odszedłem w czasie, kiedy on pracował. Nie zrobiłbym tak tego; to nieprofesjonalne załatwienie sprawy, a ja zawsze wierzyłem w profesjonalizm. Ale dałem Birdowi cynk, że miałem dość tego, co jest grane; powiedziałem mu, że chcę odejść, i w końcu odszedłem.

Niedługo potem, kiedy przyszedł Norman Granz i zaoferował mnie i Maxowi pięćdziesiąt dolarów za wieczór z Birdem w „Jazz at the Philharmonic”, powiedziałem „nie”. Kiedy zapraszał Maxa, Max chciał uderzyć Normana w twarz. Ale mu powiedziałem: „Max, powiedz tylko nie, nie musisz grozić sukinsynowi, że go pobijesz”. No i tak zrobił. Max był wściekły, ponieważ Norman nie lubił i nie brał serio takiej muzyki, jaką normalnie graliśmy, i pieniądze nie były w porządku. Ale Norman chciał mieć Birda w programie i chciał, żeby dobrze się czuł z ludźmi wokół niego. Musieli mieć perkusję, fortepian i bas, a Bird chciał mnie na trąbkę. Norman miał już Errolla Garnera na fortepian, ale Bird mógł grać z każdym, więc nie miało znaczenia, kto był pianistą, tak długo jak potrafił naciskać klawisze. Ale Erroll umiał grać, więc to było coś pozytywnego. Ale ja nie mogłem zrobić tego, czego spodziewali się po mnie Norman czy Bird, więc powiedziałem „nie”. To było przykre powiedzieć „nie” Birdowi, ale powiedziałem. Myślę, że powiedzenie tego wtedy pomogło mi później jako jednostce, pomogło mi dowiedzieć się, że znam sam siebie.

Po tym jak przestałem grać z Birdem, przeszedłem po prostu na drugą stronę ulicy i dostałem robotę w Onyx Clubie. Wziąłem Sonny’ego Rollinsa na saksofon tenorowy, Roya Haynesa na bębny, Percy’ego Heatha na bas i Waltera Bishopa na fortepian. Starałem się nie oglądać za siebie.

Ja i Bird graliśmy potem razem dwa lub trzy razy i zrobiliśmy ze sobą kilka płyt. Nie miałem pretensji do Birda, nie jestem osobą tego typu. Po prostu ja sam nie chciałem już tkwić w gnoju Birda. Chyba około 1950 roku miejsce Kenny’ego Dorhama w zespole Birda zajął Red Rodney i Bird mówił mu, jak mu przykro z powodu tego, jak nas traktował. Kenny powiedział mi to samo i nawet Bird powiedział to nam parę razy. Ale to i tak nie powstrzymywało go od robienia tych samych numerów każdemu zespołowi, jaki miał po nas.

W styczniu 1949 „Metronome” wybrało grupę All Stars do nagrania płyty, gdy tylko uchylono bojkot nagraniowy, co stało się pierwszego dnia roboczego 1949. Więc wzięli mnie na trąbkę, wraz z Dizzym i Fatsem Navarro; J. J. Johnsona i Kaya Windinga na puźony; Buddy’ego de Franco na klarnet, Birda na alt, Lenniego Tristano na fortepian, Shelly’ego Manne’a na bębny i kilku innych ludzi. Dyrygował Pete Rugolo. RCA zrobili tę płytę, Metronome All Stars.

Bird był zabawny na tej sesji. Stale robił dodatkowe wersje, bo mówił, że nie rozumie aranżacji. Ale on rozumiał ten chłam. Robił to tylko po to, żeby zarobić trochę więcej pieniędzy. Nowy kontrakt nagraniowy przewidywał trzygodzinny limit ustanowiony przez związek, wszystko ponad to było dodatkowo opłacane. Więc Bird tymi dodatkowymi wersjami i innymi numerami przeciągnął tę sesję około trzech godzin ponad ten limit i wszyscy zarobili więcej pieniędzy. Później nazwano jeden z utworów Overtime (Nadgodziny) z powodu tego, co robił Bird.

Była to lipna płyta, z wyjątkiem tego, co graliśmy ja, Fats i Dizzy. Wszystkich ograniczano, bo było tylu solistów, a były to nagrania na 78 obrotów na minutę. Ale to, co grała sekcja trąbek, było, wydaje mi się, jak sukinsyn. Ja i Fats postanowiliśmy iść za Dizzym jako pierwszą trąbką i grać to co on, zamiast własnych stylów. Było to tak zbliżone do tego, co grał Dizzy, że nawet on z trudem rozpoznawał, kiedy się wyłączał, a kiedy my zaczynaliśmy. Stary, te grepsy trąbkowe tylko fruwały wszędzie naokoło. To było coś specjalnego. Po tym wielu muzyków dowiedziało się, że potrafiłem także grać chłam Dizzy’ego, równie dobrze jak swój własny styl. Oni — zagorzali wielbiciele Dizzy’ego — poczuli do mnie wiele respektu, kiedy usłyszeli tę płytę.

Gdy zagrałem w Onyx, zacząłem grać w Royal Roost z zespołem Tadda Damerona. Tadd był wspaniałym aranżerem i kompozytorem, a także świetnym pianistą. Była to stała praca, a po odejściu od Birda potrzebowalem tego, aby utrzymać rodzinę. Regularnym trębaczem Tadda był Fats Navarro, ale był już wtedy totalnym ćpunem, tracił wiele wagi. Cały czas chorował i nie stawiał się do pracy. Tadd napisał mnóstwo rzeczy na trąbkę Fat Girl, ale w styczniu 1949 Fat Girl był już zbyt chory, żeby grać, więc go zastąpiłem. Nadal przychodził i czasami grywał, ale nie był już takim muzykiem jak przedtem.

Zaraz po tym, jak Tadd i ja graliśmy w Royal Roost, dołączyłem do zespołu Oscara Pettiforda i weszliśmy do Three Deuces z Kayem Windingiem na puzonie. Właściciele Three Deuces, Sammy Kaye i Irving Alexander, otworzyli w styczniu 1949 na Broadwayu nowy klub pod nazwą Clique. Mieli nadzieję zgarnąć publiczność jazzową, która przeniosła się z 52 ulicy na Broadway, ale musieli go zamknąć sześć miesięcy po otwarciu. Potem nowi właściciele wynajęli to miejsce i to właśnie tam, latem 1949, otwarto Birdland.

W każdym razie w zespole Oscara Pettiforda było kilku wspaniałych muzyków: Lucky Thompson, Fats Navarro, Bud Powell i ja. Ale temu zespołowi nie zależało na graniu w grupie. Każdy grał te długie sola i w ogóle, jeden drugiego próbował przyćmić. Wszystko to było popieprzone, szkoda, bo mogło być inaczej.

Na początku 1949 Tadd i ja zabraliśmy grupę do Francji, do Paryża, i graliśmy w jednym programie z Birdem, tak jak w Royal Roost. Była to moja pierwsza podróż za granice tego kraju i na zawsze odmieniła moje widzenie spraw. Kochałem Paryż i kochałem to, jak mnie tam traktowano. Sprawilem sobie kilka garniturów na miarę, więc wiedziałem, że jestem w formie, stary.

W zespole byłem ja, Tadd, Kenny Clarke, James Moody i francuski basista Pierre Michelot. Nasz zespół był hitem Paris Jazz Festival razem z Sidneyem Bechetem. To tam poznałem Jeana Paula Sartre'a i Pabla Picassa i Juliette Greco. Nigdy dotąd w swoim życiu tak się nie czułem. Tak dobrze czułem się tylko wtedy, kiedy po raz pierwszy słyszałem Birda i Diza w zespole B. i wtedy w big bandzie Dizzy'ego na Bronxie. Ale tamto dotyczyło tylko muzyki. To — życia. Juliette i ja zakochaliśmy się w sobie. Bardzo zależało mi na Irene, ale jeszcze nigdy w życiu tak się nie czułem.

Poznałem Juliette na jednej ze swoich prób. Weszła, usiadła i słuchała muzyki. Nie wiedziałem, że jest sławną śpiewaczką ani nic takiego. Była po prostu tak piękna, gdy tam siedziała — długie, czarne włosy, piękna twarz, drobna, stylowa, tak inna niż wszystkie kobiety, które dotąd spotkałem. Wyglądała inaczej i inaczej się nosiła. Więc zapytałem jakiegoś gościa, kim jest. Odpowiedział: „Czego od niej chcesz?”

Ja na to: „Co to znaczy, czego od niej chcę? Chcę się z nią spotkać”. A on wtedy: „No wiesz, ona jest jedną z tych egzystencjalistów”. Więc powiedziałem mu wprost od razu: „Stary, pieprz takie sprawy. Nie obchodzi mnie, czym ona jest. To piękna dziewczyna i chcę się z nią spotkać”.

Miałem dość czekania, aż ktoś mnie jej przedstawi, więc pewnego razu, kiedy przyszła na próbę, wyciągnąłem po prostu palec wskazujący i skinąłem na nią, aby podeszła do mnie — i podeszła. Kiedy w końcu udało mi się z nią porozmawiać, powiedziała mi, że nie podobają się jej mężczyźni, ale ja się jej podobam. Odtąd cały czas byliśmy razem.

Nigdy w życiu tak się nie czułem. Była to wolność bycia we Francji i bycia traktowanym jak istota ludzka, jak ktoś ważny. Nawet ten zespół i muzyka, którą graliśmy, brzmiały tam lepiej. Nawet zapachy były inne. Przyzwyczailem się w Paryżu do zapachu wody kolońskiej i zapach Paryża był dla mnie czymś w rodzaju zapachu kawy. Później odkryłem, że ten zapach czuje się na Rivierze Francuskiej, rano. Nigdy potem nie czułem takich zapachów. To jakby orzech kokosowy

i lima w rumie, wymieszane razem. Prawie tropik. W każdym razie wszystko wydawało mi się odmienione, kiedy byłem w Paryżu. Nawet zapowiadałem piosenki po francusku.

Juliette i ja spacerowaliśmy razem wzdłuż Sekwany, trzymaliśmy się za ręce i całowali się, patrzyliśmy sobie w oczy i jeszcze trochę całowaliśmy się i ściskali sobie ręce. To było jak magia, prawie jakbym był zahipnotyzowany, był w jakimś transie. Nigdy przedtem tego nie robiłem. Zawsze byłem tak zajęty muzyką, że nie miałem czasu na żadne romanse. Muzyka była całym moim życiem, dopóki nie spotkałem Juliette Greco i ona nie nauczyła mnie, co znaczy kochać kogoś innego niż muzykę.

Juliette była prawdopodobnie pierwszą kobietą, którą kochałem jak równą sobie istotę ludzką. Była piękną osobą. Musieliśmy porozumiewać się ze sobą na migi i na miny. Ona nie mówiła po angielsku, ja nie mówiłem po francusku. Kiedy się tak porozumiewasz, wiesz, że nikt cię nie buja. Musisz polegać na odczuciach. To był Paryż w kwietniu. Tak, byłem zakochany.

Kenny Clarke postanowił tam i wtedy, że zostaje, powiedział mi, że jestem głupcem wracając do Stanów Zjednoczonych. Mnie także było smutno, ponieważ co wieczór chodziłem do klubów z Sartre'em i Juliette i siedzieliśmy po prostu w kawiarniach na dworze i piliśmy wino, jedliśmy i gadali. Juliette prosiła, żebym został. Nawet Sartre powiedział: „Dlaczego ty i Juliette nie pobierzecie się?” Ale nie zostałem. Posiedziałem tam jakiś tydzień czy dwa, zakochałem się w Juliette i w Paryżu, a potem wyjechałem.

Kiedy zbierałem się do drogi, na lotnisku było wiele smutnych twarzy, w tym moja. Był tam Kenny i machał mi na do widzenia. Stary, wracałem do kraju taki przygnębiony w tym samolocie, że nie mogłem przez całą drogę powrotną wykrztusić słowa. Nie wiedziałem, że ten syf tak mnie trafi. Byłem tak przygnębiony, kiedy wróciłem, że zanim się połapałem, miałem nałóg heroinowy, który zabrał mi cztery lata życia. Po raz pierwszy straciłem kontrolę nad swoimi sprawami i pogrążałem się szybko jak sukinsyn wprost ku śmierci.

ROZDZIAŁ 6

Kiedy latem 1949 wróciłem do kraju, było dokładnie tak, jak przepowiedział Kenny Clarke — nic się nie zmieniło. Nie wiem, dlaczego sądziłem, że mogłoby być inaczej niż przedtem; chyba z powodu tego, co spotkało mnie w Paryżu. Ale w głębi duszy wiedziałem, że w Stanach Zjednoczonych nic się nie zmieniło. To było tylko parę tygodni. Ale żyłem iluzją możliwości, że może zdarzyć się cud.

W Paryżu rozumiałem, że nie wszyscy biali są tacy sami, że niektórzy mają uprzedzenia, a inni nie. Zdałem sobie z tego sprawę, gdy poznałem Gila Evansa i paru innych, ale tak naprawdę przekonałem się o tym w Paryżu. Była to ważna wiadomość i uświadomiła mi, co dzieje się wokół mnie w polityce. Zacząłem zauważać rzeczy dotychczas nie zauważane, sprawy polityczne — co naprawdę działo się z czarnymi ludźmi. Znałem te sprawy z dzieciństwa, od ojca. Ale byłem tak bardzo zajęty muzyką, że wcale nie poświęcałem im uwagi. Reagowałem na nie tylko wtedy, gdy dostawałem prosto w twarz.

W tym czasie najwybitniejszymi czarnymi politykami byli Adam Clayton Powell z Harlemu i William Dawson z Chicago — widywałem się z Adamem w Harlemie, ponieważ naprawdę lubił muzykę. Ralph Bunsche dostał właśnie nagrodę Nobla. Joe Louis był już od dawna mistrzem świata w wadze ciężkiej i bohaterem wszystkich czarnych — a także wielu białych. Sugar Ray Robinson niewiele ustępował mu popularnością. Obaj często kręcili się w Harlemie. Ray miał klub przy Siódmej Alei. Jackie Robinson i Larry Doby grali w baseball w głównych ligach. Coś zaczynało dziać się z czarnymi ludźmi w tym kraju.

Nigdy nie było ze mnie polityka, ale wiedziałem, jak biali traktowali czarnych, i ciężko mi było wracać do tego gnoju, w jaki biali wpuszczali czarnych jak kraj długi i szeroki. Żyć ze świadomością, że nie możesz nic zrobić, aby to zmienić, było przygnębiające.

W Paryżu, cholera, cokolwiek tam graliśmy, dobrze czy źle, podobało się, było akceptowane. To także nie jest dobre, ale tak było, a wróciliśmy tu i nie mogliśmy nawet znaleźć pracy. Międzynarodowe gwiazdy, a nie ma dla nich roboty. Dostawali ją biali muzycy, którzy kopiowali Birth of the Cool. Stary, dotknęło mnie to do żywego. Złapaliśmy parę grań tu i tam i myślałem o próbach z osiemnastoosobowym zespołem tego lata, ale to było na tyle. W 1949 miałem dopiero dwadzieścia trzy lata i chyba spodziewałem się czegoś więcej. Straciłem poczucie dyscypliny, straciłem poczucie kontroli nad swym życiem i zacząłem dryfować. Nie, żebym nie wiedział, co się ze mną dzieje. Wiedziałem, ale już mi nie zależało. Byłem tak pewny siebie, że nawet gdy traciłem kontrolę, zdawało mi się, że panuję nad wszystkim. Ale rozum potrafi oszukiwać. Myśle, że gdy zacząłem się tak obijać, zdumiało to wielu ludzi, co sądzili, że mam to wszystko w kupie. Także mnie zdumiało, jak prędko ostatecznie straciłem kontrolę.

Pamiętam, jak po powrocie z Paryża zacząłem hulać w górze miasta, w Harlemie. Wokół sceny muzycznej było sporo towaru i sporo muzyków było po uszy w dragach, zwłaszcza w heroinie. W pewnych kręgach uważano za szpan, jeśli ludzie — muzycy — strzelali herę. Wielu młodszych gości, jak Dexter Gordon, Tadd Dameron, Art Blakey, J. J. Johnson, Sonny Rollins, Jackie McLean i ja — my wszyscy — poważnie ruszyliśmy za heroiną mniej więcej w tym samym czasie. Pomimo faktu, że Freddie Webster umarł od kiepskiego towaru. Bird, Sonny Stitt, Bud Powell, Fats Navarro, Gene Ammons, wszyscy używali heroiny, że nie wspomnę Joe Guya i Billie Holiday. Strzykali się bez przerwy. Było wielu białych muzyków — Stan Getz, Gerry Mulligan, Red Rodney i Chet Baker — którzy także poważnie strzelali dragi. Ale prasa starała się wówczas, żeby wyglądało, że to tylko czarni muzycy to robią.

Nigdy nie byłem na takim tripie, że jeśli walniesz heroinę, to mógłbyś grać tak jak Bird.

Znałem wielu muzyków, którzy to mieli, i Gene Ammons był jednym z nich. To nie to nadziało mnie na heroinę. Co mnie wciągnęło, to depresja po powrocie do Ameryki. To i tęsknota za Juliette.

Była także kokaina, naprawdę duża sprawa wśród Latynosów. Goście tacy jak Chano Pozo byli przeważnie za kokainą. Chano był perkusistą w zespole Dizzy'ego. Był czarnym Kubańczykiem i najlepszym kongistą na scenie. Ale lubił załatwiać sprawy z byka. Miał zwyczaj brać od ludzi dragi i nie płacić za nie. Bano się go, bo był gigantem w bójkach ulicznych i mógł palnąć sukinsyna w zadek w każdej chwili. Był wielkim chłopem i draniem, i zwykle nosił ten swój wielki nóż. Terroryzował ludzi w górze miasta. Zabili go w 1948 po tym, jak zszedł po głowie jakiegoś latynoskiego handlarza koki w Rio Cafe w Harlemie na Lenox Avenue, koło 112 czy 113 ulicy. Ten gość zapytał Chano o pieniądze, które ten był mu winien, a Chano po prostu palnął gościa w łeb. Handlarz wyciągnął spluwę i zastrzelił Chano. Zdarzyło to się, zanim wyjechałem do Paryża, ale takie rzeczy nadal działy się na tej całej dragowej scenie.

Poszukiwanie towaru w górze miasta coraz bardziej oddalało mnie od rodziny. Przeprowadziłem ją do mieszkania na Jamajce na Queensie, potem do St. Albans. Tak, że jeździłem w tę i z powrotem swoim dodge'em kabrioletem z 1948 — Sonny Rollins nazywał go Błękitnym Demonem.

Irene i ja i tak nie prowadziliśmy żadnego życia rodzinnego. Nie mieliśmy pieniędzy na rozrywki, z dwójkiem dzieci i nami samymi do wykarmienia i w ogóle. Nigdy nigdzie nie chodziliśmy. Czasami gapilem się w pustkę przez dwie godziny myśląc sobie o muzyce. Irene wydawało się, że myślę o jakiejś innej kobiecie. Znajdywała włos na mojej marynarce czy płaszczu i mogła przysiąc, że pieprzyłem się z kimś na mieście. Jednym z powodów, że Irene oskarżała mnie o inne kobiety, było to, że kupowałem ubrania po Colemanie Hawkinsie, który był znanym bawidamkiem, z włosami wszelkiego rodzaju na ubraniach. Ale ja nie byłem wtedy za kobietami. Tak więc wszczynaliśmy te kłótnie o nic. Miewałem tego dość. Naprawdę lubiłem Irene i w ogóle. Była bardzo miłą osobą, dobrą kobietą, ale dla kogoś innego. Była prawdziwą damą z klasą i urodą. To ja chciałem czegoś innego. To ja, nie ona, zacząłem dymać jak król. Gdy poznałem Juliette Greco, wiedziałem cokolwiek o tym, czego chcę od kobiety. Gdyby nie była to Juliette, byłby ktoś inny z jej spojrzeniem na świat, z jej stylem, w łóżku i poza nim. Była niezależna, myślała po swojemu, a mnie się to podobało.

W zasadzie porzuciłem Irene w domu z dziećmi, ponieważ nie chciało mi się tam bywać. Jednym z powodów, dla których przestałem przychodzić do domu, było to, że czułem się tak fatalnie, że z trudem mogłem spojrzeć w twarz swojej rodziny. Irene tak mi wierzyła i ufała. Dzieciaki, Gregory i Cheryl, były jeszcze małe i nie wiedziały dokładnie, co jest grane. Ale Irene wiedziała. Wszystko to było w jej oczach.

Zostawiłem ją pod opieką śpiewaczki Betty Carter. Gdyby nie Betty, nie wiem, jak Irene by sobie poradziła. Z powodu tego, jak potraktowałem wówczas Irene, Betty Carter — jak sądzę — nawet dziś nie bardzo mnie lubi. Nie mogę jej winić, ponieważ byłem wtedy nieobliczalnym sukinsynem, jeśli chodzi o zaopatrywanie rodziny. Nie zamierzałem zostawiać Irene w takich opałach, ale byłem chory na nałóg heroinowy i marzenia o kobiecie, której chciałem, i o niczym innym nie mogłem myśleć.

Kiedy bez przerwy bierzesz heroinę, naprawdę tracisz ochotę na seks z kobietą, przynajmniej ja traciłem. Ale ludzie tacy jak Bird zdawali się chcieć seksu, czy strzykali heroinę codziennie, czy wcale. Wydawało się, że nie robi im to różnicy. Lubiłem seks z Irene — tak jak lubiłem z Juliette. Ale jak wpadłem w nałóg, nie myślałem nawet o seksie i nie lubiłem tego robić. Jedyne, o czym myślałem, to jak tu łyknąć jeszcze trochę heroiny.

Jeszcze nie strzykałem się w żyłę, ale niuchałem tyle, ile wpadło mi w ręce. Pewnego

dnia stałem na rogu w Queensie, jak gnój, z ciekącym nosem. Czulem się, jakbym miał gorączkę albo grypę. Podszedł zaprzyjaźniony przewalacz, co sam siebie nazwał Matinee i zapytał, co porabiam. Odpowiedziałem, że wciągam heroinę i kokę i że robię to co dzień, i że tego konkretnego dnia nie wybrałem się jeszcze na Manhattan, gdzie zwykle łykam ten chłam. Matinee popatrzył na mnie jak na głupka i powiedział, że to nałóg. „Co to ma znaczyć — nałóg?” — ja na to. Matinee powiedział: „Cieknie ci z nosa, masz dreszcze, osłabłeś. Nałóg jak sukinsyn, czarnuch”. Potem postawił mi trochę heroiny na Oueensie. Nigdy dotąd nie kupowałem heroiny na Oueensie. Wciągnąłem towar, który Matinee łyknął dla mnie, i poczułem się fajnie. Dreszcze ustały, przestało mi cieknąć z nosa i nie czulem się już taki słaby. Nadal sobie wciągałem, ale kiedy znowu spotkałem Matinee, powiedział: „Miles, nie marnuj tej resztki forsy na to wciąganie, ponieważ nadal będziesz chory. Idź się strzyknij, a poczujesz się znacznie lepiej”. Był to początek czteroletniego horror-show.

Wkrótce gonilo mnie, żeby zdobyć towar, bo wiedziałem, że jeśli go nie zdobędę, będę chory. A jeśli chorujesz, to tak jakbyś miał grypę. Z nosa ci cieknie, ostro bołą cię stawy i jeśli nie wstrzykniesz w żyłę trochę heroiny, dość prędko zaczniesz wymiotować. Ten gnój jest straszny. A więc unikałem takich sytuacji za wszelką cenę.

Gdy zacząłem strzelać heroinę, robiłem to sam. Potem zacząłem się kręcić. Ja, step-tancerz imieniem Leroy i gość, którego nazywaliśmy Laffy, łykaliśmy na 110, 111 i 116 ulicy w Harlemie. Kręciliśmy się w barach takich jak Rio, Diamond, Sterling’s, sala bilardowa La Vant’s, w takich miejscach. Wciągaliśmy kokę z heroiną przez cały dzień. Kiedy nie byłem z Leroyem, byłem z Sonnym Rollinsem albo Walterem Bishopem — a trochę potem z Jackiem McLeanem, czy może z Philly Joe Jonesem, który bywał wówczas w pobliżu.

Kupowaliśmy trzydolarową kapsułkę heroiny i strzelaliśmy. Lecieliśmy cztery czy pięć kapsułek dziennie, w zależności od tego, ile mieliśmy pieniędzy. Chodziliśmy się strzykać do mieszkania Fat Girl w Cambridge Hotel na 110 ulicy, pomiędzy Siódmą i Lenox, lub czasami do domu Waltera Bishopa. Musieliśmy iść do domu Bishopa po nasz „warsztat” — strzykawki i to, czego używaliśmy do wiązania ramienia tak, aby można je „pompować”, albo „dymać”, żeby żyły, w które mieliśmy walić towar, wstały i było je widać. Czasami tak się zaprawialiśmy, że zostawialiśmy nasz warsztat w domu Bishopa. Potem kręciliśmy się wokół Minton’s i oglądaliśmy pojedynki step-tancerzy.

Uwielbiałem patrzeć na step-tancerzy i ich słuchać. Brzmienie ich kroków jest tak blisko muzyki. Prawie jak perkusja i można się wiele nauczyć słuchając rytmów, jakie wystukują stepując. W dzień, przed Minton’s obok Cecil Hotel, step-tancerze zwykli się zbierać i wyzywać nawzajem na chodnik. Szczególnie zapamiętałem pojedynek pomiędzy tancerzami Baby Laurencem i wysokim, chudym kolesiem zwanym Ground Hog. Baby i Ground Hog byli ćpunami i często tańczyli przed Minton’s za dragi, ponieważ handlarze lubili ich oglądać. Dawali im chłam za darmo, jeśli się wyrabiali. Wokół nich zbierał się tłum i tańczyli jak sukinsyn. Baby Laurence był taki groźny, stary, że trudno opisać, jaki był wspaniały. Ale Ground Hog wcale mu nie ustępował. Trzymał szpan, był elegancki jak pies z kulawą laską, no wiesz, ciuchy i w ogóle. Innym wielkim step-tancerzem był Buddy Brigs, a także gość zwany L.D. i Fred Sledge i Step Brothers. Większość tych gości to nałogowi, choć nie wiem, jak było ze Step Brothers. W każdym razie jeśli nie byłeś „swój”, nie wiedziałeś nic o stepowaniu przed Minton’s. Ci step-tancerze mawiali o Fredzie Astaire i wszystkich tych białych tancerzach jakby byli niczym i tamci byli niczym w porównaniu z tym, jak ci goście potrafili tańczyć. Ale byli czarni i nie mogli liczyć na wbiecie się do tańca o prawdziwe pieniądze i sławę.

W tym czasie stawałem się naprawdę sławny i cała kupa muzyków zaczynała lizać mi tyłek, jakbym był kimś ważnym. Kombinowałem, czy powinienem stać tak, czy inaczej, czy mam

trzymać trąbkę tak czy siak; rozmawiać z publicznością czy nie; tupać lewą czy prawą nogą.

Czy może lepiej kiwać palcem w bucie, tak aby nikt nie widział? Zajmowałem się takim chłamek w wieku lat dwudziestu czterech. W Paryżu odkryłem, że nie byłem takim kiepskim muzykiem, jak twierdziło wielu tych sukinsynów starszej daty. Moje ego urosło od czasu tego wyjazdu. Zmieniłem się z osoby mocno nieśmiałej w kogoś pewnego siebie.

W 1950 przeprowadziłem się z powrotem na Manhattan i zatrzymałem w America Hotel na 48 ulicy. Mieszkało tam wielu muzyków, jak Clark Terry, który w końcu dotarł do Nowego Jorku. Clark grał chyba wtedy w orkiestrze Counta Basiego, a więc często bywał w trasie poza domem. Baby Laurence także często kręcił się w tym hotelu. Mieszkało tam także wielu ćpunów.

Byłem wtedy poważnie za heroiną, a także zacząłem się kręcić z Sonnym Rollinsem i jego kumplami z Sugar Hill. Oprócz Sonny'ego w grupie tej byli pianista Gil Coggins, Jackie McLean, Walter Bishop, Art Blakey (który pochodził z Pittsburga, ale często kręcił się w Harlemie), Art Taylor i Max Roach, który pochodził z Brooklynu. Myślę także, że to w tym okresie po raz pierwszy spotkałem Johna Coltrane'a, kiedy grał w jednym z zespołów Dizzy'ego. Wydaje mi się, że po raz pierwszy słyszałem go w jakimś klubie w Harlemie.

W każdym razie Sonny cieszył się wielką reputacją pośród młodszych muzyków w Harlemie. Ludzie kochali Sonny'ego tam w Harlemie i wszędzie indziej. Był legendą, prawie bogiem, dla mnóstwa młodszych muzyków. Niektórzy twierdzili, że grał na saksofonie na poziomie Birda. Ja wiem jedno — był blisko. Był agresywnym, nowatorskim muzykiem, który zawsze miał świeże pomysły. Podziwiałem go wtedy jako instrumentalistę, także pisał tak, że głowa odpadała. (Ale sądzę, że później uległ wpływowi gry Coltrane'a, co zmieniło jego styl. Myślę, że gdyby nadal trzymał się tego, co robił, gdy słyszałem go po raz pierwszy, byłby jeszcze większym muzykiem niż teraz, dzisiaj — a przecież jest bardzo wielki.)

Sonny wrócił właśnie z grania w Chicago. Znał Birda, a Bird naprawdę lubił Sonny'ego, albo „Newka”, jak go nazywaliśmy, ponieważ wyglądał jak ten podający z Brooklyn Dodgers, Don Newcombe. Pewnego dnia ja i Sonny wracaliśmy taksówką z zakupów towaru, a tu ten biały taksówkarz odwraca się, spogląda na Sonny'ego i mówi: „Do diabła, pan jest Don Newcombe!” Stary, ten gość totalnie się podpałił. Zdziwiłem się, bo nigdy przedtem o tym nie pomyślałem. Strasznie wtedy nabraliśmy tego taksówkarza. Sonny zaczął opowiadać, jak to będzie dziś wieczór serwować na Stana Musiala, świetnego strzelca z St. Louis Cardinals. A że Sonny był tego dnia psośnie usposobiony, mówi temu taksówkarzowi, że zostawi w kasie bilety na jego nazwisko. Po tym ten taksówkarz traktował nas jak bogów.

Miałem robotę w Audbon Ballroom, więc zaprosiłem Sonny'ego, aby dołączył do zespołu, i tak się stało. Coltrane był w tym zespole, jak również Art Blakey na bębnach. Wszyscy oni — Sonny, Art i Coltrane — brali w tym czasie mnóstwo heroiny, a więc to towarzystwo pogrążało mnie jeszcze bardziej.

W tym samym czasie fatalnie ostrym ćpunem był Fats Navarro. Żona Fat Girl, Lena, bez przerwy martwiła się o niego. Była biała. Mieli córeczkę imieniem Linda. Był uroczą osobą, niski i gruby, dopóki nie dopadły go dragi. Ale teraz zostały skóra i kości, chodził wokół z tym swoim kaszlem, który cały czas poniewierał jego ciałem. Dosłownie trząsł się cały za każdym atakiem kaszlu. Żał było na niego patrzeć. Był takim pięknym facetem, stary, i wspinałem trębaczem. Naprawdę kochałem go. Czasami kręciliśmy się razem, a także strzelałem z nim. Ja i Fat Girl, i Ben Harris, także trębacz. Fat Girl go nie cierpiał. Wiedziałem o tym, ale uważałem, że Benny jest w porządku. Gdy wychodziliśmy razem, siadaliśmy gdzieś i rozmawialiśmy o muzyce, o dawnych czasach w Minton's, kiedy to Fat Girl mógł zdmuchnąć każdego, kto tylko przekroczył próg. Mówiłem mu o różnych sprawach — technicznych sprawach — o trąbce, bo wiesz, Fat Girl był urodzonym muzykiem, urodzonym genialnym muzykiem, a więc pokazywałem mu,

co i jak grać. Na przykład, za nic nie potrafił grać ballad. Radziłem mu grać bardziej miękko albo odwracać niektóre akordy. Nazywał mnie „Millie”. Często mówił o zmianie, o zerwaniu z heroiną, ale mu się nie udawało. Nigdy mu się nie udało.

Fat Girl nagrał swą ostatnią płytę ze mną w maju 1950. Umarł kilka miesięcy po tym graniu. Miał dwadzieścia siedem lat. Żał było słuchać go tym ostatnim razem, jak próbował zagrać nuty, które zazwyczaj grał jak nic. Płyta ta miała chyba tytuł Birdland All Stars, bo tam było to granie. J. J. Johnson, Tadd Dameron, curly Russell, Art Blakey, Fat Girl, saksofonista nazwiskiem Brew Moore i ja byliśmy na tym graniu. Później nagrałem płytę z Sarah Vaughan, grając na trąbce w zespole Jimmy’ego Jonesa. Trochę później grałem chyba w jeszcze jednym zespole All Stars z Fat. Girl i to mógł być ten ostatni raz, kiedy graliśmy razem. Nie jestem pewny, ale to chyba także było Birdland All Stars z Dizzym, Redem Rodneyem, Fat Girl i Kennym Dorhamem na trąbkach, J. J., Kayem Windingiem i Benniem Greenem na puzonach, Gerrym Mulliganem i Lee Konitzem na saksofonach; Artem Blakeyem na bębnach, Alem McKibbonem na basie i Billym Taylorem na fortepianie.

Pamiętam, jak wszyscy grali te swoje pieprzone wspaniałe sola, a potem jak wszystko się pieprzyło, gdy staraliśmy się grać razem. Jeśli dobrze pamiętam, nikt nie znał aranży, które wzięli z repertuaru big bandu Dizzy’ego. Pamiętam chyba, że właściciele Birdlandu chcieli nazwać ten zespół Dizzy Gillespie’s Dream Band, ale Diz na to nie poszedł, bo nie chciał nikomu nadepnąć na odcisk. Potem chcieli to nazwać Symphony Sid’s Dream Band. I czyż nie jest to biały, rasistowski syf? Ale to był brak szpanu i nie w porządku nawet dla Sida. No i w końcu nazwali to Birdland Dream Band. Chyba nagrali ten zespół.

Potem grałem chyba w Black Orchid Club, który nazywał się wtedy Onyx Club. Miałem w zespole Buda Powella, Sonny’ego Stitta i Wardella Graya i chyba Arta Blakeya na bębnach, ale nie jestem pewien, kto był perkusistą. Było to chyba w czerwcu 1950. Wiem, że Fat Girl umarł w lipcu.

Później tego lata zamknięto 52 ulicę, potem Dizzy rozwiązał swój big band i scena muzyczna zdawała się rozpadać. Zacząłem wierzyć, że cały ten syf zdarzył się z jakiegoś szczególnego powodu, choć nie wiedziałem, co to było. Widzisz, jestem osobą o wielkiej intuicji. Zawsze udawało mi się przewidywać różne rzeczy. Ale popieprzyło mi się, gdy przyszło przewidzieć, jak to będzie ze mną i z dragami. W numerologii jestem szóstką, doskonałą szóstką, a szóstka to liczba diabła. Myślę, że mam wiele z diabła. Jak to odkryłem, uświadomiłem sobie, że było mi bardzo trudno lubić większość ludzi — nawet kobiet — dłużej niż sześć lat. Nie wiem, co to jest, nazwij to zabobonem, jeśli chcesz. Ale w głębi duszy wierzę, że cały ten chłam to prawda.

W 1950 miało sześć lat, jak osiedliłem się w Nowym Jorku, a więc myślałem sobie, że cały ten pieprzony gnój musiał mi się przydarzyć, a jednak nie potrafiłem nic z tym zrobić. Chciałem przestać strzelać dragi prawie natychmiast, jak tylko zdałem sobie sprawę ze swego nałogu. Nie chciałem skończyć jak Freddie Webster czy Fat Girl. A jednak nie potrafiłem nic z tym zrobić.

Wstrzykiwanie heroiny zmieniło całą moją osobowość z miłego, spokojnego, uczciwego człowieka, w kogoś kompletnie innego. To skutek głodu heroinowego. Zrobiłbym wszystko, aby tylko nie chorować, co oznaczało zdobywanie i wstrzykiwanie heroiny przez cały czas, cały dzień i całą noc.

Zaczynałem brać pieniądze od dziwek na jedzenie i nałóg. Zaczynałem je stręczyć, nawet zanim uświadomiłem sobie, co właściwie robię. Byłem kimś, kogo nazywałem „zawodowym ćpunem”. Tylko po to żyłem. Nawet wybierałem robotę według tego, czy łatwo będzie lyknać dragi. Stałem się wybitnym przewalaczem, ponieważ codziennie musiałem mieć heroine, wszystko jedno co musiałbym zrobić.

Kiedyś nawet przewalałem na pieniądze Clarka Terry’ego, aby zdobyć trochę dragów.

Włóczyłem się wokół America Hotel, gdzie mieszkał także Clark, usiadłem na krawężniku i zastanawiałem się, jak i skąd wziąć trochę pieniędzy, żeby sobie ulżyć, kiedy nadszedł Clark. Ciekło mi z nosa i miałem zupełnie czerwone oczy. Postawił mi jakieś śniadanie, a potem zabrał do swego pokoju w hotelu i kazał mi się trochę przespać. Wyjeżdżał w trasę z Countem Basiem i właśnie wychodził. Kazał mi po prostu zatrzaskać drzwi za sobą, gdy już poczuję się na tyle dobrze, żeby wyjść, ale mogłem zostać tak długo, jak chciałem. Tak blisko byliśmy ze sobą. Wiedział, co robię, ale nie przyszło mu do głowy, że mógłbym zrobić jakiś gnój jemu, prawda?

Nieprawda.

Jak tylko Clark wyszedł, aby złapać swój autobus, otworzyłem jego szuflady i szafy i zabrałem wszystko, co mogłem unieść. Zabrałem trąbkę i mnóstwo ubrań prosto do lombardu, a to, czego nie mogłem zastawić, sprzedałem za te grosze, jakie można było za to dostać. Nawet sprzedałem Philu Joe Jonesowi koszulę, w której potem zobaczył go Clark. Później okazało się, że Clark nie złapał tego autobusu. Czekał, ale autobus się spóźniał. Wrócił do swego pokoju, aby sprawdzić, jak sobie radzę, i zastał drzwi szeroko otwarte. Clark zadzwonił do domu do St. Louis i kazał żonie Pauline, która nadal tam mieszkała, zadzwonić do mojego ojca i powiedzieć mu, w jak marnym byłem stanie. Kiedy do niego zadzwoniła, mój ojciec przyczepił się do niej.

„Jedyne, co nie jest w porządku z Milesem, to ci cholerni muzycanci, tacy jak pani mąż, z którymi się włóczy” — odpowiedział jej. Ojciec wierzył we mnie i trudno mu było przyznać, że jestem naprawdę po uszy w tarapaty, a więc obwinił Clarka. Ojciec czuł, że to przede wszystkim za sprawą Clarka wybrałem muzykę.

Ponieważ Clark znał mego ojca, wiedział, skąd się to wszystko bierze, a na dodatek Clark wybaczył mi to, co mu zrobiłem. Wiedział, że nigdy nie zrobiłbym tego, gdybym nie był chory. Ale przez jakiś czas po tym unikałem miejsc, gdzie mógłbym go spotkać. W końcu wpadliśmy na siebie, przeprosiłem go i było jakby nigdy nic. To dopiero przyjaciel. Jeszcze długo potem, ilekroć przyłapał mnie, jak popijałem w jakimś barze, a reszta jeszcze leżała na ławie, zabierał ją a conto tego, co wtedy ukradłem. Stary, to było naprawdę zabawne.

Irene i ja zalegaliśmy z zapłatą za czynsz w America Hotel. Zastawiałem mnóstwo fajansu, w tym moją trąbkę, i pożyczałem instrument od Arta Farmera za dziesięć dolarów na wieczór. Pewnego razu chciałem ją pożyczyć wtedy, kiedy i on miał granie, więc powiedział, że nie może, i naprawdę się zdenerwowałem. A kiedy pożyczał, przychodził tam, gdzie grałem, aby ją ode mnie odebrać. Nie chciał powierzyć mi jej na noc. Zalegałem także z zapłatą za samochód. Ludzie, którzy sprzedali mi Błękitnego Demona, stale dochodzili jego zwrotu, więc zawsze musiałem wynajdować tajne miejsca, gdzie mógłbym go zaparkować. Wszystko się rozwalało.

W 1950 ja, Irene i dzieci pojechalśmy Błękitnym Demonym z powrotem do East St. Louis. Powiedzieliśmy sobie, że odpocznimy od Nowego Jorku i może jakoś to poskładamy. W głębi duszy wie działałem, że między nami skończone. Nie wiem, co wtedy czuła Irene, ale nie miałem wątpliwości, że miała dość moich głupich numerów.

Gdy tylko przyjechalśmy do East St. Louis i zaparkowałem Błękitnego Demona przed domem ojca, komornik zabrał auto wprost z ulicy. Wszyscy się trochę dziwili, o co chodzi, ale nikt nic nie mówił. Do domu dotarły plotki o moim nałogu, ale nie mówiono o tym otwarcie. Zresztą w East St. Louis nie było zbyt wielu narkomanów i nie wiadano, jak ktoś taki wygląda. Dla nich byłem po prostu Milesem, tym dziwnym muzykantem, synem dr. Davisa, co mieszka w Nowym Jorku razem z innymi dziwnymi muzykantami. Przynajmniej tak myślałem, że oni myślą.

Jeden z przyjaciół powiedział mi, że Irene jest w ciąży, a dziecko jest innego gościa. Tym razem wiedziałem, że nie mogło być moje, bo z nią nie sypiałem. Ten przyjaciel powiedział mi, że widział ją, jak wychodziła z jakiegoś hotelu w Nowym Jorku z tym gościem. Formalnie

nigdy nie byliśmy małżeństwem, więc nie musieliśmy się rozwodzić. Ostatecznie nawet się nie pokłóciliśmy, nic takiego, po prostu się skończyło.

Widzisz, Irene przyjechała za mną do Nowego Jorku i często jeździła ze mną po mieście, jak na przykład do wuja Ferdynanda (brata mojego ojca) w Greenwich Village. Wuj Ferd lubił wypić. Często kręciłem się z nim i paroma zaprzyjaźnionymi z nim czarnymi dziennikarzami. Ci goście tego popijali razem i niezbyt lubiłem, gdy patrzyła, jak padali zalani, zwłaszcza mój wuj. Kiedyś matka zapytała mnie, co porabiam. Kiedy odpowiedziałem, że kręcę się z wujem Ferdem, powiedziała: „O tak, wy dwaj, wiódł ślepy kulawego”. Cóż, matka próbowała powiedzieć mi, że on i ja mamy podobne charaktery — nałogowe. Ale wtedy gdy to mówiła, moim jedynym nałogiem była muzyka. Potem — heroina i wtedy już wiedziałem, co próbowała mi powiedzieć.

W każdym razie Irene została w East St. Louis i tam w 1950 urodził się Miles IV. Ja wróciłem na chwilę do Nowego Jorku i dostałem z powrotem robotę w zespole Billy’ego Eckstine’a, wybierali się grać do Los Angeles, więc pojechałem z nimi. Potrzebowałem regularnych pieniędzy i nie miałem nic lepszego do roboty. Nie podobala mi się muzyka, którą grał B., ale w zespole był Art Blakey i paru innych muzyków, których ceniłem, więc pomyślałem, że pogram tam, aż się pozbiрам.

Los Angeles było ostatnim miastem w trasie, a była to jedna z tych drogich podróży autobusem z miasta do miasta. Nie wiedzieliśmy, gdzie po drodze lykąć towar i ponieważ nie mieliśmy regularnego zaopatrzenia, zacząłem myśleć, że zerwałem z nałogiem. Dexter Gordon, Blakey i chyba Bird byli wtedy z nami, jechaliśmy na lotnisko w Burbank. Art chciał się gdzieś zatrzymać i kupić trochę dragów od jakiegoś znajomego. Zatrzymaliśmy się, a na lotnisku zwinęła nas policja. Jechali za nami od domu tego handlarza. Wsadzili nas do swojego samochodu i powiedzieli: „W porządku, wiemy, kim jesteście i co robicie”. Wszyscy byli biali i praworządni jak paragraf. Zapytali nas o nazwiska. Podałem im swoje, Bird podał swoje, Dexter podał swoje, ale kiedy przyszło do Blakeya, powiedział im, że nazywa się Abdullah ibn Buhaina — podał im swoje muzułmańskie nazwisko. A policjant, który to wszystko zapisywał, mówi: „Skończ z tym głupim gnojem i podaj mi swoje pieprzone amerykańskie nazwisko, twoje prawdziwe nazwisko!” A Blakey na to, że już podał swoje prawdziwe nazwisko. Glina wpadł w szal, zabrał nas, wypełnił papiery i wsadził nas do aresztu. Naprawdę sądziłem, że pozwoliliby nam odejść, gdyby Blakey podał temu gościowi swoje prawdziwe nazwisko. A więc siedzieliśmy w areszcie i musiałem zadzwonić do ojca, aby pomógł mi się wydostać. Ojciec zadzwonił do kolegi, który mieszkał w L.A., dentysty, z którym chodził do szkoły, nazwiskiem dr Cooper, który skontaktował się z adwokatem Leo Brantonem. Adwokat przyszedł i wy dostał mnie.

Miałem na ramieniu stare ślady po igle, co zauważyła policja, ale wtedy niczego nie brałem. Powiedziałem to Leo Brantonowi, a on powiedział mi coś, co mnie zaszokowało. Powiedział, że Art zeznał policji, że to ja brałem, aby go łagodniej potraktowali. Nie uwierzyłem, ale jeden z gliniarzy to potwierdził. Nigdy nie rozmawiałem o tym z Artem i to pierwszy raz teraz wspominam o tym publicznie.

To był pierwszy raz, kiedy związano mnie za cokolwiek, pierwszy raz trafiłem do więzienia i wcale nie spodobał mi się ten syf. To cię odczłowiecza i czujesz się tak cholernie bezradny za tymi całymi stalowymi kratami, gdy twoje życie jest w rękach kogoś, kto ma cię gdzieś. Niektórzy z tych białych strażników to totalni rasiści i mogą ci przywalić, kiedy im się spodoba, albo cię zabić po prostu tak, jak zabija się muchę czy karalucha. Tak więc moja odsiadka otworzyła mi oczy, to było prawdziwe objawienie.

Gdy wyszedłem z aresztu, zostałem z Dexterem jakiś czas w Los Angeles. Trochę graliśmy, ale przeważnie nie. Dexter strzelał mnóstwo heroiny i lubił siedzieć w domu, gdzie mógł dostawać naprawdę dobry towar. Więc i ja od nowa zacząłem strzelać.

Arta Farmera poznałem, gdy przyjechałem tu po raz pierwszy, a potem po powrocie w 1950 poznałem go lepiej. Przez jakiś czas mieszkalem z Dexterem, potem znalazłem sobie kąt w Watkins Hotel na West Adams koło Western Avenue. Spotykaliśmy się z Artem i gadaliśmy o muzyce. Byłem chyba pierwszym, kto powiedział mu o Cliffordzie Brownie, którego już gdzieś słyszałem. Clifford nie był jeszcze sławny, ale wielu muzyków z okolic Philly już o nim mówiło. Art był i jest bardzo miłym koleśkiem, bardzo spokojnym, ale trębacz z niego jak wszyscy diabli.

Pod koniec tego roku miesięcznik „Down Beat” wydrukował artykuł o tym, jak heroina i inne dragi rujną scenę muzyczną, w którym opisano, jak Art Blakey i ja zostaliśmy związani w Los Angeles. Cóż, teraz wszystko było jasne dla wszystkich i trudno mi było znaleźć jakąś muzyczną robotę. Właściciele klubów po prostu mnie skreślili.

L.A. prędko mnie zmęczyło, a więc wróciłem na Wschód. Wpadłem na chwilę do domu, a potem pojechałem do Nowego Jorku. Ale i tam nie czekało na mnie nic, tylko walenie towaru z Sonnym Rollinsem i tymi tam z Sugar Hill. Żadnego grania dla mnie nie było.

Oczekiwanie na rozprawę w L.A. było trudne, bo mało kto wierzył, że byłem niewinny. W końcu w okolicy Bożego Narodzenia dostałem robotę z Billie Holiday w Hi-Note w Chicago. Trwało to około dwóch do trzech tygodni i bawiłem się świetnie.

Było to wspaniałe doświadczenie. W trakcie tego grania bardzo dobrze poznałem ją i Anitę O'Day, tę białą śpiewaczkę. Billie Holiday wydała mi się bardzo uroczą, piękną, wyjątkowo kreatywną osobą. Miała takie zmysłowe usta i zawsze nosiła białą gardenię we włosach. Wydawała mi się nie tylko piękna, ale i sexy. Ale była chora z powodu tych wszystkich dragów, które brała, i rozumiałem, że także z powodu tego, że i ja byłem chory. Mimo wszystko była serdeczną osobą i miło było w jej towarzystwie. Po latach, gdy była poważnie chora, często odwiedzałem ją w jej domu na Long Island i próbowałem jej pomóc. Zabierałem ze sobą swego syna Gregory'ego, którego bardzo lubiła, i siedzieliśmy, gawędząc godzinami, popijając gin za ginem.

Pewien młody, biały gość nazwiskiem Bob Weinstock otworzył nową jazzową firmę płytową pod nazwą Prestige i poszukiwał mnie, abym nagrał dla niego płytę. Nie mógł mnie odnaleźć, a był w interesach w St. Louis. Ponieważ wiedział, że jestem z tamtych okolic, wydzwonił wszystkich Davisów z książek telefonicznych East St. Louis i St. Louis, aż trafił na mojego ojca, który powiedział mu, że pracuję w Chicago. Było to zaraz po Bożym Narodzeniu 1950, kiedy dodzwonił się do mnie do Hi-Note, gdzie grałem z Billie. Podpisaliśmy roczny kontrakt od stycznia, kiedy to miałem wrócić do Nowego Jorku. Pieniądzy nie było wiele — chyba coś około 750 dolarów — ale dawało mi to szansę na prowadzenie zespołu według własnego wyboru, na napisanie muzyki, którą chciałem nagrywać, i na odłożenie paru groszy. Spędziłem resztę czasu rozmyślając, z kim by tu nagrywać.

W styczniu 1951 uniewinniono mnie i kamień spadł mi z serca. Ale szkoda już się stała. Moje uniewinnienie nie trafiło na nagłówki w „Down Beat”, tak jak aresztowanie, więc jeśli chodzi o właścicieli klubów, byłem po prostu jeszcze jednym ćpunem.

Myślałem, że nagrania w nonecie pomogą mi w karierze i, do pewnego stopnia, pomogły. Capitol Records, którzy nagrali sesję nonetu, nie zarobili spodziewanych pieniędzy, a więc nie byli zainteresowani następnymi nagrańmi tego materiału. A ponieważ nie miałem ekskluzywnego kontraktu z Capitołem, miałem wolną rękę, aby pójść do Prestige'u, i poszedłem. Wciąż nie byłem uznawany tak, jak na to — moim zdaniem — zasługiwałem. Pod koniec 1950 zostałem wybrany przez czytelników magazynu „Metronome” do jego All Stars Band. Ale wszyscy w tym zespole byli biali, z wyjątkiem mnie i Maxa. Nawet Bird się nie załapał, wybrali Lee Konitza zamiast niego, Kaya Windinga zamiast J. J. Johnsona i Stana Getza zamiast tych wszystkich wspaniałych czarnych tenorzystów. Zabawnie było być wybranym przed Dizzym. Poza tym

mnóstwo białych muzyków, jak Stan Getz, Chet Baker i Dave Brubeck — co byli pod wpływem moich płyt — nagrywało wciąż i wszędzie. Nazywali teraz to, co grali „cool jazz”. Sądzę, że miała to być alternatywa dla bebopu czy też czarnej muzyki, czy „hot jazzu”, co w świadomości białych ludzi oznaczało coś czarnego. Tymczasem była to ta sama stara śpiewka, jeszcze jeden przewał czarnego chłamu.

Bird zerwał z Doris Syndor — „Olive Oyl” — w 1950 i związał się z Chan Richardson. Chan to już lepiej niż Doris, przynajmniej było na co popatrzeć, a także rozumiała muzykę i muzyków, w odróżnieniu od Doris. Bird nie wyglądał zbyt dobrze, zresztą ja także nie. Bardzo przytył i wydawał się starszy, niż był. Trudy życia zaczęły dawać mu się we znaki. Ale Bird przeprowadził się w dół miasta na Wschodnią 11 ulicę i jego sprawy wyglądały dobrze. Miał nowy kontrakt płytowy z dużą firmą Verve i zaprosił mnie na nagranie w styczniu 1951. Zgodziłem się i oczekiwałem tego nagrania. Oczekiwałem na nowy rok, na postęp w moim życiu i w muzyce, a kontrakt z Prestige'em podnosił mnie na duchu. 1950 był najgorszym rokiem w moim życiu. Zdałem sobie sprawę, że mogę już tylko iść w górę. Na dnie już byłem.

ROZDZIAŁ 7

Wróciłem do Nowego Jorku w dobrym nastroju. Nie miałem mieszkania, więc zatrzymałem się u perkusisty Stana Levy'ego, aż stanę na własnych nogach. Potem, w połowie stycznia, około siedemnastego, jednego dnia grałem na trzech sesjach płytowych: rano z Birdem dla Verve Records, potem na swojej dla Prestige'u, a jeszcze później z Sonnym Rollinsem. Na sesji Birda mieliśmy chyba Birda, mnie, Waltera Bishopa na fortepianie, gościa nazwiskiem Teddy Kotick na basie i Maxa Roacha na bębnach. Bird był tego dnia w dobrej formie i grał świetnie. A także wszyscy inni. Muzyka miała latynoską bazę i była interesująca. Była to jedna z najbardziej zorganizowanych sesji Birda. Wszystko poszło gładko, choć, jak zwykle, nie mieliśmy wielu prób. Pamiętam, jak myślałem, że sprawy Birda wydają się dobrze układać. Wyglądał na szczęśliwego i był to dobry znak.

Po zakończeniu sesji Birda pojechałem na swoje pierwsze nagranie dla Prestige'u. Wziąłem Sonny'ego Rollinsa, Benniego Greena, Johna Lewisa, Percy'ego Heatha i Roya Haynesa. Bobowi Weinstockowi, producentowi, nie podobał się pomysł zaangażowania Sonny'ego Rollinsa, ponieważ nie sądził, że Sonny był gotów, ale przekonałem go, a nawet namówiłem, aby dał Sonny'emu własną sesję, i dał, tego samego dnia.

Nie grałem zbyt dobrze na tej sesji, bo byłem zmęczony nagraniem z Birdem. Pamiętam, że był to zimny i mętny dzień, jakby śnieg nie mógł się zdecydować czy padać, pieprzony, paskudny dzień. Zacząłem właśnie od nowa strzelać heroinę, a więc moje ciało i usta nie były w najlepszym stanie. Ale wszyscy pozostali grali chyba dobrze — zwłaszcza Sonny w kilku numerach. Bob Weinstock widział, że jestem ćpunem, ale postawił na to, że w końcu dojdę do siebie.

John Lewis musiał wyjść z sesji Sonny'ego, więc skończyłem przy fortepianie. Poza tym skład na tej sesji był taki sam jak na mojej. Gdy skończyliśmy, wszyscy żartowali sobie ze mnie, że lepiej grałem na tym fortepianie niż na trąbce na własnej sesji. Sonny nagrał chyba jeden utwór, a ja chyba cztery i to wszystko. Pamiętam, że czułem się dobrze, gdy już było po wszystkim. Byłem z powrotem w Nowym Jorku, znowu grałem i miałem kontrakt na dwie następne płyty. I pamiętam, jak myślałem sobie, gdy Sonny i ja byliśmy w drodze przez śnieżną burzę w górę miasta, aby kupić trochę heroiny. „Gdybym tylko mógł kopnąć ten nałóg, wtedy wszystko mogłoby być w porządku”. Ale droga do zerwania z nałogiem była jeszcze długa, tkwiłem w nim po uszy i dobrze o tym wiedziałem.

Aby związać koniec z końcem i opłacić nałóg, zacząłem pisać wyciągi fortepianowe z płyt; pierwsze osiem taktów melodii, za dwadzieścia pięć czy trzydzieści dolarów. Była to łatwa praca i potrafiłem zrobić taką robotę w parę godzin. Kasowałem pieniądze i ruszałem w górę miasta, aby sobie ulżyć. Ale wkrótce nawet to nie wystarczało, aby zaspokoić głód. Z moim zdrowiem było marnie, grania nieliczne i nieregularne, a więc miałem kiepskie zadęcie. Trąbka to bardzo wymagający instrument. Jeśli chcesz grać, musisz trzymać się w dość dobrej formie. Poza tym kiedyś chodziłem ubrany jak wycięty z żurnala, a teraz wkładałem cokolwiek, co przykryłoby mi grzbiet. Zaczynałem myśleć, że zanim spadł na mnie cały ten heroinowy gnój, byłem całkiem w porządku, z wyprostowanymi włosami do ramion. Do licha, nikt nie mógł zaprzeczyć, że byłem pierwsza klasa. Ale kiedy heroina zaczęła odbierać mi to wszystko, co miałem najlepszego, wszystko to się rozpadło — także moje maniery — i nie stać mnie było nawet na fryzjera, bo nie zostawało mi już na to pieniędzy. Po jakimś czasie zacząłem wyglądać niechlujnie, włosy całe w kudłach, sterczące jak igły. Wyglądałem jak jeź, co wpadł w szal. Te pięć dolarów, które kiedyś wydawałem na fryzjera, teraz pakowałem po prostu w ramię, aby nakarmić potwora. Wstrzykiwałem sobie heroinę w żyły, aby tylko potwór w środku nie poczuł głodu i nie odebrał

mi zdrowia. W 1951 jeszcze nie byłem gotów przyznać się przed samym sobą, że to choroba, więc wciąż zsuwałem się tą długą, ciemną, śliską jak lód ścieżką w coraz głębsze uzależnienie.

W parę dni po nagraniu dla Prestige'u wróciłem do studia, aby nagrywać z 1951 Metronome All Stars. Ta sesja to nic specjalnego. Brzmiało profesjonalnie i to wszystko. Nie zdarzyło się nic takiego, od czego zatrząsłaby się ziemia. Pamiętam, że pchali Lenniego Tristano i że nagrywaliśmy kilka utworów George'a Shearinga. W końcu było to tylko kilka minut muzyki o ścisłej strukturze i aranżacji. Nic nie mogło wynikać z takiej atmosfery. Był to po prostu bajer reklamowy, aby wypchnąć kilku białych muzyków, ze mną i Maxem — jedynymi czarnymi wśród jedenastu muzyków — na odczepnego. Nic ważnego, gdyby nie to, że biali muzycy zgarniali większość pieniędzy. Wszyscy wiedzieli, gdzie rozgrywa się prawdziwa akcja i że dzieje się to wśród czarnych muzyków. Zabrałem swoje pieniądze i ruszyłem w górę miasta łyknać trochę towaru.

Jakiś miesiąc potem grałem ze swoim zespołem w Birdlandzie. Miałem Sonny'ego Rollinsa, Kenny'ego Drewa, Arta Blakeya, Percy'ego Heatha i Jackiego McLeana. Bud Powell powiedział mi, że powinienem wziąć Jackiego, bo go znał i wysoko cenił. Widywałem Jackiego, bo pochodził z Sugar Hill w Harlemie. Dobrze znał Sonny'ego Rollinsa, ponieważ obaj pochodzili z tej samej okolicy w pobliżu Edgcombe Avenue. Jackie nie miał nawet dwudziestu lat, kiedy wystąpił wtedy w Birdlandzie. Ale już wtedy grał, że głowa odpada. Pierwszego wieczoru był tak przestraszony i zaprawiony, że po pierwszych siedmiu czy ośmiu taktach sola uciekł nagle z estrady i dalej, tylnymi drzwiami, na zewnątrz klubu. A tu sekcja rytmiczna gra nadal, a tłum na sali z rozdziawionymi gębami zastanawia się, co tu się, do cholery, dzieje. Zszedłem z estrady, aby zobaczyć, co się stało Jackiemu, chociaż w głębi spodziewałem się, że poczuł się źle od heroiny, ponieważ wiedziałem już wtedy, że brał. Oscar Goodstein, właściciel Birdlandu, ruszył za mną na zewnątrz. A tam Jackie puszcza pawia do kubła na śmieci, cała twarz w wymiocinach. Pytam go, czy nic mu nie jest, a on kiwa głową, że nic. Kazałem mu wytrzeć trąbę, wracać i grać. Wciąż było słychać walking sekcji rytmicznej. Oscar stoi obok, spogląda ze wstrętem i mówi do przechodzącego Jackiego: „Chłopcze, wytrzymaj sobie twarz”; rzuca mu swój ręcznik, odwraca się i wchodzi do klubu przed nami. Jackie wrócił i grał, że głowa odpadała. Tego wieczoru naprawdę był kimś.

Po tym graniu pojechałem na Long Island, gdzie mieszkalem ze Stanem Levym i myślałem o Jackiem. Nazajutrz zadzwoniłem i zaprosiłem go, aby przyszedł i przeleciał ze mną parę utworów. Potem zaprosiłem go do zespołu, który wtedy składałem — Art Blakey, Sonny Rollins, Percy Heath i Walter Bishop — a potem co jakiś czas dzieliliśmy wspólne pokoje przez jakieś dwa czy trzy lata.

Ja i Jackie zaczęliśmy się często kręcić razem, strzelać towar i chodzić do kina na 42 ulicy. Teraz, kiedy wyprowadziłem się od Stana Levy'ego, mieszkawałem głównie w hotelach z dziwkami, od których dostawałem to, czego potrzebowałem na opłacenie nałogu. Mieszkalem w University Hotel na 20 ulicy i od czasu do czasu w America Hotel na 48 ulicy. Jackie i ja często jeździliśmy metrem zaprawieni jak sukinsyn, śmiejąc się ze zgredowskich butów i ubrań ludzi. Po prostu spoglądaliśmy na kogoś i jeśli wydawało nam się, że wyglądał śmiesznie, wybuchaliśmy. Jackie był śmiesznym gościem, stary, i często lubił robić ludziom różne numery. Czasami mieszkalem z nim i jego dziewczyną przy 21 ulicy, gdy byłem zbyt zaprawiony, aby wracać do siebie. Chodziliśmy do sali gimnastycznej Stillmana i przyglądaliśmy się treningowi bokserów, ale głównie byliśmy partnerami w zakupach i strzelaniu towaru. Miałem dwadzieścia cztery lata i mnóstwo spraw za sobą, kiedy spiknąłem się z Jackiem. On miał zaledwie dziewiętnaście i nigdzie jeszcze nie był. Ja miałem już pewną reputację, a więc imponowałem Jackiemu, traktowałem mnie z wielkim respektem, jak starszego.

Kręciłem się także z Sonnym Rollinsem. Pamiętam, że często bywaliśmy w pewnym miejscu w górze miasta zwanym Bell's. (Sippin' at Bell's to utwór, który napisałem o tym barze.) Był to bar z klasą na Broadwayu przy 140 ulicy, przychodziło tam tylko eleganckie towarzystwo. Albo kręciliśmy się w domu Sonny'ego przy Edgecombe. Zaprawialiśmy się i podziwialiśmy ten piękny widok, jaki miał na park po drugiej stronie ulicy. Widać było stamtąd Yankee Stadium.

Kiedy nie kręciliśmy się w domu Sonny'ego czy Waltera Bishopa, chodziliśmy do rodziców Jackiego (lubiłem matkę i ojca Jackiego) albo siadywaliśmy na tym małym skwerku na St. Nicholas przy 149 czy 150 ulicy — zwłaszcza latem, najczęściej ja, Jackie, Sonny, Kenny Drew, Walter Bishop i Art Taylor.

Kochałem Harlem — kręcić się po klubach, po parku przy 155 ulicy i St. Nicholas, chodzić na basen Colonial Pool na Bradhurst koło 145 ulicy razem z Maxem. Wszyscy ćpaliśmy i było tam tak wiele nadających się do tego miejsc, nawet w domu Arta Taylora. Jego matka, bardzo miła pani, którą bardzo lubiłem, pracowała całymi dniami, tak że mogliśmy rządzić w domu. Jak już walnęliśmy, mogliśmy iść do Buda Powella, usiąść i posłuchać jak gra. Nie mówił ani słowa, tylko uśmiechał się od ucha do ucha tym wielkim, słodkim uśmiechem. Mogliśmy iść do klubu nocnego Sugara Raya Robinsona. To miejsce także buzowało, że nie wspomnę Small's Paradise, Lucy's i całej reszty tych klubów ze szpanem. A więc spędzałem mnóstwo czasu w Harlemie, uganiając się za heroiną. Heroina była moją narzeczoną.

Po tym graniu w Birdlandzie nagrywałem chyba z Lee Konitzem dla Prestige'u. Max Roach był na tej sesji i George Russell, i paru innych gości, których nie pamiętam. Zrobiliśmy kilka kompozycji i aranżacji George'a, zawsze był interesującym kompozytorem. O ile pamiętam, granie było dobre, choć nie zachwycające. Dla mnie to po prostu jeszcze jedna robota dla pieniędzy. Byłem na czarnej liście właścicieli klubów, jedyny, kto zatrudnił mnie więcej niż raz, to Oscar Goodstein z Birdlandu.

Grałem w Birdlandzie w czerwcu z J. J. Johnsonem, Sonnym Rollinsem, Kennym Drewem, Tommym Potterem i Artem Blakeyem. Nagrali chyba sobotnią sesję dla ich stałej audycji radiowej. Wszyscy grali dobrze, choć wiedziałem, że moje usta były wciąż w złym stanie. Później, we wrześniu, ja i Eddie „Lockjaw” graliśmy w Birdlandzie w zespole z Charliem Mingusem, Artem Blakeyem, Billym Taylorem i saksofonistą tenorowym nazwiskiem George „Big Nick” Nicholas. Muzyka była dobra. Grałem lepiej niż przedtem.

Zawsze kochałem granie Lockjawa, odkąd usłyszałem go po raz pierwszy w Minton's. Miał taki energetyczny styl. Jeśli miałbyś znowu grać z Lockjawem, lepiej nie bajeruj, bo mógłby cię zawstydzić, tak samo Nick. Nick nigdy nie miał wielkiej reputacji, ale wszyscy wtedy na scenie wiedzieli, że potrafił grać, że głowa odpada; nigdy nie rozumiałem, dlaczego Nick nie był szerzej znany. Z całą tą energią wewnątrz w tych układach grałem prawdopodobnie ostrzej niż ostatnio. Widzisz, Lockjaw był jednym z seniorów sceny muzycznej. To samo Big Nick, który grywał z Dizzym i prowadził w Harlemie wspaniały zespół, który rezydował w Small's Paradise. Grywał tam regularnie z Monkiem i Birdem. A więc nie mogłem się wygłupiać z tymi gośćmi, bo mogli ci po prostu zdmuchnąć zadek z estrady, jeśli grałeś na pół gwizdka. Zaprawiony byłem zdrowo, ale mimo wszystko orientowałem się, że gdy gram z takimi gośćmi, muszę bronić swojej reputacji. A więc przedtem ćwiczyłem i wychodziłem grać tak ostro, jak potrafiłem.

Dobrze było znowu grać z Mingusem. Kręcił się po Nowym Jorku nic nie robiąc, odkąd odszedł z tria Reda Norvo, ponieważ nie było go na afiszach. Miał niewiele roboty — to tu, to tam — i sądziłem, że granie w Birdlandzie mogłoby pomóc mu się pozbierać. Był wspaniałym basistą. Ale trudno się było z nim dogadać, zwłaszcza w sprawach muzyki, bo miał swoje własne, kategoryczne poglądy na temat tego, co dobre, a co złe, i wcale nie wahał się mówić każdemu, co myśli. Pod tym względem byliśmy bardzo do siebie podobni. Nasze poglądy na muzykę czasami

się różniły. Ale rad byłem znowu z nim grać, bo zawsze grał z inwencją, czadem i wyobraźnią.

W październiku zbliżała się moja druga sesja dla Prestige'u i chciałem zrobić nagranie lepsze niż za pierwszym razem. Poza tym Prestige zamierzało nagrać mnie nową techniką, którą nazywali „drobnorowkową”. Bob Weinstock powiedział mi, że będę mógł rozpędzić się ponad trzyminutowy limit czasu obowiązujący na płytach o 78 obrotach/minutę. Mogliśmy rozciągnąć sola tak, jak graliśmy je na żywo w klubach. Miałem być jednym z pierwszych artystów jazzowych, co nagrają płytę o 33,1/3 obrotach na minutę, które dotychczas stosowano wyłącznie do nagrań koncertów na żywo, i byłem podekscytowany tą swobodą, na jaką pozwalała owa nowa technika. Znużyły mnie te trzyminutowe zapasy, na jakie skazywały muzyków 78-ki. Nie było tam wcale przestrzeni na naprawdę swobodną improwizację; trzeba było szybko i skutecznie wskakiwać na solo i zaraz potem uciekać. Bob powiedział mi, że producentem tego albumu ma być Ira Glitter. Wybrałem na tę sesję Sonny'ego Rollinsa, Arta Blakeya, Tommy'ego Pottera, Waltera Bishopa i Jackiego McLeana; był to debiut nagraniowy Jackiego.

To był układ, w którym zrealizowałem swoje najlepsze od dłuższego czasu nagrania. Ćwiczyłem oraz próbowałem z zespołem, a więc wszyscy znali materiał i aranżacje. Sonny gra na tym albumie, że głowa odpada, a także Jackie McLean. Album zatytułowano Miles Davis All Stars; czasem nazywa się go po prostu Dig. Nagraliśmy My O Id Flame, It's Only a Paper Moon, Out of the Blue i Conception. Mingus przyszedł ze mną do studia ze swoim basem; zagrał kilka rzeczy w tle w Conception. Nie jest wymieniony na okładce płyty ze względu na jego ekskluzywny kontrakt z Verve. Wpadł Charlie Parker i siedział w reżyserce. Ponieważ było to pierwsze nagranie Jackiego McLeana, od początku był zdenerwowany, ale kiedy zobaczył Birda, to po prostu odpadł. Bird był jego idolem, a więc chodził do Birda i pytał, co tu porabia, a Bird wciąż odpowiadał, że po prostu kręci się i słucha sobie. Stary, Jackie zapytał Birda o to chyba z tysiąc razy. Ale Bird go rozumiał, a więc nie tracił spokoju. Jackie wołałby, żeby Bird sobie poszedł, i wtedy mógłby się rozluźnić. Ale Bird wciąż powtarzał mu jak dobrze brzmi i dodawał mu otuchy. Po jakimś czasie Jackie się rozluźnił i grał, że głowa odpadała.

Podoba mi się to, co nagrałem na Dig, ponieważ moje brzmienie naprawdę zaczynało być moje, moje własne. Nie brzmiałem jak ktoś inny i odzyskiwałem swój ton — zwłaszcza w My Old Flame, co wymaga bardzo melodycznego podejścia. Pamiętam także, że podobało mi się to, co zrobiłem w It's Only a Paper Moon i Blueing. Nowy, długogrający format był jakby stworzony dla mnie. Ale potem, gdy wyszedłem ze studia, zastałem ten sam stary syf.

Żyłem w gęstej mgle, bez przerwy zaprawiony; przez resztę 1951 i pierwszą połowę 1952 stręczyłem kobiety za pieniądze na opłacenie mojego nałogu. Przez jakiś czas miałem całą stajnię dziwek pracujących dla mnie na ulicy. Nadal mieszkalem w hotelach. Ale to nie było tak, jak się o tym myśli; te kobiety chciały mieć kogoś, z kim mogłyby być i lubiły być ze mną. Zabierałem je na kolacje i w ogóle. Czasami łądowniśmy w łóżku, ale niezbyt często, bo heroina odbiera popęd seksualny. Po prostu traktowałem te prostytutki, jakby były kimś innym. Szanowałem je, a one dawały mi w zamian pieniądze, żebym sobie ulżył. Te kobiety uważały, że jestem przystojny, i po raz pierwszy w życiu ja także zaczynałem tak myśleć. Byliśmy jak rodzina raczej niż cokolwiek innego. Ale nawet pieniądze, jakie mi dawały, nie wystarczały. Nadal mi brakowało.

W 1952 wiedziałem, że muszę zrobić coś, aby rzucić dragi. Zawsze lubiłem boks, więc pomyślałem, że to mogłoby być to. Gdybym trenował codziennie, być może wtedy mógłbym zrobić coś, aby na serio kopnąć nałóg. Znałem już wtedy Bobby'ego McQuillena, który był trenerem w Gleason's Gym na środkowym Manhattanie. Gdy tam zachodziłem, siadaliśmy i gadaliśmy o boksie. Startował w czołówce wagi lekkośredniej, ale zabił gościa w ringu, potem się wycofał i zajął menadżerowaniem i treningiem zawodników. Pewnego dnia — było to chyba na początku 1952 — zapytałem, czy zechciałby mnie trenować. Powiedział, że się zastanowi.

Poszedłem na jakąś walkę do Madison Square Garden i potem wróciłem do szatni zawodnika Bobby'ego, aby dowiedzieć się, czy Bobby będzie mnie trenował, czy nie. Bobby spojrzał na mnie ze szczerym wstrętem i powiedział, że nie będzie trenował nikogo z nałogiem narkotycznym. A ja na to, że nie mam nałogu narkotycznego — stojąc tam zaprawiony jak sukinsyn, ledwo stojąc. Tak byłem zaprawiony. Powiedział, że bym nie robił z niego dumia i że powinienem wrócić do St. Louis i postarać się kopnąć nałóg. A potem kazał mi zabierać się z szatni i pójść doprowadzić się do porządku.

Nikt nigdy przedtem nie rozmawiał tak ze mną, a już zwłaszcza o mnie i o dragach. Stary, Bobby sprawił, że poczułem się, jakbym miał stopę wzrostu. Zawsze zadawałem się z muzykami, którzy albo brali dragi, albo nie, ale nigdy nie mówili nic na tych, co brali. A więc usłyszeć coś takiego jak to, to było coś, stary.

Po tym, jak Bobby mi to powiedział, w chwili przejaśnienia zadzwoniłem do ojca i poprosiłem, żeby przyjechał i zabrał mnie. Potem odłożyłem słuchawkę i wróciłem do strzelania dragów.

Pewnego wieczoru grałem w Downbeat Club. Miałem Jackiego McLeana na saksofonie altowym, Jimmy'ego Heatha na tenorowym, jego brata Percy'ego na basie, Billa Coginsa na fortepianie i Arta Blakeya na bębnach. Spojrzałem na widownię, a tam był mój ojciec — stał tam w prochowcu — patrząc na mnie. Wiem, że wyglądałem fatalnie, ponieważ winien byłem ludziom pieniądze i grywałem na pożyczonych trąbkach. Tego wieczoru pożyczyłem chyba od Arta Farmera. Właściciel klubu miał mnóstwo kwitów z lombardu, które dawałem mu jako zastaw, gdy pożyczałem od niego pieniądze. Byłem w kiepskim stanie i wiedziałem o tym, wiedział także mój ojciec. Patrzył na mnie z takim wstrętem, że poczułem się jak kupa gnoju. Podszedłem do Jackiego i powiedziałem: „Ten, tam, to mój ojciec, stary. Skończcie set, a ja z nim pogadam”. Jackie odpowiedział „okay”, spoglądając na mnie rozbawiony jak diabli. Musiałem chyba wyglądać trochę dziwnie.

Zszedłem z estrady i ojciec poszedł za mną do garderoby. Właściciel też tam wszedł. Ojciec spojrzał mi prosto w oczy i powiedział, że okropnie wyglądam i że jeszcze tej nocy jadę z nim z powrotem do East St. Louis. Właściciel powiedział ojcu, że muszę dograć do końca ten tydzień, ale ojciec na to, że niczego nie będę dogrywał i że musi znaleźć kogoś innego na moje miejsce. Ja i właściciel zgodziliśmy się na J. J. Johnsona, do którego zaraz zadzwoniłem i który zgodził się zastąpić mnie na puzonie.

Potem właściciel podniósł sprawę kwitów z lombardu, a ojciec wypisał mu czek, odwrócił się do mnie i kazał mi zabrać moje rzeczy. Powiedziałem „okay”, ale musiałem wrócić i powiedzieć zespołowi, co się dzieje. Powiedział, że na mnie zaczeka.

Po skończonym secie wyciągnąłem Jackiego McLeana na stronę i powiedziałem mu, że J. J. zajmie moje miejsce i dokończy ten tydzień. „Zadzwoń, kiedy będę wracał, ale teraz mój stary przyjechał po mnie i muszę z nim jechać”. Jackie życzył mi powodzenia i wraz z ojcem złapaliśmy pociąg do East St. Louis. Czułem się, jakbym znowu był małym chłopczykiem w podróży z tatusem. Nie czułem się tak nigdy przedtem i prawdopodobnie nigdy potem.

W drodze do domu powiedziałem mu, że zamierzam rzucić towar i wszystko, czego mi potrzeba, to trochę odpoczynku, i że byłoby dobrze posiedzieć trochę w domu, gdzie nie ma zbyt dużo towaru. Ojciec mieszkał w Millstadt w Illinois, gdzie miał farmę, a także kupił mieszkanie w St. Louis. Zatrzymałem się na jakiś czas na tej farmie, jeździłem konno i w ogóle, po prostu próbowałem się rozluźnić. Ale takie rzeczy prędko się nudzą, a na dodatek zaczynałem chorować, bo zaczęły dopadać mnie moje diabły. A więc spiknąłem się z paroma ludźmi, którzy wiedzieli, gdzie kupić heroinę. Zanim się obejrzałem, znowu się strzykałem i pożyczałem pieniądze na opłacenie nałogu od ojca, dwadzieścia, trzydzieści dolarów naraz.

W tym samym czasie zderzyłem się z Jimmym Forestem, który był saksofonistą tenorowym jak sto diabłów. Był z St. Louis. Był także ćpunem i wiedział, gdzie jest najlepszy chlām. Ja i Jimmy zaczęliśmy sporo grywać w klubie na Delmar w St. Louis, zwanym Barrelhouse. Do tego klubu chodzili głównie biali i to tam spotkałem tę młodą, piękną i bogatą białą dziewczynę, której rodzice mieli fabrykę obuwia. Bardzo mnie lubiła i miała bardzo dużo pieniędzy.

Pewnego dnia, gdy czułem, że dopada mnie choroba, poszedłem do biura ojca, aby poprosić go o jeszcze trochę pieniędzy. Odpowiedział, że mi nie da, że moja siostra Dorothy powiedziała mu, że pieniądze potrzebne mi są tylko na strzykanie. Z początku ojciec nie chciał uwierzyć, że nadal strzelam drągi, ponieważ powiedziałem mu, że już przestałem, ale po tym, jak Dorothy powiedziała mu, że kłamię, powiedział mi, że nie da mi już żadnych pieniędzy.

Kiedy ojciec mi to powiedział, odukał mi, stary, i zacząłem przeklinać go przy wszystkich, wrzeszczeć na niego najróżniejsze wyzwiska i świnstwa. Pierwszy raz w życiu zrobiłem coś takiego. I choć w głębi duszy mówiło mi, aby tego nie robić, głód heroiny był silniejszy niż lęk przed przeklinaniem własnego ojca przy wszystkich. A on po prostu pozwolił na te przekleństwa bez ruchu i bez słowa. Wszyscy w jego biurze siedzieli zaszokowani z otwartymi gębami. Kłamałem tak ostro i tak głośno, że nawet nie zauważyłem, jak zatelefonował. Zanim się zorientowałem, wpadły te dwa wielkie czarne sukinsyny, złapały mnie i zabrały do aresztu w Bellevue w Illinois, gdzie siedziałem przez tydzień, oszalały i chory jak sukinsyn, cały czas rzygając. Myślałem, że umieram. Ale nie umarłem i po raz pierwszy chyba pomyślałem sobie, że udałoby mi się kopnąć nałóg na żywca; wystarczyło się tylko zdecydować.

Ponieważ mój ojciec był szeryfem w East St. Louis, załatwił, żeby moje aresztowanie było nieoficjalne i nie pojawiło się w mojej kartotece. Wiele nauczyłem się o kradzieży i czyszczeniu kieszeni od tych wszystkich kryminalistów, którzy tam siedzieli. Nawet pobitem się z pewnym gościem, który stale mi dokuczał. A więc zwałem go z nóg, czym zyskałem pewien respekt. Ale później, stary, jak odkryli, że jestem Milesem Davisem, bo wielu z nich znało moją muzykę, wtedy bardzo mnie szanowali. I przestali mi już zawracać głowę bzdurami. A potem wyszedłem. Pierwsze, co zrobiłem po wyjściu, to pogałem i zaprawiłem się. Ale ojciec postanowił, że inaczej poradzi sobie z moim problemem dragowym; zamierzał zabrać mnie do więzienia federalnego dla uzależnionych i zapisać tam na rehabilitację. Wtedy gdy go przeklinałem, pomyślał, że oszalałem, i naprawdę potrzebna mi pomoc. Byłem wtedy tego samego zdania.

Pojechaliśmy do Lexington w Kentucky nowym cadillakiem ojca razem z jego drugą żoną Josephine (jej panięńskie nazwisko było Hanes). Powiedziałem ojcu, że pójde na ten program rehabilitacyjny, bo nie bardzo sobie sam radziłem, a także dlatego, że nie chciałem go zawieść, chyba już dość go zawiodłem. Wyobrażałem sobie, że mógłby to być sposób na pozbycie się nałogu, którego miałem już dość, a także, że ucieszyłoby to ojca. W tym czasie zaczynałem być naprawdę chory od heroiny. Wziąłem tylko raz od wyjścia z więzienia, więc czułem, że może był to dobry moment, aby się postarać i uwolnić.

Gdy przyjechaliśmy do Lexington, okazało się, że mogłbym się tam dostać tylko jako ochotnik, jako że nie zostałem zatrzymany za przestępstwo kryminalne. Ale nie mogłem, nie mogłem i nie chciałem sam wsadzić się do więzienia, na rehabilitację czy cokolwiek innego; cholera, nie miałem zamiaru iść na ochotnika do żadnego pierdła. Nigdy nie byłem miłośnikiem siedzenia w więzieniu i ponieważ nie strzelałem już towaru od prawie dwóch tygodni, pomyślałem, że może już kopnąłem nałóg. (Jacyś muzycy, którzy siedzieli wtedy w Lexington, powiedzieli mi później, że dotarło do nich więzienną pocztą pantoflową, że zjawiłem się tam, aby się zapisać, a więc paru z nich poszło mnie przywitać, zanim się dowiedzieli, że się nie zdecydowałem.) Powiedziałem sobie wtedy, że robię to głównie, aby zadowolić ojca, nie dla siebie. Przekonałem go, że panuję nad sytuacją, a więc dał mi trochę pieniędzy. Nie miał nawet

pretensji, że przekląłem go przy wszystkich — przynajmniej nigdy już o tym nie wspominał — ponieważ wiedział, że byłem chory. Ale ja wiedziałem, że się zmartwił, gdy nie zapisałem się wtedy do Lexington — choć nic nie powiedział — ponieważ widziałem niepokój w jego twarzy, kiedy żegnaliśmy się. Życzył mi szczęścia i pojechał z żoną do Louisville odwiedzić jej ojca. Ja wróciłem do Nowego Jorku.

Po drodze do Nowego Jorku zadzwoniłem do Jackiego McLeana i zapowiedziałem swój przyjazd. Rozmawiałem już z Oscarem Goodsteinem z Birdlandu i wyznaczył mi termin na granie, a więc trzeba było pozbierać zespół. Chciałem mieć Jackiego i Sonny'ego Rollinsa, ale Jackie powiedział mi, że Sonny siedzi w więzieniu, za drugi czy coś takiego. W każdym razie powiedziałem Jackiemu, że mam Conniego Kaya na bębny, ale potrzebny mi pianista i basista do Birdlandu. Jackie przyprowadził Gila Cogginsa i Conniego Henry'ego na to granie. Jackie powiedział, że mogłbym zatrzymać się u niego i gdy tylko z powrotem trafiłem do Nowego Jorku, znowu wróciłem do strzelania dragów — nie od razu, ale jakby stopniowo, i zanim się obejrzałem, od nowa tkwiłem w tym gnoju. Oszukiwałem sam siebie myśląc, że kopnałem nałóg, biorąc na początek tylko troszkę. Wściekałem się na siebie, że nie zapisałem się do Lexington. A jednak czułem się szczęśliwy z powrotem w Nowym Jorku, bo w głębi duszy wiedziałem, że albo muszę kopnąć nałóg, albo umrzeć, a ponieważ nie byłem przygotowany na śmierć, wyobrażałem sobie, że wcześniej czy później kopnę nałóg, choć nie wiedziałem kiedy. To, że wytrzymałem w więzieniu na żywca, wtedy w domu, dodawało mi wiary, że potrafiłbym to zrobić, gdy tylko się zdecyduję. Ale ta decyzja była trudniejsza, niż mi się to kiedykolwiek wydawało.

Tu w Nowym Jorku Symphony Sid montował trasę koncertową i zapytał, czybym się nie przyłączył. Odpowiedziałem „tak”, ponieważ bardzo potrzebowałem pieniędzy. W maju grałem w Birdlandzie z zespołem, który pomógł mi zebrać Jackie McLean; ja, Jackie, Connie Kay na bębnach, Connie Henry na basie, Gil Coggins na fortepianie i koleś nazwiskiem Don Elliot na melofonie.

Ponieważ dopiero co wróciłem, nie mieliśmy czasu na próby i chyba słyhać to było w graniu. Ale przypominam sobie, że jednego wieczoru na widowni był Bird i wciąż oklaskiwał wszystko, co grał Jackie, nawet kiedy grał źle, co nie zdarzało się często, bo Jackie grał tam wtedy, że głowa odpadała. Pewnego razu Bird podbiegł i pocałował Jackiego w szyję czy policzek po tym, jak skończyliśmy set. Ale cały ten czas Bird nie odzywał się do mnie ani słowem, więc mogłem się chyba zdenerwować, ale zdaje się, że się nie denerwowałem. Uderzyło mnie to, ponieważ nigdy nie widziałem, żeby Bird tak się zachowywał. Zastanawiałem się, czy mu się nie popieprzyło, czy coś, ponieważ kiedy bił to brawo Jackiemu, był jedynym, który to robił. Jackie grał dobrze, ale nie aż tak dobrze jak sukinsyn. Wciąż zastanawiałem się, dlaczego Bird to robił i czy nie próbował mnie zbić z tropu, czy nie próbował mnie zdyskredytować chwalać Jackiego, a ignorując mnie. Ale brawa Birda dla Jackiego zwróciły na niego uwagę wielu krytyków. Ten właśnie wieczór faktycznie wprowadził Jackiego na muzyczną mapę.

Chociaż Jackie potrafił grać, że głowa odpadała, wciąż miał problemy z dyscypliną i uczeniem się pewnych utworów. Niedługo po tym graniu w Birdlandzie mieliśmy naprawdę wielką kłótnię w studio nagraniowym o to, jak Jackie nie grał Yesterdays, czy Wouldn't You. Jackie miał wiele wrodzonych zdolności, ale był wtedy leniwy jak sukinsyn. Zdarzało się, że kazałem mu grać jakiś utwór, a on odpowiedział, że „nie zna tego”.

„Co to znaczy, że nie znasz tego? To się naucz” — mówiłem.

A on opowiadał jakieś bzdury o utworach należących do innej epoki i że on jako „młody gość” nie rozumie, dlaczego miałby się uczyć „tego całego starego chlamu”.

„Stary — powiedziałem — muzyka nie ma epok, muzyka to muzyka. Podoba mi się ten utwór, to mój zespół, grasz w moim zespole, ja gram ten utwór, więc naucz się go i naucz się

wszystkich tych utworów, czy ci się podobają, czy nie. Naucz się ich”.

Pewnego szczególnego dnia w 1952 nagrywałem po raz pierwszy dla wytwórni Blue Note Alfreda Liona (moja umowa z Prestige’em nie była ekskluzywna). Na tej sesji Gil Coggins grał na fortepianie, J. J. Johnson na puzonie, Oscar Pettiford na basie, Kenny Clarke — który przyjechał z Paryża — na bębnach i Jackie na alcie. Sądzę, że grali na tej płycie dobrze; sądzę, że i ja grałem dobrze. Nagraliśmy chyba Woody’n You, Donnę Jackiego (którą nazwano Dig na innym albumie i przypisano mnie), Dear Old Stockholm, Chance It, Yesterdays i How Deep Is the Ocean. Jackie wciskał ten sam stary kit, kiedy nagrywaliśmy Yesterdays. Po prostu nie wytrzymałem i skłamałem Jackiego przy wszystkich tak okrutnie, że myślałem, że się rozplacze. Nigdy nie grał tego prawidłowo, więc po prostu kazałem mu zostawić ten utwór i dlatego nie gra w tym utworze na tej płycie. Był to chyba jedyny album, jaki nagrałem w 1952.

Pewnego razu byliśmy w Filadelfii i graliśmy w jakimś klubie, ja i Jackie, Art Blakey, Percy Heath i — chyba — Hank Jones na fortepianie. W każdym razie, nagle wchodzi Duke Ellington, Paul Quinette, Johnny Hodges i paru innych członków zespołu Duke’a. Mówię sobie: „Stary, teraz musimy przyłożyć”. A więc zapowiadam Yesterdays. Zaczynam melodię z Jackiem, potem gram solo i pokazuję jemu, że ma grać solo. Zazwyczaj nie pozwalałem Jackiemu grać w Yesterdays, ale znowu obiecał mi, że się tego nauczy. Chciałem zobaczyć, czy dotrzymał słowa.

Zaczął grać na melodii i znowu wszystko spieprzył, no nie? Jak set się skończył i przedstawiałem zespół przez mikrofon — robiłem ten chłam naprawdę dawno temu — kiedy przyszło na Jackiego, mówię: „Panie i Panowie, Jackie McLean, nie wiem, jak dostał zawodową legitymację, skoro nigdy nie umiał grać Yesterdays?” Cóż, publiczność nie wiedziała, czy żartuję, czy nie; czy bić brawo Jackiemu, czy wygwizdać sukinsyna. Po tym secie Jackie wpada na mnie w alejce za klubem, gdzie zaprawialiśmy się, Art i ja, i mówi: „Miles, to nie było w porządku, stary, zawstydzić mnie w ten sposób w obecności Duke’a, stary, który jest moim pieprzonym muzycznym ojcem, ty sukinsynu”. Rozplakał się!

A ja na to: „Odpieprz się, Jackie, co za pieprzony dzieciak z ciebie! Stale wygadujesz jakieś bzdury, że jesteś młody koleś i nie możesz nauczyć się starej muzyki. Pieprz to, a także sam siebie! Powiedziałem ci, muzyka to muzyka. Więc lepiej naucz się tych numerów albo nie będzie ci już dłużej w moim pieprzonym zespole, słyszysz? Naucz się repertuaru, jakiego się od ciebie wymaga, żebyś mógł grać. Mówisz, że Duke był na widowni i że zawstydziłem cię przedstawiając w ten sposób. Dobrze, sukinsynu, sam się zawstydziłeś, bo nie umiałeś poprawnie zagrać Yesterdays. Stary, nie sądzisz, że Duke wie dobrze, jak idzie ten utwór? Zwariowałeś? Nie skompromitowałem cię, sam się, sukinsynu, skompromitowałeś! A teraz skończ z tym pieprzonym

placzem i wracajmy do hotelu”.

Jackie się uspokoił, więc opowiedziałem mu prawdziwą historię, jak to, gdy po raz pierwszy byłem w zespole B., musiałem być na posyłki dla B., podczas gdy on siedział sobie z jakąś ślicznotką. Opowiedziałem Jackiemu, jak B. wrzeszczał: „Gdzie jest Miles!” — i wysłał mnie po swoje garnitury albo czyścić jego buty, albo po papirusy; jak B. kazał mi siedzieć na skrzynce po coca-coli, gdy po raz pierwszy dołączyłem do sekcji trąbek. A wszystko dlatego, że on był liderem, a ja byłem najmłodszy w zespole, dzieciak, i jak w ten sposób płaciłem frycowe, ponieważ on był liderem i mógł mnie tak gnoić. Powiedziałem Jackiemu: „A więc nie narzekaj na to, co mówię do ciebie albo o tobie, stary, bo jeszcze nawet nie zacząłeś płacić frycowego. Po prostu przewróciło ci się w głowie i albo nauczysz się grać ten program, albo spieprzaj z mojego zespołu”.

Zamurowało go, w ogóle się nie odezwał. Myślę, że gdyby Jackie odezwał się wtedy, palnąłbym go w jego sukinsyński tyłek, ponieważ mówiłem mu to, aby mu pomóc, a nie

zaszkodzić.

Później, gdy Jackie odszedł już z zespołu, za każdym razem, kiedy wybierałem się go posłuchać, grał kilka tych starych utworów, zwłaszcza Yesterdays. Po skończonym secie podchodził do mnie i pytał, jak sobie z nimi radził. Wtedy był już mistrzem i potrafił zagrać wszystko! A więc mówiłem mu „całkiem dobrze, jak na młodzieńca”, a on śmiał się do rozpuku. Po jakimś czasie, gdy pytano go, gdzie studiował muzykę, odpowiadał: „Studiowałem na Miles Davis University”. To chyba mówi samo za siebie.

Kiedy tego roku wziąłem Johna Coltrane’a jako zastępstwo za Jackiego. Chciałem mieć dwa tenory i alt, ale nie stać mnie było na trzy rury. A więc wziąłem Sonny’ego Rollinsa i Coltrane’a na granie, jakie miałem w Audubon Ballroom (gdzie później zabito Malcolma X). Pamiętam, jak Jackie zdenerwował się, gdy powiedziałem mu, że wezmę Trane’a zamiast niego; myślał, że go zwalniam. Ale ja nie mogłem opłacić trzech rur i gdy wyjaśniłem mu, że to tylko na jeden wieczór, uspokoił się. Ale Sonny był tego wieczoru groźny, wystraszył Trane’a nie na żarty, całkiem tak samo, jak Trane miał straszyć jego kilka lat później.

Jednakże po tych incydentach moje stosunki z Jackiem nie były już takie jak przedtem. To, że rozmawiałem z nim tak jak wtedy, kiedy skłamałem go na głos, położyło cień na naszej przyjaźni, tak więc jak gdyby oddalaliśmy się od siebie i w końcu opuścił zespół, choć graliśmy jeszcze trochę razem po tych incydentach.

Jackie poznał mnie z wieloma dobrymi muzykami, jak Gil Coggins. Był pianistą jak wszyscy diabli. Ale postanowił zająć się handlem nieruchomościami, bo nigdy naprawdę nie lubił stylu życia muzyków, a pieniądze nie spływały wtedy regularnie. Gil był naprawdę miłym facetem ze średniej klasy i myślał o bezpieczeństwie. Ale podobało mi się, jak grał i myślę, że gdyby przy tym pozostał, byłby jednym z najlepszych pianistów. Kiedy Jackie poznał nas, niezbyt go polubiłem. Potem zaakompaniował mi w Yesterdays i po prostu odpadłem. Spotkałem Gila chyba raz po tym, jak wróciłem z domu, wtedy gdy ojciec zabrał mnie do Lexington. Później Jackie przedstawił mnie basiście Paulowi Chambersowi i perkusiście Tony’emu Williamsowi. Przez Jackiego chyba poznałem też perkusistę Artę Taylora, albo przez Sonny’ego Rollinsa, ale zdaje się, że to był Jackie.

Nawiązałem wiele kontaktów w Harlemie, na Sugar Hill w górze miasta dzięki obu, Jackiemu i Sonny’emu. A wszyscy ci muzycy z Sugar Hill naprawdę potrafili wtedy grać, w tamtych latach.

I trzymali superszpan.

Z wyjątkiem paru grań tu i tam, resztę czasu spędziłem na dragowaniu. Tysiąc dziewięćset pięćdziesiąty drugi był kolejnym strasznym rokiem, a wszystkie te lata wydawały się coraz gorsze, po szczytowym 1949. Także po raz pierwszy zaczynałem wątpić w siebie, w swoje zdolności i dyscyplinę; po raz pierwszy zacząłem zastanawiać się, czy rzeczywiście uda mi się wyjść na swoje w muzyce, czy mam wewnętrzną siłę, aby utrzymać wszystko w kupie.

Mnóstwo białych krytyków mówiło wciąż o tych wszystkich białych muzykach, naszych imitatorach, jakby byli jakimiś wspaniałymi sukinsynami i w ogóle. Mówili o Stanie Getzu, Dave’ie Brubecku, Kayu Windingu, Lee Konitzu, Lenniem Tristano i Gerrym Mulliganie, jakby byli bogami czy czymś takim. A niektórzy z nich, białych gości, byli ćpunami, tak jak my, ale nikt nie pisał o tym tak, jak pisano o nas. Nie zwracali uwagi na białych ćpunów, dopóki nie związane Stana Getza, jak próbował włamać się do apteki, żeby lyknać jakieś dragi. Ten chlām trafił na nagłówki, aż ludzie zapomnieli i z powrotem gadali, że czarni muzycy to ćpuny.

Nie twierdzę tu, że ci goście nie byli dobrymi muzykami, ponieważ byli; Gerry, Lee, Stan, Dave, Kai, Lennie — wszyscy byli dobrymi muzykami. Ale niczego nie rozpoczęli i zdawali sobie z tego sprawę i nie byli najlepsi w tym, co było grane. Co niepokoiło mnie najbardziej to to,

że wszyscy ci krytycy zaczęli mówić o Chetcie Bakerze z zespołu Gerry'ego Mulligana, jakby był powtórny objawieniem Jezusa Chrystusa. A on brzmiał po prostu tak jak ja — gorzej niż ja, nawet wtedy gdy byłem strasznym ćpunem. Czasami łapałem się na myśli, czy naprawdę grał lepiej ode mnie i Dizzy'ego, i Clifforda Browna, który właśnie wkraczał na scenę. Teraz wiem, że Clifford przewyższał o głowę i szyję tych wszystkich młodszych muzyków, przynajmniej moim zdaniem. Ale Chet Baker? Stary, jakoś mi się to nie widzi. Krytycy zaczęli traktować mnie, jakbym był jednym z tych starszych gości, no wiesz, jakbym był tylko wspomnieniem — i to przykrym wspomnieniem, jeśli o to chodzi — a ja miałem dopiero dwadzieścia sześć lat w 1952. I czasami nawet ja sam myślałem o sobie jak o przeszłości.

ROZDZIAŁ 8

Na trasę Symphony Sida zaciągnęliśmy się chyba wczesnym latem 1952 i mieliśmy pojechać do kilku miast. Na trasie w zespole Sida byliśmy: ja na trąbie, Jimmy Heath — brat Percy'ego — na tenorze, J. J. Johnson na puzonie, Milt Jackson na wibrafonie, Percy Heath na basie i Kenny Clarke na bębnach. Zoot Sims nie mógł pojechać, więc zastąpili go Jimmym Heathem. Jimmy'ego poznałem, kiedy byłem w zespole Birda, i w 1948 pojechaliśmy do Philly grać w Downbeat Clubie. Jimmy pożyczał Birdowi swoją rurę, ponieważ Birda była w lombardzie, potem czekał na koniec grania i zabierał ją, bo nie ufał Birdowi, że jej nie zastawi. Bird złapał pociąg z powrotem do Nowego Jorku, bo Philly nie miało litości dla ćpunów, policja związałaby ćpuna w minutę.

Jimmy miał drobne stopy i nosił zwykle wystrzałowe buty. Potrafił się też nieźle ubierać. A więc widywałem się z nim, kiedy wpadałem do Philly, skąd pochodził. Jego matka kochała muzyków jazzowych. Oprócz Percy'ego i Jimmy'ego był także Albert albo „Tootie”, jak nazywali go wszyscy goście w branży, perkusista. Bracia Heath byli rodziną muzyków, a ich matka świetnie gotowała, więc zwykle kręciło się w ich domu mnóstwo muzyków. Jimmy miał big band, z którego wyszedł Coltrane. Były z nich groźne sukinsyny, ze szpanem i w ogóle.

Jimmy był też poważnie za heroiną, więc znając jego i siebie przypuszczałem, że chyba zaczęliśmy strzelać razem, zanim dołączył do trasy Symphony Sida. Wiem, że zdarzało mu się strzelać z Birdem. To chyba ja poleciłem go do tego zespołu, ponieważ potrzebny mi był w zespole ktoś tak jak ja za heroiną. W tamtym czasie wszyscy inni w zespole już rzucili. A kiedy odpadł Zoot, który także sobie dogadzał, zostałem sam.

Wszyscy mieliśmy wrażenie, że powinniśmy nazywać się inaczej niż The Symphony Sid All Stars, ale nic nie mogliśmy na to poradzić, jeśli zależało nam na tych pieniądzach. Z powodu swych transmisji radiowych z Birdlandu Sid był większą sławą niż my, głosem docierającym po nocy do domów ludzi, prezentującym całą tę wspaniałą muzykę, co zmieniała ludziom życie. A więc był sławny i wszyscy myśleli, że to on odkrył nas wszystkich, że ta muzyka istniała za jego powodem. A także chcą dodać, że biali ludzie mogli teraz przyjść i zobaczyć ten koncert, bo był z nim związany biały, taki jak oni. A czarni ludzie przychodzili zobaczyć jak my gramy, a większość koncertów była dla czarnych. Płacił nam może 250, 300 dolarów tygodniowo, co było dobrą sumą na tamte czasy. Ale on zarabiał dwa albo trzy razy tyle za samo nazwisko i te parę słów, które mówił. A więc wszyscy mieli tego dość.

Graliśmy w Atlantic City. Przypominam sobie, że na tym graniu nie mieliśmy pianisty, bo miejsce to zajął jakoś wibrafon Milta, a więc było to interesujące z muzycznego punktu widzenia zestawienie. Gdy ktoś chciał mieć fortepian, wtedy ja, czy któryś z nas, grał na fortepianie dla tego, kto tego chciał, a więc było to doświadczenie kształcące dla każdego. Jeśli nikt nie chciał fortepianu, wtedy ten, kto właśnie grał, mógł sobie odjechać, co oznaczało granie cokolwiek chciałeś, tylko z basem i bębnami w tle i pustą przestrzenią tam, gdzie zwykle był fortepian. Było to jak spacer ulicą w jasny, słoneczny dzień, bez nikogo i niczego na twojej drodze. Właśnie to rozumiałem jako odjazd, także użytek z wyobraźni. Granie bez fortepianu uwalniało muzykę. Na tej trasie odkryłem, że czasami fortepian przeszkadza, że S nie jest potrzebny tam, gdzie chodzi o luźniejsze, swobodniejsze dźwięki.

Następnie graliśmy w Apollo Theatre na 112 ulicy w Harlemie, gdzie było granie jak sukinsyn. Pamiętam, że tego wieczoru po raz pierwszy od dłuższego czasu przeszedłem sam siebie, bo tak wspaniała była ta publiczność. Stary, staliśmy tam z wyprostowanymi fryzurami, a ja odebrałem garnitur z lombardu, więc nie dało się zaprzeczyć, że przypieprzaliśmy, a na widowni wszyscy szaleli. Wyprostowałem sobie włosy u Rogersa na Broadwayu. Wyglądałem

elegancko i grałem, że głowa odpadała, w Apollo Theatre z bandą wspaniałych muzyków. Byłem zaprawiony, gaża była w porządku, to czego więcej trzeba czarnuchowi?

Kiedy ruszyliśmy w trasę na dobre, do miejsc takich jak Cleveland, Graystone Ballroom w Detroit i tak dalej, wtedy sprawy zaczęły się psuć, ponieważ Jimmy'emu i mnie trudno było nawiązać potrzebne kontakty heroinowe. Nie były to koncerty, raczej dasingi, a Sid zapowiadał cały show. To wszystko, co robił, oprócz kasowania pieniędzy i płacenia nam.

Na Środkowym Zachodzie nie mogliśmy znaleźć towaru albo mieliśmy z tym wielkie problemy. Czasami spóźnialiśmy się na granie i reszta zespołu musiała zaczynać bez nas. Zdarzało się to także w przerwach. Ja i Jimmy wynajdowaliśmy wśród publiczności kogoś, kto coś miał, pędziliśmy do hotelu przywalić i spóźnialiśmy się z powrotem. Po pewnym czasie reszta gości w zespole zaczęła się wkurzać i mówić nam, żebyśmy wzięli się w garść. Brat Jimmy'ego Percy szczególnie dawał mu w kość. A do mnie czepiali się wszyscy razem. Mieli dość osłaniania mnie i Jimmy'ego. Zwłaszcza siedzieli mi na karku Kenny, Milt i Percy.

Także wiele gnoju narobiło się między Sidem a muzykami. W Buffalo Sid się nie pojawił, więc podzieliśmy jego 200 dolarów pomiędzy siebie. Wystąpił przeciwko nam do związku muzyków, kiedy nie chcieliśmy oddać mu tych pieniędzy, i przegrał. Innym razem odkryliśmy, kiedy graliśmy w Chicago, że Sid sprzedał cały program za 2000 dolarów, a nam powiedział, że dostał 700. Milt Jackson podsłuchał rozmowę Sida z właścicielem klubu. Ponieważ Sid jest agentem, który kontraktuje show, dostaje gażę agenta, która wtedy wynosiła pięć, albo dziesięć procent, plus to, że jest konferansjerem — oraz, jak mu się wydawało, gwiazdą programu — a więc i za to bierze pieniądze. A tu bierze to wszystko i całe 1300 dolarów, czyli różnicę pomiędzy 700 a 2000. Wszystko to trafia do jego kieszeni.

Tymczasem my zarabiamy około 500 dolarów za koncert do podziału na sześciu, a on zarabia 200 za koncert tylko za zapowiedzi i za łażenie dookoła, udawanie waśniaka i w ogóle. A gdy go o to pytamy, zaprzecza, dostaje szału i nazywa nas niewdzięcznikami.

Czyż to właśnie nie jest biały człowiek? Gdy wróciliśmy do Nowego Jorku, wszyscy mieli wyżej uszu tych numerów Sida. Nie, żebyśmy go nienawidzili, po prostu mieliśmy dość jego towarzystwa.

Na koniec trasy w Nowym Jorku Sid winien był J. J. pięćdziesiąt dolarów i J. J. zapytał o nie. Sid go olał. Sid był aroganckim sukinsynem. A więc J. J. się podniósł i wybił Sidowi jego sztuczne zęby. Wypadły i potoczyły się po podłodze. Nie widziałem tego zdarzenia, ale Milt opowiedział, co się stało, kiedy wkroczyliśmy zaprawieni i spóźnieni. Potem Sid zawołał gangsterów, którzy zjawili się dobrać się J. J. do tyłka, może go zabić. Staliśmy tam, gdy wparowali, tak jakby prosto z filmu o gangsterach. Wielkie kapelusze, cygara, czarne garnitury i cały ten fajans, wyglądali, jakby mogli zabić cegłę. Zapytali, czy jestem z J. J., a ja na to, że jeśli cokolwiek ma się przydarzyć J., to ja także się piszę. Wszyscy goście stanęli za J. Sid, który przede wszystkim nie miał racji, uspokoił sytuację i dał J. te pieniądze, ale przedtem było raczej groźnie.

W tym czasie kręciłem się z białą dziewczyną nazwiskiem Suzan Garvin, która była blondynką, miała wielkie, ładne piersi i wyglądała jak Kim Novak. Później napisałem dla niej Lazy Suzan. Była dla mnie dobra, bo dbała, abym zawsze miał trochę forsy, i była dobrą kobietą. Kochała mnie. Ja także bardzo ją lubiłem, ale z powodu mojego nałogu nieczęsto sypialiśmy ze sobą, choć ilekroć się to zdarzyło, zawsze podobało mi się z nią być. Miałem także inne dziewczyny, które dawały mi pieniądze, całą stajnię. Ale to z Suzan bywałem najczęściej. Spotykałem się także z tą samą bogatą białą dziewczyną, którą poznałem w St. Louis; przyjechała do Nowego Jorku, aby zobaczyć, jak sobie radzę. Nazwijmy ją „Alice”, ponieważ jeszcze żyje i nie chcę sprawiać jej kłopotu; poza tym jest mężatką. Obie były piękne i obie dawały mi pieniądze. A ja bardzo lubiłem Suzan i to ona bywała ze mną w klubach.

Oprócz tego niewiele dobrego działo się ze mną w 1952. Nadal próbowałem poskładać swoje życie. Ale jest taka jedna historia, co pojawiła się w tym czasie: Cecil Taylor twierdzi, że jest prawdziwa, ale ja nie mogę sobie przypomnieć, żeby taki gnój wydarzył się kiedykolwiek. Jest to historia o Joe Gordonie, naprawdę dobrym trębacz z Bostonu, skąd także jest Cecil Taylor. Cecil opowiada, że Joe przyszedł pewnego wieczoru do Birdlandu, aby podłączyć się do mnie na estradzie, a jak już się podłączył, to ja po prostu szedłem ze sceny — ponieważ on grał tak dobrze — aż Bird dopadł mnie i powiedział: „Stary, ty jesteś Milesem Davisem i nie możesz nikomu pozwolić, żeby zrobił ci coś takiego”. Podobno wróciłem wtedy na estradę i sterczałem tam. Ktoś napisał, że ten gość wkurzył mnie, ponieważ patrzyłem na niego ze swej własnej „skrzywionej perspektywy roku 1952”. Naprawdę nie przypominam sobie, żeby coś takiego w ogóle się zdarzyło. Może, ale nie sądzę. (Słyszałem, że Joe Gordon zginął potem w pożarze. Nie wiem, czy to prawda, bo nigdy go nie spotkałem. W każdym razie niczego wielkiego nigdy nie dokonał, z wyjątkiem jednego grania z Theloniousem Monkem na jednej z jego płyt. A więc, o ile wiem, on nie może uwiarygodnić tej historii, a ten drugi gość, Cecil Taylor, zawsze mnie nie znosił, odkąd powiedziałem, że nie umie grać, a więc mógł powiedzieć cokolwiek, aby się odegrać.)

Tysiąc dziewięćset pięćdziesiąty trzeci zaczął się dla mnie w porządku — nagraniem płyty dla Prestige'u z Sonnym Rollinssem (który wyszedł z więzienia), Birdem (który wystąpił na tym albumie jako „Charlie Chan”), Walterem Bishopem, Percym Heathem i Philly Joe Jonesem na bębnach (z którym często się kręciłem w tamtych czasach). Bird miał ekskluzywny kontrakt z Mercurym (zdaje się, że opuścił już wtedy Verve), a więc musiał użyć na tej płycie pseudonimu. Bird rzucił strzelanie heroiny, ponieważ odkąd związano Reda Rodneya i wysłano go do Lexington, Bird sądził, że policja go śledzi. W miejsce normalnych, wielkich dawek heroiny pił teraz ogromne ilości alkoholu. Pamiętam, jak wypijał ćwiartkę wódki na próbie, tak że gdy inżynier puszczał taśmę na sesji, Bird miał zupełnie popieprzone pod sufitem.

Na tej sesji tak jakby było dwóch liderów. Bird traktował mnie, jakbym był jego synem albo członkiem jego zespołu. Ale to była moja sesja, a więc musiałem go prostować. Było to trudne, bo stale siedział mi na karku, w takiej albo innej sprawie. Tak mnie zezłościł, że go wyprosiłem, powiedziałem mu, że nigdy nie robiłem mu niczego takiego na żadnej jego sesji. Powiedziałem, że zawsze profesjonalnie obchodziłem się z jego chłamem. I wiesz, co ten sukinsyn odpowiedział? Powiedział mi taki tekst: „W porządku Lily Pons... musimy cierpieć ból, aby powstało piękno — z ostrzygi rodzi się perła”. Powiedział to z tym pieprzonym lipnym brytyjskim akcentem. A potem zasnął, sukinsyn. Od nowa dostałem szału i zacząłem pieprzyć. Ira Glitter, który produkował tę płytę dla Boba Weinstocka, wyszedł z reżyserki i powiedział, że ja nic nie gram. Miałem dość i zacząłem pakować trawę i zbierać się do wyjścia, kiedy Bird powiedział: „Miles, co ty wyprawiasz?” Więc powiedziałem mu, co usłyszałem od Iry, a Bird powiedział: „Ach, Miles, daj spokój, zagrajmy sobie coś”. No i zagraliśmy, całkiem dobrze, po tym wszystkim.

Nagraliśmy tę płytę chyba w styczniu 1953. Pamiętam, że niedługo potem nagrywałem jeszcze jedną płytę dla Prestige'u z Alem Cohnem i Zootem Simsem na tenorach, koleśkiem nazwiskiem Sonny Truitt na puzonie, Johnem Lewisem na fortepianie, Leonardem Gaskinem na basie i Kennym Clarke'em na bębnach. Bob Weinstock naprawdę zdenerwował się tym, co zdarzyło się na ostatniej płycie z Birdem, wybrał więc grupę bardziej „rzetelnych” muzyków, przynajmniej w studio, gości, co nie przyprowadziliby i nie zachowywaliby się jak głupki. Ale w tym zespole Zoot i ja byliśmy ćpunami i przy ładowaliśmy tego dnia przed nagraniem. Sesja skończyła się w porządku, ponieważ wszyscy grali dość dobrze. Na tym albumie niemal nikt nie gra solo — chyba ja gram jedno i John Lewis jedno; album pełen był grania zespołowego. Tym razem grałem lepiej niż ostatnio.

Niedługo po tym albumie nagrałem kolejny dla Blue Note'u, z J. J., Jimmym Heathem na tenorze, Gilem Cogginsem na fortepianie, Percym Heathem na basie i Artem Blakeyem na bębnach. Pamiętam tę sesję, bo poza muzyką, którą graliśmy, ja i Jimmy Heath próbowaliśmy wykombinować, jakby tu kupić trochę heroiny od Elmo Hope'a, pianisty, który mieszkał na 46 ulicy i trochę handlował. Nagrywaliśmy w pobliżu i chcieliśmy kupić trochę heroiny, aby zaprawić się przed nagraniem. Jimmy i ja czuliśmy się słabo, bo musieliśmy nakarmić nasze głodne potwory. Powiedzieliśmy Alfredowi Lionowi, producentowi i właścicielowi Blue Note'u, że Jimmy musi postarać się o kilka stroików do swojej rury. Potem ja powiedziałem Alfredowi, że muszę iść z Jimmym, żeby pomóc mu przynieść to pudełko ze stroikami. Stary, wiesz, że pudełko stroików nie jest większe od kostki mydła, i wiesz, że nie potrzeba dwóch gości, aby przynieść coś tak małego.

Nie wiem, czy Alfred uwierzył nam, czy po prostu wygłupiał się razem z nami. Tak więc zaprawiliśmy się jak sukinsyn, gdy nagrywaliśmy tę płytę. Art Blakey także był zaprawiony, ale po tym syfie w Los Angeles, kiedy związali Arta i mnie, a Art na mnie nadawał, nigdy więcej nie zaprawiałem się z Artem.

Nagraliśmy jeden z utworów Jimmy'ego Heatha zatytułowany CTA, inicjałami tej pięknej pół chińskiej i pół czarnej kobiety nazwiskiem Connie Theresa Ann, z którą kręcił. Pamiętam, jak pewnego razu ja i Jimmy, i Philly Joe Jones graliśmy sztukę w Philly w Reynolds Hall — ze mną była Suzan, biała i piękna, z Jimmym była Connie, a z Philly Joe ta śliczna Portorykanka. Wszystkie były piękne i wszyscy na tym graniu byli pod wrażeniem tych dziewczyn. Nazywaliśmy je „United Nations Girls”.

W 1953 zrobiłem jeszcze jedno nagranie i jeszcze jedno, kiedy nagrano sztukę, jaką grałem w Birdlandzie zastępując Dizzy'ego w jego zespole. Grałem w Birdlandzie dwa wieczory i w tym czasie zrobiłem to nagranie, a więc w tym czasie moje usta były w dość dobrej formie, bo grywałem regularnie. Ta sesja była z kwartetem — ja, Max Roach, John Lewis i Percy Heath, nagraliśmy tę płytę dla Prestige'u. Miałem szansę rozwinąć swoje granie na tej sesji, ponieważ byłem głównym solistą. A także Charlie Mingus grał na fortepianie w jednym utworze, chyba w Smooch. Wszyscy dobrze grali na tej płycie.

Ale to te sesje w Birdlandzie wprowadziły mnie z równowagi, nie z powodu muzyków w zespole, którzy byli naprawdę dobrzy, ale z powodu tego śpiewaka nazwiskiem Joe Carroll, który zawsze rznął głupa. Kocham Dizzy'ego, ale nigdy nie znosiłem tej kłownady, jaką uprawiał dla tych wszystkich białych ludzi. Ale to jego sprawa, bo to jego zespół. Ale kiedy musiałem patrzeć na Joe Carolla tamte dwa wieczory, stary, od tego kitu po prostu chciało mi się rzygać. Ale potrzebowałem pieniędzy i zrobiłbym wszystko dla Dizzy'ego. Powiedziałem wtedy, że już nigdy nie wezmę udziału w żadnym takim syfie. Kiedy ludzie przychodzą mnie słuchać, będą słuchać mojej muzyki, tylko i wyłącznie.

Mój nałóg zaczynał mi naprawdę dokuczać. W tamtych czasach policjanci rutynowo kazali mi podwijać rękawy koszuli, szukając świeżych śladów po igle. Dlatego właśnie goście, którzy ćpali, zaczęli walić towar w żyły na nogach. Kiedy policja ściąga cię z estrady i sprawdza, stary, taki gnój jest naprawdę żenujący. Szczególnie uwzięli się na muzyków w L.A. i w Philly, bo gdy tylko powiedziałeś, że jesteś muzykiem, każdy biały policjant myślał, że jesteś ćpunem.

Radziłem sobie z pomocą kobiet; za każdym razem, kiedy czegoś naprawdę potrzebowałem w tym okresie, aby to dostać, musiałem iść do jakiejś kobiety. Gdyby nie te kobiety, które mnie utrzymywały, nie wiem, jak wyszedłbym na swoje bez codziennych kradzieży, co robiło wielu ćpunów. Ale nawet pomimo ich pomocy robiłem rzeczy, których potem żałowałem, tak jak to, co zrobiłem Clarkowi Terry'emu albo jak wtedy, kiedy przewaliłem trochę pieniędzy Dextera Gordona, żeby kupić sobie trochę heroiny. Bez przerwy zdarzały mi się takie sprawy. Zastawiałem

wszystko, co mogłem, a czasami zastawiałem cudzy fajans i traciłem go — instrumenty, ubrania, biżuterię — bo nie udawało mi się zebrać pieniędzy na ich wykupienie. Nie musiałem kraść i ryzykować, że pójdę do więzienia, choć po tym artykule w „Down Beat” o Arcie Blakeyu i o mnie, a potem jak Cab Calloway opowiedział Allanowi Marshallowi ten kit o nas ćpunach, który opublikowano w magazynie „Ebony”, gdzie wymienili moje nazwisko razem z kupą innych, równie dobrze moglibyśmy trafić do więzienia. Ponieważ nigdzie nie mogliśmy dostać roboty.

Granie muzyki, jaką graliśmy, było wystarczająco ciężkie, ale z nalogiem było jeszcze ciężiej. Ludzie zaczęli inaczej na mnie patrzeć, jakbym był brudny czy coś takiego. Patrzyli na mnie z odrazą i przerażeniem, co nie zdarzało się przedtem. W tym artykule było zdjęcie moje i Birda. Nigdy nie wybaczę Allanowi Marshallowi ani też Cabowi Callowayowi tego gnoju, który opowiedzieli w tym artykule. Mnóstwo ludzi, o których opowiedzieli, nigdy nie uratowało się z tego, o czym opowiedzieli, ponieważ byli wówczas bardzo popularni i wszyscy słuchali tego, co mówią.

Zawsze uważałem, że narkotyki należy zalegalizować, tak aby ten problem znikł z ulic. Mam na myśli to, że dlaczego ktoś taki jak Billie Holiday musi umrzeć przy próbie zerwania z nalogiem, próbie rozpoczęcia wszystkiego od nowa? Myślę, że powinna mieć dostęp do drogów, być może za pośrednictwem lekarza, tak aby nie musiała o nie walczyć. To samo dotyczy Birda.

Pewnego wieczoru, późną wiosną albo latem 1953, stałem przed Birdlandem. Było to zaraz potem, a może wtedy, kiedy zastępowałem tam Dizzy’ego. Niektórzy twierdzą, że zdarzyło się to w Kalifornii w 1953; mają rację co do roku, ale mylą się co do miejsca. Stałem przed Birdlandem zaprawiony jak sukinsyn, kiwałem się jak gnój, ubrany w jakieś stare, brudne ciuchy. Nadchodzi Max Roach, spogląda na mnie i powiada, że „dobrze wyglądam”. Potem wtyka mi parę nowych banknotów studolarowych w kieszeń, no nie? I stoi tam, elegancki jak sukinsyn, wygląda jak milion dolarów, ponieważ wziął się za siebie.

A Max i ja byliśmy jak bracia, no nie? Stary, ten numer tak strasznie mnie zawstydził, że zamiast wziąć pieniądze i pójść strzyknąć jak zwykle, zadzwoniłem do ojca i powiedziałem mu, że przyjeżdżam do domu, aby znowu spróbować się pozbierać. Ojciec stał za mną cały czas, więc kazał mi wracać do domu i wróciłem, najbliższym autobusem do St. Louis.

Gdy wróciłem do East St. Louis, znowu zacząłem widywać się ze swoją przyjaciółką Alice. Ale, jak to się zwykle dzieje, dość prędko zacząłem się nudzić do utraty zmysłów i zacząłem znowu strzelać koks. Nie tak wiele, ale wystarczająco, aby się tym martwić. Przy końcu sierpnia albo na początku września 1953 Max Roach zadzwonił z Nowego Jorku, czy Chicago, i powiedział, że jedzie do Los Angeles z Charliem Mingusem, żeby zastąpić Shelly’ego Manne’a w Howard Rumsey’s Lighthouse All Stars. Miał przejeżdżać przez East St. Louis i chciał się zatrzymać i zobaczyć ze mną. No to powiedziałem mu, żeby przyjeżdżał i że mogliby zatrzymać się na noc u mojego ojca w Millstadt. Byli zaszokowani, jak duży jest dom mojego ojca, że miał służącą, kucharkę z całym tym chłamem, że miał krowy, konie i świny — medalistki. Wbiłem Maxa i Mingusa w jedwabne piżamy. W każdym razie przyjemnie było ich spotkać. Max był elegancki, jak zwykle, i prowadził nowiutkiego oldsmobile’a, bo wtedy zarabiał pieniądze. A także miał dziewczynę, co miała kupę pieniędzy i dawała mu ich mnóstwo.

Siedzieliśmy całą noc i gadali o muzyce. Stary, to był bal. I gdy tak siedzieliśmy, zobaczyłem, jak bardzo brak mi tych gości ze sceny muzycznej z Nowego Jorku. Nie byłem już wtedy taki jak moi starzy kumple z East St. Louis, choć naprawdę kochałem ich jak braci. Już nie mogłem dłużej kręcić się po mieście; nie pasowałem tu, ponieważ myślałem jak nowojorczyk. Kiedy Max i Mingus zbierali się do wyjazdu nazajutrz, postanowiłem jechać z nimi. Ojciec dał mi trochę pieniędzy i ruszyłem do Kalifornii.

Ta podróż do Kalifornii to było coś. Ja i Mingus kłóciliśmy się przez całą drogę, a Max

był słabym mediatorem. Rozpoczęliśmy tę dyskusję o białych i Mingusowi po prostu odbiło. W tamtych czasach Mingus na śmierć nienawidził białych, nie mógł znieść niczego białego, zwłaszcza białego faceta. W sprawach seksu mogła mu się podobać biała dziewczyna albo orientalna, ale sympatia dla białej dziewczyny nie przeszkadzała mu w antypatii do białych amerykańskich mężczyzn, takich jakich nazywają WASP. Potem wszczęliśmy dyskusję, Max, Mingus i ja, o zwierzętach. Było to po tym, jak Mingus mówił, że biali to nic innego, tylko bestie. Potem Mingus chce pogadać o prawdziwych, żywych zwierzętach, więc mówi: „Gdybyś zobaczył jakieś zwierzę, a jedziesz swoim nowym autem, a to zwierzę jest na ulicy, czy skrzykniesz, aby go nie przejechać, i rozbijeś auto, czy próbowałbyś się zatrzymać, czy po prostu byś je wałnął? Co byś zrobił?”

Max mówi: „Cóż, wałnąłbym sukinsyna, co miałbym zrobić, zatrzymać się i zrobić rozpierduchę, jeśli jakieś auto byłoby za mną, i rozwalić swój nowy wóz?”

A Mingus mu na to — „No widzisz, kombinujesz tak samo jak biali, tak właśnie myśli biały. On także wałnąłby to biedne zwierzę, byłoby mu wszystko jedno, czy je zabił, czy nie. A ja, ja raczej rozwalilibym swoje auto, niżbym zabił małe, bezbronne stworzenie”. Oto jak gawędziliśmy przez całą drogę do Kalifornii.

Gdzieś, gdzie diabeł mówi dobranoc, chyba w Oklahomie, skończyliśmy wszystkie kurczęta, które przygotowała dla nas kucharka mojego ojca, więc zatrzymaliśmy się, żeby coś zjeść. Kazaliśmy iść i kupić prowiant Mingusowi, ponieważ miał naprawdę jasną skórę i można go było wziąć za cudzoziemca. Wiedzieliśmy, że nie możemy jeść w tym lokalu, więc kazaliśmy mu kupić kilka kanapek na wynos. Mingus wysiada z samochodu i idzie do restauracji. Wtedy mówię do Maxa, że może nie powinniśmy byli pozwolić mu iść samemu ze względu na jego paranoję.

Nagle Mingus wychodzi z restauracji wściekły jak sukinsyn. „Te białe sukinsyny nie pozwolą nam tam zjeść; zaraz rozwalę tę ich pieprzoną budę!”

Mówię: „Stary, bądź łaskaw usiąść. Mingus, siadaj zaraz i zamknij tę swoją pieprzoną gębę natychmiast. Jeśli powiesz jeszcze słowo, rozwalę ci na łbie butelkę, bo możemy wylądować w pierdlu z powodu tej twojej hałaśliwej paszczy”.

Uspokoił się na chwilę, ponieważ w tamtych czasach w głębi kraju strzelano do czarnych ludzi, gdy tylko ich zauważono. I nic by się im nie stało, bo prawo było po ich stronie. Cały czas jechaliśmy przez taki syf, aż do Kalifornii, skąd pochodził Mingus.

Nie znałem Mingusa tak dobrze, jak mi się wydawało. Byłem na trasie z Maxem, więc znaliśmy się nawzajem. Ale nigdy nie podróżowałem nigdzie z Mingusem i naprawdę nie wiedziałem, jaki był poza estradą, choć mieliśmy tę sprzeczkę o Birda, wtedy w Kalifornii. Byłem spokojny i nie chciało mi się wiele gadać, Max tak samo. A Mingus? Stary, ten sukinsyn gadałby cały czas. Czasami mówił o poważnych rzeczach, ale kiedy indziej o błaższych niż laska komara. Po jakimś czasie cała ta gadka po prostu działała mi na nerwy i wtedy groziłem, że przyłożę mu butelkę, bo nie mogłem już dłużej tego znieść. Ale Mingus był ogromnym sukinsynem, więc nie sądzę, żeby się mnie przestraszył ani nic takiego. Ale się zamykał — na chwilę — a potem znowu zaczynał gadać.

Gdy dotarliśmy do Kalifornii, wszyscy byliśmy wykończeni, więc zostawiliśmy Mingusa, a ja i Max poszliśmy do jego pokoju w hotelu. Max grał w Lighthouse w Hermosa Beach, o krok od oceanu. Pewnego dnia Max pożyczył Mingusowi samochód, a on urwał mu koło. Możesz sobie wyobrazić, jak go rozwalił. Wpadł na hydrant przeciwpożarowy, usiłując ominąć jakiegoś kota. Stary, myślałem, że umrę ze śmiechu, bo był to ten sam numer, o którym rozmawialiśmy po drodze. Ale Max wkurzył się jak sukinsyn, stary, no i znowu zaczęli.

Trochę dobrych rzeczy zdarzyło się w Kalifornii. Podłączyłem się do paru muzyków w

Lighthouse przy paru okazjach i nawet zrobili z tego płytę. W owym czasie za najostrożniejszego młodego trębacza na scenie jazzowej uważany był Chet Baker, a on był z Kalifornii. Grał na tej samej sesji w Lighthouse, gdzie się podłączyłem. Było to nasze pierwsze spotkanie i wydawał się zmieszany, że właśnie wygrał w ankiecie „Down Beatu” na najlepszego trębacza w 1953. Chyba wiedział, że nie należało mu się to bardziej niż Dizzy’emu i wielu innym trębaczom. Nie miałem o to do niego pretensji, ale wkurzyli mnie ci, co go wybrali. Chet był dość miłym gościem, całkiem w porządku i dobrym muzykiem. Ale obaj, on i ja, wiedzieliśmy, że kopiał dużo mojego chłamu. A więc po tym naszym pierwszym spotkaniu powiedział mi, że miał tremę grając przede mną na widowni.

Innym miłym zdarzeniem w tej wyprawie było spotkanie Frances Taylor. Później miała zostać moją żoną — pierwszą kobietą, jaką formalnie poślubiłem. Starłem się bardziej dbać o swój wygląd niż przedtem w Nowym Jorku, postarałem się o fajny chłam na grzbiecie, zrobiłem sobie fryzurę. Pewnego dnia Buddy, artysta złotnik, z którym się trochę kręciłem, zjawia się i zabiera mnie ze sobą po drodze, aby dostarczyć pudełko z biżuterią, prezent urodzinowy od jakiegoś białego, bogatego gościa, dla jakiejś dziewczyny, co tańczyła w zespole Katherine Dunham. Buddy mówi, że ta tancerka to cizia imieniem Frances i że chciałby, abym ją poznał.

Gdy dotarliśmy na Sunset Boulevard, Frances schodzi z schodów i Buddy oddaje jej to pudełko z biżuterią. A gdy bierze to pudełko od Buddy’ego, spogląda na mnie i uśmiecha się. Byłem ubrany jak z igły. Ona była tak piękna, że prawie zaparło mi dech, więc wyciągam kartkę papieru, piszę swoje nazwisko z numerem telefonu, wręczam to jej i mówię, że mogłaby się tak nie gapić. Zarumieniała się i gdy odeszliśmy, wchodziła po schodach, oglądając się na mnie przez ramię. Wiem, że od razu się jej spodobałem. Buddy paplał o niej z zachwytem przez całą drogę z powrotem, jak to był pewien, że wpadłem jej w oko.

W tym czasie Max kręcił z tą piękną, czarną dziewczyną nazwiskiem Sally Blair, a ona doprowadzała go do szału. Była piękną kobietą z Baltimore, wyglądała jak czekoladowa Marilyn Monroe.

Miał z nią mnóstwo kłopotów. Zawsze musiałem zachowywać wobec Maxa kamienną twarz, bo w pewnych sprawach był bardzo drażliwy. Nie próbował dymać na boku, jeśli już z kimś chodził, ale Sally dawała mu popalić tymi numerami, jakie wyprawiała, więc Max zaczął rozglądać się za kimś innym.

Poznał Julie Robinson (która jest teraz żoną Harry’ego Belafonte) i bardzo mu się spodobała. Powiedział mi, że Julie ma koleżankę, która chciała mnie poznać. Zaczął mi opowiadać, jaka to piękna dziewczyna. No to powiedziałem „okay”, umów mnie z nią.

Wydawało mi się wtedy, że mógłbym mieć każdą kobietę, o jakiej bym zamarzył. Więc idziemy na tę randkę, a tam jest Frances. Gdy tylko mnie zobaczyła, powiedziała: „To ty byłeś u mnie w hotelu z Buddym z tym pudełkiem biżuterii”. A ja na to: „Zgadza się”. Od razu się dogadaliśmy. Max jest zaszokowany. Mówi, że to właśnie ta dziewczyna, o której opowiadał. To był przypadek, że ją wtedy spotkałem. Ale po tym, jak Max nas zderzył, wiedziałem, że coś się między nami wydarzy. I ona też wiedziała.

Na tej pierwszej randce Max i Julie siedzieli na przednim siedzeniu samochodu Maxa, a Frances i jeszcze inna tancerka nazwiskiem Jackie Walcott, i ja siedzieliśmy z tyłu. Jeździliśmy sobie naokoło, aż tu Julie mówi, że chce się jej wyć. A Max na to: „Idziemy na całość, wyj, jak chcesz”. I Julie zaczyna wrzeszczeć, jak tylko potrafi najgłośniejsze.

Mówię do Maxa: „Oszalałeś, stary? Nie widzisz, gdzie jesteśmy? To Beverly Hills, my jesteśmy czarni, a ona biała. Tutejsza policja rozwali nam tyłki. Więc skończ z tym wariactwem”. No i skończyła. Ale mieliśmy zabawę tego wieczoru. Pojechaliliśmy do domu B., pohulaliśmy z nim i słuchali tego jego kitu. A on nawijał: „Dick, skąd wytrzasnęliście te laski z tłustymi

zadkami? Stary, to tylko mulice!” Tak właśnie B. sobie żartował. Bawiliśmy się świetnie.

Nie trwało długo jak nawiązałem kontakty w sprawie heroiny i zacząłem przychodzić do Lighthouse w Hermosa Beach zaprawiony, a to żenowało Maxa jak diabli. W tym czasie Maxowi wszystko ładnie się układało. Mój nałóg pogrążał mnie od nowa, a ja wciąż nie chciałem się do tego przyznać. W każdym razie jesteśmy z Maxem — było to chyba w jego urodziny — w Lighthouse. Stoimy na zewnątrz.

Bralem lekcje dżudo, gdy byłem w domu w East St. Louis, i mam przy sobie ten nóż i chciałem mu pokazać, jak potrafię go odebrać komuś, kto zamierza mnie pchnąć. I kiedy on się składa do ciosu, odbieram mu nóż i przerzucam go sobie przez ramię, no nie? A on na to: „Stary, Miles, to jest coś”. Chowam nóż z powrotem do kieszeni i zapominam o nim.

Potem stoimy przy barze i pijamy sobie, a Max mówi: „Ty płacisz”. A ja na to żartem: „To ty masz forszę i to twoje urodziny, a więc to ty stawiasz”. Ale barman, który słyszał tę rozmowę i który mnie nie lubił, mówi do mnie, gdy Max idzie grać na estradę: „No dobra, stary, dawaj forszę”. Mówię mu, że Max zapłaci, jak skończy set. Zaczynamy się kłócić, ja i ten barman, aż w końcu on mówi: „Palnę cię w zadek, jak skończą robotę”. On jest biały, no nie? Max wraca i mówi temu koleśowi: „O co ci chodzi? Przecież on nic złego nie robi”. I Max mu płaci, ale ten koleś ma już żylę. Max zaczyna się śmiać i spogląda na mnie, jakby chciał powiedzieć: „No, no, wygląda na to, że podpadłeś. Ciekawe, jak sobie poradzisz z tym kretynem”. Potem wraca na estradę na ostatni set. Gość dodaje jeszcze trochę kitu, jak to mi przyłoży w zadek, więc mu odpowiadam: „Nie musisz czekać, aż skończysz robotę, sukinsynu, wylaż zaraz i załatwmy to natychmiast”. No i idzie ten idiota środkiem baru. Zauważyłem, że koleś jest leworęczny, więc cofnąłem się przed ciosem i wałęnałem go w czoło i cisnąłem nim w krzesła, pomiędzy gości. Max siedzi tam na estradzie z grymasem szoku na twarzy. Ludzie wrzeszczą i uciekają w bezpieczne miejsca. Paru kumpli tego gościa skacze na mnie, a potem ktoś wzywa policję. Przez cały ten czas Max nawet nie zszedł z estrady. Cały czas siedział tam i grał.

Zanim kumple tego gościa zdążyli się do mnie dobrać, rozdziela nas goryl z bramki. Zjawia się policja. A tu wszyscy w tym klubie są biali, z wyjątkiem mnie i Maxa. Policja zabiera mnie na posterunek i mówię im, że ten gość nazwał mnie „czarnym sukinyńskim czarnuchem” — tak jak było — i że on pierwszy uderzył. Nagle przypominam sobie, że mam ten nóż. Wpadam w panikę jak sukinsyn, bo jak go znajdą, to wiem, że mój tyłek pójdzie do pierdła. Ale mnie nie obszukali. Potem przypominam sobie, że mój wuj William Pickens stoi wysoko w NAACP, więc mówię o nim tym policjantom i oni po prostu pozwalają mi odejść. Mniej więcej w tym czasie na posterunek policji wkracza Max i zabiera mnie do domu. Byłem wściekły jak sukinsyn i mówię mu: „Ty sukinsynu, tak po prostu pozwoliłeś im mnie zabrać”. Ale Max śmieje się, aż mu się tyłek trzęsie.

Sprawy znowu obróciły się na gorsze i nawet Max miał już dość moich numerów. Jeszcze raz zadzwoniłem do ojca i poprosiłem, aby wysłał mi na bilet autobusowy do domu. Tym razem byłem zdecydowany kopnąć nałóg i jak wracałem do domu, tylko to miałem w głowie.

Gdy przyjechałem z powrotem do East St. Louis, udałem się prosto na farmę ojca w Millstadt. Z Chicago przyjechała moja siostra, i ja, ona i ojciec wybraliśmy się na długi spacer wokół pól. W końcu ojciec powiedział: „Miles, gdyby to jakaś kobieta tak cię torturowała, wtedy mógłbym ci poradzić, żebyś wziął sobie inną albo rzucił tę. Ale z tą sprawą dragów nic, synu, nie mogę dla ciebie zrobić, tylko kochać cię i wspierać. Całą resztą musisz zająć się sam”. Gdy to powiedział, on i siostra po prostu odwrócili się i zostawili mnie samego. Miał domek gościnny z małym dwupokojowym mieszkaniem i tam poszedłem. Zamknąłem drzwi i siedziałem tam aż kopnąłem nałóg, na żywca.

Byłem chory. Chciało mi się wyć, ale nie mogłem, bo ze swego wielkiego, białego domu

tuż obok przyszedłby ojciec, aby sprawdzić, co jest nie w porządku. A więc musiałem dusić to w sobie. Słyszałem go na zewnątrz, jak chodził koło domku dla gości, zatrzymywał się i nasłuchiwał, co tam się dzieje. Gdy tam był, siedziałem cicho. Po prostu leżałem po ciemku i pocilem się jak sukinsyn.

Strasznie chorowałem walcząc z nałogiem. Wszystko mi dokuczało, zeszytywniał mi kark i nogi, i wszystkie stawy. Czułem się, jakbym miał zapalenie stawów albo ciężki przypadek grypy, tylko jeszcze gorzej. Męka nie do opisania. Wszystkie stawy cię pieką i sztywnieją, ale nie możesz ich dotknąć, aby nie wrzeszczeć z bólu. A więc nie można cię masować. To ból w rodzaju tego, jakiego doświadczyłem później, po operacji, kiedy wstawiono mi protezę biodra. To strasznie okrutne uczucie i nie możesz go powstrzymać. Czujesz się, jakbyś miał umrzeć i gdyby ktoś zagwarantował ci, że umrzesz w dwie sekundy, zgodziłbyś się. Wolałbyś ten dar śmierci od tortury życia. W pewnej chwili próbowałem nawet wyskoczyć przez okno — mieszkanie było na pierwszym piętrze — tak aby stracić przytomność i trochę się przespać. Ale obawiałem się, że ze swoim szczęściem złamałbym sobie tylko sukinsyńską nogę i leżał tam w bólu.

Trwało to jakieś siedem czy osiem dni. Nie mogłem jeść. Moja przyjaciółka Alicja wpadała i kochaliśmy się, ale niech to diabli, jeśli od tego nie było jeszcze gorzej. Nie miałem orgazmu jakieś dwa czy trzy lata. Cholernie bolały mnie jaja i wszystko inne. Trwało to jeszcze kilka dni, potem zacząłem pić sok pomarańczowy, ale wszystko zwracałem.

A potem pewnego dnia było po wszystkim, tak po prostu. Koniec. Nareszcie koniec. Czułem się lepiej, zdrowy i czysty. Wyszedłem na świeże, słodkie powietrze wokół domu ojca i gdy mnie zobaczył, uśmiechnął się tym swoim wielkim uśmiechem, uścisnęliśmy się i zapłakali. Wiedział, że w końcu zwyciężyłem. Potem usiadłem i zjadłem wszystko w zasięgu wzroku, bo byłem głodny jak sukinsyn. Nie wierzę, że kiedykolwiek tak żarłem, przedtem czy potem. A potem usiadłem i zacząłem myśleć jak z powrotem pozbierać swoje życie, co wcale nie miało być łatwe.

ROZDZIAŁ 9

Gdy tylko kopnąłem nałóg, pojechałem do Detroit. Nie wierzyłem sobie w Nowym Jorku, gdzie wszystko było pod ręką. Wyobrażałem sobie, że nawet gdybym się trochę obsunął, heroina, którą dostałbym w Detroit, nie będzie tak czysta jak ta w Nowym Jorku. Wyobrażałem sobie, że to mogłoby pomóc, a potrzebowałem wszelkiej pomocy, jaką mogłem sobie wyobrazić.

Gdy dotarłem do Detroit, zacząłem grać w jakichś miejscowych klubach z Elvinem Jonesem na bębnach i Tommym Flanaganem na fortepianie. Brałem trochę heroiny, ale nie była zbyt mocna i nie było jej zbyt wiele. Wciąż jeszcze nie pozbyłem się koksu z moich myśli całkowicie, ale byłem już blisko tego i wiedziałem o tym.

Zatrzymałem się w Detroit na mniej więcej sześć miesięcy. Trochę wtedy stręczyłem. Miałem dwie lub trzy dziewczyny. Nawet polubiłem seks od nowa. Jedna z tych dziewczyn była projektantką i starała się pomóc mi jak tylko mogła. Nie chcę wymieniać jej nazwiska, jest teraz bardzo wybitną osobą. Zabrała mnie do sanatorium na rozmowę z jakimś psychiatrą. Zapytał mnie, czy onanizowałem się kiedykolwiek, odpowiedziałem, że nie. Nie mógł w to uwierzyć. Powiedział mi, że powinienem codziennie, zamiast strzelania koksu. Pomyślałem, że może powinien sam siebie zamknąć w tym wariatkowie, jeśli to wszystko, co sukinyś miał mi do powiedzenia. Onanizować się, aby zerwać z nałogiem? Do licha, sądziłem, że sukinyś zwariował.

Nie było łatwo przerwać nałóg. Ale w końcu mi się udało. Ale, niech to szlag, trochę to potrwało, bo najwyraźniej nie mogłem tak całkiem przestać. Padałem i podnosiłem się i mówiłem sobie, że jestem czysty, a potem zaczynałem od nowa.

Miałem takiego kumpla, prawdziwego menela nazwiskiem Freddie Frue, przynajmniej tak go nazywaliśmy. W każdym razie mieszkalem w hotelu, nie jadałem tam ani nic. Freddie był moim kontaktem w sprawach koksu w Detroit. Wchodził na górę i przynosił dzienną działkę. Trudno było kopnąć nałóg z powodu gości takich jak on i dlatego, że byłem osłabiony. Aby to zrobić, musiałem wszystko przemyśleć sobie od nowa. Nawet myślałem sobie, że gdybym się z kimś ożenił, to mogłoby pomóc, myślałem, aby poprosić Irene. No i wybrałem się do St. Louis i zapytałem ojca, czyby nam pobłogosławił. Ale potem zastanowiłem się jeszcze raz. Zamiast tego kitu, pomyślałem, lepiej zabierać się do Detroit.

W Detroit poznałem miłą, młodą dziewczynę. Była naprawdę słodka i piękna. Ale dawałem z nią w dupę, tak jak z wszystkimi innymi kobietami, które wtedy znałem. Jeśli nie miały pieniędzy, nie chciałem ich znać, bo wciąż jeszcze nie przegoniłem tej małpy ze swego karku. Rozluźniła uścisk, ale jeszcze tam była. Wciąż myślałem jak ćpun.

Znałem gościa imieniem Clarence, z biznesu numerkowego w Detroit. Mawiał: „Stary, dlaczego tak traktujesz tę dziewczynę. To naprawdę miła osoba i zależy jej na tobie. To dlaczego traktujesz ją tak podle?” Spojrzałem na niego i odpowiedziałem: „O czym ty, do cholery, mówisz?”

No i stoi tu ten wielki gangsterski sukinyś, jego chłopcy wszędzie naokoło. W kieszeni ma spluwę i inny fajans, a ja mu się stawiam, nie? Ale rozumiesz, to nie ja sprzedaję ten kit, tylko drągi. Popatrzył na mnie naprawdę dziwnie, jakby się zastanawiał, czy należy mnie zastrzelić czy co. Ale mnie poważał, bo kochał muzykę i kochał moje granie. Powiedział: „Pytam, dlaczego tak traktujesz tę dziewczynę? Słyszysz, co do ciebie mówię?”

Nie myślę o niczym, tylko o następnym zastrzyku, więc odpowiadam: „Odpieprz się, nie twój interes, co ja robię”.

Spojrzał na mnie tak, jakby za sekundę miał mnie zabić. Ale potem żal pojawił się w jego zimnym wzroku. Przez chwilę popatrzył na mnie uważnie, jakbym był parszywym psem, co

czołga się ulicą. „Stary, jesteś pieprzonym, patetycznym, żalonym, nędznym sukinsynem, co nie zasługuje nawet, żeby żyć. Ale nie sądzę, żeby to coś pomogło, gdybym rozwalili ten twój pieprzony tyłek po całym Detroit. I powiem ci jedno: jeszcze raz dasz w dupę z tą panią, a wtedy dobiórę się do twojego żalowego, zaćpanego zadka”. Potem odwrócił się i wyszedł.

Stary, ten gnój mnie wkurzył, ponieważ miał rację we wszystkim, co powiedział. Kiedy zaprawiasz się, na nic nie zwracasz uwagi, bo tylko starasz się uciec przed bólem i chorobą. Ale po tym, po tym jak Clarence upokorzył mnie tak strasznie, naprawdę zacząłem brać się w garść.

Towar w Detroit był tak marny — było tak, jak często mawiał Philly Joe: „Mógłbyś sobie kupić batonik Hersheya i oszczędzić te pieniądze” — bo był tak bardzo rozcieńczony. I stopniowo tracisz tolerancję; wstrzykiwanie nic nie zmienia, tylko przybywa ci dziur w ramieniu. Robiłem to tylko dla tego pieprzonego uczucia wbijania igły w ramię. A potem nagle nie chciałem już więcej dziur w ramieniu i przestałem.

W Detroit było trochę dobrych muzyków i zaczynałem grywać z wieloma z nich. Bardzo mi pomogli, a wielu z nich nie przypawało. Imponowałem im z powodu tego wszystkiego, co zrobiłem. Jedną z rzeczy, które pomogły mi wytrwać czystym, było to, że podziwiali mnie, a skoro byli czysti, to i ja chciałem taki pozostać. Był tam wspaniały trębacz nazwiskiem Clair Rockamore, tak chyba się nazywał. Stary, ten sukinsyn był groźny. Był jednym z najlepszych, jakich kiedykolwiek słyszałem. A potem ruszyliśmy, ja i Elvin Jones. Ludzie z trudem mieścili się, gdy graliśmy w tym małym klubie zwanym Blue Bird.

Jedna ze spraw z tego okresu, kiedy mieszkalem w Detroit, którą chciałbym wyczyścić, to ta historia o mnie i o Cliffordzie Brownie i Maxie Roachu w Baker’s Keyboard Lounge. Grałem w Blue Bird przez kilka miesięcy jako solista — gościnnie — z lokalnym zespołem Billy’ego Mitchella. W tym zespole byli także Tommy Flanagan na fortepianie i Elvin Jones na bębnach. Często wpadała Betty Carter i podłączała się z Yusufem Lateefem, Barrym Harrisem, Thadem Jonesem, Curtisem Fullerem i Donaldem Byrdem. To było naprawdę fajne miasto dla muzyki. No i kiedy Max przyjechał tu z Cliffordem i ich nową grupą — Ritchiem Powellem (młodszym bratem Buda) na fortepianie, Haroldem Landem na tenorze i Georgem Morrowem na basie — Max zaprosił mnie, abym zagrał z nimi w Baker’s.

Ale wszystko pokreśli ci, co opowiadają, że pojawiłem się ni stąd, ni zowąd, prosto z deszczu, z trąbą w papierowej torebce, wkroczyłem na estradę i zacząłem grać My Funny Valentine. Mówią, że Brownie — tak nazywaliśmy Clifforda — pozwolił mi grać, bo było mu mnie żal, że powstrzymał zespół od grania tego, co tam mieli grać i że zląłem z estrady z powrotem w deszcz. Myślę, że byłaby to niezła scena w filmie, ale to się nie zdarzyło naprawdę. Po pierwsze, nigdy nie wszedłbym tak po prostu na granie Maxa i Browniego, nie pytawszy ich, czy mogę się podłączyć. Po drugie, nie nosiłbym trąbki w żadnej pieprzonej papierowej torebce na deszczu, ponieważ mój instrument jest dla mnie zbyt ważny. Także nigdy nie pokazałbym się Maxowi, gdyby było ze mną tak marnie, że musiałbym się włóczyć ze swoim fajansem w papierowej torbie. Zbyt dumny jestem na to.

Co naprawdę zdarzyło się w Baker’s to to, że Max zaprosił mnie do grania, ponieważ lubił, jak grałem tak jak Freddie Webster. Potrafiłem grać jak Freddie i potrafiłem buzzzować trąbkę w dolnym rejestrze tak jak Freddie; to takie wibrowane, brzęczące dźwięki. Był to jedyny raz, kiedy grałem z tym zespołem. Nie wiem, skąd wzięła się ta historia. Po prostu legenda. Mogłem być ćpunem, ale nie aż takim; byłem na najlepszej drodze, żeby kopnąć nałóg.

Nawiasem mówiąc, naprawdę kopnąłem nałóg za przykładem Sugara Raya Robinsona; wyobrażałem sobie, że jeśli on mógł być tak zdyscyplinowany jak był, to ja także mógłbym. Zawsze kochałem boks, ale naprawdę kochałem i szanowałem Sugara Raya, bo był wspaniałym zawodnikiem z wielką klasą i był elegancki jak sukinsyn, był przystojny i kobiety za nim szalały.

Rzeczywiście, Sugar Ray był jednym z niewielu idoli, jakich kiedykolwiek miałem. Sugar Ray wyglądał jak człowiek z towarzystwa, kiedy widziało się go w gazetach, jak wysiada z limuzyny z pięknymi kobietami u ramion, ubrany jak z igły. Ale kiedy trenował przed walką, nikt nie widział w pobliżu żadnych kobiet, a kiedy wkraczał na ring, aby z kimś walczyć, nigdy nie uśmiechał się tak jak na tamtych zdjęciach, z których znali go wszyscy. Kiedy był na ringu, nie było żartów, tylko biznes.

Postanowiłem, że i ja pójdę tą drogą poważnego traktowania swych interesów i dyscypliny. Postanowiłem, że już czas wrócić do Nowego Jorku i zacząć wszystko od nowa. Sugar Ray był tym wyobrażeniem bohatera, które nosiłem w pamięci. To on sprawił, że pomyślałem, że jestem już dość silny, aby znowu zmierzyć się z New York City. I to jego przykład pomógł mi przejść przez wiele naprawdę trudnych dni.

Do Nowego Jorku wróciłem w lutym 1954, po około pięciu miesiącach w Detroit. Czuję się naprawdę dobrze, po raz pierwszy od dłuższego czasu. Usta miałem w formie, bo grywałem co wieczór, i w końcu kopnąłem heroinę. Czuję się silny, zarówno muzycznie, jak i fizycznie. Czuję się gotów na wszystko. Znalazłem sobie pokój w hotelu. Pamiętam, jak dzwoniłem do Alfreda Liona z Blue Note'u i Boba Weinstocka z Prestige'u, aby im powiedzieć, że znowu jestem gotów do nagrywania. Powiedziałem im, że kopnąłem nałóg i że chciałbym zrobić parę albumów tylko w kwartecie — fortepian, bas, bębny i trąbka — a oni cieszyli się na to.

Scena w Nowym Jorku zmieniła się, od kiedy wyjechałem. The MJQ — Modern Jazz Quartet — był wówczas wielki na scenie muzycznej; ten rodzaj „cool” — chłodnego, kameralnego jazzu, jaki uprawiali, stawał się jeszcze większy. Ludzie wciąż mówili o Chetcie Bakerze i Lenniem Tristano i George'u Shearingu, całym tym fajansie, który wynikał z Birth of the Cool. Dizzy nadal grał wspaniale, jak zawsze, ale Bird był rozprowadzony — tłusty, zmęczony, grał marnie. Jeśli w ogóle pofatygował się, żeby się gdzieś pojawić. Menadżerowie Birdlandu zakazali mu nawet wstępu po tym, jak wdał się w burzliwą awanturę z jednym z właścicieli — a przecież nazwa Birdlandu pochodziła od niego.

Jedynie, co miałem na myśli, kiedy wróciłem do Nowego Jorku, to grać muzykę, nagrywać płyty i nadrobić cały ten stracony czas. Pierwsze dwa albumy, które zrobiłem w tym roku — Miles Davis, Vol. 2 dla Blue Note'u i Miles Davis Quartet dla Prestige'u — były bardzo dla mnie ważne. Kontrakt z Prestige'em nie nabrał jeszcze mocy i dlatego mogłem nagrać tę sesję Blue Note'u z Alfredem Lionem, która była mi potrzebna, bo wciąż brakowało mi pieniędzy. Myślę, że tymi płytami zrobiłem niezłe wrażenie. Miałem Arta Blakeya na bębnach, Percy'ego Heatha na basie i młodego pianistę nazwiskiem Horace Silver, który grał przedtem z Lesterem Youngiem i Stanem Getzem. To chyba Art Blakey zwrócił mi uwagę na Horace'a, ponieważ znał go całkiem dobrze. Horace mieszkał w tym samym hotelu co ja — Arlington Hotel na 25 ulicy blisko Piątej — więc niezłe się poznaliśmy. Horace miał w swoim pokoju pianino i tam grywałem i komponowałem piosenki. Był trochę młodszy ode mnie, chyba trzy czy cztery lata. Czasami mówiłem mu to i owo i pokazywałem jakiś chłam na tym pianinie. Podobało mi się, jak Horace grał na fortepianie, bo miał ten funky cios, który w tamtym czasie strasznie lubiłem. Podkładał ogień pod moje granie i z Artem na bębnach nie można się było opieprzać; trzeba było iść i grać. No i Horace grał mi tak jak Monk na tym pierwszym albumie z Well, You Needn't i balladowym akompaniamentem w It Never Entered My Mind. Zrobiliśmy także Lazy Susan.

Podpisałem trzyletnią umowę z Bobem Weinstockiem i Prestige Records. Zawsze byłem wdzięczny za to, co dotąd zrobił dla mnie Bob, wtedy we wczesnych latach, ponieważ postawił na mnie, kiedy wszyscy inni w biznesie płytowym uważali mnie za gnojka — za wyjątkiem Alfreda Liona, który także był dla mnie w porządku. Pieniądze, które dał mi Bob za te pierwsze płyty Prestige'u, nie były wielkie — chyba jakieś 750 dolarów za płytę, a także chciał mieć wszystkie

prawa publikacyjne do mojej muzyki, czego mu odmówiłem. Ale te niewielkie pieniądze wydałem na opłacenie nałogu wtedy w 1951, a płyty, które nagrałem, pomogły mi później stać się dobrym liderem, pomogły mi zrozumieć, jak robi się płyty — dobre płyty. Dogadywaliśmy się całkiem nieźle, ale Bob zawsze chciał mówić mi, co robić, jak robić moje płyty, więc często odpowiadałem: „Ja jestem muzykiem, a ty producentem, więc zajmij się stroną techniczną, a kreatywną zostaw mnie”. Gdy nie całkiem to kupował, po prostu mówiłem: „Odpieprz się Bob, spadaj stąd i zostaw nas samych”. Gdybym tego nie robił, nie mielibyśmy Sonny’ego Rollinsa, Arta Blakeya (a później Trane’a i Monka) i tego chłamu, który grali, ponieważ Bob życzył sobie, aby grali i nagrywali inaczej, niż to robili na tych sesjach dla Prestige’u.

Większość białych producentów chciała, aby chłam brzmiał bardziej na biało, a więc aby zachować go czarnym, trzeba było walczyć z nimi na każdym kroku. Bob chciał robić jakiś zużyty syf, jakiś pseudobiałą chłam. Ale po jakimś czasie się zmienił — tyle dobrego mogę o nim powiedzieć. Nigdy nie płacił naprawdę znacznych pieniędzy — nawet później, kiedy robił wszystkie te pieprzone arcydzieła — i chciał, abym wyrzekł się wszystkiego za te marne grosze, które mi płacił. Tak właśnie traktował muzyków jazzowych — zwłaszcza czarnych muzyków jazzowych — wtedy, w tamtych latach. A i dziś rzadko bywa lepiej.

Jakoś zginęła mi trąbka i kilka razy musiałem pożyczać od Arta Farmera. Grałem na niej w Blue Haze na płycie Miles Davis Quartet dla Prestige’u. Nagrywaliśmy na 31 ulicy. Pamiętam to, bo chciałem zgasić wszystkie światła, kiedy nagrywaliśmy Blue Haze, aby wszyscy mogli poddać się pewnemu nastrojowi, na jakim mi zależało. A kiedy poprosiłem o zgaszenie światel w studiu, ktoś powiedział: „Jeśli zgasimy światło, nie będzie widać Arta ani Milesa”. To był śmieszny numer. Powiedzieli tak, bo Art Blakey i ja mamy tak ciemną skórę. Pamiętam, że także Art Farmer był tam na tej sesji i na następnej w kwietniu. Chyba wtedy Bob Weinstock zaczął angażować Rudy’ego Van Geldera jako swego inżyniera. Rudy mieszkał w Hackensack w New Jersey i nagrywaliśmy po prostu w jego domu w salonie. To tam nagrano większość płyt Prestige’u do czasu, kiedy Rudy wybudował duże studio. Był to ciasny, mały pokój. W każdym razie, pożyczałem przez cały ten czas rurę Arta Farmera, aż pewnego razu przyszedłem zabrać ją na granie, a on także miał sztukę. I zaczęliśmy się kłócić o jego rurę. Płaciłem mu za jej używanie dziesięć dolarów, a więc zdawało mi się, że mam wyłączne prawa, nawet przed nim. Potem używałem rury Julesa Colombo, aż załatwiłem sobie swoją własną. Jules pracował w Prestige’u, pakował płyty i inne rzeczy; był muzykantom amatorem i bratem Bobby’ego Colombo, który grał później w grupie Blood, Sweat and Tears.

Na tej kwietniowej sesji dla Prestige’u Arta Blakeya na bębnach zastąpił Kenny Clarke, ponieważ chciałem mieć ten efekt uderzenia szczotkami. Jeśli chodzi o grę na bębnach miękkimi uderzeniami szczotek, nikt nie potrafił tego lepiej niż Klook. Używałem na tej sesji tłumika i chciałem mieć za sobą coś miękkiego — miękkiego, ale swingującego.

Później w tym miesiącu nagrałem dla Prestige’u Walkin’ i stary, ten album odwrócił całe moje życie i karierę. Wziąłem J. J. Johnsona i Lucky’ego Thompsona na tę sesję, ponieważ chciałem mieć to potężne brzmienie, które mogli mi dać oni obaj. Wieszy, Lucky do tych rzeczy Bena Webstera, ale także tych spraw bebopowych, Art na bębnach i Horace na fortepianie. Wszystkie pomysły na tę muzykę opracowaliśmy z Horace’em w naszych pokojach w Arlington Hotel. Wiele z tego chłamu od razu wyszło na starym pianinie Horace’a. Kiedy skończyliśmy tę sesję, wiedzieliśmy, że mamy coś dobrego — nawet Bob Weinstock i Rudy byli podekscytowani tym, co wyszło — ale tak naprawdę nie czuliśmy ciosu tego albumu, zanim nie został wydany później tego roku. To była płyta jak sukinsyn, stary, Horace podkładał te swoje funky piano, a Art grał nam za plecami te podłe rytmy na bębnach. To było coś specjalnego. Chciałem wrócić tą muzyką do ognia i improwizacji bebopu, spraw z rodzaju tych, które rozpoczęli Diz i Bird.

Ale także chciałem ją popchnąć naprzód, ku bluesowi bardziej typu funky, tam, gdzie mógł nas zaprowadzić Horace. A ze mną i J. J., i Luckym ponad tym chłamem, to musiało pójść jeszcze gdzie indziej, i poszło.

Właśnie wtedy Capitol Records wydali tamte inne sesje Birth of the Cool, które nagraliśmy w 1949 i 1950. Capitol umieścił około ośmiu z tych dwunastu nagrań na jednym longplayu i zatytułował ten album Birth of the Cool. Wtedy po raz pierwszy nazwano tak tę muzykę. Odrzucili Budo, Move i Boplicity, i to mnie wkurzyło. Ale z powodu wydania tej płyty i jej tytułu Birth of the Cool, który był wówczas bardzo chwytliwy, mnóstwo ludzi — zwłaszcza krytyków, białych krytyków — zaczęło na nowo mnie zauważać. Zaczęłem myśleć o założeniu regularnego zespołu, który grałby trasy. Chciałem mieć Horace'a Silvera na fortepianie, Sonny'ego Rollinsa na tenorze, Percy'ego Heatha na basie i Kenny'ego Clarke'a na bębnach. Ale z powodu drágowego uzależnienia Sonny'ego i jego częstych odsiadek w więzieniu, trudno mi było ich zebrać. Ale w tę właśnie stronę kierowały się w tym czasie moje myśli.

W lecie 1954 ponownie wszedłem do studia Prestige'u, tym razem z Sonnym, Horace'em, Percym i Klookiem na bębnach. Zdecydowałem, że Klook, a nie Art Blakey, dawał wymiar właściwy dla takiego brzmienia, o jakie mi w tym czasie chodziło, był subtelniejszy niż Art. Nie chcę powiedzieć, że był lepszym perkusistą od Arta, ale to jego stylu potrzebowałem w tym czasie.

Mniej więcej w tym czasie trafiłem na styl fortepianowy, który bardzo mi się spodobał. Moją uwagę zwróciły gra i koncepcje muzyczne Ahmada Jamala, którym zainteresowała mnie w 1953 moja siostra Dorothy. Zadzwoiła do mnie z płatnej budki telefonicznej w Persian Lounge w Chicago i powiedziała: „Junior (moja rodzina zaczęła nazywać mnie Miles znacznie później, po śmierci ojca), tu jest taki pianista, właśnie go słucham, nazywa się Ahmad Jamal i myślę, że by ci się spodobał”. Poszedłem go kiedyś posłuchać i załamał mnie swoją koncepcją przestrzeni, delikatnością uderzenia, powściągliwością i sposobem frazowania nut, akordów i pasaży. A także podobały mi się utwory, które grał, takie jak Surrey with a Fringe on Top, Just Squeeze Me, My Funny Valentine, I Don't Wanna Be Kissed, Billy Boy, A Gal in Calico, Will You Still Be Mine, But Not for Me, czyli standardy, a także spodobały mi się niektóre z jego oryginalnych kompozycji, jak Ahmad's Blues i New Rhumba. Kochałem liryzm jego fortepianu, sposób, w jaki grał i jak układał w przestrzeni poszczególne głosy w swoich zespołach. Zawsze uważałem, że Ahmad Jamal jest wspaniałym pianistą, który nigdy nie zyskał uznania, na które zasługiwał.

Latem 1954 jego wpływ na mnie nie był jeszcze taki wielki, jak miało to stać się później. Ale był wystarczający, aby włączyć But Not for Me do tego albumu, który nagrałem dla Prestige'u. Pozostałe utwory z tej sesji były wszystkie Sonny'ego Rollinsa. Sonny Rollins to było coś specjalnego. Świetnego. Był zainteresowany Afryką, a więc odwrócił Nigerię wspak i zatytułował jeden z utworów na tę sesję Airegin. Inny jego utwór to Doxy. W gruncie rzeczy przyniósł te utwory i poprawiał je już w studiu. Odrywał kawałek papieru, pisał jakiś takt albo nutę, albo modulację. Szliśmy do studia, a ja pytałem Sonny'ego: „Gdzie masz ten utwór?” A on odpowiadał: „Jeszcze go nie skończyłem”. No i grałem to, co już miał, a potem odchodził gdzieś do kąta i pisał coś na skrawku papieru, wracał po chwili i mówił: „Okay, Miles, skończyłem”. Jednym z tak napisanych utworów był Oleo. Wziął ten tytuł z margaryny olejowej, bardzo popularnej wówczas taniej namiastki masła. Użyłem tłumika i zrezygnowaliśmy z linii basu; Horace dograł fortepian, gdy my już skończyliśmy. To uczyniło ten utwór jedynym w swoim rodzaju.

To, co robiliśmy, nazywaliśmy czasami „dziobaniem”. Bierze się jakiś riff, dzieli się go i wrzuca, z rytmem i pod rytm. Można to zrobić dobrze tylko gdy ma się wspaniałego perkusistę. My mieliśmy Kenny'ego Clarke'a i nikt nie potrafił grać chłamu tego typu lepiej niż Klook.

Choć skończyłem z heroiną, nadal używałem od czasu do czasu trochę kokainy, bo stwierdziłem, że nie powoduje nałogu; mogłem ją brać albo nie i nie chorowałem, gdy nie brałem. Była dobra, zwłaszcza gdy pracowałeś twórczo i miałeś spędzić trochę czasu w studiu. A więc na tej sesji mieliśmy trochę koki w płynie. Była to dobra sesja i z każdym dniem nabierałem pewności siebie. Ale byłem zdziwiony, że wciąż nie mogłem utrzymać regularnego zespołu, a ten zespół, który był w studiu, mógł się stać wspaniałym zespołem. Kenny był zobowiązany wobec MJQ, a Percy, Art i Horace rozmawiali o stworzeniu grupy za jakiś rok. A więc, aby zarobić na życie, Philly Joe Jones i ja jeździliśmy od miasta do miasta grywając z miejscowymi muzykami. Philly wyjeżdżał pierwszy i zbierał paru gości, a potem zjawiałem się ja i graliśmy sztukę. Ale w większości przypadków ten syf działał mi na nerwy, ponieważ ci muzycy nie znali aranży, a czasami nawet utworów. Sprawy wciąż nie wyglądały tak, jak moim zdaniem mogłyby wyglądać.

Ale w tych czasach graliśmy wiele jam sessions w Birdlandzie. Przy tych okazjach koka, której używali wszyscy muzycy, płynęła wokoło. Wtedy zauważyłem, że jako trębacz, który bierze sporo koki, potrzebowałem mnóstwa płynów, aby zapobiegać wysychaniu ust. Usta mogły mi drętwieć, ale z pewnością nie brakowało mi twórczych pomysłów, wprost tryskały mi z głowy.

Kiedy byłem narkomanem, właściciele klubów traktowali mnie jak śmieć, tak samo zresztą krytycy. Teraz w 1954, kiedy czułem się coraz mocniejszy i rzuciłem heroinę, czułem, że już nie muszę kupować ich głupiego gnoju. To przeświadczenie tkwiło głęboko w mojej świadomości, a to coś więcej, niż gdybym tylko wiedział, że tak czuję czy myślę. Sprawy, z którymi miałem do czynienia przez ostatnie cztery lata, budziły we mnie wiele gniewu; nikomu prawie nie ufałem, a więc myślę, że wynikało to z mojego nastawienia. Gdy przyjeżdżaliśmy gdzieś grać, trzymałem sukinsynów na dystans: ty mi płacisz, a ja będę grał. Nie chciało mi się nikomu lizać tyłka i uprawiać tego syfu ze szczerzeniem się do kogokolwiek. W tych czasach przestałem nawet zapowiadać utwory, ponieważ czułem, że to nie tytuł utworu jest ważny, tylko muzyka, którą graliśmy. Jeśli wiedzieli, co to za utwór, to po co miałem go zapowiadać? Przestałem rozmawiać z publicznością, bo nie przychodzili słuchać mojej mowy, ale muzyki, którą grałem.

Wielu ludzi sądziło, że zadzieram nosa — i tak było. Ale przede wszystkim nie wiedziałem, komu ufać. Byłem podejrzliwy i to ten element mojej postawy zauważało wielu ludzi; tę rezerwę wobec zadawania się z ludźmi, których nie znałem. A z powodu mego byłego nałogu starałem się także unikać bliskich kontaktów z wieloma ludźmi. Ale ci, co znali mnie lepiej, wiedzieli, że byłem inny, niż opisywano to w gazetach.

Przekonałem Bobby'ego McQuillena, że byłem już wystarczająco czysty, aby przyjął mnie na trening bokserski. Chodziłem do sali gimnastycznej, kiedy tylko mogłem, i Bobby uczył mnie boksu. Trenował mnie surowo. Zaprzyjaźniliśmy się, ale przede wszystkim był moim trenerem, ponieważ chciałem się nauczyć boksować tak jak on.

Bobby i ja chodziliśmy razem oglądać walki i trenowaliśmy w sali gimnastycznej Silvermana w Harlemie przy 116 ulicy i Ósmej Alei (która powyżej 110 ulicy nazywa się Frederic Douglas Boulevard), na czwartym albo piątym piętrze w tym narożnym budynku. Czasami trenował tam Sugar Ray, a kiedy przychodził trenować, wszyscy przerywali swoje zajęcia i przyglądali mu się.

Bobby wiedział wszystko o zwrotach, czyli skrętach bioder i nóg przy wyprowadzaniu ciosu. Zyskiwałeś na sile ciosu, jeśli uderzałeś w taki sposób. Bobby przypominał trenera Joe Louisa, Blackburna, który uczył Louisa, jak skręcać przy ciosach. I to dlatego Joe potrafił zwać z nóg jednym jedynym ciosem. Więc myślę, że Bobby musiał nauczyć się tego od Louisa, ponieważ znali się i obaj byli z Detroit. Johnny Bratton także to robił. Sugar Ray także wiedział

o zwrotach.

Był to po prostu jeden z tych ruchów, których używali w walce wielcy bokserzy.

To ruch, który musisz stale ćwiczyć, zanim go opanujesz, aż stanie się odruchowy, instynktowny. To jak ćwiczenie na instrumencie muzycznym; musisz ćwiczyć stale i od nowa. Wielu ludzi mówiło mi, że mam umysł boksera, że myślę jak bokser i tak prawdopodobnie jest. Jestem chyba osobą agresywną, jeśli chodzi o ważne dla mnie sprawy, jak na przykład muzyka czy to, co ja chcę robić. Będę walczył, fizycznie, na każde najmniejsze nawet wyzwanie, jeśli sądzę, że mam przed sobą wroga. Zawsze byłem taki.

Boks to nauka i kocham oglądać mecze bokserskie rozgrywane przez gości, którzy wiedzą, co robią. Jak, na przykład, widzisz, jak zawodnik bije boczny cios. Przeciwnik robiąc unik przesuwając się w prawo albo w lewo i trzeba wiedzieć, w którą stronę się zwróci. i wyprowadzić cios w momencie, kiedy odwraca głowę, tak że wchodzi wprost na linię ciosu. I to jest nauka i precyzja raczej niż jakaś pieprzona bójka, jak twierdzi wielu ludzi.

No więc Bobby uczył mnie stylu Johnny'ego Brattona, bo to był styl, który chciałem poznać. W boksie są style, tak jak w muzyce. Joe Louis miał pewien styl, Ezzard Charles miał styl, Henry Armstrong miał styl, Johnny Bratton miał styl i Sugar Ray Robinson miał swój styl — tak jak Muhammad Ali, Sugar Ray Leonard, Marvelous Marvin Hagler, Michael Spinks i Mike Tyson. Styl peek-a-boo Archiego Moore'a był czymś specjalnym.

Ale styl należy mieć we wszystkim, co się robi — w pisaniu, muzyce, modzie, boksie, we wszystkim. Niektóre style są błyskotliwe, kreatywne, nowatorskie i z wyobraźnią, a inne nie. Styl Sugara Raya Robinsona miał to wszystko i był on najbardziej precyzyjnym bokserem, jakiego kiedykolwiek widziałem. Bobby McQuillen opowiadał mi, jak Sugar Ray Robinson zastawiał na przeciwnika cztery albo pięć pułapek w każdej rundzie, przez pierwsze dwie lub trzy rundy, tylko po to, aby zobaczyć, jak on będzie reagował. Ray trafiał, a sam pozostawał poza zasięgiem ciosów, tak aby mógł się przymierzyć, jak cię powalić, i nawet nie wiedziałeś, co jest grane, aż tu BANG! okazuje się, że liczysz gwiazdy. Albo, z kim innym, mógł walić ostro po bokach — BANG! — potem uciekł przed paroma jego ciosami. Później puknął frajera w czoło po następnych ośmiu czy dziesięciu mocnych razach po bokach. Może uderzyłby cztery albo pięć razy mocno w głowę. Potem wracał do mocnych uderzeń na klatkę, później z powrotem w głowę. Tak że w czwartej czy piątej rundzie frajer nie wie, co Ray robi za chwilę. A także nieźle go już bolała głowa i żebra.

Niczego z tego chlamu nie możesz nauczyć się sam z siebie. To jest coś, czego ktoś uczy ciebie, tak jak uczy się prawidłowo grać na instrumencie muzycznym. Gdy już nauczyłeś się grać na swoim instrumencie we właściwy sposób, możesz się odwrócić i grać na nim tak, jak chcesz, na każdy sposób, w jaki słyszysz muzykę i dźwięk, i w jaki chcesz je grać. Ale najpierw musisz nauczyć się, jak być w porządku i pozwalać, aby cokolwiek się dzieje — zarówno w muzyce, jak w boksie — naprawdę się działo. Dizzy i Bird uczyli mnie tego w muzyce; a także Monk, a także Ahmad Jamal i Bud Powell.

Kiedy przyglądałem się, jak Sugar Ray trenował na 116 ulicy, był tam taki stary czarny gość, którego nazywano „Wojak”. Nigdy nie znałem jego prawdziwego imienia. Wojak był jedynym gościem, którego słuchał Ray, poza swoim trenerem. Kiedy Ray wchodził na ring, Wojak przysuwał się do Raya i szeptał mu coś na ucho, a Ray po prostu kiwał głową. Nikt nigdy nie wiedział, co Wojak mówił Rayowi, ale Ray wracał na ring i łupił zadek jakiemuś załosnemu sukinsynowi, jakby ten zrobił coś Raya żonie. Naprawdę lubiłem oglądać Raya, był moim idolem. Kiedy powiedziałem mu pewnego dnia tego lata, że był główną przyczyną, dla której zerwałem z heroiną, uśmiechnął się tylko, a potem roześmiał.

Pamiętam, jak kręciłem się w barze Raya przy Siódmej Alei (dziś nazywa się Adam Clayton

Powell Jr. Boulevard) koło 122 czy 123 ulicy. Ray tam bywał. Kręcili się tam fajni ludzie i piękne kobiety, bokserzy i przewalacze na dużą skalę. No więc sterczeli tam, przekrzykiwali, przechwalali się, szpanowali. A gdy zdarzyło się jakiemuś bokserowi wyzwąć Raya w ten czy inny sposób, wtedy Ray spoglądał na sukinsyna i mawiał: „Nie wierzysz, że i dziś jestem mistrzem? Teraz? Tu, jak stoję i mówię do ciebie? Chcesz, żebym ci udowodnił? Tutaj? Zaraz? Jak tu stoimy i mówię do ciebie?” Stał tam kwadratowy w barach, w lekkim rozkroku, dłonie splecione przed sobą, kołysząc się w przód i w tył na obcasach, elegancki jak sukinsyn, szczerząc zęby, włosy wyprostowane jak druty, z tym szelmowskim, aroganckim uśmieszkiem, jaki przybierał, kiedy prowokował kogoś, aby powiedział coś niegrzecznego. Wielcy bokserzy lubią sprawdzać, całkiem tak jak wielcy artyści, sprawdzają wszystkich. Sugar Ray był królem i wiedział o tym.

Często podchodził do ludzi i mówił wszystkim, że jestem wielkim muzykiem, który chce być bokserem i śmiał się tym swoim wysokim śmiechem. Lubił towarzystwo muzyków, bo lubił grać na bębnach. Podszedł do mnie podczas walki Johnny’ego Brattona — bo Ray wiedział, że szalałem za Johnnym Brattonem i zapytał: „I jak poradzi sobie twój chłopak?”

A ja na to: „Poradzi sobie z czym?”

„No wiesz, Miles, jak sobie poradzi w tej walce, która się zaczyna? Ten gość jest chyba zbyt silny jak dla niego i trochę zbyt ciężki jak na jego lekkośćrednią”. Johnny walczył z zawodnikiem wagi średniej, gościem z Kanady, z którym Ray przeleciał dziesięć rund. A więc Ray wachlował stopami, szpanował bary ściskając przed sobą pięści na wysokości kroku i spoglądał na mnie zimno, wprost w oczy i uśmiechał się. A potem powiedział: „No i jak, Miles, stoisz tu i mówisz mi, że on wygra?”

A przecież wie, że nigdy nie powiedziałbym nic wbrew niemu, więc gdy mówię: „No właśnie, myślę, że wygra”, Sugar wciąż się uśmiecha tym zimnym uśmieszkiem. A potem mówi: „No cóż, Miles, zobaczmy, prawda? Zobaczmy”.

A kiedy Johnny Bratton nokautuje tego Kanadyjczyka w pierwszej rundzie, mówię: „No i co, Ray, zdaje się, że Johnny wiedział, co robi, nie?”

„Tak, zdaje się, że wiedział. Tym razem. Ale poczekaj tylko, jak znajdzie się tu ze mną, nie będzie miał wtedy tyle szczęścia”. A kiedy Ray pobił Johnny’ego Brattona, podszedł patrząc na mnie, a potem stanął tak, jak zawsze stawał, kołysząc się w przód i w tył na obcasach, z szelmowskim uśmieszkiem na twarzy, i mówi: „No i co, Miles, co myślisz teraz o swoim chłopaku?” A potem wybuchnął tak strasznym śmiechem w tej swojej wysokiej tonacji, że aż myślałem, że skona.

Tak dużo mówię o Sugar Rayu, ponieważ wtedy, w 1954, był, obok muzyki, najważniejszy w moim życiu. Nawet naśladowałem jego zachowanie, no wiesz, i w ogóle. Nawet tę jego arogancką postawę.

Ray był w porządku i był najlepszy, i był wszystkim, czym chciałem być w 1954. Kiedy po raz pierwszy przyjechałem do Nowego Jorku, trzymałem się w ryzach. Musiałem tylko wrócić do tego, jaki byłem, zanim wpadłem w tę syfiastą scenę dragową. To wtedy przestałem słuchać każdego, kto się napatoczył. Znalazłem sobie „Wojaka”, tak jak Sugar Ray; moim podpowiadaczem był Gil Evans. I postanowiłem, że jeżeli ktoś będzie mówił coś nieważnego dla mnie, wtedy ja powiem: „Odpieprz się”. To sprowadziło mnie na właściwy tor.

Ze wszystkich znanych mi ludzi Gil Evans był jedynym, który potrafił połączyć się, co ja myślę o muzyce. Tak jak gdy przychodził posłuchać, jak gram, lądował obok mnie i mówił: „Miles, wiesz, że ty masz takie przyjemne, otwarte brzmienie i ton na trąbce. Dlaczego częściej tego nie używasz?”. A potem się oddalał, tak po prostu, zostawiając mnie zamyślonego nad tym, co powiedział. I od razu mnie przekonywał. Albo podchodził i szeptał: „Miles, nie dawaj im teraz

grać samym. Zagraj coś ponad nimi, dodaj także swoje dźwięki”. Albo, kiedy grałem z jakimiś białymi gośćmi: „Połóż swój dźwięk ponad nimi”, mając na myśli ich białe brzmienie i feeling. Powiedział to mając na myśli mój chłam na wierzchu, tak aby czarne było górą. Zdawałem sobie z tego sprawę, ale to, co robił Gil, umacniało mnie i przypominało, żebym się nie zapomniał.

W 1954 zacząłem regularnie chodzić do sali gimnastycznej, aby trzymać się w karchach, swoje ciało i rozum. Już wiedziałem, że gdzieś tam głęboko we mnie to było, ponieważ było, zanim przyjechałem do Nowego Jorku — i kiedy po raz pierwszy tu zamieszkałem — i zginęło po Paryżu w 1949. Uświadomiłem sobie także, że szczęściem jest mieć takiego jednego Wojaka czy Gila Evansa w życiu, kogoś wystarczająco ci bliskiego, aby pociągnąć cię za połę, jeśli coś jest nie tak. Ponieważ nikt nie wie, co zrobiłbym czy kim zostałem, gdybym nie miał kogoś jak Gil, kto przywoływałby mnie do porządku? W głębi duszy zawsze byłem taki jak wtedy, gdy kopnąłem nałóg. Tamten nałogowiec nigdy nie był prądiwym mną. A więc kiedy kopnąłem, po prostu wróciłem do siebie i wciąż starałem się rozwijać, a właśnie przede wszystkim po to przyjechałem do Nowego Jorku — rozwijać się.

Tego lata do Nowego Jorku przyjechała Juliette Greco na rozmowy z producentami, którzy mieli filmować książkę Ernesta Hemingwaya *Słońce też wschodzi*. Chcieli, aby Juliette zagrała w tym filmie. Była wówczas największą żeńską gwiazdą we Francji — albo coś koło tego — więc miała apartament w Waldorf Astoria na Park Avenue. Skontaktowała się ze mną. Nie widzieliśmy się od 1949, więc wydarzyło się wiele rzeczy. Napisaaliśmy do siebie parę listów, pozdrawiali nawzajem przez wspólnych znajomych, ale to tyle. Ciekaw byłem zobaczyć, jakie robi na mnie wrażenie, i pewien jestem, że ona też to czuła. Nie wiem, czy słyszała o całym tym syfie, w jaki wpadłem, i ciekaw byłem, czy wieści o moim problemach z heroiną dotarły do Europy.

Zaprosiła mnie do siebie i poszedłem. Ale pamiętam, że byłem trochę nieswój z powodu tego, co wydarzyło się przedtem, kiedy wyjechałem z Paryża i że wciąż miałem ją w głowie, w sercu, we krwi. Była chyba pierwszą kobietą, którą naprawdę kochałem, i takie rozstanie niemal zламаło mi serce i straciło mnie w heroinową otchłań. Ale na wszelki wypadek zabrałem ze sobą kolegę, perkusistę Artę Taylora. W ten sposób mogłem kontrolować sytuację najlepiej jak się da.

Pojechaliśmy do Waldorfa moim małym, używanym, sportowym MG i dałem tego, gdy wjeżdżaliśmy do garażu. Stary, to był numer dla tych wszystkich białych ludzi; dwóch dziwnie wyglądających czarnuchów zajeżdża w MG do Waldorfa. Podeszliśmy do recepcji, a cały hall patrzy, no nie? W pale im się nie mieści, dwóch czarnuchów, którzy nie należą do personelu, we frontowym hallu Waldorfa. Podeszedłem do kontuaru i zapytałem o Juliette Greco. Facet za kontuarem pyta: „Juliette jaka?” No i ten sukinsyn wygląda, jakby mu się to przyśniło, jakby ten czarnuch oszalał. Jeszcze raz podaje jej nazwisko i każe mu dzwonić na górę. A on dzwoni i gdy wykręca numer posyła mi to — „nie wierzę własnym oczom” — spojrzenie. Kiedy ona każe mu wysłać nas na górę, myślałem, że sukinsyn skona na miejscu.

No więc wracamy przez ten hall, w którym panuje teraz cisza jak w mauzoleum, łapiemy windę i jedziemy do pokoju Juliette. Juliette otworzyła drzwi, zarzuciła mi ramiona na szyję i ucałowała mnie. Przedstawiłem ją Artowi, który stoi za mną i wygląda na zaszokowanego i widzę, jak radość znika z jej twarzy. To znaczy, było jasne, że nie życzy sobie widzieć tego czarnucha właśnie tu i teraz. Była naprawdę rozczarowana. No to wchodzimy, a ona wygląda jak sukinsyn, piękniej niż to zapamiętałem. Serce bije mi szybko i staram się utrzymać emocje pod kontrolą, więc reaguję na Juliette chłodno. Wcielam się w rolę czarnego alfonsa. Głównie dlatego, że byłem przerażony i także, że nabrałem manier alfonsa, kiedy byłem ćpunem.

Mówię jej: „Juliette, daj mi trochę forsy, potrzeba mi trochę forsy, natychmiast”. Idzie do torebki, wyciąga jakieś pieniądze i podaje mi. Ale na twarzy ma szok, jakby nie wierzyła w to, co się dzieje. Biorę pieniądze i chodzę wokół, spoglądając na nią chłodno — ale w środku

chciałbym ją złapać i kochać się z nią, ale boję się, co mogłoby mi się od tego stać, boję się, że nie poradziłbym sobie ze swoimi emocjami.

Po jakichś piętnastu minutach mówię jej, że mam coś do roboty. Pyta, czy zobaczymy się później, czy może mógłbym pojechać z nią do Hiszpanii, gdy będzie kręcić ten film. A więc odpowiadam, że się zastanowię i zadzwonię do niej później. Nie sędzę, aby ktokolwiek traktował ją tak przedtem, tylu mężczyzn marzyło o niej i pożałowało jej, że prawdopodobnie miała wszystko, co chciała. A kiedy przekraczałem próg, zapytała: „Miles, czy ty naprawdę wrócisz?”

„Cholera, zamknij się, powiedziałem, że zadzwonię później!” Ale w środku mam nadzieję, że znajdzie jakiś sposób, żeby mnie zatrzymać. Ale warczałem na nią tak strasznie, że była zbyt zaszokowana, żeby zrobić coś innego, jak tylko pozwolić odejść. Później zadzwoniłem do niej i powiedziałem, że jestem zbyt zajęty, aby jechać z nią do Hiszpanii, ale że skontaktuję się później, gdy przyjadę do Francji. Była tak zaskoczona, że nie wiedziała, jak się zachować, ale zgodziła się zobaczyć ze mną później, gdy przyjadę do Francji. Dała mi swój adres i numer telefonu, odłożyła słuchawkę i było po wszystkim.

W końcu spotkaliśmy się i zostaliśmy kochankami na wiele lat. Powiedziałem jej, jaki miałem problem, gdy spotkaliśmy się wtedy w Waldorfie, zrozumiała i wybaczyła mi, choć powiedziała, że była naprawdę zmieszana i rozczarowana tym, jak ją potraktowałem. W jednym z ostatnich filmów Juliette — chyba w filmie Jeana Cocteau — postawiła moją fotografię na stoliku obok łóżka i było to widać na filmie.

Więc to był jeden ze sposobów, na jaki zmieniłem się od czasów nałogu; schowałem się w siebie, aby chronić się przed tym, co wydawało mi się nieprzyjaznym światem. I czasami, tak jak w przypadku Juliette Greco, nie potrafiłem odróżnić wroga od przyjaciela i wiele razy nie zatrzymywałem się, aby się przekonać, kto jest kim. Po prostu byłem zimny dla prawie wszystkich. Tak właśnie się broniłem, prawie nikogo nie dopuszczając do swoich uczuć i emocji. I długi czas działało to na moją korzyść.

W Wigilię Bożego Narodzenia 1954 wszedłem do studia z Miltem Jacksonem, Theloniousem Monkiem, Percym Heathem i Kennym Clarke'em i nagraliśmy dla Prestige'u płytę nazwaną Miles Davis and the Modern Jazz Giants. Pojechaliśmy nagrywać do studia Rudy'ego van Geldera w Hackensack. Wokół tej sesji narosło wiele nieporozumień o napięciu i złości, które rzekomo powstały pomiędzy Theloniousem Monkiem a mną. Większość z tego to bzdura i plotki powtarzane dotąd, aż stały się faktem. Co naprawdę się zdarzyło tego dnia to to, że graliśmy wspaniałą muzykę. Ale chciałbym wyjaśnić raz na zawsze i wszystkim, co zdarzyło się pomiędzy mną a Monkiem.

Kazałem mu po prostu się wyłączyć, nie grać ze mną, z wyjątkiem Bemisha Swing, utworu Monka. Powodem było to, że Monk nigdy nie umiał akompaniować instrumentom dętym (jedyne dzieciaki, co grając z nim brzmiały dobrze, to John Coltrane, Sonny Rollins i Charlie Rouse). Ale Monk nie potrafił grać wystarczająco solidnie z większością dęciaków, moim zdaniem, a zwłaszcza z trębaczami. Trąbki nie grają zbyt wielu dźwięków, a więc ktoś naprawdę musi popychać sekcję rytmiczną, a to nie była robota dla Monka. Trębacz potrzebuje gorącej sekcji rytmicznej, nawet jeśli gra balladę. Musisz mieć tego kopa, a Monk na ogół nie miał. Więc po prostu poprosiłem go, żeby się wyłączył, kiedy ja grałem, ponieważ nie podobało mi się, jak brzmiały jego funckje, a byłem jedynym dęciakiem na tej sesji. Chciałem słyszeć sekcję rytmiczną, jak idzie bez dźwięków fortepianu. Chciałem słyszeć w muzyce przestrzeń. Zaczynałem stosować koncepcję przestrzeni oddychającej muzyką — kompozycją, aranżacją — którą złapałem od Ahmada Jamala, i nawet nagraliśmy mój ulubiony utwór z jego repertuaru — The Man I Love.

Na tym albumie gra Monka brzmi dobrze i naturalnie, tak jak chciałem ją słyszeć. Po prostu

powiedziałem mu, co chciałbym usłyszeć, on i tak zresztą tak by to zagrał. Tyle że powiedziałem mu to z góry, kazałem wchodzić chwilę po mnie. I tak właśnie zrobił. To nie była żadna kłótnia. Więc nie wiem, jak powstała ta historia o tym, że ja i Monk kłóciliśmy się tak strasznie, że niemal bili.

Jeśli o to chodzi, Monk zawsze mówił zwariowane rzeczy i krążył wokół, jakby był z innej planety. Ale tak się po prostu zachowywał i każdy, kto go znał, to rozumiał. Mógł zacząć mówić do siebie w obecności tłumu ludzi, mógł powiedzieć wszystko, co tylko przyszło mu do głowy. Był także wspaniałym artystą-nabieraczem i to był jego sposób trzymania ludzi na dystans, to jego zwariowane zachowanie. Mógł powiedzieć coś do kogoś, gdy podniesiono sprawę tej sesji, tylko żeby zamieszać im w głowach. Jedno wiem: Monk był jak małe dziecko. Miał w sobie mnóstwo miłości i wiem, że Monk kochał mnie i ja także go kochałem. Nigdy nie walczyłyby przeciwko mnie, nawet gdybym włożył mu na odcisk na tydzień, ponieważ on nie był taką osobą. Monk był osobą łagodną, łagodną i piękną, ale był silny jak wół. I jeśli powiedziałbym coś kiedyś o walnięciu Monka w twarz — a nigdy nie powiedziałem — to ktoś powinien przyjść, zabrać mnie i umieścić w domu wariatów, ponieważ Monk mógłby złapać za mój chudy zadek i przebić mną ścianę.

Tego dnia nagraliśmy sporo znakomitej muzyki i płyta ta stała się klasyką, tak jak Walkin' i Blue'n'Boogie. Ale to właśnie na Modern Jazz Giants zacząłem rozumieć, jak tworzyć przestrzeń poprzez wyłączenie fortepianu, tak aby każdy mógł iść swobodnie. Miałem potem jeszcze bardziej rozszerzyć i stosować tę koncepcję; na przełomie 1954 i 1955 nie widziałem tego jeszcze tak jasno, jak miałem zobaczyć później.

Tysiąc dziewięćset pięćdziesiąty czwarty był dla mnie wspaniałym rokiem — mimo że nie zdawałem sobie wówczas sprawy jak wspaniałym. Kopnąłem nałóg i grałem lepiej niż kiedykolwiek przedtem, a te parę albumów wydanych w tym roku, jak Birth of the Cool i Walkin' sprawiło, że wszyscy — muzycy — znowu zwrócili na mnie uwagę, bardziej niż kiedykolwiek przedtem. Myśli krytyków krążyły gdzie indziej, ale parę osób zaczynało kupować moje albumy. Mam o tym pojęcie, bo gdzieś tak w tym czasie Bob Weinstock dał mi około 3000 dolarów na nowe płyty i było to więcej, niż dawał mi dotychczas. Miałem wrażenie, że powoli się wyrabiam, na swoich własnych warunkach. Aby zdobyć takie uznanie, nie musiałem poddać swojej integralności żadnym kompromisom. A jeśli dotychczas nie musiałem, to nie zamierzałem także i w przyszłości.

A więc w 1955 wkroczyłem w dobrym nastroju. Potem, w marcu, umarł Bird i to dosłownie załamało wszystkich. Wszyscy wiedzieli, że był w złym stanie, nie mógł już grać, był otyły, pijany i zaprawiony bez przerwy, a więc wszyscy czuli, że wiele dłużej nie pociągnie. Ale i tak to był szok, kiedy umarł tak jak umarł, w mieszkaniu baronowej Pannoniki de Koenigswater przy Piątej Alei. Poznałem ją w 1949, kiedy grałem w Paryżu, a ona była tam akurat. Kochała czarną muzykę, stary, zwłaszcza Birda.

Co gorsze, Irene wsadziła mnie do więzienia za niepłacenie alimentów, a więc o śmierci Birda usłyszałem w więzieniu na Rikers Island, od Harolda Lovetta, który miał później zostać moim prawnikiem i najlepszym przyjacielem.

Harold, który zawsze kręcił się koło sceny muzycznej i był w tym czasie prawnikiem Maxa Roacha, przyjechał na Rikers Island, aby spróbować mnie wydostać. Zdaje się, że to Max go wysłał albo zjawił się po prostu dlatego, że usłyszał, że tam siedzę. W każdym razie powiedział, że Bird umarł, i pamiętam, że mnie to poważnie zdołowało. Po pierwsze, siedziałem w więzieniu ze wszystkimi tymi zwariowanymi sukinsynami — właśnie wtedy gdy wszystko wydawało się układać — i chyba dlatego byłem w depresji. I, jak mówiłem, wiedziałem, że z Birdem jest słabo, że zdrowie mu nie służy — gdy ostatni raz widziałem Birda, stary, był w strasznym stanie — ale

to, że umarł, dotarło do mnie jak szok. Trzy dni mnie nie było przez to więzienie, a tu Bird bierze i umiera.

No i Harold wyciągnął mnie za pieniądze od Boba Weinstocka i za jakieś grania, które napiął mi w Philly; namówił ich na zaliczkę. Później dowiedziałem się, że Harold pojechał samochodem do Philly po te pieniądze. Zrobił to, choć właściwie nie znaliśmy się. Gdy zobaczyłem, jak wchodzi do mojej celi na Rikers Island, spojrzałem na niego, jakbym znał go od lat i powiedziałem: „No tak, wiedziałem, że to ty przyjdiesz, wiedziałem, że to ty”. To go trochę wkurzyło, bo nie byłem zaskoczony, ale jak mówiłem, zawsze udawało mi się przewidywać takie rzeczy.

Wsiadliśmy do jego rudawego chevroleta z 1950 i udaliśmy się wprost do Harlemu, do klubu Sugar Raya, The Sportsman's Bar. A gdy się już tam pokręciliśmy, Harold zabrał mnie do swojej dziewczyny Susan w Village, na ulicy Jones Street. No i widzę, że polubię tego gościa, trzeba było widzieć, jak sobie radził z Sugar Rayem, kiedyśmy poszli do jego klubu, widać, że gość jest ostry. I tak zaczęliśmy kręcić się razem, a potem zaczął prowadzić moje interesy.

Po tym, jak Bird umarł w ten sposób, mnóstwo ludzi zaczęło próbować kopnąć heroinę i to było dobre. Ale zasmuciłem się, że Bird umarł tak jak umarł, ponieważ, stary, był to geniusz i mógł tak wiele dać. Ale takie jest życie. Bird był chciwym sukinsynem i nigdy nie wiedział, kiedy skończyć, i to go zabiło — jego chciwość.

Pogrzeb Birda miał być skromnym i spokojnym pochówkiem, przynajmniej tak planowała Chan, ale ja nie chodziłem na żadne pogrzeby. Nie lubię pogrzebów, wolę pamiętać ludzi żywymi. Ale słyszałem, że Doris — „Olive Oyl” — przyszła i wszystko spieprzyła, zamieniła wszystko w cyrk i skasowała Chan z widoku. Stary, to jakaś śmieszna, smutna bzdura, ponieważ Bird od lat nawet nie widział Olive Oyl. A tu się zjawia, żąda zwłok i w ogóle i zarządza wielki pogrzeb w Abyssinian Baptist Church w Harlemie. To akurat było w porządku, był to kościół Adama Clayтона Powella. Ale potem Doris nie chciała, aby ktoś grał jazz albo bluesa (tak samo jak później na pogrzebie Louisa Armstronga nie wolno było tego grać). A na dodatek do całej tej głupiej muzyki, którą grali nad ciałem Birda, jak opowiadał mi Diz, on leżał tam w garniturze w paski i w krawacie, którą kupiła Doris. Stary, zrobili z pogrzebu jakąś bzdurę. Pewnie dlatego, gdy zabierali trumnę, mało nie upuścili ciała, gdy któryś się poślizgnął. Stary, to Bird protestował przeciwko temu głupiemu syfowi.

A potem wysłali ciało, aby je pochowano w Kansas, miejscu którego Bird nienawidził. On zmusił Chan, żeby mu obiecała, że go tam nie pochowają. Mówią, że Bird miał pochówek jak sukinsyn, że pochowali go w brązowej trumnie, a jego ciało przykryte było kawałkiem szyby, która, jak mi ktoś powiedział, świeciła. Jakiś gość opowiadał, że wyglądało to „jak aureola wokół głowy Birda”. Stary, ten syf popieprzył w głowach wielu gościom, którzy przysięgali, że Bird był bogiem; ten syf to po prostu lukier na torcie, którym był Bird.

Bird umarł, a ja musiałem żyć dalej. W czerwcu 1955 zebrałem w studiu kwartet na następną płytę dla Boba Weinstocka. Ponieważ chciałem znaleźć pianistę, który grałby jak Ahmad Jamal, zdecydowałem się na Reda Garlanda, któremu przedstawił mnie Philly Joe, wtedy w 1953, na tej sesji, gdzie Bird nazywał się Charlie Chan. Interesował się boksem i miał na fortepianie to delikatne uderzenie, o które mi chodziło. Był z Teksasu i grał w Nowym Jorku i w Philly od kilku lat. To tam spotkał gdzieś na trasie Philly Joe i spodobał mu się, bo trzymał szpan. Red wiedział, że lubię Ahmada Jamala; że właśnie takiego typu pianisty szukam, więc poprosiłem go o brzmienie Ahmada, ponieważ Red grał najlepiej, kiedy grał właśnie tak. Na tej sesji Philly Joe był na bębnach, a Oscar Pettiford grał na basie. Był to miły albumik, Miles Davis Quartet, i naprawdę pokazywał wpływ, jaki miał wtedy na mnie Jamal. Zarówno A Gal in Calico, jak i Will You Still Be Mine to utwory, które Jamal zawsze grywał, a z Redem grającym z czujem i z ciosem Jamala zbliżyliśmy się na tym albumie do tego, co chciałem usłyszeć. Były tam ta

melodyczna powściągliwość, którą miał Jamal, ta lekkość. Ludzie, którzy mówią, że byłem pod dużym wpływem Jamala, mają rację, ale należy pamiętać, że lubiłem takiego czuć i grałem go sam, na długo zanim w ogóle usłyszałem o Ahmadzie Jamalu. To, co mu zawdzięczam, to to, że skierował moje własne granie tam, gdzie zawsze byłem. Po prostu naprowadził mnie z powrotem na siebie.

O ile podobała mi się muzyka, którą wtedy robiłem, o tyle moje nazwisko nadal było w klubach, zdaje się, nic nie warte, a wielu krytyków prawdopodobnie nadal myślało, że jestem épunem. Nie byłem wtedy zbyt popularny, choć i to zaczęło się zmieniać po tym, jak zagrałem na Newport Jazz Festival w 1955. Był to pierwszy festiwal, jaki zmontowało to małżeństwo Elaine i Louis Lorillard. Zaangażowali Georga Weina do produkcji. George był chyba z Bostonu. Na ten pierwszy festiwal George zaangażował Counta Basiego, Louisa Armstronga, Woody'ego Hermana i Dave'a Brubecka. A także zrobił zespół All Stars, w którym byli Zoot Sims, Gerry Mulligan, Monk, Percy Heath, Connie Kay; potem dodał mnie. Grali parę utworów beze mnie, a potem dołączałem na Now's the Time, utworze poświęconym pamięci Birda. Dalej graliśmy Round Midnight, utwór Monka. Grałem to z tłumikiem i wszyscy oszaleli. To było coś. Miałem owację na stojąco. Gdy zszedłem z estrady, wszyscy patrzyli na mnie, jakbym był królem czy czymś takim — ludzie przybiegli oferując mi kontrakty płytowe. Wszyscy muzycy traktowali mnie, jakbym był bogiem, i wszystko to z powodu sola, którego dawno temu uczyłem się z takim trudem. To było coś specjalnego, stary, patrzeć na wszystkich tych ludzi i nagle widzieć, jak wstają i biją brawo za to, co zrobiłem.

Tej nocy było to całe przyjęcie w tym wielkim, pieprzonym pałacu. Poszliśmy tam, a tam wszędzie ci bogaci biali. Siadłem w kącie i zająłem się swoimi sprawami, kiedy nadeszła ta kobieta, która zorganizowała ten festiwal, Elaine Lorillard, razem z tym wszystkimi szczerzącymi się białymi ludźmi o głupkowatym wyglądzie i powiedziała coś takiego: „Och, to jest ten chłopiec, co nam tak pięknie zagrał. Jak się nazywasz?”

No i stoi tam uśmiechnięta, jakby wyświadczyła mi nie wiadomo jaką pieprzoną przysługę, nie? A ja spoglądam na nią i mówię:

„Odpieprz się, nie jestem żadnym pieprzonym chłopcem! Nazywam się Miles Davis i radzę to zapamiętać, jeśli zechce Pani mi coś jeszcze powiedzieć”. A potem wyszedłem, zostawiając ich wszystkich w szoku jak sukinsyn. Nie starałem się być wstrętny ani nic w tym rodzaju, ale nazwała mnie „chłopcem”, a ja po prostu nie mogę znieść takiego gnoju.

Więc wyszedłem, ja i Howard Lovett, który przyjechał tam ze mną. Wracaliśmy do Nowego Jorku z Monkiem i to wtedy jedyny raz wdałem się w kłótnię z nim. Tam w samochodzie powiedział, że tamtego wieczoru nie grałem Round Midnight dobrze. Zgoda, odpartem, ale mnie także nie podobało się, jak on mi podgrywał, i nic nie mówię, więc dlaczego on wyciąga cały ten syf? I jeszcze powiedziałem mu, że podobałem się ludziom i to dlatego wstali i bili brawo. A potem powiedziałem mu, że chyba jest zazdrosny.

Oczywiście żartowałem, śmiejąc się. Ale on chyba pomyślał, że naśmiewam się z niego, że się nabijam, podpuszczam go. Kazał kierowcy zatrzymać samochód i wysiadł. Ponieważ wiedziałem, jak uparty jest Monk — gdy tylko coś sobie postanowił, to koniec, był niewzruszony — mówię do kierowcy: „No dobra, niech spada sukinsyn. To wariat. Jedźmy”. I odjechaliśmy. Zostawiliśmy Monka, stał tam, gdzie się łapie prom, i wróciliśmy do Nowego Jorku. Gdy spotkałem Monka następnym razem, było jakby nigdy nic. Monk bywał taki dziwny jak sukinsyn. I nigdy już nie wspomnieliśmy o tym incydencie.

Po tym występie na Newport coś zaczęło się u mnie dziać. George Avakian, producent płytowy Columbii, chciał podpisać ze mną ekskluzywny kontrakt. Powiedziałem mu, że chciałbym iść do Columbii dla całego tego fajansu, który mi zaproponował, ale nie powiedziałem,

że mam długoterminową umowę z Prestige Records. Kiedy się o tym dowiedział, próbował wynegocjować jakiś układ z Bobem Weinstockiem, ale Bob chciał kupić pieniędzy i wiele innych rzeczy. Stary, muszę ci powiedzieć, że ten gnój zaczął mnie fascynować. Te sukinsyny rozmawiają o pieniądzach, prawdziwych pieniądzach, więc sprawy zaczęły wyglądać dobrze. To niezła sytuacja. wszędzie mówią o tobie dobrze, zamiast wycierać sobie tobą buzie. Zaproсили mnie, abym zebrał zespół do Cafe Bohemia. To było przyjemne, to życzliwe zainteresowanie, naprawdę przyjemne.

Nagrałem płytę z Mingusem dla jego wytwórni Debut. Mówiono wtedy, że Mingus to jeden z najlepszych żyjących basistów, a także wybitny kompozytor. Ale nie wszystko na tej sesji się udało, a tak naprawdę nic nie zaiskrzyło, a więc nie było czaadu w tym graniu. Nie wiem, o co chodziło — może o aranżacje — ale coś niewątpliwie poszło obok; Mingus miał Elvina Jonesa na bębnach, a każdy wie, że ten potrafi każdego podpalić.

W tym czasie próbowałem z własnym zespołem, z którym miałem grać w Cafe Bohemia, może więc na sesji Mingusa byłem rozproszony. Mieli to być Sonny Rollins na tenorze, Red Garland na fortepianie, Philly Joe Jones na bębnach, ja na trąbce i młody basista, o którym mówił mi Jackie McLean, który pracował z George Wallington Quintet i nazywał się Paul Chambers. Paul był w Nowym Jorku zaledwie od kilku miesięcy i pracował już z J. J. Johnsonem i Kayem Windingiem w ich nowej grupie. Wszyscy zachwycali się Paulem, który był z Detroit. Kiedy go usłyszałem, poznałem, że to groźny sukinsyn.

Ruszyliśmy w Bohemii, zdaje się w lipcu 1955, i buda zawsze była napakowana. Potem w Bohemii grał Oscar Pettiford w kwartecie z Julianem „Cannonballem” Adderleyem na saksofonie altowym. Wpadłem do Bohemii, aby pokręcić się z moją dziewczyną Suzan. A Cannonball dosłownie załamał mnie tym, jak grał bluesa, a nikt nigdy o nim nie słyszał. Wszyscy natychmiast się poznali, że ten wielki sukinsyn to teraz jeden z najlepszych muzyków. Nawet biali krytycy zachwycali się jego graniem. Stary, ten to się szybko przebił.

W każdym razie czasami siadywałem z nim pogadać, bo nie tylko był niewiarygodnym alcaistą, ale także naprawdę miłym gościem. Kiedy zaczął zwracać na siebie uwagę i wszystkie te wytwórnie zaczęły się za nim uganiać, próbowałem mu powiedzieć, kto jest kto i z kim się zadawać, a z kim nie. Poleciłem mu Alfreda Liona jako osobę, której można zaufać i który także dałby mu spokój w studiu. Ale on nie słuchał. Także powiedziałem mu o Johnie Levym, który został jego menadżerem. Ale on podpisał kontrakt z Mercury-Emercy, którzy zawsze mówili mu, co ma grać i nagrywać. W końcu wkurzyło to Cannonballa i z trudem mógł grać to, co chciał albo potrafił. Po prostu nie wiedzieli, co zrobić z jego talentem.

Przedtem był nauczycielem muzyki na Florydzie, skąd pochodził, a więc nie sądzę, aby ktokolwiek mógł mu powiedzieć coś nowego o muzyce. Byłem o parę lat starszy od Cannonballa i znacznie dłużej byłem na nowojorskiej scenie muzycznej. Wiele dowiedziałem się o muzyce tylko dlatego, że kolegowałem się z wieloma groźnymi sukinsynami: rzeczy, których nie dowiesz się w żadnym college’u — właśnie dlatego rzuciłem Juilliard. Ale Cannonballowi wydawało się wtedy, że wszystko wie, więc jak mówiłem mu o jakichś głupich akordach, które grał — mówiłem, że powinien zmienić podejście do nich — on po prostu tak jakby mnie olewał. Słuchał wtedy Sonny’ego Rollinsa, więc wiedział, że to, co mu mówię, to święta prawda. Po tym, jak powiedziałem w jakimś wywiadzie opublikowanym niedługo potem, że nie zna się na akordach, ale umie grać, przyszedł i przeproszał, że nie słuchał mnie od razu.

Niemal słyszałem go w swoim zespole, zaraz gdy tylko go usłyszałem. Wiesz, on czuł te bluesowe sprawy, a ja kochałem sobie pobluesować. Martwiłem się także o los Sonny’ego Rollinsa w moim zespole. Nie z powodu jego gry czy czegoś w tym rodzaju, ale dlatego, że mówił — znowu — o wyjeździe z Nowego Jorku na dobre. Więc rozglądałem się za zastępstwem

za Sonny'ego na wypadek, gdyby wyjechał. Ale Cannonball powrócił do swej pracy w szkole na Florydzie i wszystkich wkurzył, i nie pojawił się aż do przyszłego roku.

W sierpniu, po graniu w Bohemii, wróciłem do studia nagrać następną płytę dla Prestige'u. Tym razem zaangażowałem Jackiego McLeana na alcie, Milt'a Jacksona na wibrafonie, Percy'ego Heatha na basie, Arta Taylora na bębnach i Raya Bryanta na fortepianie, ponieważ chciałem mieć brzmienie bebopowe. Pamiętam, jak Jackie tak się zaprawił, że się przeraził, że nic nie zagra. Nie wiem, o co tam wtedy chodziło, ale po tej sesji nie angażowałem już Jackiego.

Na tej sesji nagrywaliśmy dwie kompozycje Jackiego — Dr Jackle i Minor March. Potem w Bitty Ditty, utworze Thada Jonesa, Art Taylor miał mały problem z timem. Ale wiedziałem, że sobie poradzi. Art to wrażliwy gość i trzeba starać się zbytnio się go nie czepiać, ponieważ mógłby to sobie wziąć do serca. A tu ni stąd, ni zowąd Jackie podchodzi do mnie, zaprawiony i w ogóle, i powiada: „Miles, co jest grane? Kiedy ja coś spieprzę, nie traktujesz mnie tak jak Arta. Od razu mi mówisz, co i jak. To dlaczego nie czepiasz się Arta, tak jak się czepiasz mnie?”

No to patrzę na Jackiego — z którym nadal się przyjaźniłem, choć nasze drogi się rozeszły, bo on wciąż był po uszy w dragach, a ja nie — i mówię: „Co ci jest, stary, chce ci się siusiu, czy co?” Jackie się wściekł, spakował rurę i wyszedł ze studia. Dlatego jest tylko na dwóch utworach na tym albumie.

W czasie, gdy nagrywaliśmy ten album, wydarzyło się coś strasznego — w Missisipi banda białych mężczyzn złinczowała małego, czternastoletniego czarnego chłopca nazwiskiem Emmett Till za to, że rozmawiał z białą kobietą. Wrzucili jego ciało do rzeki. Kiedy go znaleziono i wyciągnięto był jak napompowany. Sfotografowano go i wydrukowano zdjęcia w gazetach. Stary, to było strasne i zaszokowało wszystkich w Nowym Jorku. Dostałem od tego mdłości. I jeszcze raz czarni ludzie mogli się dowiedzieć, co myślą o nich biali ludzie. Do końca życia nie zapomnę tych zdjęć tego chłopca.

Podpisałem umowę na kilka koncertów klubowych, które miały się rozpocząć we wrześniu, i kiedy przyszedł na nie czas, Sonny Rollins zniknął, tak jak to zapowiedział. Mówiono mi, że jest w Chicago, ale nie mogłem go namierzyć. (Później okazało się, że zapisał się do Lexington, aby na dobre kopnąć nałóg). Gwałtownie potrzebowałem tenorzysty, więc sprawdziłem Johna Gilmore'a, który grał z Sun Ra's Orchestra. Przeprowadził się do Filadelfii i Philly Joe znał go, grał z nim kilka razy i polecał go. Przyszedł na kilka prób, ale się nie nadał, chociaż jest muzykantem jak sto diabłów. Po prostu nie pasował do tego, co chciałem robić; jego brzmienie nie było tym, co chciałem słyszeć w tym zespole.

I wtedy Philly Joe przyprowadził Johna Coltrane'a. Znałem już wtedy Trane'a ze wspólnego grania w Audubon sprzed paru lat. Ale tamtego wieczoru Sonny po prostu go zdmuchnął. Więc kiedy Philly powiedział mi, kogo zamierza przyprowadzić, nie spodziewałem się wiele. Ale po kilku próbach — gdy usłyszałem, jak Trane poprawił się od tamtej nocy, kiedy Sonny podpalił mu uszy i tyłek — powiedział, że musi wracać do domu, no i wyjechał. Wydaje mi się, że nie od razu dogadaliśmy się, ponieważ Trane lubił wtedy zadawać te wszystkie pieprzone pytania o to, co powinien, a czego nie powinien grać. Stary, odpierz się, według mnie był profesjonalnym muzykiem, a ja zawsze chciałem, aby każdy, kto ze mną gra, znalazł swoje własne miejsce w muzyce. Więc moje milczenie i złowrogie miny musiały go zniechęcić.

Zespół o mało się nie rozpadł, gdy Trane wrócił do Philly grać z Jimmym Smithem. Praktycznie musieliśmy błagać go, aby przyjechał i dołączył do zespołu na to granie, które mieliśmy w Baltimore pod koniec września 1955. Wtedy także poszedłem i wynająłem Shaw Artists Corporation, aby prowadzili moje sprawy kontraktowe, jako że nagle stałem się poszukiwanym artystą. Shawowie — Milt i Billy — załatwiali mi grania. Ale powiedziałem im na samym początku — byli biali — czego od nich oczekuję; nie miałem zamiaru robić niczego,

co oni chcieliby, abym robił. W tamtych czasach biali zawsze rozkazywali czarnym, a ja się na to nie godziłem i oświadczyłem im to bez ogródek.

Do pracy ze mną wyznaczyli gościa nazwiskiem Jack Whittemore. Wkrótce zostaliśmy serdecznymi przyjaciółmi, ale kazałem Haroldowi Lovettowi, aby nie spuszczał z niego oka, jak sokół, ponieważ niezależnie od tego, że polubiłem Jacka, nie chciałem, aby próbował mnie wykorzystywać. To Jack zmontował pierwszą trasę mojego zespołu, kiedy był w nim Trane — trasę przez Baltimore, Detroit, Chicago, St. Louis i z powrotem do Nowego Jorku do Cafe Bohemia.

I gdy to wszystko było ponapinane, a Sonny Rollins nie wracał i Trane wyjechał z powrotem do Philly grać z Jimmym Smithem, tym organistą, okazało się, że nie mamy tenorzysty. Więc Philly zadzwonił do Trane'a i poprosił go, żeby pojechał z nami. Tylko Trane znał wszystkie utwory i nie mogłem ryzykować z kimś, kto nie znał programu. I gdy pograliśmy trochę razem, wiedziałem, że to groźny sukinsyn i dokładnie ten głos, jakiego potrzebowałem na tenorze dla równowagi ze swoim głosem.

Nie wiedzieliśmy wtedy jeszcze, że Trane postanowił, że jeśli zadzwonimy do niego, to przyjedzie do nas z powrotem, ponieważ muzyka, którą graliśmy, podobała mu się bardziej niż muzyka, którą grał Jimmy Smith; czuł w moim zespole przestrzeń, w której mógłby się rozwinąć. Ale my nie wiedzieliśmy tego. Więc Philly Joe przeszedł swoje, zanim Trane i jego ówczesna dziewczyna Naima Grubbs zdecydowali się spotkać z nami w Baltimore. A potem kiedy tam dotarliśmy i on też dojechał, wziął ślub z Naimą, a my byliśmy przy tym jako drużbowie, cały zespół, stary. Ruszyliśmy ostro razem jako zespół, na scenie i poza nią.

Mieliśmy teraz Trane'a na saksofonie, Philly Joe na bębnach, Reda Garlanda na fortepianie, Paula Chambersa na basie i mnie na trąbce. I prędzej niż mogłem to sobie wyobrazić, muzyka, którą graliśmy razem, stała się po prostu niewiarygodna. Była tak groźna, że czasami wywoływała u mnie dreszcze, u publiczności zresztą także. Stary, to co już wkrótce graliśmy, było przerażające, tak przerażające, że czasami musiałem się uszczypnąć, aby sprawdzić, czy to naprawdę ja tam jestem. Krytyk Whitney Balliett powiedział niedługo po tym, jak zaczęliśmy grać razem z Trane'em, że Coltrane ma „suchy, nierówny ton, który współgra z Davisem jak masywna oprawa z delikatnym kamieniem”. Ale już niedługo Trane był czymś więcej. Wkrótce sam stał się brylantem, wiedziałem to ja, wiedzieli to także wszyscy, którzy go słyszeli.

ROZDZIAŁ 10

Zespół, który miałem z Coltranem, zrobił z nas obu legendy. Ta grupa naprawdę wprowadziła mnie na mapę muzycznego świata tymi wszystkimi wspaniałymi albumami, które zrobiliśmy dla Prestige'u, a potem dla Columbia Records — w końcu George Avakian dopiął swego. Ta grupa nie tylko uczyniła mnie sławnym, ale także zacząłem zarabiać kupę pieniędzy na trasach — więcej, jak mówiono, niż jakikolwiek inny muzyk jazzowy. Nie wiem nic na ten temat, ale tak mówią. Przyniosła mi także wielkie uznanie krytyki, jako że większość krytyków naprawdę kochała ten zespół. Przede wszystkim podziwiali moją grę, a także Trane'a; i zrobili ze wszystkich w zespole, Philly Joe, Reda, Paula, z nas wszystkich — gwiazdy.

Gdziekolwiek graliśmy, kluby były napakowane, kipiały na ulice długimi kolejkami ludzi, w deszczu, śniegu, chłdzie i upale. To było coś, stary. I mnóstwo znanych ludzi przychodziło nas słuchać co wieczór. Ludzi takich jak Frank Sinatra, Dorothy Kilgallen, Tony Bennett (który wszedł na estradę pewnego wieczoru i zaśpiewał z nami), Ava Gardner, Dorothy Dandridge, Lena Horne, Elizabeth Taylor, Marlon Brando, James Dean, Richard Burton, Sugar Ray Robinson, by wymienić zaledwie kilku.

Podczas gdy grupa ta zdobywała całe to uznanie, wydawało się, że w kraju pojawia się nowy nastrój; pewne nowe uczucie rośnie wśród ludzi, czarnych i białych. Martin Luther King prowadził bojkot autobusów tam w Montgomery, w Alabamie, i wspierali go wszyscy czarni. Marian Anderson jako pierwsza czarna osoba zaśpiewała w Metropolitan Opera, Arthur Mitchell jako pierwszy czarny zatańczył w białym zespole baletowym najwyższej klasy, New York City Ballet. Marlon Brando i James Dean byli nowymi gwiazdami filmowymi i służył im ten image młodych rebeliantów, „gniewnych młodych ludzi”. Buntownik bez przyczyny był wtedy wielkim filmem. Czarni i biali zaczęli się łączyć, a w świecie muzycznym typ Wuja Toma wychodził z mody. Naraz wszyscy polubili gniew, kamienną twarz, szpan i elegancie, okrutne wyrafinowanie. Teraz w modzie był „buntownik” i to, że właśnie nim byłem, pomogło mi chyba bardzo stać się gwiazdą mediów. Aby nie wspomnieć, że byłem także młody, przystojny i dobrze ubrany.

Zbuntowany i czarny, nonkonformista, zimny i ze szpanem, zły, wyrafinowany i ultraelegancki, nazywajcie to jak chcecie — byłem taki i jeszcze lepszy. Ale przypieprzałem na trąbce i miałem świetną grupę, więc moja sława polegała nie tylko na buntowniczym image'u. Grałem na trąbce i prowadziłem najgroźniejszą orkiestrę w branży, orkiestrę kreatywną, z wyobraźnią, w najwyższym stopniu zgraną, orkiestrę artystów. I według mnie to dlatego staliśmy się sławni.

Na pierwszej trasie, po tym, jak Coltrane dołączył przy końcu września 1955, świetnie bawiliśmy się razem, kręcąc się, jadając razem, spacerując po Detroit. Paul Chambers był z Detroit, a ja tam mieszkalem, więc dla nas był to jakby powrót do domu. Mój kumpel Clarence, człowiek od numerków, przyprowadzał co wieczór na koncerty wszystkich swoich chłopców. Detroit miało czad. A potem pojechaliśmy do Chicago, grać w Sutherland Lounge na South Side. Tam także był czad, bo znałem tam parę osób, w tym moją siostrę Dorothy, która tam mieszkała i uczyła w szkole. Przyprowadziła mnóstwo ludzi na nasze grania.

Jedyne co mnie dołowało, naprawdę, podczas całej tej pierwszej wycieczki, to to, że Paul Chambers zamieszkał z eks-żoną Birda, Doris Sydnor, w jej pokoju w Sutherland Hotel. Powiedziałem Paulowi, aby trzymał tę sukę z dala ode mnie; mógł sobie robić, co chciał, byleby nie mieszał jej w moje sprawy, ponieważ nie mogłem znieść nawet jej widoku. Więc kiedy tam byliśmy, trzymał ją przy sobie. Choć chyba trochę rozczarowany, że nie lubiłem Doris. Prawdopodobnie wyobrażał sobie, że była cenną zdobyczą, piórkiem na jego kapeluszu, jako była kobieta Birda. Ale, stary, była paskudna i nigdy nie mogłem zrozumieć, co Bird w niej

widział — albo co widział w niej taki przystojny, wielki chłop jak Paul. Nie zdziwiłbym się, gdyby miała coś, czego nie widać na zewnątrz. Może była draniem w łóżku.

Z Chicago pojechaliśmy grać do Peacock Alley w St. Louis. Jak się domyślasz, teraz ja miałem się dobrze bawić i bawiliśmy się wszyscy. Wyglądało tak, jakby wszyscy z East St. Louis przyjechali w tym tygodniu w połowie października do St. Louis zobaczyć, jak gram. Zjawili się wszyscy moi kumple ze szkoły, a więc i tam był czad.

Byłem szczęśliwy, że moja rodzina może zobaczyć, że radzę sobie dobrze, żadnych dragów, elegancko, prowadzę zespół i zarabiam parę groszy. Widziałem, że ojciec i matka byli ze mnie dumni, zwłaszcza gdy opowiadałem im o tych wszystkich układach płytowych, jakie miałem z Columbia i w ogóle. Dla nich Columbia to był wielki świat i to był wielki świat także dla mnie. W każdym razie wszystko pięknie | poszło w St. Louis — a także na całej trasie.

Myślę, że wielu ludzi spodziewało się, że w tym zespole będzie Sonny Rollins. Nikt w St. Louis nigdy nie słyszał o kimś takim jak Trane, więc — zanim zagrał — było wielu zawiedzionych. A potem normalnie powalał wszystkich, choć niektórzy dotąd go nie lubią.

Kiedy Sonny Rollins wrócił do Nowego Jorku z Lexington, Trane był już na stałe w zespole i zajął miejsce zarezerwowane dla Sonny'ego. A jego gra była wtedy tak groźna, że zbiła z tropu nawet Sonny'ego, który zmienił swój styl — wspaniały styl — i wrócił do łopaty. Parę razy wychodził nawet na most Brooklyn Bridge — przynajmniej tak mi ktoś opowiadał — w poszukiwaniu spokojnego miejsca do ćwiczeń.

Gdy wróciliśmy do Nowego Jorku i wystartowaliśmy w Cafe Bohemia, klubie przy Barrow Street w Village, zespół grał wspaniale, a Trane tak, że głowa odpadała. George Avakian z Columbia Records przychodził prawie co wieczór. Kochał ten zespół, uważał, że to wspaniała grupa, ale zwłaszcza kochał to, jak teraz grał Coltrane. Pamiętam, jak powiedział mi pewnej nocy, że Trane „wydawał się rosnąć wzwyż i wszcz z każdą swą nutą”, że „wydawał się rozciągać każdy akord do jego zewnętrznych granic i dalej, w kosmos”.

Ale, jakkolwiek wspaniale grał Trane, to Philly Joe był ogniem, co sprawiał, że tak dużo się działo. Widzisz, on wiedział o wszystkim, co zamierzałem, o wszystkim, co chciałem zagrać; wyprzedzał mnie, zgadywał moje myśli. Czasami kazałem mu grać jego zagrywki nie razem ze mną, ale po mnie. I tak to, co zwykle robił po tym, jak ja coś zagrałem — to uderzenie w rant werbla — stało się znane jako „zagrywka Philly'ego” i to uczyniło go sławnym, wyniosło na sam szczyt perkusyjnego świata. Po tym, jak zaczął to robić ze mną, goście w innych zespołach mawiali swoim perkusistom: „Stary, zagraj ten greps Philly'ego po tym, jak ja gram swój”. Ale pozostawiałem w muzyce wiele przestrzeni do wypełnienia przez Philly'ego.

Philly Joe był perkusistą takiego typu, jaki był konieczny do mojej muzyki. (Nawet potem, kiedy odszedł, zdarzało mi się słyszeć coś z Philly Joe u każdego z perkusistów, jakich później miałem.)

Philly Joe i Red Garland byli w tym samym wieku, jakieś trzy lata starsi ode mnie. Coltrane i ja urodziliśmy się w tym samym roku, ja trochę wcześniej. Paul Chambers był beniaminkiem w zespole, miał zaledwie dwadzieścia lat, ale grał tak, jakby grał od zawsze. Tak samo Red; dawał mi ten łagodny cios Ahmada Jamala i troszeczkę z Errolla Garnera wraz ze swoimi własnymi sprawami. A więc wszystko grało.

Najbardziej zadziwiające w tym roku było to, że Columbia dała mi 4000 dolarów zaliczki na pierwszą płytę dla nich, plus 30 000 dolarów corocznie. Ale Prestige nie chciało mnie wypuścić do Columbii po tym, jak ułożyli się ze mną wtedy, kiedy nikt mnie nie chciał, więc jeszcze przez jakiś czas musiałem ciągnąć swój kontrakt z Prestige'em. Columbia chciała rozpocząć nagrywanie nas natychmiast, a więc jakoś, nie wiem co to był za układ, George Avakian przekonał Boba Weinstocka, aby pozwolił mu rozpocząć nagrywanie mnie za sześć miesięcy,

pod warunkiem, że Columbia nie będzie wydawać mojej muzyki, dopóki nie wypełnię swoich kontraktowych zobowiązań wobec Prestige'u. Tymczasem byłem winien Prestige'owi cztery albumy, które miałem im dać w ciągu następnego roku (ostatecznie muzyka, którą nagrałem dla Prestige'u, ukazała się na pięciu i pół albumach). Zaczęliśmy nagrania dla Columbii w końcu października 1955, w czasie gdy wciąż graliśmy w Cafe Bohemia, ale nie wydawaliśmy ich aż do zawarcia umowy w maju 1956. George sądził, że Prestige zwolni mnie z kontraktu z nimi, ale Bob nawet o tym nie myślał.

Chciałem odejść z Prestige'u, bo płacili mi żadne pieniądze — nie takie, jakie sądziłem, że byłem wart. Zakontraktowali mnie za grosze, kiedy byłem ćpunem, i rzadko kiedy dawali coś ekstra. Kiedy rozeszło się, że opuszczam Boba, mnóstwo gości uznało, że to małoduszne zostawiać go tak po tym, jak zrobił ze mną te wszystkie płyty wtedy, gdy nikt inny nie chciał. Ale musiałem patrzeć przed siebie i zacząć myśleć o przyszłości, a więc nie mogłem odrzucić takich pieniędzy, jakie oferowała Columbia. Byłbym głupi, gdybym to zrobił. Zresztą wszystko to pochodziło od białego, a więc dlaczego miałbym się wahać, czy brać to, co właśnie mogłem wziąć. Doceniałem to, co dotychczas zrobili dla mnie Bob Weinstock i Prestige. Ale przy całych tych pieniądzach i możliwościach, jakie oferowała mi Columbia, po prostu nadszedł czas, aby iść dalej.

W listopadzie wszedłem do studia, aby wypełnić swoje obowiązki wobec Prestige'u. Na tej sesji nagraliśmy *There Is No Greater Love*, *Just Squeeze Me*, *How Am I to Know*, *Stablemates*, *The Theme*, i *S'posin*, wszystko standardy; ten zbiór zatytułowano *Miles*. Bardzo długo wszyscy sądzili, że były to pierwsze nagrania tego zespołu, bo trzymaliśmy tę pierwszą sesję nagraniową Columbii w sekrecie. Ta płyta dla Prestige'u była miła, ale to nic w porównaniu z tym, co mieliśmy zrobić dla nich na następnych sesjach.

Na początku 1956 naprawdę cieszyło mnie granie z tym zespołem i słuchanie, jak grają każdy z osobna. Ale właściciele klubów nadal chcieli płacić te same marne grosze, jakie płacili muzykom jazzowym w przeszłości. Więc powiedziałem Jackowi Whittemore'owi, że żądamy większych pieniędzy, ponieważ zawsze mamy w klubach komplety publiczności. Z początku właściciele się sprzeciwiali, ale potem się zgadzali. Powiedziałem także Jackowi, że nie chcę już więcej grać tych setów „czterdzieści — dwadzieścia”, których od wszystkich żądali właściciele klubów. Życzyli sobie, aby zaczynać set dwadzieścia minut po okrągłej godzinie i grać do końca tej godziny, a potem wrócić po dwudziestu minutach i grać następny set. Czasami mogło wypaść granie w ten sposób czterech lub pięciu setów jednego wieczoru i było się po tym zmęczonym jak sukinsyn. To jeden z powodów, dlaczego używano dragów — zwłaszcza kokainy — ponieważ granie takich setów było męczące. Kiedyś w Filadelfii powiedziałem po prostu właścicielowi klubu, że zagram tylko trzy sety i tyle. Właściciel na to, że się nie zgadza, a ja na to, że jak nie, to nie. Zmienił zdanie, jak zobaczył kolejkę pod klubem.

A potem był taki koncert w tym okresie, za który dostałem coś około 1000 dolarów. Promotorem był gość nazwiskiem Robert Reisner (od którego zażądałem kiedyś 25 dolarów za gotowość, ponieważ zaproponował mi granie na czymś, co nazywano „otwartą sesją”, a on to organizował i przesiedziałem cały dzień nic nie grając). Napisał potem bzdurną książkę o Birdzie. W każdym razie Reisner chciał dodać jeszcze jeden koncert po tym, jak błyskawicznie wyprzedano pierwszy. A więc zaproponował Jackowi Whittemore'owi 500 dolarów za drugi koncert. Powiedziałem Jackowi, że się nie zgadzam, ponieważ sala będzie pełna, więc dlaczego miałbym tam iść i dmuchać w trąbkę za połowę tego, co dostaję za pierwszy koncert? Powiedziałem Jackowi, aby kazał temu gościowi ogrodzić sznurami połowę Town Hall, gdzie mieliśmy grać, jeśli nie zechce dać mi reszty pieniędzy. Jak promotorzy to usłyszeli, pojawili się z resztą forsy.

To właśnie były numery, jakie promotorzy i właściciele klubów wyprawiali w tamtych czasach muzykom jazzowym, zwłaszcza jeśli byli czarni. Ale teraz, kiedy robiliśmy kasę, kiedykolwiek i gdziekolwiek graliśmy, ustąpili przed naszymi żądaniami. To właśnie dlatego zyskałem reputację trudnego w pracy. Bronilem swoich praw i nie pozwalałem się dymać. Wiele z tego załatwiał Harold Lovett, a on był zimnym dranem, stary. Wszyscy właściciele się go bali. Harold wyprostował sporo gnoju i właśnie wtedy przekonałem się o wartości dobrego prawnika, któremu można zaufać i na którego zawsze można liczyć. I odtąd zawsze miałem takiego.

Znokoutowałem kiedyś promotora nazwiskiem Don Friedman — było to później, w 1959 — ponieważ przyleciał do mnie, aby mnie ukarać potrąceniem 100 dolarów za spóźnienie, choć wciąż jeszcze mieliśmy czas do wyjścia na estradę. Zadzwoniłem do Harolda po tym, jak powaliłem Dona. Harold miał bajer i głośną gadkę — więc potrafił odkręcać sprawy i odkręcił i tę. Kiedy indziej, wcześniej, odwołałem granie w Toronto, ponieważ właściciel klubu, któremu nie podobała się gra Philly Joe Jonesa, zażądał, abym go zwolnił. Trane i Paul Chambers byli już w drodze do Toronto. A gdy tam dotarli, nie było gdzie grać. Stary, byli na mnie wściekli. Ale wyjaśniłem im swoje powody i zrozumieli je.

Natychmiast po tym incydencie w Toronto, w lutym lub w marcu 1956, miałem pierwszą operację gardła i musiałem rozpuścić zespół na czas swojej rekonwalescencji. Trzeba mi było usunąć nieznośne narośle na krtani. Dokuczało mi to od pewnego czasu. Jak tylko wyszedłem ze szpitala, wpadłem na jakiegoś gościa z biznesu płytowego, który starał się namówić mnie na jakiś układ. Podczas tej rozmowy podniosłem głos, aby zrobić jakąś uwagę, i spięrzyłem sobie głos. Nie wolno mi było nawet mówić przez co najmniej dziesięć dni, a tu nie tylko mówiłem, ale mówiłem głośno. Po tym incydencie mój głos zamienił się w szept i tak już zostało. Początkowo mnie to kępiowało, ale w końcu się zrelaksowałem i pogodziłem z tym.

W maju miałem znowu nagrywać dla Prestige'u, a w tym okresie, po raz pierwszy od dłuższego czasu, miałem wakacje. Kupiłem sobie białego mercedesa-benza i przeprowadziłem się na Dziesiątą Aleję, nad 57 ulicą. Było to miłe mieszkanko, zwłaszcza dla kawalera. Miało jeden duży pokój i kuchnię, John Lewis mieszkał wtedy w tym samym budynku; Diahann Carroll i Monte Kay mieszkali po drugiej stronie korytarza. Zarabiałem wtedy parę groszy, ale nie tyle, ile uważałem, że powinienem. Dave Brubeck zarabiał w tym czasie znacznie więcej. Ale znowu nieźle się ubierałem: garnitury od Brooks Brothers i włoskie, szyte na zamówienie. Pamiętam, pewnego wieczoru byłem tak elegancki, że patrzyłem w lustro z podziwem. Był tam także Harold Lovett. Miałem tego wieczoru granie i wybierał się ze mną. Więc mówię mu: „Stary, jestem elegancki jak sukinsyn w tym granatowym ubraniu”. Pokiwał twierdząco głową i poczułem się tak dobrze, że wyszedłem za próg zapomniawszy trąbki. Byłem w drodze do wyjścia, głowa w chmurach, kiedy Harold wrzasnął zza moich pleców: „Hej, Miles, sądzisz że uciesz się tam w Bohemii, gdy zobaczą cię takiego eleganckiego bez trąbki?” Stary, ale się uśmieiałem.

Spotykałem się z Suzan i około setką innych kobiet, przynajmniej wtedy wydawało mi się, że jest ich tak wiele. Ale wciąż nie mogłem zapomnieć Frances Taylor, tancerki, którą poznałem w 1953 w Los Angeles. Widywałem ją od czasu do czasu, ale zawsze była przejazdem w drodze na występ. Wiedziałem, że bardzo mi się podoba, ale nigdy nie mieliśmy dla siebie dość czasu. Więc wziąłem na wstrzymanie do czasu, aż osiedli się w Nowym Jorku, co — jak powiedziała — zamierza.

Wiosną 1956 nagrałem płytę z Sonnym Rollinsem, Tommym Flanaganem (było to w urodziny Tommy'ego), Paulem Chambersem i Artem Taylorem. Była to połówka sesji, którą byłem winien Prestige'owi. Potem w maju zreorganizowałem swój stały zespół z Trane'em, Redem, Philly Joe i Paulem i wróciliśmy do domu Rudy'ego van Geldera w Hackensack w New Jersey, aby nagrywać dla Prestige'u. Dobrze pamiętam tę sesję, ponieważ była długa, a granie

było wspaniałe. Nie graliśmy drugich wersji. Nagrywaliśmy tak, jakbyśmy grali set w klubie. To właśnie ta sesja, gdzie na płycie słysząc Trane'a, jak mówi: „Czy możesz mi podać otwieracz do piwa?” i pyta Boba Weinstocka: „I jak wyszło, Bob?” i „Dlaczego?”, gdy Bob nabierał mnie, twierdząc, że musimy ponownie nagrać jakiś utwór. W następnym miesiącu z powrotem wślizgnęliśmy się do studia i nagraliśmy następne trzy czy cztery kawałki dla Columbii, które wyszły potem na Round About Midnight, moim pierwszym albumie w Columbii.

Po reorganizacji zespołu wróciliśmy do Cafe Bohemia i od wczesniej wiosny do późnej jesieni 1956 grywaliśmy co wieczór dla pełnej sali. Z pieniędzy, które teraz zarabiałem, byłem w stanie pomagać Irene i naszym trojgu dzieciom, więc miałem ją z głowy. A granie w Cafe Bohemia w Village wprowadziło mnie w zupełnie inny krąg towarzyski. Zamiast alfonsów i przewalaczy otaczali mnie teraz artyści — poeci, malarze, aktorzy, projektanci, filmowcy, tancerze. Słuchałem o ludziach takich jak Allen Ginsberg, Leroi Jones (teraz Amiri Baraka), William Burroughs (który miał napisać Naked Lunch, powieść o ćpunie) i Jack Kerouac.

W czerwcu 1956 Clifford Brown zginął w wypadku samochodowym razem z Ritchiem Powellem, pianistą, młodszym bratem Buda Powella. Stary, to było straszne, Brownie i Ritchie umarli w taki sposób, a byli tak nieprzystwoicie młodzi. Brownie nie miał nawet dwudziestu sześciu lat. Wszyscy zachwycali się tym młodym trębaczem, który grał w Philly i okolicach, a grał, że głowa opadała. Pierwszy raz słyszałem go chyba wtedy, gdy był w zespole Lionela Hamptona i już wtedy wiedziałem, że będzie wybitnym muzykiem. Miał swój własny sposób grania i gdyby żył, byłby czymś szczególnym. Czytałem tu i tam, że Brownie i ja nie mogliśmy się dogadać z powodu konkurencji między nami. To nieprawda. Obaj byliśmy trębaczami i staraliśmy się grać najlepiej, jak mogliśmy. Brownie był pięknym, uroczym gościem, który trzymał szpan i, chciałeś czy nie, musiałeś lubić jego towarzystwo. Żył skromnie i specjalnie się nie kręcił. Ilekroć widywaliśmy się, czuliśmy się razem naprawdę dobrze; on bardzo mnie szanował, a ja szanowałem jego. Nie byliśmy bliskimi kumplami ani niczym w tym rodzaju, ale lubiliśmy się nawzajem. Śmierć Browniego dosłownie rozpieprzyła Maxa Roacha, bo on i Brownie mieli świetny zespół, a po śmierci Browniego i Ritchiego Max rozwiązał tę grupę. To naprawdę rozdarło Maxowi serce i nie sądzę, aby potem grał tak samo jak przedtem. On i Brownie byli stworzeni dla siebie z powodu sposobu, w jaki obaj grali: bardzo szybko, tak że mogli się nawzajem podkrecać. Zawsze czułem, że wielcy trębacze potrzebują wielkich perkusistów, aby się wygrać. Wiem, że ze mną zawsze tak było. Max bez przerwy opowiadał mi, jak kochał granie z Browniem. Jego śmierć naprawdę dosięgła Maxa i długo nie mógł się z tego otrząsnąć.

Trwająca całe lato robota w Cafe Bohemia zbliżała się do końca. W końcu września powróciliśmy do studia Columbii i nagraliśmy Round Midnight i Sweet Sue (zaaranżowane przez Teo Macero, który później został moim producentem w Columbii). Teo wziął Sweet Sue od Leonarda Bernsteina, który próbował nagrać album jazzowy What Is Jazz?, więc Teo wybrał ten utwór w wersji, jaką zrobił Bix Beiderbecke. Na tej sesji nagrałem także All of You. Tak więc mieliśmy dwie wspaniałe ballady — All of You i Round Midnight z tej sesji, gotowe na album Round About Midnight. Sweet Sue weszło na płytę Basic Miles.

Potem nagrałem parę utworów jako solista z grupą, która nazywała się The Brass Ensemble of the Jazz and Classical Music Society — Zespół Dęty Towarzystwa Jazzu i Muzyki Klasycznej. Byłem głównym solistą na tym albumie, nagrany dla Columbii. Parę dni po tej sesji zabrałem Trane'a, Reda, Philly Joe i Paula z powrotem do studia na ostatnie nagrania dla Prestige'u. Jak zwykle pojechaliśmy do studia Rudy'ego van Geldera w Hackensack.

To właśnie wtedy nagraliśmy — wszystko na jednej, długiej sesji — My Funny Valentine, If I Were a Bell i całą resztę utworów, które pojawiły się na albumach Prestige'u zatytułowanych Steamin', Cookin', Workin' i Relaxin'. Wszystkie te płyty wyszły w końcu października 1956. Na

obu sesjach graliśmy wiele wspaniałej muzyki i do dziś jestem z niej dumny. Ale to wyczerpało mój kontrakt z Prestige'em. Byłem gotów do następnego ruchu.

Spędziwszy trochę czasu na scenie muzycznej, uświadomiłem sobie, co stało się z innymi wielkimi muzykami, takimi jak Bird. Jedną z podstawowych rzeczy, jakie zrozumiałem, było to, że sukces w tej branży zależy zawsze od tego, ile sprzedajesz płyt i ile pieniędzy zarabiasz dla tych, co kontrolują ten biznes. Możesz być wielkim muzykiem, nowatorskim i ważnym artystą, ale nikogo to nie obchodzi, o ile biali ludzie, którzy są u władzy, nie zarabiają na tobie jakichś pieniędzy. Prawdziwe pieniądze płyną głównym nurtem Ameryki, a Columbia Records obsługiwała właśnie ten nurt. W odróżnieniu od Prestige'u; tam robiło się wspaniałe płyty, ale obok tego głównego nurtu.

Jako muzyk i jako artysta zawsze chciałem dotrzeć poprzez swoją muzykę do możliwie największej liczby ludzi. I nigdy się tego nie wstydziłem. Ponieważ nigdy nie uważałem, że muzyka nazywana „jazzem” była kiedykolwiek przeznaczona dla jakiejś małej grupki ludzi albo miała stać się obiektem muzealnym, zamkniętym pod szkłem, tak jak wszystkie inne martwe przedmioty, które kiedyś uznawano za artystyczne. Zawsze sądziłem, że powinna docierać do tak wielu ludzi, jak to tylko możliwe, tak jak tak zwana muzyka rozrywkowa, bo dlaczego nie? Nigdy nie należałem do tych, którzy sądzą, że im mniej, tym lepiej; im mniej ludzi cię słucha, tym jesteś lepszy, ponieważ to co robisz jest zbyt skomplikowane, aby mogło to zrozumieć wielu ludzi. Mnóstwo muzyków jazzowych oświadcza publicznie, że tak właśnie to czują, że musieliby iść na kompromis ze swoją sztuką, aby dotrzeć do masowej publiczności. Ale w skrytości ducha oni także chcą dotrzeć do tak wielu ludzi, jak to tylko możliwe. Nie będę podawał ich nazwisk. To nie jest ważne. Ale zawsze uważałem, że muzyka jest bezkresna, że nie ma granic jej rozwoju ani jego kierunku, że nic nie krępuje jej kreatywności. Dobra muzyka jest dobra, wszystko jedno jakiego jest rodzaju. Nigdy nie znosiłem kategorii, nigdy. Nigdy nie sądziłem, że jest dla nich miejsce w muzyce.

Tak więc nigdy nie przeszkadzało mi, gdy wielu ludziom zaczynało podobać się to, co robiłem. Nigdy nie wydawało mi się, że ponieważ moja muzyka staje się popularna, oznacza to, że jest mniej zaawansowana niż taka, która jest mniej popularna niż moja. Popularność nie czyni mojej muzyki ani trochę mniej wartościową czy wielką. W 1955 Columbia przedstawiała dla mnie bramę, przez którą moja muzyka mogła dotrzeć do większej liczby słuchaczy, a więc przekroczyłem tę bramę, gdy tylko się otwarła i nigdy nie obejrzałem się za siebie. Zawsze chciałem tylko dmuchać w trąbkę i kreować muzykę i sztukę, przekazywać to, co czuję poprzez muzykę.

Oczywiście, związek z Columbią oznaczał więcej pieniędzy, ale co w tym złego, że płacą ci za to, co robisz, i to płacą dobrze? Nigdy nie widziałem nic ciekawego w ubóstwie, kłopotach i smutkach. Nigdy sobie tego nie życzyłem. Zobaczyłem, jak to naprawdę wygląda, gdy nadziałem się na heroinę, i nie chciałem tego znowu oglądać. Tak długo jak mogłem brać to, czego potrzebowałem ze świata białych na swoich warunkach, nie sprzedając się tym wszystkim, którzy tylko czekali, aby mnie wykorzystać, tak długo mierzyłem w coś, o czym wiedziałem, że rzeczywiście istnieje. Jeśli robisz swoje, stary, nawet niebo nie jest za wysoko.

Mniej więcej w tym czasie poznałem białą kobietę, którą będę nazywał Nancy. Była Teksanką i luksusową panienką na telefon, co mieszka na Manhattanie w ogromnym penthouse z widokiem na Central Park od strony Zachodnich Osiemdziesiątych. Poznałem ją przez czarnego konferansjera nazwiskiem Carl Lee, który pracował w Café Bohemia. Zakochała się we mnie. Była piękna jak sukinyś, mówiła co chciała i nikomu nie dawała sobie wciskać kitu, w tym także mnie (choć najczęściej dawała mi to, czego chciałem). Była uroczą małą osobką, z ciemnymi włosami, bardzo zmysłową. Nancy była wspaniałą kobietą i była jedną z tych osób, co trzymały

mnie z dala od dragów.

Nancy nigdy nie pracowała na ulicy; jej klienci pochodzili zawsze z najwyższych kręgów towarzyskich, spośród bardzo ważnych osób — białych osób głównie — których nazwisk nie wymienię. Powiedzmy po prostu, że byli to najważniejsi, najpotężniejsi i najbogatsi ludzie w tym kraju. Choć naprawdę ją lubili i gdy tylko ją lepiej poznałem, rozumiałem, dlaczego. Była serdeczna, czuła i bardzo inteligentna, a także bardzo, bardzo piękna, bardzo sexy, była kobietą, dla jakich mężczyzn tracą głowy. W łóżku była draniem, tak namiętna i dobra, że można się było rozplakać. Naprawdę kochała mnie i nigdy nie musiałem dać jej złamanego grosika, żeby była ze mną. Była dobrym przyjacielem, świetnie rozumiała, co się ze mną dzieje i o co mi chodzi. Popierała mnie w 150 procentach.

Wyciągała mnie z wielu dołków w czasie, gdy byliśmy razem. Gdy byłem w trasie grając pojedyncze koncerty i zdarzyło mi się gdzieś utknąć, dzwoniłem do Nancy, a ona odpowiadała: „No to spieprzaj stamtąd! Ile ci potrzeba pieniędzy?” I natychmiast przysyłała tyle, ile było trzeba.

Po nagraniu tych ostatnich płyt dla Prestige’u, w październiku 1956 zabrałem zespół z powrotem do Cafe Bohemia i to tam powylażyło wiele gnoju pomiędzy Coltrane’em i mną. To narastało od pewnego czasu. Stary, to było straszne patrzeć, jak źle Trane traktował sam siebie, był już wtedy na dobre nadziany na heroinę, a także sporo pił. Spóźniał się i kiwał na estradzie. Pewnego wieczoru tak się na niego wściekłem, że stuknąłem go w czoło, a w garderobie przyłożyłem mu w brzuch. Tego wieczoru był tam Thelonious Monk, zaszedł do garderoby, aby się pożegnać, i widział, co zrobiłem Trane’owi. Gdy zobaczył, że Trane nie zareagował, tylko siedział jak wielkie dziecko, zagotowało mu się. Powiedział Trane’owi: „Stary, grasz na saksofonie tak, że nie musisz niczego takiego znosić, chodź i graj ze mną, kiedy tyko zechcesz. A ty, Miles, nie powinienes go tak uderzyć”.

Byłem tak wściekły, że miałem gdzieś, co mówił Monk, ponieważ — przede wszystkim — to żaden jego interes. Tego wieczoru wyrzuciłem Trane’a i pojechał z powrotem do Filadelfii, aby spróbować uwolnić się od nałogu. Czułem się paskudnie, ale nie widziałem, co innego mógłbym zrobić w tych okolicznościach.

Zamieniłem Coltrane’a na Sonny’ego Rollinsa i dokończyłem tydzień w Bohemii. Gdy tylko skończyliśmy, rozwiązałem zespół, złapałem samolot i odleciałem prosto do Paryża, gdzie zaproszono mnie, abym wraz z Lesterem Youngiem firmował grupę all-stars, w skład której wchodził Modem Jazz Quartet (Percy Heath, John Lewis, Connie Kay i Milt Jackson) i wielu francuskich i niemieckich muzyków. Graliśmy w Amsterdamie, Zurichu, w Szwajcarii, we Freiburgu, w Niemczech (jakieś miasto w Schwartzwaldzie) i w Paryżu.

W Paryżu znowu zderzyłem się z Juliette Greco, która była już wtedy naprawdę wielką gwiazdą filmu i kabaretu. Z początku trochę się obawiała spotkania ze mną — z powodu mego zachowania, gdy widzieliśmy się ostatnio w Nowym Jorku — ale gdy wytłumaczyłem jej, dlaczego to zrobiłem, wybaczyła mi i było nam ze sobą całkiem dobrze, tak jak za pierwszym razem. I oczywiście spotkałem także Jeana-Paula Sartre’a i bawiliśmy się świetnie siedząc sobie w ich domach albo w kawiarniach na powietrzu. Używaliśmy kombinacji łamanej francuszczyzny, łamanej angielszczyzny i języka migowego.

Po koncercie w Paryżu wielu muzyków poszło do Club St. Germain, muzycznego lokalu na poziomie, na Lewym Brzegu. Zabrałem ze sobą Juliette i poszliśmy zobaczyć Dona Byasa, wielkiego amerykańskiego czarnego saksofonistę, który grał tam tego wieczoru. Byli z nami chyba wszyscy członkowie MJQ, a także Kenny Clarke. Zjawili się Bud Powell i jego żona Buttercup i dołączyli do nas. Wszyscy cieszyliśmy się ze spotkania z Budem. Mieszkał już wtedy na stałe w Paryżu. Ja i Bud byliśmy szczęśliwi widząc się znowu, więc obejmowaliśmy

się i prowadzali jak od dawna zaginieli bracia, którzy w końcu odnaleźli się nawzajem. Po paru drinkach i mnóstwie rozmów ktoś powiedział, że Bud będzie grał. Pamiętam, jak mnie to ucieszyło, ponieważ nie słyszałem Buda grającego od bardzo, bardzo dawna. No i podszedł do fortepianu i zaczął grać Nice Work If You Can Get It.

Ale po szybkim i wspaniałym początku coś się stało i jego granie po prostu rozleciało się. To było straszne. Byłem zaszokowany, tak jak wszyscy tego wieczoru. Nikt się nie odezwał, tylko tak jakoś patrzyliśmy na siebie, jakbyśmy nie mogli uwierzyć własnym uszom. Gdy skończył, na chwilę w klubie zapanowała cisza. Potem Bud wstał, białą chusteczką wytarł pot z twarzy i tak jakby się skłonił. Gdy to zrobił, wszyscy klaskaliśmy, bo nic innego nie przyszło nam do głowy. Stary, to było po prostu żałosne słuchać go, jak tak gra. Gdy Bud zszedł z estrady, Buttercup podeszła go uściskać, objęła go i rozmawiali przez chwilę. Wyglądał smutno, tak jakby wiedział, co się stało. Widzisz, w tym okresie swego życia bardzo cierpiał na schizofrenię i był tylko skorupą dla swej dawnej osoby. Przyproceedziła go z powrotem tam, gdzie wszyscy siedzieliśmy. Stary, wszyscy byli po prostu zażenowani jak diabli widząc go w takim stanie, zbyt zażenowani nawet, aby cokolwiek powiedzieć; więc tylko uśmiechaliśmy się tymi wątlými uśmiechami, starając się ukryć, co w środku naprawdę czuliśmy. Było zupełnie cicho. Zupełnie. Mógłbyś usłyszeć piórko, jak spada na podłogę.

A wtedy poderwałem się, podszedłem, objąłem Buda i powiedziałem mu: „Bud, teraz wiesz, że nie powinienes grać, gdy wypites tyle co dziś; teraz już wiesz, prawda?” Patrzyłem mu prosto w oczy i powiedziałem to wystarczająco głośno, aby wszyscy usłyszeli. A on tak jakby pokiwał głową i uśmiechnął się tym tajemniczym, oddalonym uśmiechem szaleńca i usiadł. Buttercup stała, bliska łez, wdzięczna za to, co zrobiłem. I nagle wszyscy zaczęli rozmawiać i wszystko znowu było tak, jak było, zanim Bud zagrał. Ale, rozumiesz, ja musiałem coś powiedzieć. Stary, był moim przyjacielem i jednym z największych pianistów, jacy kiedykolwiek żyli, zanim się załamał i odesłali go do Bellevue. A teraz był tam, w Paryżu, w obcym kraju, wśród ludzi, którzy mogli nie rozumieć, co stało się z Budem — a może ich to nie obchodziło — i mogli sądzić, że był po prostu zapitym włóczęgą. To był smutny widok, stary, widzieć i słyszeć Buda w takim stanie. Nigdy w życiu tego nie zapomnę.

Wróciłem do Nowego Jorku w grudniu 1956, z powrotem zebrałem zespół i ruszyłem w dwumiesięczną trasę. Pojechaliliśmy do Filadelfii, Chicago, St. Louis, Los Angeles i San Francisco, gdzie przez dwa tygodnie graliśmy w Blackhawk.

Ale jesienią '56 Trane (który był z powrotem w zespole) i Philly Joe zaczęli mi działać na nerwy swoimi ćpuńskimi numerami — spóźniali się, a czasami nie zjawiali wcale. Trane czasami chwiał się na estradzie zaprawiony heroiną. W tym czasie Trane z żoną Naimą przeprowadzili się z Filadelfii do Nowego Jorku, a więc brał teraz tak silny chłam, jakiego nie mógł dostać w Philly. Po przeprowadzce do Nowego Jorku jego nałóg się pogorszył, i to szybko. Nie miałem moralnego prawa wobec Trane’a i całej reszty, co strzelała heroinę, bo sam przez to przeszedłem i wiedziałem, że to choroba, której trudno się pozbyć. Więc nie czeptałem się o to, że to robili. To, o co miałem pretensję, to były spóźnienia i kiwanie się na estradzie; powiedziałem im, że nie mogę tego tolerować.

Placili nam 1250 dolarów tygodniowo, gdy Coltrane wrócił do zespołu — a ci goście chwieją się na estradzie. Nie mogłem sobie pozwolić na taki gnój! Ludzie zobaczyliby, jak oni się chwieją i pomyśleliby, że to ja znów ćpam; rozumiesz, przez analogię. A ja byłem czysty jak gwizdek, jeśli nie liczyć tego, że czasami pociągnąłem trochę koki. Chodziłem do sali gimnastycznej, trzymałem formę, niewiele piłem, dbałem o interesy. Tłumaczyłem im, starałem się uświadomić im, jak bardzo szkodzili zespołowi i sobie samym. Powiedziałem Trane’owi; przychodzili go posłuchać producenci płytowi z zamiarem, aby mu dać kontrakt, ale gdy widzieli, jak się chwieję

i w ogóle, wycofywali się. Wydawało się, że rozumie, o czym mówię, ale dalej strzelał heroinę i chlał jak zwierzę.

Gdyby był to jakiś inny muzyk, wyrzuciłbym go z zespołu po kilku pierwszych razach. Ale ja kochałem Trane'a, naprawdę, choć nigdy nie kręciliśmy się razem, tyle co z Philly Joe. Trane był pięknym człowiekiem, naprawdę uroczym gościem, uduchowionym i w ogóle, a więc nie można go było nie kochać, a także nie troszczyć się o niego. Zdawałem sobie sprawę, że zarabiał więcej niż kiedykolwiek w życiu, a więc sądziłem, że przestanie, kiedy mu każe, ale nie przestał. I to mnie zabolalo. Potem okazało się, że to Philly Joe miał zły wpływ na Trane'a, kiedy byli razem w moim zespole. Na początku, kiedy Trane brał to świństwo, nie przyglądałem się temu, jak się zachowywał, ponieważ muzyka była tak silna, a on i Philly zawsze przyrzekali, że przestaną. Ale sprawy się pogarszały. Czasami Philly Joe bywał tak chory na estradzie, że szeptał do mnie: „Miles, graj balladę. Zbiera mi się na pawia i muszę iść do łazienki”. Schodził z estrady, szedł, wymiotował i wracał jakby nigdy nic. Robił głupie numery.

Pamiętam, jak kiedyś, wtedy w 1954, Philly i ja ruszyliśmy na trasę grać te pojedyncze koncerty, mogło to być na początku 1955. Byliśmy tylko ja i on, i znajdowaliśmy sobie jakąś miejscową grupę. Płacili nam 1000 dolarów i graliśmy. Byłem wtedy czysty. Byliśmy chyba w Cleveland i próbowaliśmy dostać się z powrotem do Nowego Jorku. A tu Joe strzelił sobie działkę dwie czy trzy godziny temu i koks zaczyna wietrzeć. Gdy trafiamy na lotnisko, aby kupić sobie bilety na samolot, zaczyna go już nosić. Stoję tam i wyliczam pieniądze tej fajnej małej białej, co sprzedaje te bilety, kiedy trafiam na fałszywy banknot — nazywaliśmy je wtedy „fioletami”. Jeśli go jej nie dam, nie starczy nam na bilety. Staram się nie dać po sobie poznać, że ten sukinsyn promotor zapłacił nam fałszywym banknotem. Spoglądam na Philly'ego, a on widzi ten banknot i wie, o czym myślę. Więc zaczyna mówić tej dziewczynie, jaka jest piękna i śliczna, i że jesteśmy muzykami i chcielibyśmy napisać o niej piosenkę, ponieważ jest taka miła, a więc, czy zechciałaby może powiedzieć nam, jak ma na imię. Ta kobieta uśmiecha się od ucha do ucha, a ja ani mrugnę wręczając jej te pieniądze. Nawet ich nie liczyła, bo tak się spieszyła, żeby napisać swoje imię.

Bierzemy bilety i kiedy idziemy do samolotu, Philly kalkuluje sobie, jak długo to potrwa, zanim dotrzemy z powrotem do Nowego Jorku, i znajdzie jakiś towar i strzeli sobie, żeby nie chorować. Ale po drodze do Nowego Jorku samolot skierowano do Waszyngtonu, bo w Nowym Jorku padał śnieg. Wtedy już Philly zwracał w samolotowej toalecie. Gdy tylko dotarliśmy do Waszyngtonu, ta sama sprawa;

Nowy Jork jest zaśniewany. Więc zwracamy bilety, odbieramy pieniądze i próbujemy złapać pociąg do Nowego Jorku. Ale Philly zna kogoś w Waszyngtonie, więc błaga mnie, aby wpaść do domu tego gościa. Robię się zły jak sukinsyn. A on ma ze sobą pudła z bębnami i jest zbyt słaby, aby je podnieść. Więc próbuję zataścić mój fajans i jego fajans do taksówki i rozpieprzam sobie nadgarstek. W tym czasie on zdążył już być w łazience i znowu zwrócić. Łapiemy taksówkę, jedziemy w śniegu do domu tego gościa i musimy na niego czekać, bo go nie ma. Philly zwraca w łazience tego handlarza; jego żona, która знаła Philly'ego, wpuściła nas do środka. W końcu gość wraca i Philly sobie dogadza. Muszę zapłacić za towar. Zawsze trzymałem specjalny zapas na nagłe potrzeby, ale nie chciałem, aby Philly się o tym dowiedział, bo próbowałby to ode mnie wyłudzić.

W końcu złapaliśmy pociąg z powrotem do Nowego Jorku. Byłem wtedy nie tylko wściekły, ale i przegub bolał mnie, jakby był złamany. Gdy już mieliśmy się rozstać, mówię Philly'emu: „Stary, nie rób mi już nigdy więcej takich numerów, słyszysz?” Wbiłem mu palce w twarz, oczy mało nie wyskoczą mi z orbit, stoimy tak przed Pennsylvania Station, w całym tym śniegu.

A Philly odpowiada z tym zranionym spojrzeniem: „Miles, dlaczego tak do mnie mówisz?”

Stary, jestem ci bratem. Kocham cię. Przecież wiesz, jak to jest, gdy się zachoruje! A w dodatku, nie powinienes się gniewać na mnie, gniewaj się na ten śnieg, stary, bo to śnieg spowodował cały ten syf. Więc, stary, wściekaj się na Pana Boga, a nie na mnie, bo ja jestem ci bratem, kocham cię”.

Gdy to usłyszałem, o mało nie skończyłem ze śmiechu, to było takie śmieszne — bystre i na poziomie. A jednak do domu wróciłem zły jak sukinsyn i przysięgłem, że odtąd będę się starał trzymać z dala od takiego gnoju.

Takie sprawy działy się także i później, gdy byliśmy w trasie z zespołem. Często przychodziłem po Philly’ego do hotelu godzinę wcześniej, tylko po to, aby usiąść w holu i przyglądać się, jak on wyprowadza się z hotelu. Zawsze próbował zagadać recepcjonistę, aby nie płacić jakichś swoich rachunków, i często było to zabawne widowisko. Mógł powiedzieć recepcjoniście, że materac był przypalony i że taki był, kiedy Philly się tam wprowadził. A recepcjonista mówił coś takiego: „Być może, ale co z tą kobietą, która była z panem tam na górze?”

A Joe na to: „Ona nie mieszkała, a zresztą, przyszła wcale nie do mnie”.

„Ale dzwoniła do pana” — mówi recepcjonista.

„Dzwoniła do mnie, aby skontaktować się z Mr. Chambersem, który opuścił już państwa zakład”.

I ciągnęli tak, raz w tę, raz w tą, jak na przykład: „prysznic nie działał przez trzy dni” albo „dwie z czterech żarówek nie działały” — i tak dalej. Ale zawsze kończyło się na tym, że Philly urywał od dwudziestu do czterdziestu dolarów za tygodniowy pobyt i wydawał te pieniądze na towar.

Kiedyś, chyba w San Francisco, ten numer się nie udał. Jestem w kawiarni po drugiej stronie ulicy i widzę, jak Philly wyrzuca swoje bagaże i cały fajans bocznym oknem na ulicę. Potem schodzi na dół i widzę, jak rozmawia z recepcjonistą. Stoję za drzwiami i słyszę recepcjonistę, który mówi mu, że będzie musiał zapłacić, że Philly zrobił mu już przedtem taki numer i że zaraz pójdzie na górę i zamknie rzeczy Philly’ego w pokoju, aż zapłaci. A Joe na to, że w porządku i że idzie po pieniądze do jakiegoś znajomego na drugi koniec miasta. Wychodzi z hotelu, cały w słusznym gniewie, a recepcjonista idzie na górę zamknąć pokój. Gdy Joe jest już na zewnątrz, biegnie za róg, zbiera swoje bagaże i odchodzi śmiejąc się jak sukinsyn.

Philly Joe to był łobuz. Gdyby był prawnikiem i gdyby był biały, zostałby prezydentem Stanów Zjednoczonych, bo aby się tam dostać, musisz szybko mówić i mieć pod ręką mnóstwo kitu; Philly miał to wszystko i jeszcze trochę.

Ale numery Coltrane’a nie były tak śmieszne jak Philly Joe. Z Philly’ego można było się śmiać, z Trane’em zaczynało być patetycznie. Występował w ubraniach, które wyglądały tak, jakby sypiał w nich od wielu dni, wymięte, brudne i w ogóle. Dalej, sterczał tam i kiedy się nie chwia — wydłubywał coś z nosa i czasami to zjadał. I nie dbał o kobiety, tak jak ja czy Philly. Dbął tylko o granie, był cały za muzyką i gdyby jakaś kobieta stanęła na wprost niego całkiem goła, nawet by jej nie zauważył. Taką miał koncentrację, kiedy grał. Za to Philly Joe był kobieciarzem. Był błyskotliwy i trzymał szpan i na estradzie przyciągał prawie tyle samo uwagi co ja. To był model. Ale Trane, dokładnie odwrotnie, żył tylko po to, aby grać. To wszystko.

Bardziej niż przyprowadzanie Philly Joe i Trane’a, przysięgałem sobie w tej podróży to, że zarabiałem 1250 dolarów tygodniowo i nie wystarczało to na utrzymanie moje i zespołu. Dla siebie zatrzymywałem z tego 400 dolarów tygodniowo i dzieliłem resztę pomiędzy zespół. Na tej trasie mieli większe kredyty w barach niż zarobki (kiedy w końcu usunąłem Philly’ego z zespołu, musiał być zadłużony chyba na około 30000 dolarów.)

No więc jestem, gram i nic z tego nie mam. Wpadam w długi, a przecież w klubach tłok, kolejki za róg! Więc powiedziałem sobie, cholera, nie będę już tego więcej robił, jeśli nie zapłacą

mi tyle, ile chcę. Zadzwoiłem do Jacka Whittemore'a i powiedziałem mu, że nie mogę już grać za 1250 dolarów tygodniowo. Odparł: „Okay, ale tym razem jeszcze musisz, ponieważ podpisałeś kontrakt”. W tej sprawie miał rację, ale nie miałem już zamiaru tego robić. Po tym powiedziałem mu, że muszę dostawać 2500 dolarów tygodniowo, a on na to, że zobaczy, co się da zrobić. Udało się. A 2500 dolarów tygodniowo to było dużo, jak na czarny zespół. Mnóstwo właścicieli klubów wściekało się na mnie za to, ale płacili tyle, ile żądałem.

Jeśli chodzi o kredyty w barach, najgorszy był Paul Chambers. Wpłacałem mu jego pieniądze, a potem przynosiłem jego rachunek z baru, a on nie chciał płacić. Pewnego razu musiałem dać mu po buzi, tak mnie rozwścieczył. Paul był całkiem miłym gościem, ale był po prostu niedojrzały.

Kiedyś w Rochester, w stanie Nowy Jork, klub, gdzie graliśmy, nie miał dużych wpływów. Znałem kobietę, która go prowadziła, a ponieważ zawsze była dla mnie miła, powiedziałem jej, że nie musi mi zapłacić. Oddałem jej pieniądze, bo mogłem sobie bez nich poradzić, ale kazałem jej zapłacić całej reszcie i zapłaciła im. Czasami robiłem takie numery, jeśli lokal nic nie zarabiał, a właściciel traktował mnie przyzwoicie. W każdym razie w tej podróży do Rochester Paul pił cocktaile z kilku gatunków rumu, soku cytrynowego i likieru brzoskwiniowego, zwane zombie. Pytam go: „Po co pijesz ten syf? Po co tyle pijesz, Paul?”

A on: „Oj, stary, piję ile mi się podoba. Mogę wypić takich dziesięć i nic mi nie będzie”.

„No to wypij, ja stawiam” — mówię mu. A on: „Okay”.

No i wypił pięć albo sześć i mówi: „Widzisz, wcale mnie nie rusza”. Poszliśmy potem do baru ze spaghetti na kolację — Paul, ja i Philly Joe. Wszyscy zamawiamy spaghetti, a Paul polewa swoje całe ostrym sosem. Mówię: „Stary, po co to robisz?”

A on: „Dlatego, że lubię ostry sos i tyle”.

Więc rozmawiam z Philly Joe i nagle słyszę trzask, rozglądam się naokoło, a tu Paul wpadł głową w to spaghetti, ostry sos i całą resztę. To te zombies uderzyły mu do głowy. Sukinsyn był zimny i bez czucia. Strzelił sobie w żyłę, wypił te wszystkie zombies i nie wyrobił. (Tak właśnie umarł w 1969; prochy i za dużo gorzały, przesada we wszystkim, co robił, a przecież miał niewiele ponad trzydziestkę.)

Kiedy indziej graliśmy w Quebec w Kanadzie, występowaliśmy w rewii. Paul był pijany i poszedł do tych starszych białych kobiet — naprawdę, całkiem starych — i mówi: „Co robicie, dziewczyny, dziś wieczorem po koncercie?” Wściekły się i poszły do właściciela. No to ja też idę do właściciela i powiadam: „Mój człowieku, oczywiście, źle się zachował, ale granie w takim miejscu, w rewii, to nie jest to, co naprawdę chciałbym robić. Więc dlaczego nie zakończyć tego natychmiast; ty płacisz, co się nam należy, a my sobie idziemy”. Zgodził się. Ale Joe i tak zachorował tam, bo nie było tam heroiny. Zużył cały swój chłam, a nikt inny nie miał. Mieliliśmy bilety lotnicze, ale nie mogliśmy odlecieć, bo w Quebec padał śnieg, a nie miałem dość pieniędzy na bilety kolejowe dla wszystkich. Zadzwoiłem więc do Nancy, mojej dziewczyny, a ona zaraz wysłała potrzebne mi pieniądze.

Gdy wróciliśmy do Nowego Jorku w marcu 1957, gówno już całkiem wpadło w wentylator, więc w końcu znowu wyrzuciłem Trane'a, a także Philly Joe. Trane poszedł grać z Monkiem w Five Spot, a Philly grywał tu i tam, bo był już wtedy „gwiazdą”. Zastąpiłem Trane'a Sonnym Rollinsem i sprowadziłem Arta Taylora na bębny. Przykro mi było znowu wyrzucać Trane'a, ale jeszcze trudniej było zwolnić Philly Joe, ponieważ byliśmy najlepszymi przyjaciółmi i wiele przeszliśmy razem. Ale, jak mi się wydawało, nie miałem wyboru.

W ciągu tych ostatnich dwóch tygodni w Cafe Bohemia, zanim wyrzuciłem Trane'a i Philly Joe, zdarzyło się coś, co wciąż wyraźnie pamiętam. Pewnego wieczoru przyszedł Kenny Dorham, ten trębacz, i zapytał, czy mógłby podłączyć się do zespołu. Kenny był trębaczem jak sto diabłów

— w wielkim stylu, całkowicie własnym. Podobał mi się jego ton i melodie. Był kreatywny, z wyobraźnią, był artystą tego instrumentu. Nigdy nie doczekał się uznania, na jakie zasługiwał. No i ja nie pozwalałem pierwszym lepszym grać z moim zespołem. Musisz umieć grać, a Kenny umiał, że głowa odpadała. Znałem go od dawna. W każdym razie klub był napakowany tego wieczoru, jak zawsze w tamtych czasach. Gdy skończyłem grać, zapowiedziałem Kenny'ego, który wyszedł i grał po prostu jak sukinsyn. Po prostu wymiotł wszystkim z głowy to, co ja zagrałem przedtem. Więc wściekłem się jak diabli, bo nikt nie lubi, gdy ktoś przychodzi na jego granie i usuwa go w cień. Na widowni był Jackie McLean, więc podszedłem do niego i spytałem: „Jackie, jak dziś brzmiałem?”

Wiem, że Jackie mnie lubi i lubi to, jak gram, więc nie będzie mnie nabierał. Popatrzył mi prosto w oczy i powiedział: „Miles, Kenny gra dziś tak pięknie, że ty zabrzmiałeś jak swoja własna imitacja”.

Stary, wkurzyłem się, gdy to usłyszałem. Po prostu wyszedłem nie odzywając się do nikogo; był to ostatni set. Myślałem o tym, ponieważ mam wiele dumy. A kiedy spojrzałem na Kenny'ego, gdy schodził z estrady, szczerzył się jak gnojek, kroczył jakby miał dziesięć stóp wzrostu. Wiedział, co się zdarzyło — nawet jeśli publiczność nie wiedziała. On wiedział i ja wiedziałem.

Następnego wieczoru wrócił, dokładnie tak jak się spodziewałem, aby jeszcze raz spróbować, bo zdawał sobie sprawę, że gram dla największej i najlepszej publiczności w mieście. Zapytał, czy mógłby się znowu podłączyć. Tym razem dałem mu zagrać pierwszemu, a potem wyszedłem i po prostu obrobiłem sukinsynowi tyłek. Widzisz, poprzedniej nocy próbowałem grać tak jak Kenny, ponieważ chciałem, żeby się dobrze poczuł. A on wiedział, co robię. Ale dopadłem go następnego dnia i nawet się nie połapał, z której strony dostał. (Później, w latach '60, taka sama sprawa zdarzyła się ponownie w. San Francisco i wtedy też skończyło się chyba remisem.) Tak to było wtedy, w tamtych latach — na jam sessions ludzie zawsze próbowali posiekać cię na kawałki. Czasami wygrywasz, kiedy indziej przegrywasz, ale kiedy przeszedłeś coś takiego z tak wielkim muzykiem jak Kenny, musiałeś coś z tego mieć. Musiałeś na tym skorzystać albo nie nadawałeś się na muzyka, nawet jeśli czasami mogła to być żenująca sytuacja.

W maju 1957 wróciłem do studia z Gilem Evansem i nagraliśmy Miles Ahead. To było wspaniałe doświadczenie znowu pracować z Gilem. Gil i ja widywaliśmy się od czasu do czasu po tym, jak zrobiliśmy *Birth of the Cool*. Rozmawialiśmy potem o ponownym spotkaniu na nagraniu płyty i wpadliśmy na pomysł muzyki na Miles Ahead. Jak zawsze kochałem pracować z Gilem, był bowiem drobiazgowy i kreatywny i całkowicie ufałem jego aranżacjom. Zawsze byliśmy wspaniałym teamem muzycznym i uświadomiłem to sobie tym razem, gdy robiliśmy Miles Ahead: z punktu widzenia muzyki Gil i ja razem byliśmy czymś specjalnym. Tym razem użyliśmy big bandu;

Paul Chambers i reszta byli na tej sesji przede wszystkim muzykami studyjnymi. Później, gdy wyszło Miles Ahead, wpadł do mnie któregoś dnia Dizzy i poprosił o jeszcze jeden egzemplarz tej płyty, bo powiedział, że grał swoją tak często, że po trzech tygodniach zupełnie się zużyła! Powiedział mi, że to „najwspanialsza” płyta. Stary, to był jeden z największych komplementów w moim życiu, że ktoś taki jak Dizzy powiedział tak o mojej robocie.

W czasie, gdy nagrywałem Miles Ahead, pracowałem w Cafe Bohemia z Sonnym Rollinsem na tenorze, Artem Taylorem na bębnach, Paulem Chambersem na basie i Redem Garlandem na fortepianie. Potem graliśmy razem całe lato na Wschodnim Wybrzeżu i Środkowym Zachodzie. A kiedy wróciłem do Nowego Jorku, chodziłem często do Five Spot posłuchać zespołu Trane'a i Monka. Trane kopnął już wtedy nałóg — na żywca, tak jak ja kiedyś — w domu swojej matki w Philly. No i, stary, grał wspaniale, świetnie brzmiał z Monkiem (Monk także brzmiał wspaniale).

Monk miał naprawdę świetny zespół z Wilberem Ware'em na basie i Shadowem Wilsonem na bębnach. Trane był idealnym saksofonistą do muzyki Monka z powodu przestrzeni, które Monk zawsze stosował. Trane potrafił je wypełnić wszystkimi tymi akordami i dźwiękami, które wtedy grał. Byłem dumny, że wreszcie kopnął nałóg i że regularnie stawia się na grania. I tak jak zawsze kochałem grę Sonny'ego w moim zespole — a także Arta Taylora — to jednak to nie było to samo co wtedy, gdy grałem z Trane'em i Philly Joe. Okazało się, że bardzo mi ich brak.

We wrześniu mój zespół znowu się zmienił: Sonny odszedł, aby założyć własną grupę, a po jakiejś kłótni w Cafe Bohemia odszedł także Art. Art wiedział, że kochałem grę Philly Joe. Ale Art to naprawdę wrażliwy gość i próbowałem wykombinować, jak nie raniąc jego uczuć powiedzieć mu, aby grał pewne rzeczy, które podbiłyby muzykę o oczko lub dwa wyżej. Bąknąłem coś mimochodem, wspominałem o czynelach i w ogóle, starając się uświadomić mu, o co mi chodzi i widziałem, że działa mu to na nerwy. Ale lubiłem Arta, więc byłem mniej bezpośredni niż zazwyczaj, kiedy chciałem coś komuś powiedzieć. Tym razem skradałem się ogródkami.

W każdym razie trwało to parę dni, a potem trzeciego czy czwartego wieczoru straciłem cierpliwość. Klub był pełen gwiazd filmowych — chyba Marlon Brando i Ava Gardner byli tam tego wieczoru (zresztą, zawsze byli). A także kumple Arta z góry miasta przyszli go posłuchać. Zaczął się set i jak skończyłem swoje solo, stanąłem obok czynela Arta, z trąbką wetkniętą pod ramię i, słuchając jak zwykle, dawałem mu pewne sugestie. Nie zwracał na mnie uwagi. Jest nerwowy, a jego kumple siedzą na sali. Ale ja mam to gdzieś, bo chcę, aby grał jak należy, nie tak hałaśliwie na czynelu jak właśnie grał. Więc mówię mu coś o tym czynelu, a on rzuca mi to spojrzenie „Odepierz się, Miles, zejdź ze mnie!” No to mówię mu szeptem: „Ty sukinsynu, nie wiesz, jak Philly robił ten cholerny break?”

Art tak się wściekł, że w środku numeru przestał grać, wstał zza bębnów, zszedł z estrady, poszedł na zaplecze i później, gdy set się skończył, wrócił, spakował bębny i wyszedł. Wszystkim odjęło mowę, także mnie. Ale następnego wieczoru jego miejsce zajął Jimmy Cobb, a Art i ja nigdy potem nie rozmawialiśmy o tym, co się wtedy zdarzyło. Nigdy o tym nie wspomnieliśmy, a widywałem się z nim potem często.

Później w tamtym tygodniu, a może w następnym, wyrzuciłem Reda Garlanda i sprowadziłem Tommy'ego Flanagana na fortepian. Zaprosiłem Philly'ego, aby wrócił, i wrócił; potem zastąpiłem Sonny'ego Bobbym Jasparem, saksofonistą z Belgii, który ożenił się z moją przyjaciółką Blossom Dearie. Zaprosiłem Trane'a, aby ponownie dołączył do zespołu, ale miał jakieś zobowiązania z Monkiem i nie mógł wtedy odejść. Rozmawiałem także z Cannonballem Adderleyem, który wrócił do Nowego Jorku, o przyłączeniu się do tej grupy (całe lato prowadził jakąś grupę z bratem kornecistą, Natem), ale właśnie wtedy nie mógł, choć sądził, że mógłby w październiku. Musiałem więc grać z Bobbym Jasparem do czasu, kiedy mogłem mieć Cannonballa. Bobby był bardzo dobrym muzykiem, ale po prostu nie pasował. Kiedy Cannonball powiedział, że jest gotów, zaangażowałem go w październiku i zwolniłem Bobby'ego.

Chodziło mi po głowie, aby rozszerzyć grupę z kwintetu w sektet, z Trane'em i Cannonballem na saksofonach. Stary, po prostu słyszałem w myślach tę muzykę i wiedziałem, że gdybym ich połączył, to miałbym zespół jak sukinsyn. Jeszcze było na to za wcześnie, ale czułem, że już niedługo się spełni. W tym czasie grałem z taką grupą, jaką miałem — z Cannonballem na alcie — trasę pod tytułem „Jazz for Moderns”. Trwało to chyba około miesiąca i skończyło się z udziałem wielu innych grup w Carnegie Hall.

Potem znowu pojechałem na kilka tygodni do Paryża, grać gościnnie jako solista. I właśnie przy tej okazji i przez Juliette Greco poznałem francuskiego filmowca Louisa Malle. Powiedział mi, że zawsze podziwiał moją muzykę i że chciał, abym napisał muzykę do jego nowego filmu *L'Ascenseur pour l'échafaud* (Windą na szafot, Elevator to the Gallows lub Frantic, jak

zatytułowano go w Ameryce; *Lift to the Scaffold* w Wielkiej Brytanii). Zgodziłem się to zrobić i było to wspaniałe, kształtujące doświadczenie, ponieważ nigdy dotąd nie pisałem muzyki do filmu. Jako że film był o morderstwie i miał to być dreszczowiec, znalazłem stary, bardzo ponury, mroczny budynek i tam kazałem grać muzykom. Sądziłem, że nada to muzyce specjalny klimat, i tak się stało. Później muzykę tę wydano na albumie Columbii zatytułowanym *Jazz Track*, na którym było *Green Dolphin Street*.

Podczas gdy w Paryżu pisałem muzykę do filmu Malle'a, zagrałem w Club St. Germain z Kennym Clarke na bębnach, Pierrem Michelotem na basie, Barneyem Wilenem na saksofonie i René Utregerem na fortepianie. Pamiętam to granie, bo wielu krytyków francuskich wściekało się, kiedy nie chciałem mówić z estrady i zapowiadać utworów, tak jak to robili wszyscy, ponieważ uważałem, że muzyka mówi sama za siebie. Oni zaś uznali, że jestem arogantem i ich lekceważy. Przyzwyczaili się do tych wszystkich czarnych muzyków, którzy przyjeżdżali tam i szczerząc zęby wdrapywali się na estrady. Tylko jeden krytyk rozumiał, o co mi chodzi, i nie napadał na mnie. Był to André Hodair, który wydał mi się jednym z najlepszych krytyków, jakich spotkałem. W każdym razie, miałem ten syf gdzieś i po prostu robiłem swoje. I chyba nie przeszkadzało to ludziom, którzy przychodzili słuchać, bo klub był pełen co noc.

Często widywałem się z Juliette i to chyba wtedy zdecydowaliśmy, że na zawsze pozostaniemy tylko kochankami i dobrymi przyjaciółmi. Jej kariera związana była z Francją i podobało się jej tam, podczas gdy moje sprawy rozgrywały się w Stanach. I choć nie zachwycało mnie siedzenie w Ameryce bez przerwy, nigdy jednak nie myślałem o przeprowadzce do Paryża. Naprawdę kochałem Paryż, ale tylko kochałem go odwiedzać, bowiem nie sądziłem, że w muzyce mogłoby się tam zdarzyć coś dla mnie istotnego. Muzycy, którzy się tam przenieśli, wydawali mi się jakby coś stracili, jakąś energię, jakiś cios, które dawało im życie w Ameryce. Nie wiem, ale myślę, że to ma znaczenie, jeśli otacza cię kultura, którą znasz, czujesz i z której wyszedłeś. Mieszkając w Paryżu nie mógłbym tak sobie wyjść i posłuchać dobrego bluesa czy ludzi takich jak Monk i Trane czy Duke, czy Satchmo, tak jak w Nowym Jorku. I choć w Paryżu byli bardzo dobrzy, klasycznie wykształceni muzycy, nadal jednak nie słyszeli muzyki tak jak amerykańscy muzycy. Nie mogłem mieszkać w Paryżu dla wszystkich tych powodów i Juliette to rozumiała.

Gdy w grudniu 1957 wróciłem do Nowego Jorku, gotów byłem znowu ruszyć ze swoją muzyką. Z powrotem zaprosiłem Reda, a on wrócił. Kiedy usłyszałem, że granie Monka w Five Spot się kończy, zadzwoniłem do Trane'a i powiedziałem, że chcę go z powrotem, a on odpowiedział: „Okay”. Stary, kiedy to się działo, wiedziałem, że w powietrzu wisi naprawdę wielka muzyka, czułem to w kościach. I naprawdę wisiła. Aż runęła, do spodu.

ROZDZIAŁ 11

Większość tego, co zdarzyło się dotychczas w graniu w małych zespołach, wywodziła się od Louisa Armstronga, a potem, przez Lestera Younga i Colemana Hawkinsa, od Dizzy'ego i Birda i stąd, zasadniczo biorąc, wziął się bebop. Birth of the Cool poszło w nieco innym kierunku, ale wyszło głównie z tego, co zrobili już Duke Ellington i Billy Strayhorn; po prostu „wybieliło” tę muzykę tak, aby była lżej strawna dla białych ludzi. A potem następne moje płyty, tak jak Walkin' i Blue'n'Boogie — przez krytyków nazwane hard bopem — wróciły tylko do bluesa i niektórych spraw Birda i Dizzy'ego. Była to wspaniała muzyka, dobrze grana i w ogóle; ale idee i pomysły muzyczne były gotowe już przedtem; było tylko trochę więcej przestrzeni.

Ze wszystkiego, co zrobiłem z małymi zespołami, to co nagraliśmy na Modern Jazz Giants, było najbliższe temu, co teraz chciałem robić — czemuś w rodzaju rozszerzonego brzmienia, które uzyskaliśmy na Bag's Groove, The Man I Love, Swing Spring. Widzisz, w muzyce bebopu jest mnóstwo nut. Diz i Bird grali masę bardzo szybkich nut i funkcji, bo tak słyszeli; tak brzmiały ich głosy: szybko, pod górę w górnym rejestrze. Ich koncepcją muzyki było raczej więcej niż mniej.

Osobiście chciałem ograniczyć ilość nut, bo zawsze czułem, że większość muzyków gra o wiele za dużo i o wiele za długo (choć znosiłem to u Coltrane'a, ponieważ grał tak dobrze, że często po prostu zachwycalem się jego grą). Ale ja słyszałem muzykę inaczej. Słyszałem ją w środkowym i dolnym rejestrze, tak samo jak Trane. Musieliśmy zrobić coś, co służyłoby temu, w czym byliśmy najlepsi, naszym własnym głosem.

Chciałem, aby muzyka tej nowej grupy była swobodniejsza, bardziej modalna, bardziej afrykańska lub orientalna, mniej zaś zachodnia. Chciałem, aby przeszli samych siebie. Widzisz, jeśli postawisz muzyka w sytuacji, w której musi zrobić coś innego niż zwykle, robi to — ale w tym celu musi pomyśleć inaczej niż zwykle. Musi posłużyć się wyobraźnią, być bardziej kreatywny, nowatorski; musi częściej podejmować ryzyko. Musi grać ponad tym, co potrafi — znacznie ponad — i może go to zaprowadzić gdzieś ponad to, gdzie zawsze dotąd grał — i do następnego takiego miejsca, a nawet ponad nie! A wtedy będzie swobodniejszy, będzie czekał na coś innego, przewidywał to i wiedział, że dzieje się coś innego. Zawsze kazałem muzykom w swoich zespołach grać to, co potrafia, a potem grać ponad tym. Bo wtedy coś może się wydarzyć, a właśnie z tego bierze się wielka sztuka i muzyka.

Trzeba także pamiętać, że był to grudzień 1957, a nie grudzień 1944, i wszystko się zmieniło, dźwięki się zmieniły, ludzie słyszą inaczej niż słyszeli wtedy. Zawsze tak było; każdy czas ma swój styl i to, czego dokonali Bird i Diz, to styl dla tamtego czasu — i to było wspaniałe. Ale teraz był czas na coś innego.

Jeśli jakaś grupa miała odmienić koncepcję muzyki i przenieść ją gdzieś indziej, w nowe miejsce, świeże i do przodu, to czułem, że ta grupa to właśnie to. Nie mogłem się doczekać, aż zaczniemy grać razem, żebyśmy się mogli oswoić z tym, co każdy wniesie do tego miks, poznać swoje silne i słabe strony. To zawsze trwa jakiś czas, zanim wszyscy przyzwyczajają się do siebie nawzajem — właśnie dlatego zawsze najpierw zabierałem nowy zespół w trasę, a dopiero potem do studia.

Pomysł na ten sekstet to utrzymać to, co już wychodziło nam z Trane'em, Redem, Paulem, Joe i ze mną, dodać do tej mikstury bluesowy głos Cannonballa Adderleya, a potem wszystko rozszerzyć. Czułem, że zakorzeniony w bluesie saksofon altowy Cannonballa naprzeciw harmonicznego, akordowego grania Trane'a, jego swobodniejszego podejścia do formy, stworzy nowy feeling, nowy typ brzmienia, ponieważ głos Coltrane'a już zmierzał w nowym kierunku. A potem chciałem dodać do tej muzycznej mikstury więcej przestrzeni, stosując koncepcje, które

odnalazłem w muzyce Ahmada Jamala. Głos swojej trąbki słyszałem, jak idzie górą i przebija się poprzez całą tę miksturę, i czułem, że jeśli udałooby się nam robić to dobrze, ta muzyka miałaby cios.

W grupie tej wszyscy grali razem przez ponad dwa lata, z wyjątkiem Cannonballa. Ale jeden głos może całkiem odmienić sposób, w jaki zespół się słyszy, może całkiem zmienić rytm, poczucie czasu w zespole, nawet jeśli cała reszta grała razem od zawsze. To całkiem nowa sprawa, jeśli dodasz albo odejmiesz jeden głos.

W trasę ruszyliśmy przy końcu grudnia 1957, około Bożego Narodzenia, zaczynając od Sutherland Lounge w Chicago. Zawsze starałem się być na święta w Chicago, aby spotkać się z rodziną. Mój brat Vernon przyjeżdża z East St. Louis i moje dzieci, które mieszkają w St. Louis, wszyscy zbierają się w domu mojej siostry Dorothy w Chicago, razem z paroma gośćmi, z którymi dorastałem, a którzy mieszkają w Chicago.

Schodziliśmy się, pili i jedli przez jakiś tydzień. No wiesz, balowaliśmy. Kiedy zaczęliśmy z sekstem w Sutherland, mój stary przyjaciel z liceum, Darnell, który grywał na fortepianie, przyjeżdżał swoim miejskim autobusem aż z Peorii w Illinois i parkował go przed hotelem na trzy dni! Zjawiał się zawsze, gdy tylko graliśmy w Chicago. Mój kumpel Boonie przynosił mi najlepsze barbecue w mieście, bo pochodził z East St. Louis, które jest miastem barbecue, zawsze przepadałem za dobrym barbecue, a także za świńskimi flaczkami. Naprawdę kocham wspaniałą czarną kuchnię, zieloną kapustę i kandyzowane pataty, i kukurydziany chleb, i krowi groszek, i kurczęta z różną na sposób południowy — wszystko to — z odrobiną jakiegoś groźnego, ostrego sosu.

Od samego początku była to trasa jak sukinsyn. BANG! Wpadliśmy i roznieśli tę pieprzoną budę i wtedy już wiedziałem, że to będzie coś specjalnego. Tego pierwszego wieczoru w Chicago zaczęliśmy bluesem i Cannonball po prostu stał z otwartą gębą, słuchając jak Trane gra te swoje oddalenia. Zapytał mnie, co właściwie gramy, a ja mówię: „Bluesa”.

A on: „No cóż, nigdy nie słyszałem, żeby tak grano bluesa!” Bo widzisz, wszystko jedno ile razy grał jakiś utwór, Trane zawsze znajdował sposób, aby każdego wieczoru grać go inaczej. Po skończonym secie kazałem Trane’owi wziąć Cannonballa do kuchni i pokazać mu, jak to robi. Pokazał, ale tyle rzeczy zmieniliśmy w skali dwunastotaktowego bluesa, że — jeśli nie słuchałeś go od początku, od miejsca gdzie zaczął solista — to wtedy gdy zacząłeś słuchać uważnie, mogłeś nie zorientować się, co się dzieje. Cannonball powiedział mi, że to, co gra Trane, brzmiało jak blues, ale nim nie było, było czymś zupełnie innym. A to go wkurzało, bo Cannonball był bluesmanem.

Ale Cannonball prędko się załapał, był w nauce szybki jak pstryknięcie palcami. Był jak gąbka, wszystko wchłaniał. W sprawie bluesa powinienem mu powiedzieć, że to właśnie tak grał Trane — odłotowo — ponieważ Cannonball jedyny w grupie z nim nie grał. Ale gdy tylko Cannonball załapał się na to, co się działo, był w środku, grał, że głowa odpadała. On i Trane byli bardzo różnymi muzykami, ale obaj byli wspaniali. Kiedy Cannonball po raz pierwszy dołączył do zespołu, od razu wszyscy go polubili, bo był wielkim, jowialnym gościem, zawsze się uśmiechał, bardzo uprzejmy, gentleman, a bystry jak cię mogę.

Gdy był już z nami jakiś czas i potem, kiedy wrócił Trane, brzmienie zespołu stawało się coraz grubsze, prawie tak jak kobieta, co używa zbyt dużo makijażu. Z powodu tej alchemii i sposobu, w jaki grali ze sobą, wszyscy prawie od samego początku zaczęli grać ponad tym, co potrafili. Trane grał te swoje wspaniałe wariactwa, Cannonball skręcał w inną stronę, a ja wsadzałem swoje dźwięki w środek albo płynąłem górą, albo cokolwiek innego. Albo mogłem grać bardzo szybko, albo buzzzować jak Freddie Webster. Trane odjeżdżał gdzieś indziej i wracał z czymś jeszcze innym, tak samo Cannonball. A Paul kotwiczył całe to kreatywne napięcie pomiędzy rurami i

Red podkładał lekko i czujnie, a Philly Joe popychał to wszystko na swój czujny sposób, a nagle znowu nas poganiał tymi hip-di-dip, niebywałymi uderzeniami w rant werbla, tymi groźnymi „grepsami Philly’ego”. Stary, to było groźne i ze szpanem, aż za bardzo. Wszyscy niesamowicie podpalali się nawzajem. A ja mówiłem im takie rzeczy jak: „Zostańcie na F aż do ostatniego beatu. Będziecie mogli grać tę skalę przez pięć beatów dłużej, niż wtedy gdybyście zostali tylko na czterech beatach. Zostańcie do ostatniego taktu, rozumiecie, i zaakcentujcie ten takt”. A oni słuchali. To było niebywale niebywale. Trane był najgłośniejszym i najszybszym saksofonistą, jakiego kiedykolwiek słyszałem. Potrafił grać jednocześnie naprawdę szybko i naprawdę głośno, a to bardzo trudne. Ponieważ większość muzyków zatyka się, gdy gra głośno. Widziałem, jak wielu saksofonistów gubiło się, próbując tak grać. Ale Trane to potrafił, był fenomenem. Był jak nawiedzony, gdy tylko wtykał rurę w usta. Był taki natchniony — gwałtowny — a przy tym taki spokojny i łagodny, kiedy nie grał. Uroczy gość.

Kiedyś w Kalifornii przestraszył mnie, gdy chciał iść do dentysty wstawić sobie ząb. Trane potrafił grać dwie nuty naraz i wydawało mi się, że to ten brakujący ząb był tego przyczyną. Myślałem, że to stąd brało się to jego brzmienie. Więc kiedy mi powiedział, że idzie do dentysty wstawić sobie ten ząb, prawie wpadłem w panikę. Powiedziałem mu, że wyznaczyłem próbę na tę samą godzinę. Spytałem, czy mógłby przełożyć wizytę u dentysty. „Nie” — powiedział — „nie, stary, nie wyrobie się na próbę; idę do dentysty”. Zapytałem, jakiego rodzaju protezę ma sobie wstawić, a on odpowiedział — „stałą”. Więc próbuję namówić go na taką, którą mógłby wyjmować co wieczór przed graniem. Patrzy na mnie jak na wariata. Idzie do tego dentysty i wraca, wygląda jak fortepian, tak się szczerzy. Na graniu tego wieczoru — chyba było to w Blackhawk — gram swoje pierwsze solo, wracam do Philly Joe i czekam, aż zagra Trane, bliski leż, bo wiem, że sam sobie wszystko spieprzył. Ale kiedy dmuchnął te pasażę jak zawsze dotąd, stary, ulżyło mi jak sukinsyn!

Trane nic nigdy nie napisał, gdy był w moim zespole. Po prostu przychodził i grał. Wiele rozmawialiśmy o muzyce na próbach i w drodze na grania. Pokazywałem mu wiele rzeczy, zawsze mnie słuchał i robił, jak radziłem. Mówiłem: „Trane, masz tu kilka akordów, ale nie graj ich tak bez przerwy, rozumiesz? Czasami zacznij w środku i pamiętaj, że możesz je zagrać tercjami. Co znaczy, że masz osiemnaście, dziewiętnaście różnych rzeczy do grania w tych dwóch taktach”. A on siedział z otwartymi szeroko oczami, wszystko chłonał. Trane był nowatorem, a takim ludziom trzeba mówić właściwe rzeczy. Dlatego radziłem mu zaczynać od środka, ponieważ i tak w ten sposób myślał. Szukał wyzwania i jeśli przedstawiłeś mu sprawę w niewłaściwy sposób, nie chciał słuchać. Ale Trane był jedynym muzykiem, który potrafił zagrać te akordy tak, żeby nie brzmiały jak akordy.

Po graniu wracał do hotelu i ćwiczył, podczas gdy wszyscy inni balowali. Ćwiczył godzinami, zaraz po tym, jak skończył grać trzy sety. Później w 1960, gdy dałem mu saksofon sopranowy, który dostałem od znajomej antykwariuszki w Paryżu, miało to wpływ na jego grę na tenorze. Zanim dostał ten sopran, nadal grał tak jak Dexter Gordon, Eddie „Lockjaw” Davis, Sonny Stitt i Bird. Jak dostał tę rurę, jego styl się zmienił. Potem nie brzmiał już jak ktoś inny, tylko jak on sam. Odkrył, że na sopranie mógł grać łatwiej i prędzej niż na tenorze. I to naprawdę go natchnęło, ponieważ na tenorze nie mógł robić tego, co na sopranie, ponieważ sopran jest prostą rurą, a że lubił dolny rejestr, odkrył, że myślał i słyszał lepiej na sopranie niż na tenorze. Gdy grał na sopranie, już wkrótce brzmiało to prawie jak krzyczący ludzki głos.

Choć tak bardzo lubiłem Trane’a, gdy zeszlśmy z estrady, nie bardzo kręciliśmy się razem, bo mieliśmy różne style. Przedtem dlatego, że był ostro za heroiną, a ja właśnie się z tego wyrwałem. Teraz był czysty i w ogóle prawie nie balował, tylko wracał do hotelu poćwiczyć. Zawsze poważnie traktował muzykę i zawsze dużo ćwiczył. Ale teraz to niemal jakby spełniał

jakaś misję. Powiadał, że się już nahulał, zmarnował zbyt wiele czasu i nie poświęcał dość uwagi swym osobistym sprawom, rodzinie, a zwłaszcza graniu. Więc nie dbał o nic innego, tylko o granie swojej muzyki i o swój rozwój jako muzyka. Tylko o tym myślał. Nie mogło go uwieść piękno kobiety, bo uwiodło go już piękno muzyki i był lojalnym mężem. Jeśli chodzi o mnie, to gdy muzyka była już skończona, momentalnie byłem za drzwiami, rozglądając się, z jaką tu ślicznotą spędzić tę noc. Cannonball i ja siadywaliśmy i gadali, i kręciliśmy się razem czasami, kiedy nie byłem z jakąś kobietą. Philly i ja nadal przyjaźniliśmy się, ale on zawsze był w pogoni za towarem — on, Paul i Red. Ale byliśmy sobie bliscy i wszyscy czuliśmy się naprawdę dobrze razem.

Kiedy wróciliśmy do Nowego Jorku, Cannonball, który podpisał kontrakt na płytę dla Blue Note'u, zaprosił mnie do grania na tej sesji, co potraktowałem jako przysługę. Płyta nosiła tytuł *Something Else* i była bardzo miła. Chciałem zabrać swoją grupę do studia i w kwietniu nagraliśmy *Billy Boy*, *Straight No Chaser*, *Milestones*, *Two Bass Hit*, *Sid's Ahead* i *Dr Jackle* (wymienione na płycie jako „*Dr Jekyll*”) na album *Milestones* dla Columbii. Grałem na fortepianie w *Sid's Ahead*, ponieważ Red wściekł się na mnie, gdy próbowałem mu coś powiedzieć, i sobie poszedł. Ale bardzo podobało mi się, jak zespół zabrzmiał na tej płycie, i wiedziałem, że mieliśmy coś specjalnego. Trane i Cannonball grali, że głowa odpadała, i wtedy już przyzwyczaili się do siebie.

Była to pierwsza płyta, gdzie naprawdę zacząłem pisać w formie modalnej i w *Milestones*, utworze tytułowym, naprawdę zastosowałem tę formę. Muzyka modalna to siedem nut z każdej skali, każda z nich. To skala od każdej nuty, no wiesz, nuty molowej. Kompozytor i aranżer George Russell mawiał, że w muzyce modalnej C jest tam, gdzie powinno być F. Mówi, że cały fortepian zaczyna się od F. Ja dowiedziałem się o formie modalnej, że gdy gra się w ten sposób, idzie w tę stronę, można iść bez końca. Nie trzeba się martwić o funkcje i takie rzeczy. Można więcej zrobić z linią muzyczną. Gdy pracuje się na sposób modalny, wyzwaniem jest zdawać sobie sprawę, jaki jest zakres twojej inwencji melodycznej. To nie tak, gdy buduje się na akordach i na końcu trzydziestego drugiego taktu, wiadomo, że akordy się wyczerpały i nie można zrobić nic, tylko powtórzyć wszystko od nowa z wariacjami. Oddalałem się od tego w stronę sposobów bardziej melodycznych. A na drodze modalnej widziałem wszelkie możliwości.

Po tym jak poszedł sobie Red Garland, znalazłem nowego pianistę nazwiskiem Bill Evans. Byłem wściekły na Reda, ale minąłem już punkt, w którym Red mógł dostarczyć tego, czego potrzebowałem w brzmieniu zespołu. Potrzebny mi był pianista zainteresowany sprawami modalnymi, a Bill Evans był. Billa Evansa poznałem przez George'a Russella, u którego Bill studiował. Znałem George'a z dawnych czasów w domu Gila na 55 ulicy. Zagłębiając się w sprawy modalne spytałem George'a, czy zna pianistę, który potrafiłby grać to, czego potrzebowałem, a on polecił Billa.

Formami modalnymi zainteresowałem się oglądając spektakl *Ballet Africane* z Gwinei. Znowu spotykałem się z Frances Taylor; mieszkała teraz w Nowym Jorku i tańczyła w jakiejś rewii. Wpadłem na nią na 52 ulicy i widząc ją bardzo się ucieszyłem. Chodziła na wszystkie przedstawienia baletowe, a czasami i ja razem z nią. W każdym razie poszliśmy na ten spektakl *Ballet Africane* i poraziło mnie to, co robili; kroki i skoki, i w ogóle. A gdy po raz pierwszy usłyszałem, jak grają na finger pianie tego wieczoru i śpiewają tę pieśń, a ten drugi gość tańczy, stary, to była bomba. Przepiękne. A te rytmy! Rytm tancerzy to było coś. Odliczałem patrząc na nich. To byli akrobaci. Mieli jednego perkusistę, który obserwował ich taniec, jak robią te swoje gesty i w ogóle, a kiedy skakali, on grał DA DA DA DA BUM! w tym ich groźnym rytmie. Uderzał, gdy spadali. I, stary, łapał każdego, ktokolwiek coś zrobił. Inni perkusiści też ich łapali. Więc grali rytmy takie jak 5/4 i 6/8 i 4/4, a rytm się zmieniał i eksplodował. To jest właśnie to,

ten sekret, coś, co mieli w środku. To afrykańskie. Wiedziałem, że nie potrafiłbym tego robić tak po prostu, patrząc na nich, bo nie jestem Afrykańczykiem, ale kochałem to, co oni robili. Nie chciałem tego kopiować, ale to stąd wziąłem pomysł.

Gdy Bill Evans — czasami nazywaliśmy go Moe - po raz pierwszy spotkał się z zespołem, był taki spokojny, stary. Pewnego dnia, tylko żeby zobaczyć, jak zareaguje, zapytałem go: „Bill, wiesz co musisz zrobić, prawda, aby być w tym zespole?”

Popatrzył na mnie zdziwiony i w ogóle, potrząsnął głową i powiedział: „Nie, Miles, co muszę zrobić?”

Powiedziałem: „Bill, widzisz, że wszyscy jesteśmy braćmi i w ogóle, i wszyscy jesteśmy w tej sprawie razem, więc to, co mam do ciebie, to to, że musisz to zrobić z każdym, wiesz, co mam na myśli? Musisz przelecieć cały zespół”. Rozumiesz, żartowałem sobie, ale Bill był bardzo serio, tak jak Trane.

Zastanawiał się nad tym z piętnaście minut, a potem wrócił i powiedział: „Miles, myślałem o tym, co mi powiedziałeś, i niestety, nie mogę tego zrobić, po prostu nie mogę. Chciałbym być miły dla wszystkich i żeby wszyscy byli szczęśliwi, ale tego po prostu nie mogę”.

Popatrzyłem na niego, uśmiechnąłem się i powiedziałem: „Swoój chłop!” I już wiedział, że się wygłupiałem.

Bill wniósł wielką wiedzę o muzyce klasycznej, o ludziach takich jak Rachmaninow i Ravel. To on poradził mi posłuchać włoskiego pianisty Arturo Michelangeli, a jak posłuchałem, zakochałem się w jego grze. Bill miał ten spokojny ogień, który tak kochałem na fortepianie. Jego podejście do instrumentu, jego brzmienie, było jak kryształowe dźwięki albo jak musująca woda spadająca kaskadą z jakiegoś czystego wodospadu. Znowu musiałem zmienić brzmienie zespołu dla Billa i jego stylu przez wprowadzenie innych utworów, na początku łagodniejszych. Bill grał pod rytmem i podobało mi się to, sposób, w jaki grał z zespołem skale. Gra Reda niosła rytm, ale Bill podgrywał go i dla tego, co robiłem teraz ze sprawami modalnymi, wołałem grę Billa. Nadal lubiłem Reda i sprowadzałem go z powrotem przy paru okazjach, ale najbardziej podobał mi się, kiedy przerabialiśmy tamte sprawy Ahmada. Bill także potrafił grać niektóre z tamtych rzeczy, choć gdy to robił, brzmiało nieco dziko.

Wiosną 1958 przeniesiliśmy się z Cafe Bohemia, gdzie graliśmy przez dwa lata, do Village Vanguard, klubu, którego właścicielem i szefem był gość nazwiskiem Max Gordon. Tłumy, które przychodziły nas słuchać w Bohemii, po prostu przeniosły się do Vanguard i tam też były komplety tak długo, jak długo tam graliśmy. Przeniosłem się do Vanguard, ponieważ Max dał mi więcej pieniędzy niż Bohemia. Jeszcze zanim zaczęliśmy, musiał mi dać 1000 dolarów zaliczki, w przeciwnym razie nie zagrałbym.

Ale najważniejsze, co zdarzyło mi się wiosną 1958, to powrót do mojego życia Frances Taylor. Stary, to była piękna kobieta i po prostu uwielbiałem być razem z nią. Wygoniłem wszystkie inne i w tamtym okresie byłem tylko z nią. Pasowaliśmy do siebie — ja jestem Bliźniakiem, a ona Wagą. Wydawała mi się niesamowita. Była raczej wysoka, miodowobrazowa, przepiękna, gładka, miękka skóra, wrażliwa, artystka. Elegancka, szlachetna, pełna wdzięku. Mówię o niej, jakby była doskonała, co? No cóż, była cholernie blisko doskonałości. Wszyscy ją kochali. Wiem o Marlonie Brando i o Quincym Jonesie, który wtedy także był na scenie. Quincy nawet dał jej pierścionek i nadal nie wie, że ja to wiem. Frances i ja zamieszkaliśmy razem w moim mieszkaniu przy Dziesiątej Alei i gdziekolwiek się pokazaliśmy, zatrzymywaliśmy ruch uliczny.

Zamieniłem swego mercedesa-benza na biały kabriolet ferrari, który kosztował mnie jakieś 8000 dolarów, co uważano wówczas za straszną furę pieniędzy. No i jeździmy sobie po mieście w tym eleganckim aucie, autentyczny czarny sukisyn taki jak ja, z tą porażająco piękną kobietą!

Gdy już wysiadła z tego cholernego samochodu, wydawało się, że nie miała nic oprócz nóg, bo miała takie długie, wspaniałe nogi tancerki i nosiła się jak tancerka, stary, to było coś, ludzie zatrzymywali się i spoglądali z otwartymi gębami i w ogóle.

Byłem elegancki jak z igły, ilekroć pojawiałem się publicznie, tak samo Frances. Magazyn „Life” wstawił mnie nawet do swego międzynarodowego wydania jako czarną osobę, która robi coś dla dobra swego narodu. Tak było. Ale zawsze zastanawiałem się, dlaczego nie wstawili mnie do wydania, które wychodzi tutaj.

Frances pochodziła z Chicago, a ja także byłem ze Środkowego Zachodu, więc mogło to przyczynić się do tego, że dogadaliśmy się tak prędko, bo wielu rzeczy nigdy nie musieliśmy sobie tłumaczyć. No i była czarna, co także bardzo pomogło, choć nigdy nie robiłem sprawy z rasy kobiet, z którymi byłem; jeśli są w porządku, to są w porządku, wszystko jedno jakiego są koloru. Tak samo z mężczyznami.

Frances była dla mnie wspaniała, bo osadziła mnie, zabrała z ulicy i pozwoliła mi lepiej skupić się na muzyce. Zasadniczo byłem i samotnikiem i ona także. Zawsze mawiała: „Przymierzaliśmy się do ‘tego przez cztery lata, Miles, więc przyłóżmy się, żeby się udało’”. Tak bardzo kochałem Frances, że po raz pierwszy w życiu okazałem się zazdrosny. Pamiętam, jak ją kiedyś uderzyłem, kiedy przyszła do domu i powiedziała coś o tym, jaki to Quincy Jones jest przystojny. Zanim zorientowałem się, co się stało, powaliłem ją na ziemię, a potem uciekła z mieszkania do Monte Kaya i Diahann Carol, goła jak ją Pan Bóg stworzył. Następnie zabrała jakieś ubrania i poszła do Gila Evansa i tam została na noc, bo bała się, że wywalę drzwi Diahann i Monty’ego i znowu ją pobiję. Gil zadzwonił, żeby powiedzieć mi, że jest u niego, bezpieczna. Zażądałem, aby nigdy nie wspominała przy mnie imienia Quincy’ego Jonesa i nigdy go nie wspominała.

Miewaliśmy słowne utarczki, tak jak wszystkie pary, ale wtedy po raz pierwszy ją uderzyłem — choć nie miał to być raz ostatni. Ilekroć ją uderzyłem, czułem się fatalnie, ponieważ często wcale nie była winna, a chodziło o moje humory i zazdrość. Naprawdę, nigdy nie sądziłem, że jestem zazdrosny, dopóki nie spotkałem Frances. Przedtem było mi wszystko jedno, co robi jakaś tam kobieta; nie obchodziło mnie to, tak bardzo byłem za muzyką. Teraz zaś obchodziło mnie i było to coś dla mnie nowego, niełatwo mi to było zrozumieć.

Gdy związała się ze mną, była gwiazdą i na najlepszej drodze, aby stać się supergwiazdą, prawdopodobnie najwybitniejszą czarną tancerką. Dostawała wszystkie te oferty, gdy uznano ją za tancerkę nr 1 za to, co zrobiła na Broadwayu w West Side Story. Ale zmusiłem ją, aby się z tego wycofała, ponieważ chciałem, aby siedziała w domu ze mną. Później, kiedy Jerome Robbins osobiście prosił ją o udział w filmowej wersji West Side Story, nie pozwoliłem jej na to. Ani na Golden Boy z Sammym Davisem Jr., który sam ją zapraszał, gdy byliśmy na graniu w Filadelfii. Następnego dnia rano robił próby obsady i prosił ją, aby przyszła. Tymczasem następnego dnia o 8 rano byliśmy w moim ferrari na autostradzie w drodze powrotnej do Nowego Jorku. To była moja odpowiedź.

Po prostu chciałem, aby była przy mnie cały czas. A ona klóciła się o to ze mną, mówiła, że także ma zawód, że także jest artystką, ale ja w ogóle nie chciałem słyszeć o niczym, co mogłoby nas rozłączyć. Po jakimś czasie przestała o tym mówić i zaczęła dawać lekcje tańca ludziom takim jak Diahann Carol i Johny Mathis. Nie miałem nic przeciw temu zajęciu, bo co wieczór była w domu ze mną.

Frances była już przedtem zameźna i miała synka imieniem Jean-Pierre, który mieszkał z jej rodzicami, Maceo i Ellen, w Chicago, podczas gdy ona rozwijała karierę taneczną. Gdy zaczęliśmy mieszkać razem, jej ojciec zadzwonił pewnego dnia i chciał rozmawiać ze mną.

Chwilę się czał, zanim przeszedł do rzeczy, pytając, kiedy zamierzam ożenić się z Frances. Powiedział: „No cóż, Miles, wydaje mi się, że jeśli decyduje się na coś przez jakiś czas, żyje się

z tym, smakuje się to, wie się, co to za łakocie, to wie się także, czy się to bierze, czy nie. No to jak będzie z tobą i Frances, co zamierzacie, kiedy się pobierzecie?”

Lubiłem jej ojca, był bardzo miłym człowiekiem. Ale znałem go i rozmawialiśmy jak mężczyzna z mężczyzną. Wiedziałem, że martwił się o córkę, ponieważ właśnie taki był, więc odpowiadałem: „To nie twój pieprzony interes, Maceo. Frances nie narzeka, to co tobie do tego, stary? Wszyscy jesteście dorośli, prawda?”

Nie mówił na ten temat przez pewien czas, ale później wracał do tego od czasu do czasu, a ja odpowiadałem tak samo, dopóki się nie pobraliśmy.

Frances tańczyła w Porgy and Bess w City Center, kiedy znowu ją spotkałem, więc często to oglądałem i to tam wpadłem na pomysł na muzykę na album Porgy and Bess, który Gil i ja zrobiliśmy latem 1958. Życie z Frances wywierało na mnie wielki wpływ na inny sposób, sposób spoza muzyki; chodząc cały czas na jej przedstawienia naprawdę zainteresowałem się baletem i teatrem, ponieważ zaczęliśmy chodzić na wiele sztuk. Napisałem nawet dla niej piosenkę zatytułowaną Fran Dance, którą nagraliśmy na album Green Dolphin Street. Gdy Frances skończyła w Porgy and Bess, tańczyła w Mr. Wonderful z Sammym Davisem Jr.

W tym czasie ludzie zaczęli mówić o Miles Davis Mystique. Nie wiem skąd wziął się ten kit, ale krążył wszędzie. Nawet krytycy przestali się czepiać i wielu nazywało mnie „spadkobiercą Charliego Parkera”. Pierwsza ważna płyta sekstetu z Billem Evansem to Jazz Track, na którą w maju 1958 nagraliśmy Green Dolphin Street, Stella by Starlight, Love for Sale i Fran Dance. Philly Joe znowu odszedł mniej więcej wtedy, kiedy to nagrywaliśmy, i zastąpił go Jimmy Cobb, który pracował ze mną kiedyś, kiedy zastąpił Artę Taylora na chwilę w Cafe Bohemia. Wszyscy mieli już dość ćpuńskich numerów Philly’ego i po prostu nie mogliśmy już dłużej tego znieść. W końcu odszedł i założył własny zespół, w którym czasami grywał Red Garland. Było mi brak tego „numeru Philly’ego”, tego „grepsu Philly’ego” na rancie. Ale Jimmy był dobrym perkusistą, który wniósł swoje sprawy do brzmienia zespołu. A jako że to ja grałem z sekcją rytmiczną, ogrywałem to, co robili oni, wiedziałem, że Paul, Bill i Jimmy będą reagowali na to, co mają wspólne, i będą to ogrywać. Miałem żałować Philly’ego, ale wiedziałem, że Jimmy’ego także polubię.

Columbia zestawiała wszystkie nagrania z sesji Green Dolphin Street na drugiej stronie płyty z muzyką do filmu Louisa Malle’a Winda na szafot i wydała to tutaj pod tytułem On Green Dolphin Street. Była to pierwsza płyta nowego zespołu. Potem, w czerwcu, wystąpiłem gościnnie na płycie wielkiej orkiestry Francuza Michela Legrand’a, nagranej dla Columbii. Później graliśmy w Vanguard w Nowym Jorku i zagraliśmy na Newport Jazz Festival.

Wróciłem i wszedłem z Gilem do studia robić Porgy and Bess. Zaczęliśmy przy końcu lipca i ciągnęliśmy do połowy sierpnia. Nie wziąłem Trane’a ani Cannonballa na tę płytę, ponieważ zdominowałiby sekcję saksofonów. Chciałem tylko czystych tonów. Ponieważ nikt nie mógł dorównać im brzmieniem, postawiłem na gości, co grali ten właśnie podkład do tych melodyjnych piosenek. Nie wziąłem także Billa Evansa, ponieważ nie używaliśmy fortepianu. Ale wziąłem Paula i Jimmy’ego Cobba i na parę rzeczy sprowadziłem Philly Joe. Reszta muzyków to głównie muzycy studyjni, a jeden z nich, tubista Bill Barber, był na Birth of the Cool. Była to ciekawa praca, ponieważ w niektórych miejscach musiałem zbliżyć się do brzmienia ludzkiego głosu. Nie było to łatwe, ale mi się udało. Aranżacje Gila były wspaniałe. Napisał dla mnie aranżację do grania w I Loves You, Porgy i napisał tam skalę, którą miałem grać. Żadnych akordów. Użył dwóch akordów dla innych głosów i tak moje przejścia po skali dają z tymi dwoma akordami mnóstwo swobody i przestrzeni, aby usłyszeć inne rzeczy.

Poza Ravelem i wieloma innymi, Bill Evans zwrócił mi uwagę na ormiańskiego kompozytora Arama Chaczaturiana. Słuchałem go i zaintrygowało mnie, że używa różnych

skal. Kompozytorzy klasyczni, przynajmniej niektórzy, pisali tak już od dawna, ale jak dotąd niewielu muzyków jazzowych. Cały czas dawali mi utwory z akordami i od pewnego momentu nie chciałem już ich grać. Muzyka była zbyt gęsta.

W każdym razie zrobiliśmy Porgy and Bess i pojechaliśmy grać do Showboat w Filadelfii i tam policjant od narkotyków próbował związać Jimmy'ego Cobba i Coltrane'a za koks, ale wszyscy byli czysti. Pewnego razu w czasie tego engagement przypieprzyli się nawet do mnie szukając towaru. A ja po prostu opuściłem szorty i kazałem sukinsynowi zajrzeć sobie do tyłka, skoro nic nie mogli znaleźć nigdzie indziej. Stary, ta policja z Filadelfii to była zaraza, zawsze się przypieprzali; byli najbardziej przekupnymi sukinsynami na tej planecie oraz rasistami.

Ale sprawy w grupie zaczęły się psuć. Po około siedmiu miesiącach Bill chciał odejść, bo nie znosił tych wszystkich podróży i chciał robić swoje własne rzeczy, Cannonball mówił o tym samym i znowu chciał zebrać swoją starą grupę, a nawet Coltrane zaczął czuć coś takiego. Jeśli chodzi o Cannonballa, to nie podobało mu się być road-managerem, wypłacać gościom i w ogóle. Ale robił to dlatego, że miał głowę do tych rzeczy i w pełni mu ufałem. Także płaciłem mu za to, a więc zarabiał więcej niż inni, z wyjątkiem mnie. Kiedy po raz pierwszy dołączył do zespołu, powiedział, że zostanie przez rok i ten rok kończył się w październiku 1958. Przekonałem go, żeby został trochę dłużej, i zgodził się, ale Harold Lovett i ja musieliśmy naprawdę go namawiać, żeby został.

Niektóre z powodów, dla których Bill opuścił zespół, bolały mnie, tak jak ten kit, jaki wciskali mi niektórzy czarni, że niby jest za białego chłopca w naszym zespole. Wielu czarnych czuło, że skoro miałem czołową grupę jazzową i płaciłem największe pieniądze, powinienem mieć czarnego pianistę. Ale ja nie kupuję żadnego takiego kitu; zawsze chciałem tylko mieć w swojej grupie najlepszych muzyków i nie obchodzi mnie czy są czarni, biali, niebiescy, czerwoni czy żółci. Wystarczy mi to, że potrafią grać to, czego chcę. Ale wiem, że ten syf zalał Billowi za skórę i zrobił mu przykrość. Bill był bardzo wrażliwą osobą i nie trzeba było wiele, aby go zrazić. Potem wielu ludzi mówiło, że dla nich grał nie dość szybko i ostro, że był zbyt delikatny. A na dodatek do tego wszystkiego jeszcze ta sprawa podróży i chęć sformowania własnej grupy i grania własnej muzyki, gdzie także zmierzali Coltrane i Cannonball.

Co wieczór graliśmy ten sam program i wiele z tego to były standardy albo moja muzyka. Wiedziałem, że chcieli grać własne rzeczy i ustanowić własną tożsamość muzyczną. Nie ganię ich za to, że tak czuli. Ale mieliśmy najlepszą grupę w branży i to był mój zespół, a więc chciałem go utrzymać tak długo, jak mogłem. To był problem, ale tak dzieje się po pewnym czasie z większością zespołów. Po prostu ludzie przerastają się nawzajem, tak jak ja i Bird, i muszą iść dalej.

Bill opuścił zespół w listopadzie 1958 i pojechał do Luizjany zamieszkać z bratem. Potem wrócił po jakimś czasie i sformował własną grupę. Niedługo potem miał Scotta LaFaro na basie i Paula Motiana na bębnach i zdobył z tą grupą wielką popularność, wygrywając szereg Grammy Awards. Był wielkim artystą małego fortepianu, ale nie sądzę, aby kiedykolwiek potem brzmiał tak dobrze jak wtedy, kiedy grał ze mną. To dziwne, z wieloma białymi muzykami — nie wszystkimi, ale z większością — jest tak, że po tym, jak wybija się w czarnej grupie, zawsze odchodzą i grają z samymi białymi gośćmi, niezależnie od tego, jak dobrze traktowali ich ci czarni goście. Tak właśnie zrobił Bill i nie mówię, że mógłby znaleźć ilu chciał czarnych i lepszych od Scotta i Paula, mówię tylko o tym, co raz po raz zdarzało się na moich oczach.

Poprosiłem Reda Garlanda, aby zastąpił Billa, zanim kogoś znajdzie, i został przez trzy miesiące, a potem odszedł sformować własne trio. Gdy Red był ze mną, pojechał z nami na jakiś czas na trasę, a potem wróciliśmy i graliśmy w Town Hall i nawet Philly Joe grał tę sztukę, bo Jimmy Cobb był chyba chory. Było to jak zjazd rodzinny i wszyscy grali, że głowa

odpadała. Ale teraz, kiedy jechaliśmy w trasę, musiałem poradzić sobie z Trane'em, który teraz naprawdę chciał odejść. Nabierał pewności siebie, grał lepiej i pewniej niż przedtem. A także był szczęśliwy, siedział w domu i przybierał na wadze. Zacząłem nawet żartować sobie z jego tuszy, ale takie sprawy nie przechodziły mu nawet przez myśl, no wiesz, to ile ważył, w co się ubierał i inne takie. Dbał tylko o muzykę i o to, jak brzmiało jego granie. Ja natomiast się martwiłem, bo jadł mnóstwo słodczy z zamiast strzelać koks, więc zaproponowałem mu sprzedaż sprzętu gimnastycznego, żeby mógł zbijać wagę.

Trane nazywał mnie „nauczycielem” i nie było mu łatwo przyznać się, że chce odejść; dowiadywałem się tego od innych ludzi, z którymi rozmawiał. Ale w końcu z tym przyszedł i zawarliśmy kompromis: skierowałem go do Harolda Lovetta jako do menadżera od spraw finansowych. A potem Harold załatwił mu kontrakt nagraniowy z Nesuhim Ertegunem z Atlantic Records, któremu zawsze bardzo podobała się jego gra, odkąd Trane wszedł do mojego zespołu. Trane robił coś jako lider dla Prestige'u, dokąd go skierowałem, ale jak zwykle, Bob Weinstock nie płacił prawdziwych pieniędzy. Harold założył firmę publishingową dla Trane'a (zatrzymał ją aż do śmierci w 1967, a także zatrzymał Harolda jako swego menadżera). Uważałem, że jeśli Trane odchodził na swoje, to musiał nauczyć się czegoś o biznesie i związać się z kimś, komu mógłby zaufać. Aby zatrzymać Trane'a w zespole, poprosiłem Jacka Whittemore'a, mojego agenta, aby załatwiał grania dla grupy Trane'a, kiedy tylko my nie graliśmy — i on to robił. Tak więc na początku 1959 Trane był przygotowany do podjęcia samodzielnej kariery koncertowej i właśnie zaczął to robić. Jeśli nie grał ze mną, zawsze grał gdzieś jako główna atrakcja, na czele własnego zespołu.

Cannonball robił to samo, więc w 1959 mieliśmy w grupie trzech liderów i sprawy zaczęły się komplikować. Trane znalazł sobie już wtedy perkusistę Elvina Jonesa, mojego starego kumpla z Detroit, i wciąż go wychwalał; ale ja już wiedziałem, że Elvin jest groźny. A Cannon grał z bratem Natem, więc obaj wiedzieli, dokąd zmierzają. Cieszyłem się za nich i martwiłem za siebie, bo widziałem, co się święci, i wiedziałem, że wkrótce będzie po wszystkim. Skłamałbym, gdybym powiedział, że nie było mi żal, ponieważ naprawdę kochałem grać z tym zespołem i uważam, że był to najlepszy mały zespół wszechczasów, a przynajmniej najlepszy, jaki dotychczas słyszałem.

W lutym znalazłem nowego pianistę; nazywał się Wynton Kelly. Podobał mi się także jeszcze jeden pianista nazwiskiem Joe Zawinul (miał grać ze mną później). Ale to Wynton wszedł do zespołu. Wynton pochodził z Jamajki i grał przez chwilę z Dizzym. Bardzo podobało mi się, jak grał Wynton, ponieważ był kombinacją Reda Garlanda i Billa Evansa; potrafił grać prawie wszystko. Oraz, że potrafił podgrywać solistom jak sukinsyn, stary. Cannonball i Trane kochali go, ja też.

Wynton dołączył do nas tuż przed tym, jak szedłem do studia robić Kind of Blue, ale już zaplanowałem ten album wokół fortepianu Billa Evansa, który zgodził się zagrać na nim z nami. Weszliśmy do studia nagrywać Kind of Blue pierwszego lub drugiego dnia marca 1959. Mieliśmy sektet z Trane'em, Jimmym Cobbem, Paulem, Cannonem, mną i Wyntonem Kellym, ale on grał tylko w jednym utworze, Freddie Freelon. Tytuł tego utworu pochodził od jednego czarnego gościa, mojego znajomego, który zawsze rozglądał się, co mógłby tu wyłudzić od ciebie za darmo i zawsze kręcił się w pobliżu sceny jazzowej. Resztę utworów grał Bill Evans.

Nagraliśmy Kind of Blue na dwóch sesjach — jednej w marcu i drugiej w kwietniu. Tymczasem Gil Evans i ja wzięliśmy wielką orkiestrę i zrobiliśmy program telewizyjny z mnóstwem muzyki z Miles Ahead.

Kind of Blue także wyszło ze spraw modalnych, które rozpocząłem na Milestones. Tym razem dodałem trochę inne brzmienia, które zapamiętałem z dawnych czasów z Arkansas, gdy

szliśmy do domu z kościoła, a tam grano te groźne gospels. No i taki właśnie feeling powrócił do mnie i zacząłem przypominać sobie, jak brzmiała tamta muzyka i jak się ją czuło. To właśnie do tego feelingu chciałem się zbliżyć. Miałem go we krwi swojej kreatywności, w wyobraźni i zapomniałem o nim. Pisałem bluesa, który próbował wrócić do tego feelingu z czasów, kiedy miałem sześć lat i szedłem ze swoim kuzynem tą ciemną drogą w Arkansas. Więc napisałem około pięciu taktów, nagrałem je i dodałem do tego miksów coś w rodzaju ciągłego dźwięku, ponieważ tylko tak potrafiłem uzyskać brzmienie finger pian. Ale pisze się coś, a potem goście to ogrywają i przenoszą gdzie indziej poprzez swą kreatywność i wyobraźnię i nie trafiasz tam, gdzie sądziłeś, że chciałeś się dostać. Staralem się zrobić jedno, a kończyło się tym, że robiłem coś innego.

Nie zapisywałem muzyki do Kind of Blue, ale przynosiłem szkice tego, co każdy miał grać, ponieważ chciałem mieć wiele spontaniczności w graniu, takiej, jaką widziałem we współgraniu tych tancerzy, tych perkusistów i tego finger pianisty w Ballet Africane. Wszystko nagrywaliśmy za pierwszym podejściem, co wskazuje, na jakim poziomie wszyscy grali. Było to piękne. Niektórzy ludzie chodzili i gadali, że Bill był współkompozytorem muzyki na Kind of Blue. To nieprawda; wszystko jest moje i koncepcja była moja. On natomiast zwrócił mi uwagę na niektórych kompozytorów klasycznych i byłem pod ich wpływem. Ale Bill po raz pierwszy zobaczył cokolwiek z tej muzyki, gdy dałem mu do obejrzenia szkic, tak jak wszystkim innym. Nawet nie mieliśmy prób tej muzyki — mieliśmy tylko pięć czy sześć prób przez ostatnie dwa lata — ponieważ miałem w zespole wspaniałych muzyków i sądziłem, że to jedyny sposób, aby się udało.

Bill grał w Kind of Blue w moll. Bill był takim muzykiem, że gdy grało się z nim, to jeśli coś zaczynał, kończył to, ale przenosił trochę dalej. Podświadomie wiedziało się o tym, ale to zawsze wprowadzało trochę napięcia w graniu każdego z nas, co było dobre. A ponieważ interesowaliśmy się Ravelem (zwłaszcza Koncertem na lewą rękę i orkiestrę) i Rachmaninowem (Koncert, op.4), wszystko to gdzieś tam się znalazło. Kiedy mówię ludziom, że nie osiągnąłem tego, co starałem się zrobić na Kind of Blue, że nie udało mi się dokładnie uzyskać brzmienia tego afrykańskiego finger pian, patrzą na mnie jak na wariata. Wszyscy mówili, że ta płyta to arcydzieło — mnie też bardzo się podoba — a więc sądzą, że ich nabieram. Ale to jest właśnie to, co głównie próbowałem zrobić na tej płycie, szczególnie w All Blues i So What. Po prostu nie wyszło.

Pamiętam, jak w lipcu 1959 umarła Billie Holiday. Nie znałem Billie zbyt dobrze, nie balowaliśmy razem ani nic takiego. Billie kochała mego syna Gregory'ego. Uważała, że jest fajny. Wiedziałem, że nie układało się jej i jej mężowi, ponieważ kiedyś powiedziała mi: „Miles, prosiłam go, żeby zostawił mnie w spokoju. Mógł zatrzymać nasz dom, wszystko, byleby zostawił mnie w spokoju”. Ale to jedyne, co tak osobiste pamiętam z rozmów z nią. Powiedziała mi, że podobają się jej mężczyźni zbudowani jak Roy Campanella, zawodnik starych Brooklyn Dodgers, bo sądziła, że tacy mężczyźni mają ten seksualny cios, który lubiła, kiedy się kochała. Uwielbiała takich niewysokich, szerokich, z grubymi nogami, nisko zawieszonych, zbudowanych jak bawoły. Z tego co mi powiedziała, Billie przepadała za seksem, a prochy i alkohol nie zabiły w niej tego popędu.

Pamiętam ją jako bardzo serdeczną, miłą kobietę, o takim gładkim, jasnoskórym, indiańskim wyglądzie, zanim prochy zniszczyły jej twarz. Ona i Carmen McRae z urody przypominały mi matkę, Carmen bardziej niż Billie. Billie była piękną kobietą, zanim sponiewierały ją alkohol i prochy.

Ostatni raz widziałem ją żywą, kiedy przysłała do Birdlandu, gdzie grałem na początku 1959. Poprosiła mnie o trochę pieniędzy na heroinę i dałem jej to, co miałem. Było to chyba ze

sto dolarów. Jej mąż John (zapomniałem jego nazwisko) trzymał ją na tym koksie, aby móc ją kontrolować. Sam używał opium. Zapraszał mnie, żebym przyszedł, położył się z nim na sofie i zapalił sobie opium. Nigdy z nim tego nie zrobiłem, ani razu w życiu nie paliłem opium. Trzymał wszystkie prochy i dawał je Billie, kiedy miał ochotę; tym sposobem trzymał ją w ryzach. John był jednym z tych cwanych ulicznych przewalaczy z Harlemu, co zrobiliby wszystko dla pieniędzy.

„Miles — powiedziała Billie — ten sukinsyn John uciekł z wszystkimi moimi pieniędzmi. Mógłbyś mi coś pożyczyć na działkę? Naprawdę, strasznie mi potrzebna”. No i dałem jej to, co miałem, bo wyglądała naprawdę marnie, sponiewierana aż do bólu, z dzikim wyrazem twarzy i w ogóle. Chuda. Z opadającymi kącikami ust. Wiele przeszła. Przedtem była tak wspaniale zgrabną kobietą, ale teraz straciła wiele ciała, a twarz jej napuchła od całego tego picia. Stary, strasznie mi jej było żal.

Kiedy tylko ją odwiedzałem, zawsze prosiłem Billie, żeby zaśpiewała I Loves You Porgy, bo kiedy śpiewała „nie pozwól mu dotknąć mnie gorącymi dłońmi”, niemal czułeś to, co ona. Śpiewała to pięknie i smutno. Wszyscy kochali Billie.

Ona i Bird umarli tak samo. Oboje mieli zapalenie płuc. Kiedyś w Filadelfii trzymali Billie całą noc w więzieniu za prochy. Może to było parę dni, nie pamiętam. Ale wiem, że ją uwięzili. No i siedziała tam, pociła się, potem ochłódła i w ogóle. Kiedy próbujesz złamać nałóg, grzejesz się i marzniesz, i jeśli nie masz właściwej opieki medycznej, kończy się zapaleniem płuc. I właśnie to stało się z Billie i z Birdem. Kiedy w kimś wzbiera ten chłam — branie, przerwa — branie, przerwa — a potem dostanie się do systemu, umierasz. To cię po prostu zabija i właśnie to zdarzyło się Billie i Birdowi; po prostu poddali się temu całemu syfowi. Mieli dość i po prostu się wypisali.

Ale poza tym w 1959 czułem się jak mistrz świata. Nowy sekstet z Wyntonem Kellym na fortepianie zaczął grać w Birdlandzie dla kompletów widzów. Ludzie tacy jak Ava Gardner i Elizabeth Taylor co wieczór bywali na widowni i przychodzili przywitać się do garderoby. Coltrane wszedł do studia i nagrał Giant Steps w tym samym mniej więcej czasie, jakieś dwa tygodnie po ostatniej sesji Kind of Blue i zrobił to samo, co ja zrobiłem z muzyką na Kind of Blue, przyszedł do studia ze szkicami kompozycji, których żaden z muzyków na tej sesji nigdy nie słyszał. Był to komplement dla mnie. Graliśmy także w Apollo Theatre w Harlemie jako jedna z głównych atrakcji, potem pojechaliśmy do San Francisco i spędziliśmy około trzech tygodni w Blackhawk, które co wieczór kipiało od nadkompletów, a kolejki zakręcały za róg.

To w San Francisco Trane udzielił wywiadu dziennikarzowi nazwiskiem Russ Wilson i powiedział mu, że poważnie myśli o opuszczeniu mojej grupy, co Wilson napisał nazajutrz w gazecie. Dalej ten gość powiedział, kto ma zastąpić Trane’a: Jimmy Heath. Jimmy Heath faktycznie zastąpił Trane’a, gdy ten odszedł, ale ja nie uważałem, aby to był Trane’a interes powtarzać temu dziennikarzowi to, co ja prywatnie powiedziałem Trane’owi. Naprawdę się wkurzyłem i zabroniłem Trane’owi takich rzeczy. Czy ja go kiedykolwiek tak wystawiłem? Powiedziałem mu, że wszystko dla niego zrobiłem, traktowałem go jak brata, a on mi robi taki gnój i mówi jakimś białemu smarkaczowi o moich sprawach. Powiedziałem mu, że jeśli chce odejść, niech idzie, ale niech mi powie, zanim zacznie biegać naokoło i opowiadać o tym wszystkim innym i niech nie ogłasza, kto ma go zastąpić. Wszyscy teraz wychwalali Trane’a i wiem, że były naciski, aby nie odchodził na swoje. Ale on stopniowo oddalał się od grupy. Gdy tego lata graliśmy na Playboy Jazz Festival w Chicago, nie przyjechał z nami, bo miał inne zobowiązania. Ale Cannonball grał, że głowa boli, wymieniając się ze mną solówkami. Wszyscy tego dnia na początku sierpnia grali wspaniale i kiedy wróciliśmy do Nowego Jorku, wszyscy mówili, jak świetnie brzmieliśmy nawet bez Coltrane’a.

W końcu sierpnia graliśmy w Birdlandzie, znowu dla nabitej sali. Pee Wee Marquette, słynny karzeł-konferansjer, maskotka Birdlandu, co wieczór przedstawiał z estrady Avę Gardner, a ona posyłała całusy i przychodziła za kulisy i tam całowała mnie. Pewnego razu Pee Wee przyszedł na zaplecze i powiedział, że Ava szukała mnie na sali, chciała tu przyjść i porozmawiać ze mną. Więc spytałem Pee Wee: „O co chodzi, dlaczego ona chce ze mną rozmawiać?”

„Nie wiem, ale mówiła, że chce cię zabrać na jakieś przyjęcie”. Powiedziałem więc: „Okay, Pee Wee, przyslij ją tu”.

No i przysłał ją, całą w uśmiechach i w ogóle i zostawił ją ze mną. Pożartowaliśmy sobie i zabrała mnie na to przyjęcie, bo bardzo mnie lubiła. Przyjęcie zrobiło się nudne, więc przedstawiłem ją takiemu wielkiemu czarnemu koleśowi imieniem Jessie, który przysiadł się popatrzeć z bliska na Avę Gardner, która była zadziwiająco piękną kobietą, ciemnowłosą i zmysłową, z pięknymi, pełnymi ustami, miękkimi jak sukinsyn. Stary, z niej był numer. Powiedziałem: „Ava, pocałuj go w ten pieprzony policzek, niech już przestanie się na ciebie gapić; wygląda, jakby zaraz miał mieć dziecko”. Więc pocałowała go w policzek, a on zagadał do niej. Wtedy pocałowała mnie, spojrzała na niego lodowato, wyszliśmy i pożegnałem ją. Nie poszliśmy do łóżka ani nic takiego. Choć była miłą osobą, naprawdę miłą, i gdybym chciał, mogłoby się nam to zdarzyć. Nie wiem, dlaczego tak się nie stało, ale się nie stało, nawet jeśli mnóstwo ludzi przysięgało, że było inaczej.

Jedyną negatywną rzeczą w tym czasie było to, że Trane wciąż mruczał o odejściu z zespołu, ale wszyscy już do tego przywykli. A potem zdarzyło się coś, naprawdę wredny numer, który jeszcze raz odmienił całe moje życie, całą moją postawę, znowu stałem się gorzkim cynikiem i to wtedy, gdy to, co zmieniało się w tym kraju, zaczynało mi się podobać.

Właśnie skończyłem radiowy koncert z okazji Dnia Sił Zbrojnych, no wiesz, Voice of America i cały ten chłam. Odprowadzałem do taksówki piękną, białą dziewczynę imieniem Judy. Wsiadła do taksówki, a ja stałem tam przed Birdlandem, cały mokry, bo była to gorąca, parna i lepka sierpniowa noc. Podchodzi do mnie ten biały policjant i każe mi się wynosić. Sporo w tym czasie boksowałem, więc pomyślałem sobie, że powinienem walnąć sukinsyna, ponieważ wiedziałem, o co mu chodzi. Ale zamiast tego odpowiedziałem: „Wynosić się, dlaczego? Ja pracuję tu na dole. Tam jest moje nazwisko, Miles Davis” — i pokazuję mu swoje nazwisko na markizie, całe w światłach.

A on na to: „Nic mnie nie obchodzi, gdzie pracujesz, powiedziałem — wynoś się! A jeśli nie, zaraz cię zaaresztuję”.

Spojrzałem mu w twarz, wprost i hardo, i nie ruszyłem się. Wtedy powiedział: „Jesteś aresztowany!” Sięgnął po kajdanki, ale się cofnął. Tymczasem bokserzy powiedzieli mi, że jeśli gość zamierza cię uderzyć, kiedy podeszdziesz do niego, wtedy lepiej widzisz, co jest grane. Ze sposobu, w jaki się nosił, domyśliłem się, że ten policjant był kiedyś bokserem. Więc tak jakby pochyliłem się bliżej niego, bo nie chciałem pozwolić mu na dystans, tak aby nie mógł uderzyć mnie w głowę. On potknął się i cały jego fajans upadł na chodnik, a ja pomyślałem sobie — o cholera, pomyślał, że mu przypieprzył, czy co. Czekam, aż założy mi kajdanki, bo cały jego fajans leży na ziemi i w ogóle. Potem przysuwam się, żeby on nie mógł mi przypieprzyć. Nie wiadomo skąd nagle zebrał się tłum, wpada ten biały detektyw i BAM! — wali mnie w głowę. Nie widziałem, jak nadbiegł. Krew cieknie po moim garniturze khaki. A potem przypominam sobie Dorothy Kilgallen, jak wychodzi ze strasznym wyrazem twarzy — znałem Dorothy od lat i spotykałem się z jej bliską przyjaciółką Jean Bock — i mówi: „Miles, co się stało?” Nie mogłem wydobyć z siebie głosu. Był tam także Illinois Jacquet.

To były prawie zamieszki rasowe, więc policja przestraszyła się i zabrała mnie za tyłek do 54 komisariatu, gdzie sfotografowali mnie krwawiącego i w ogóle. Więc siedzę tak, wściekły jak

sukinsyn, no nie? A oni tam na komisariacie mówią mi: „To ty jesteś ten cwaniak, ha?” A potem szturchali mnie, no wiesz, próbując mnie wkurzyć, pewnie po to, żeby znowu wałnąć mnie w czoło. A ja sobie siedzę, nie reaguję, uważam na każdy ich ruch.

Patrzę na ścianę i widzę, że reklamują wycieczki dla funkcjonariuszy do Niemiec. Wszystko to mniej więcej czternaście lat po wojnie. A oni tam jeżdżą uczyć się policyjnego syfu. Reklamują to w tej broszurze; pewnie uczą ich, jak być twardym i w ogóle, jak robić z czarnuchami tutaj to, co naziści zrobili z Żydami tam. Nie mogłem w to uwierzyć, a oni niby mają nas ochraniać. Nie zrobiłem nic, tylko pomogłem znajomej złapać taksówkę i przypadkowo ona była biała, a białemu chłopcu, który był policjantem, nie spodobało się to y pomógł jej czarnuch.

Zadzzwoniłem do swojego prawnika Harolda Lovetta około trzeciej nad ranem. Policja oskarżyła mnie o przeciwstawianie się aresztowaniu, napad i pobicie funkcjonariusza policji. Mnie! A przecież nic nie zrobiłem! Jest tak późno, że Harold nic nie może poradzić. Zabierają mnie w dół miasta na komendę policji, a Harold zjawia się na Centre Street, gdzie rano mnie trzymali.

Trafia to na pierwsze strony nowojorskich gazet i w nagłówkach powtarzają się te oskarżenia. Było tam zdjęcie, które stało się sławne ze mną jak wychodzę z więzienia z bandażem na głowie (zabrali mnie do szpitala, żeby na głowie założyć mi szwy) i Frances — która przyszła zobaczyć się ze mną, kiedy przewozili mnie w dół miasta — kroczy przede mną jak dumny ogier.

Kiedy Frances przyjechała na posterunek i zobaczyła mnie takiego pobitego, niemal wpadła w histerię, zaczęła wrzeszczeć. Policjanci zaczęli chyba myśleć, że zrobili błąd, taka piękna kobieta wrzeszczy o tego czarnucha. A potem przyszła Dorothy Kilgallen i napisała o tym nazajutrz w swojej rubryce. Ten artykuł był bardzo krytyczny w stosunku do policji i trochę pomógł mojej sprawie.

Mógłbym spodziewać się takich bzdur o przeciwstawianiu się aresztowaniu i w ogóle w East St. Louis (zanim to miasto stało się całkiem czarne), ale nie tu, w New York City, które ma być podobno najbardziej szykownym i z największym szpanem miastem na świecie. Ale tutaj, znowu, otoczony byłem białymi, a nauczyłem się już, że jeżeli dzieje się coś takiego, a ty jesteś czarny, nie ma sprawiedliwości. Żadnej.

Na przesłuchaniu prokurator okręgowy pyta mnie: „Kiedy policjant powiedział - Jesteś aresztowany - a pan na niego spojrział, co oznaczało to spojrzenie?”

Harold Lovett, mój prawnik, zapytał: „Co to znaczy: co oznaczało to spojrzenie?” Próbowali mi wmówić, że chciałem powalić tego policjanta czy coś takiego. Moi prawnicy nie chcieli, abym zeznawał jako świadek, ponieważ obawiali się, że biały sędzia i biała ława przysięgłych wezmą moją pewność siebie za arogancję, a także z powodu mego wybuchowego temperamentu, co do którego nie ufali, że potrafię utrzymać go na wodzy. Ale ten incydent odmienił mnie na zawsze, stałem się znacznie bardziej zgorzkniały i cyniczny, niż mogłbym być. Trzem sędziom zajęło dwa miesiące uznanie mego aresztowania za bezprawne i uchylenie oskarżeń wobec mnie.

Później skarżyłem wydział policji o 500000 dolarów. Harold nie prowadził spraw o odszkodowanie, więc wziął innego prawnika, który zapomniał złożyć pozew przed upływem statutowego terminu. Przegapiliśmy sprawę i byłem zły jak sukinsyn, ale nic nie mogłem na to poradzić.

Policja odebrała mi licencję na występy w lokalach, więc przez jakiś czas nie mogłem grać w klubach w Nowym Jorku. Mój zespół dograł ostatni set beze mnie, a klub ogłosił, co się stało. Słyszałem, że zespół grał beze mnie tak, że głowa odpadała, rozszerzając i grając każdy utwór tak, jak prawdopodobnie graliby w swoich własnych grupach. Cannonball i Coltrane obaj zapowiadali utwory, kiedy mnie nie było, więc wiem, że cały klub buzował. Ale po tym, jak ten gnój trafił na parę dni na pierwsze strony nowojorskich gazet, wszystko się uspokoiło. Mnóstwo

ludzi zapomniało o wszystkim w tej sekundzie. Ale wielu muzyków i ci, co wiedzieli, co się stało — czarni i biali — nie zapomnieli i chyba w tym, jak się tak postawiłem policji, byłem bohaterem.

W tym czasie ludzie — biali ludzie — zaczęli mówić, że zawsze byłem „gniewny” i że byłem „rasistą” albo inne takie durne bzdury. Bo ja nie byłem rasistą wobec nikogo, ale to nie znaczy, że mam zamiar kupować kit od kogoś tylko dlatego, że jest biały. Nie szczyrzyłem się i nie skradałem na palcach, nie łąziłem z palcem w tyłku żebrać o jałmużnę i myśląc, że jestem gorszy od białych. Ja także mieszkalem w Ameryce i nie miałem zamiaru rezygnować z niczego, co było do wzięcia.

W końcu września Cannonball opuścił zespół, więc znowu byliśmy kwintetem. Już nie wrócił. Wszyscy inni zostali. Odejście Cannonballa zmieniło brzmienie zespołu, więc powróciliśmy do tego, co graliśmy wcześniej, do stylu sprzed zainteresowania sprawami modalnymi. Ponieważ w Wyntonie Kellym na fortepianie mieliśmy kombinację Reda Garlanda i Billa Evansa, mogliśmy iść każdą drogą, jaką chcieliśmy. Ale bez altowego głosu Cannona w miksie tak jakbym wyczerpał koncepcję tego, jak chciałem, aby brzmiała mała grupa.

Czułem, że potrzebny mi był odpoczynek. Zawsze szukałem nowych rzeczy do grania, nowych wyzwań dla moich muzycznych pomysłów i w większości przypadków je znajdowałem. Być może miało to związek z samotnym życiem, całymi dniami na mieście słuchaniem całej tej muzyki, przebywaniem w centrum spraw. Teraz dużo siedziałem w domu z Frances, chodziłem na prośzone kolacje żyłem życiem małżeńskim. Ale wciąż pozostawało coś do roboty, coś co pociągało mnie przy końcu 1959, a mianowicie zaczynałem z Gilem Evanssem album, który nazwaliśmy *Sketches of Spain*.

Doszło do tego tak, że w 1959 byłem w Los Angeles i poszedłem zobaczyć się ze znajomym nazwiskiem Joe Montdragon, wspaniałym basistą studyjnym, który mieszkał w San Fernando Valley. Joe był półkrwi Indianinem i Hiszpanem z Meksyku, bardzo przystojny gość. Gdy wszedłem do jego domu, słuchał nagrania *Concierto de Aranjuez* hiszpańskiego kompozytora Joaquino Rodrigo i powiedział: „Miles, posłuchaj tego, mógłbyś to zrobić!” No i siedzę tam i słucham, patrzę na niego i mówię sobie, a niech to, te melodie są mocne. Od razu wiedziałem, że muszę to nagrać, ponieważ zostały mi w głowie. Gdy wróciłem do Nowego Jorku, zadzwoniłem do Gila i przedyskutowałem to z nim i dałem mu egzemplarz tej płyty, żeby zobaczył, co jego zdaniem można z tym zrobić. Jemu także się spodobało, ale powiedział, że musielibyśmy mieć trochę więcej utworów, żeby wypełnić album. Trafiliśmy na płytę z ludową muzyką Indian peruwiańskich i wzięliśmy z niej pewien motyw. Było to *The Pan Piper* na płycie. Potem wzięliśmy hiszpański marsz *Saeta*, grywany w Hiszpanii w piątki, kiedy maszerują i modlą się śpiewając. Trębacz grał ten marsz w *Saeta* tak, jak to się robiło w Hiszpanii.

W Hiszpanii były ślady czarnych, ponieważ Afrykanie podbili Hiszpanię dawno temu. W okolicach Andaluzji jest wiele wpływów afrykańskich w muzyce, architekturze i całej kulturze i wiele afrykańskiej krwi w żyłach ludzi. A więc były tam czarne afrykańskie sprawy w feelingu tej muzyki, w dudach, trąbkach i bębnach.

Saeta to pieśń andaluzyjska, znana jako pieśń-strzała, jeden z najstarszych w Andaluzji gatunków muzyki religijnej. Zazwyczaj śpiewa się ją bez żadnego akompaniamentu podczas ceremonii religijnych Wielkiego Tygodnia w Sewilli, a opowiada o Pasji Męki Chrystusa. Jest to procesja uliczna; śpiewaczka stoi na balkonie trzymając się żelaznej balustrady, ponad procesją, która zatrzymuje się pod jej balkonem wtedy, gdy śpiewa tę pieśń. Ja miałem grać jej głos na trąbce. A kiedy kończę, fanfara trąbek daje procesji sygnał, aby ruszać dalej. Poprzez całą piosenkę te trąbki z tłumikami grają w tle za śpiewaczką. Feeling przy końcu pieśni jest marszowy, ponieważ właśnie to się dzieje — odchodzą, pozostawiając tę kobietę milczącą na

swoim balkonie po tym, jak skończyła śpiewać. W tej nieśni mój głos miał być zarówno radosny, jak smutny i to także było bardzo trudne.

Zaś najtrudniejsze w *Sketches of Spain* było grać na trąbce te partie, gdzie miał ktoś śpiewać, zwłaszcza gdy było to *ad libitum*, tak jak przez większość czasu. Trudność pojawiała się, gdy próbowałem grać pomiędzy słowami i tym, co śpiewa śpiewak. Ponieważ są tam te wszystkie skale arabskie, słysząc także czarne skale afrykańskie. Modulują, łamią się, kręcą, wiją i kręcą wokół. Tak jakby się było w Maroku. Naprawdę trudne było to, że mogłem je grać tylko raz czy dwa razy. Jeśli taki utwór gra się trzy czy cztery razy, gubi się feeling, który chciałoby się tam mieć.

Było tam trochę tego samego, głos tego samego typu, jaki grałem na trąbce w Solea. Solea jest podstawową formą flamenco. To pieśń o samotności, o tęsknocie i żalu. Bardzo bliska czarnemu, afrykańskiemu feelingowi w bluesie. Pochodzi z Andaluzji, a więc ma afrykańskie źródła. Ale w Saeta nie grałem wcale, dopóki Gil tego

wszystkiego nie poukładał.

Najpierw musiał zmienić orkiestrację całej piosenki, ponieważ napisał partyturę i wszystkie głosy były tak gęste i cholernie blisko siebie. Zrobił to tak, jak to z muzycznego punktu widzenia było, więc jeśli ktoś musiał wziąć oddech, to to także tam było. Gil napisał w partyturze takie jakby mikrobeaty. Wszystko było tak gęste, że jeden z trębaczy — mój ulubiony biały trębacz nazwiskiem Bernie Glow — cały zrobił się czerwony, gdy spróbował grać te meksykańskie melodie. Powiedział mi potem, że był to najtrudniejszy pasaż, jaki kiedykolwiek grał. Powiedziałem Gilowi, żeby napisał inny aranż, ale on nie widział nic złego w tym i nie mógł zrozumieć, dlaczego Bernie uznał go za taki trudny do grania.

Gil był takim typem faceta, który potrafił spędzić dwa tygodnie na doskonale napisanie ośmiu taktów muzyki. Pisał i pisał od nowa A potem znowu i znowu do tego wracał. Wiele razy musiałem stać mu nad głową i po prostu zabierać mu to, co pisał, ponieważ mógł długo zastanawiać się nad wsadzeniem albo wyrzuceniem czegoś. Był perfekcjonistą.

A więc, gdy Bernie tak poczerwieniał, poszedłem po prostu do Gila i powiedziałem: „Gil, nie musisz tego tak pisać. To zbyt gęste do grania. Nie zmuszaj trębaczy, aby brzmieć, jakby byli doskonali ponieważ ci trębaczycy mają klasyczne przygotowanie więc i tak nie chybą żadnej nuty, choćby nie wiem co”. I zgodził się ze mną. Na początku mieliśmy niewłaściwych trębaczy, ponieważ ci, których mieliśmy, byli klasycznie przygotowani. I to był problem. Musieliśmy im kazać nie grać dokładnie tego, co było w nutach. Zaczęli się nam przyglądać — głównie Gilowi — jakbyśmy poszaleli. Nie potrafiliby zaimprovizować, jak się wydostać z papierowej torebki. Więc patrzyli na Gila, jakby myśleli „O czym on, do cholery, mówi? Przecież to concerto, nie?” Wiedzieli, że musieliśmy chyba zwariować, żeby mówić „graj to, czego tam nie ma”. A my chcieliśmy tylko, żeby to poczuli, czytali i grali, ale ci pierwsi nie mogli sobie z tym poradzić, więc musieliśmy zmienić trębaczy i to dlatego Gil musiał zmienić orkiestrację. Potem mieliśmy trębaczy, którzy byli klasyczni, ale mieli czuja. Było tam tylko kilka partii, jak w orkiestrze marszowej. Więc kiedy zmieniliśmy trąbki, a dla nich orkiestrację — a Bernie nadal czerwieniał, choć on i Ernie Royal i Taft Jordan i Louis Mucci grali, że głowa odpadała — wszystko poszło w porządku. Na tym albumie grałem zarówno na trąbce, jak i flugelhornie.

Dalej potrzeba nam było paru perkusistów, którzy brzmieliby tak, jak tego chciałem; a chciałem, aby werbel brzmiał jak darty papier, takie ciche, drobne tremolo. Słyszałem ten dźwięk kiedyś dawno w St. Louis na Paradzie Zawołanego Proroka u zawodowych bębniarzy z orkiestr marszowych, którzy tak grali. Brzmieć jak zespoły szkockie, ale to afrykańskie rytmy, stamtąd także pochodzą dudy, z Afryki.

Oznaczało to, że musieliśmy sprowadzić grupę werblistów, aby grali w tle za Jimmym

Cobbem na bębnach i Elvinem Jonesem na instrumentach perkusyjnych. Mieliśmy więc dźwięki tego typu od tych werblistów i Jimmy'ego i Elvina, którzy grali to, co zawsze, sola i resztę. Werbliści z orkiestry marszowej nie grywają solo, ponieważ nie mają dość wyobraźni muzycznej, żeby improwizować. Tak jak większość muzyków klasycznych grają tylko to, co przed nimi postawić. Taka jest muzyka klasyczna; muzycy grają tylko to, co napisano i nic innego. Mają pamięć i zdolności robotów. W muzyce klasycznej jeśli jakiś muzyk nie jest taki sam jak inni, nie jest kompletnym robotem tak jak cała reszta, wtedy inne roboty nabijają się z niego, lub niej, zwłaszcza jeśli są czarni. I to wszystko, cała ta muzyka klasyczna, jeśli chodzi o muzyków, którzy ją grają — odrabianie pańszczyzny. A ludzie celebrytują ich, jakby byli wspaniali. Oczywiście, jest trochę wielkiej muzyki klasycznej napisanej przez wielkich klasycznych kompozytorów — i jest tam trochę wielkich muzyków, ale muszą stać się solistami — a to nadal jest granie robota i większość z nich doskonale o tym wie, choć nigdy publicznie nie przyznałoby się do tego.

Więc musisz zachować balans przy czymś takim jak *Sketches of Spain* pomiędzy muzykami, którzy czytają nuty i grają je bez feelingu, albo z bardzo małym, a innymi, którzy grają z prawdziwym feelingiem. Myślę, że doskonały układ jest wtedy, gdy pewni muzycy zarówno potrafili czytać partyturę, jak i czuć ją. Jeśli o mnie chodzi, jeśli czytam i gram, nie będę w tym zbyt wiele feelingu. Okazało się, że przy *Sketches of Spain* musiałem przeczytać nuty parę razy, posłuchać ich następną parę, a potem zagrać je. W moim przypadku chodziło tylko o to, abym wiedział, co to jest, a potem już potrafiłem to zagrać. Wydaje się, że wychodziło to całkiem w porządku, bo wszystkim bardzo podobała się ta płyta.

Gdy skończyliśmy pracę nad *Sketches of Spain*, byłem zupełnie pusty w środku. Wyplukałem się z wszelkich emocji i nie chciałem słuchać tej muzyki, po tym jak zagrałem wszystkie te trudne rzeczy. Gil powiedział: „Chodźmy posłuchać taśm”. A ja na to: „Ty idź słuchać taśm, bo ja nie chcę ich słyszeć”. I nie słyszałem, zanim nie wyszło to na płycie ponad rok później. Chciałem iść naprzód ku czemuś innemu. Gdy w końcu tego posłuchałem, miałem już w głowie inną muzykę, więc zupełnie nic o tym nie pomyślałem. Naprawdę tylko raz słuchałem tego uważnie. To znaczy mogło to być w domu na adapterze — bo Frances naprawdę to uwielbiała — ale ja tylko raz usiadłem, naprawdę słuchałem i przeczesiałem każdy utwór gęstym grzebieniem. Podobała mi się ta płyta i uważałem, że wszyscy grali na niej dobrze i że Gill zaaranżował tak, że głowa odpada, ale nie zrobiła na mnie wielkiego wrażenia.

Joaquin Rodrigo, kompozytor *Concierto de Aranjuez* powiedział że płyta mu się nie podoba, a to głównie on — jego kompozycja — była powodem, dla którego zrobiłem *Sketches of Spain*. Ponieważ to on dostawał tantiemy za użycie utworu na płycie, powiedziałem jego znajomemu, który mu ją zagrał: „Zobaczmy, czy mu się spodoba, gdy zacznie dostawać tłuste czekolady z tantiemami”. Nigdy potem nie słyszałem nic o nim ani od niego.

Pewna kobieta opowiedziała mi, jak odwiedziła jakiegoś starego, emerytowanego torreadora, który hodował byki na arenę. Opowiedziała mu o tej płycie zrobionej przez czarnego, amerykańskiego muzyka, a on nie wierzył, że cudzoziemiec, Amerykanin, a zwłaszcza czarny Amerykanin, mógł zrobić taką płytę, jako że zależało to od znajomości kultury hiszpańskiej, w tym muzyki flamenco. Spytała, czy chciałby tej płyty posłuchać, a on odrzekł, że owszem. Usiadł i posłuchał. Kiedy się skończyła, podniósł się z krzesła, włożył na siebie kostium i ekwipunek do walki byków, wyszedł i walczył z jednym ze swych byków po raz pierwszy, odkąd wycofał się na emeryturę — i zabił tego byka. Gdy spytała go, dlaczego to zrobił, powiedział, że tak poruszyła go ta muzyka, że po prostu musiał zmierzyć się z bykiem. Trudno mi było uwierzyć w to opowiadanie tej kobiety, ale przysięgała, że to prawda.

ROZDZIAŁ 12

Po Sketches of Spain ani Gil, ani ja nie chcieliśmy przez jakiś czas wracać do studia. Był początek 1960 i Norman Granz zaangażował mnie i mój zespół na trasę europejską. Miała to być długa trasa; zaczynała się w marcu i ciągnęła się przez kwiecień.

Trane nie chciał jechać z nami do Europy i gotów był odejść, zanim wyjedziemy. Pewnego wieczoru miałem telefon od tego nowego tenora na scenie nazwiskiem Wayne Shorter, który powiedział mi, że Trane powiedział jemu, że potrzebny mi jest saksofonista tenorowy i że Trane go poleca. Doznałem szoku. Już odkładałem słuchawkę, a potem powiedziałem coś takiego: „Jeśli będę potrzebował saksofonisty, to sam go sobie znajdę!” I rozłączyłem się. BLAM!

Więc gdy zobaczyłem Trane’a, powiedziałem mu: „Nie mów nikomu, żeby do mnie dzwonił i jeśli chcesz odejść, to sobie idź, ale dlaczego nie zrobisz tego po tym, jak wrócimy z Europy?” Gdyby odszedł właśnie wtedy, nieźle by mnie załatwił, bo nikt inny nie znał utworów, a ta trasa była naprawdę ważna. Postanowił jechać z nami, ale mruczał i narzekał, i siedział samotnie przez cały czas, kiedy tam byliśmy. Zawiadomił mnie, że odchodzi z grupy, gdy wrócimy do domu. Zanim odszedł, dałem mu saksofon sopranowy, o którym wspomniałem wcześniej, i zaczął na nim grać. Słyszałem już efekt, jaki miało to wyrzucić na jego grze na tenorze, jak ją zrewolucjonizuje. Zawsze żartowaliśmy, że gdyby został w domu i nie pojechał z nami w tę podróż, nie miałby tego saksofonu sopranowego, ma więc wobec mnie dług na całe życie. Stary, śmiał się do łez, a potem mówiłem: „Trane, ja mówię poważnie”. A on obejmował mnie mocno i powtarzał: „Masz rację, Miles”. Ale to było później, gdy miał własną grupę i wszystkich zabijał swoim chłamek.

Gdy tylko w maju wróciliśmy do Stanów, Trane odszedł z zespołu i rozpoczął granie w Jazz Gallery. Osobą, która zastąpiła Trane’a, kiedy latem 1960 znowu zacząłem grać z moją grupą, był mój stary przyjaciel Jimmy Heath, który właśnie wyszedł z więzienia za dragi.

Trane był kiedyś w big bandzie, który Jimmy miał w Philly około 1948 i właśnie tego roku obaj wyjechali z zespołem Dizzy’ego. A więc znali się od dawna. Od 1955 do 1959 Jimmy był w więzieniu, a więc zupełnie znikł ze sceny. Gdy Trane potwierdził, że odchodzi na dobre, powiedział mi także, że Jimmy właśnie wyszedł z pudła i prawdopodobnie szuka roboty i że także zna wiele z naszego repertuaru.

Ale moja muzyka była już zupełnie gdzie indziej niż wtedy, gdy Jimmy grał ją wtedy po raz pierwszy w 1953, na moim albumie Miles Davis All Stars i pomyślałem sobie, że może mu być trudno wydostać się ze spraw bebopowych, w których tkwił. Ale uświadomiłem sobie, że mamy trochę czasu i chciałem dać Jimmy’emu szansę. Trane zawsze wysoko cenił jego granie, ja zresztą też. W dodatku był bardzo fajnym kolesiem, wesołym, eleganckim i bardzo inteligentnym.

Byliśmy w Kalifornii, więc wydzwoniłem go i zaprosiłem do zespołu. Odpowiedział, że bardzo się cieszy, więc wysłałem mu bilet lotniczy, żeby się zjawił.

Pierwsze z miejsc, w których graliśmy, to Jazz Serville Club w Hollywood. Gdy przyleciał Jimmy, zacząłem pokazywać mu, co robimy, i od razu widzę, że ni cholery nic z tego nie pojmował. To znaczy wiedział o muzyce modalnej, ale widzę, że nigdy jeszcze tego nie grał, że to dla niego nowość. Grywał utwory z mnóstwem funkcji, które się rozwiązują tak, że wszystko kończy się w ten sam sposób. A my graliśmy skale i rzeczy modalne. Z jakichś powodów pamiętam, że był z nami na tym graniu Cannonball i najpierw Jimmy walczył z piosenkami, próbując przystosować się do modalnego grania wszystkich pozostałych. Ale po chwili słyszę, jak się rozluźnia i wpada na muzykę. A potem wróciliśmy na Wschód i graliśmy we French Lick w Indianie (w tej pipidowce, z której pochodzi koszykarz Larry Bird), w Regal Theatre w Chicago i w paru innych miejscach.

Gdy wróciliśmy na Wschód, Cannonball odszedł na dobre, a Jimmy pojechał do Philly

zobaczyć się z rodziną przed wyjazdem do Chicago na Playboy Jazz Festival. To wtedy jego kurator na zwolnieniu warunkowym powiedział mi, że musi on pozostawać w promieniu sześćdziesięciu mil od Filadelfii i że to jest warunek jego zwolnienia. To na lata spieprzyło karierę muzyczną Jimmy'ego. Nie mógł nawet przyjechać grać do Nowego Jorku, a przez cały czas na trasie był czysty jak gwizdek, nie robił nic, tylko przychodził na granie i szedł z powrotem do swego pokoju w hotelu. On tu zarabia więcej pieniędzy niż kiedykolwiek w życiu, a ten kurator, jakiś włoski koleś, blokuje go. Stary, życie to czasami popelina, a zwłaszcza jeśli jesteś czarny.

Gdy Jimmy opowiedział mi o tym syfie, zadzwoniłem do jakichś znajomych w Filadelfii zobaczyć, co mogliby na to poradzić, ale oni nic nie mogli. Nie mogłem znieść, że Jimmy opuszcza zespół w ten sposób, bo zaczynał się wyrabiać w sprawach modalnych i myślałem, że byłby dobry. Wiem, że kopnęło go to i mnie też.

Pomyślałem wtedy o tym drugim gościu, którego polecał Trane. o Shorterze. Zadzwoniłem do niego i spytałem, czy mógłby dołączyć do zespołu. Ale on grał wtedy z Artem Blakeyem i Jazz Messengers i nie mógł jechać z nami. Wziąłem więc Sonny'ego Stitta, który grał zarówno na tenorze, jak i na alcie. Dołączył do nas mniej więcej wtedy, gdy wybierałem się do Europy na następną trasę, zatrzymując się najpierw w Londynie.

W tym samym czasie przeżyłem jeszcze jeden szok, kiedy dowiedziałem się, że moja matka ma raka. W 1959 przeniosła się z mężem Jamesem Robinsonem z powrotem do East St. Louis. Lekarze wykryli raka tego roku, w czasie jakiejś operacji, a więc wszyscy się martwili. Ale kiedy rozmawiałem z nią, brzmiała mocno i wyglądała dobrze, kiedy ją widziałem.

Na tej trasie europejskiej w 1960 po raz pierwszy chyba przyjechałem do Londynu i koncerty były wyprzedane każdego wieczoru. Graliśmy w salach na od trzech do ośmiu tysięcy ludzi. Pojechała ze mną Frances i po prostu zabijała każdego, kto tylko na nią spojrzał. Stary, w brytyjskich gazetach codziennie pisali, jaka jest piękna. To było coś. Mówiono o niej prawie tak samo dużo jak o mnie. O niej pisali pozytywnie, ale na mnie napadali. Z początku tego nie rozumiałem. Nazywali mnie arogansem, mówili, że nie podoba mi się, jak Anglicy mówią, że mam goryli do ochrony, podczas gdy jedyni ludzie, którzy pojechali ze mną poza członkami zespołu, to Frances i Harold Lovett. Powiadali, że nie lubię białych, same bzdury. A potem ktoś powiedział mi, że tak działa angielska prasa, jeśli jesteś sławny. I wtedy się zrelaksowałem. Po Anglii pojechaliśmy do Szwecji i do Paryża, a potem z powrotem do Stanów, gdzie zakończyliśmy tę trasę. Szczególnie pamiętam granie w Philly, z powodu incydentu, jaki Jimmy Heath i ja mieliśmy z policją. Widzisz, Jimmy także kochał samochody i miał chyba sportowego triumpha. W każdym razie, jechałem swoim ferrari do Philly — w tamtych czasach jeździłem nim na wszystkie grania, z wyjątkiem tych na Zachodnim Wybrzeżu (później jeździłem jednym z moich ferrari nawet tam na jakieś grania). Więc zabrałem Jimmy'ego i jeździliśmy sobie gawędząc o muzyce i w ogóle, i prawdopodobnie narzekalem na Sonny'ego Stitta, że gra nie ten chłam w So What, ponieważ zawsze pieprzyło mu się w tym utworze i opowiadałem o tym Jimmy'emu, ile razy go widziałem. No więc, jedziemy sobie moim ferrari i pokazuję, jaki szybki jest ten wóz na Broad Street, gdzie jest ograniczenie prędkości do dwudziestu pięciu mil czy jakoś tak. Powiedziałem Jimmy'emu, że ten samochód wyrobi się na wszystkich światłach, zanim zmienią się na czerwone albo żółte. Więc redukuję i samochód rusza pięćdziesiąt mil na godzinę, zanim zdążył mrugnąć, nie? Oczywiście wyszły mu z orbit i wyrabiamy się na wszystkich sukinyńskich światłach. Wóz idzie tak szybko i nisko, że aż gwizdże. Jedziemy naprawdę szybko i wjeżdżamy na zmianę światła i muszę pociśnąć hamulce, nie? Ale wiem, co tam mam, i wiem, że hamulce będą trzymać i zatrzymamy się na sukinyńskim grosiku. Jimmy'emu oczy prawie wyszły z głowy, bo widzi, że pędzimy prosto na czerwone światło. Więc redukuję przy mniej więcej sześćdziesięciu milach na godzinę i zatrzymuję się na grosiku, tak jak chciałem, a Jimmy oczom nie wierzy. Zatrzymaliśmy się, a

tam w nie oznakowanym wozie siedzi dwóch tajniaków od narkotyków. Zatrzymujemy się tuż obok nich. Patrzą w naszą stronę, widzą nas i mówią: „Toż to ten pieprzony Miles Davis i Jimmy Heath w tym pieprzonym aucie”. Więc każą nam zjechać na bok, błyskają swoimi odznakami i w ogóle, i każą nam podejść do swego wozu. Podchodzimy, bo nie chcę, żeby Jimmy wpadł w kłopoty, ponieważ jest na zwolnieniu warunkowym i w ogóle. Więc podchodzimy, oni nas legitymują, rozumiesz, przeszukują nas i tak dalej, i nic nie znajdują, i pozwalają odejść. Stary, to było straszne.

Wiele działo się w 1960; między innymi przybył do New York City i przewrócił do góry nogami jazzowy świat nowy czarny saksofonista altowy nazwiskiem Ornette Coleman. Po prostu zjawił się i wszystkich porozpieprzał. Wkrótce brakowało biletów do Five Spot, gdzie co wieczór grał z Donem Cherry — który grał na plastikowej trąbce (wydaje mi się, że Ornette miał także plastikowy alt). Charlie Haden na basie, Billy Higgins na bębnach. Grali na sposób, który wszyscy nazywali free jazz, lub avant-garde, lub the new thing („nowość”) albo jeszcze inaczej. Mnóstwo „gwiazd”, które przychodziły oglądać mnie — tak jak Dorothy Kilgallen i Leonard Bernstein (który, jak mi mówiono, podskoczył pewnego wieczoru i zawołał: „To największe wydarzenie w historii jazzu!”) — chodziło teraz oglądać Ornette’a. Grali w Five Spot przez jakieś pięć czy sześć miesięcy i wpadałem tam, gdy byłem w mieście, a nawet podłączyłem się do nich parę razy.

Mogłem grać z każdym, w każdym stylu — jeśli grasz w jakiś szczególny sposób, ja też mogę grać w takim stylu — ponieważ już wtedy nauczyłem się wszystkich stylów na trąbce. To, co robił Don Cherry, było właśnie pewnym stylem. Ale wtedy Ornette umiał grać w jeden tylko sposób. Wiedziałem to, gdy posłuchałem ich kilka razy, więc po prostu podłączyłem się do nich i grałem to, co oni. To tylko pewne określone tempo, ten konkretny numer, który wtedy graliśmy. Zapomniałem tytuł tego utworu. Don zaprosił mnie, żebym zagrał, więc zagrałem. Don bardzo mnie lubił i był to miły gość.

Ale Ornette to zazdrosny koleś, stary. Zazdrosny o sukcesy innych muzyków. Nie wiem, co mu jest. Z jego strony — saksofonisty — złapać, ot tak, za trąbkę czy skrzypce i wyobrażać sobie, że może na nich grać bez żadnego przygotowania, to brak szacunku dla tych wszystkich, którzy grają na nich dobrze. A potem siedzieć i wygłaszać kazania na ich temat, podczas gdy się nie wie, o czym się mówi, to nie jest w porządku, stary. Ale rozumiesz, muzyka to i tak tylko dźwięki. Skrzypce są okay jako instrument i wydaje mi się, że można sobie poradzić grając na nich coś w rodzaju wypełniacza w pewnych miejscach, nawet jeśli nie umie się na nich naprawdę grać. Nie mam na myśli solówek ani niczego takiego, po prostu parę dźwięków tu i tam. Lecz jeśli nie umiesz grać na trąbce, to brzmi to strasznie. Ci, co umieją na niej grać, poradzą sobie nawet jeśli jest całkiem zatkana. Dopóki gra się w rytmie, nawet jeśli trąba jest zupełnie rozpieprzona, dopóki to pasuje, można tak grać. Po prostu musi się grać w jakimś stylu. Jeśli to ballada, gra się balladę. Lecz Ornette nie potrafił tego na trąbce, bo nie wiedział nic o tym instrumentcie. Ale Ornette jest w porządku, wołałbym tylko, żeby nie był taki zazdrosny.

Lubiłem Ornette’a i Dona jako ludzi i sądziłem, że Ornette grał więcej niż Don. Ale nie widziałem i nie słyszałem w ich graniu niczego, co byłoby takie znowu rewolucyjne, i nie kryłem tego. Trane bywał tam znacznie częściej niż ja, obserwował i słuchał, lecz nic takiego jak ja nie mówił. Mnóstwo młodszych muzyków i krytyków skoczyło mi do gardła po tym, jak nie doceniłem Ornette’a, nazywając mnie „staromodnym” i w ogóle. Ale nie podobało mi się to, co grali, zwłaszcza Don Cherry na tej swojej trąbeczce. Wyglądało mi to tak, że gra masę nut i wygląda bardzo poważnie, a ludzie na to poszli, bo pójdą na cokolwiek, czego nie rozumieją, jeśli narobi się wokół tego dość szumu. Szpanują, zawsze chcą być na bieżąco, żeby tylko nie wyglądać na brak szpanu. Zwłaszcza biali ludzie są tacy, szczególnie kiedy ktoś czarny robi coś,

czego nie rozumiem. Nie pozwolą sobie przyznać się, że ktoś czarny mógłby robić coś, na czym oni się nie znają. Albo, że mógłby być trochę bardziej — lub znacznie bardziej — inteligentny od nich. Nie zniesliby, gdyby mieli przyznać się do czegoś takiego sami przed sobą, więc biegają wokół i opowiadają, jakie to wspaniałe, aż pojawi się następna „nowość”, a potem jeszcze jedna, potem kolejna, a potem jeszcze jedna. To właśnie stało się, moim zdaniem, kiedy Ornette wkroczył do miasta.

Ale to, co Ornette robił parę lat później, było fajne i powiedziałem mu to. Jednak to, co robili wtedy na początku, to po prostu spontaniczność w grze, granie „swobodnej formy”, odbijanie się od siebie nawzajem. To jest w porządku, ale robiono to już przedtem, tyle że oni robili to bez żadnej formy czy struktury i to właśnie to było ważne w tym, co robili, nie ich gra.

Wydaje mi się, że Cecil Taylor pojawił się na scenie mniej więcej w tym samym czasie co Ornette, może chwilę później. Robił na fortepianie to, co Ornette i Don na dwie rury. Zrobił na mnie takie samo wrażenie jak oni. Miał klasyczne przygotowanie i grał na fortepianie dobrze technicznie, ale nie podobało mi się jego podejście. Było to po prostu mnóstwo nut granych dla nich samych; takie popisywanie się techniką. Pamiętam, jak pewnego wieczoru ktoś zaciągnął mnie, Dizzy'ego i Sarah Vaughan do Birdlandu posłuchać Cecila Taylora. Wyszedłem, posłuchawszy troszeczkę tego, co robił. Nie, żeby go nie znosił, czy coś — i dziś go znoszę — po prostu nie podobało mi się, to wszystko. (Ktoś powiedział mi, że gdy zapytano Cecila, czy podoba mu się moja gra, powiedział: „Całkiem nieźle jak na milionera”. Dobry dowcip, dopóki tego nie usłyszałem, nie sądziłem, że Cecil ma poczucie humoru.)

Sonny Stitt opuścił zespół na początku 1961. Zastąpiłem go Hankiem Mobleyem i w marcu 1961 weszliśmy do studia, aby nagrać *Someday My Prince Will Come*. Sprowadziłem Coltrane'a na trzy lub cztery utwory i Philly Joe na jeden. Wydawało mi się, że przyda mi się taka zmiana.

Columbia nagrała nas w Blackhawk, ale cała ta aparatura tam, w klubie, przeszkadzała gościom w zespole, mnie zresztą też. Wszyscy sprawdzali poziomy dźwięku i cały ten chłam, a to może wybić cię z rytmu. Ale był tam gość nazwiskiem Ralph J. Gleason, dziennikarz, którego bardzo polubiłem. Zawsze miło było go spotkać i pogadać. On, Leonard Feather i Nat Hentoff to jedyni krytycy muzyczni, co nie pisali jak durnie. Ale całą resztę możesz sobie zatrzymać.

Gdy w kwietniu 1961 wróciliśmy z Blackhawk do Nowego Jorku, mieliśmy koncert w Carnegie Hall, na który bardzo czekałem. Mieliśmy wystąpić nie tylko w małym zespole, ale także z dużą orkiestrą pod dyktando Gila Evansa; mieliśmy zagrać dużo muzyki ze *Sketches of Spain*.

Był to wspaniały wieczór muzyczny. Jedyne, co mi go spięrzyło, to że Max Roach przyszedł z grupą protestantów i usiedli na estradzie. Stary, tak mnie to wkurzyło, że w ogóle nie mogłem grać. Ten koncert był benefisem na rzecz African Relief Foundation (Fundacji Pomocy Afryce), ale Maxowi i jego przyjaciółom wydawało się, że to wspieranie grupy, którą uznali za przykrywkę CIA czy czegoś, co podtrzymuje w Afryce kolonializm. Nie miałem pretensji, że Max uważał, że ta grupa była narzędziem w rękach USA, ponieważ była w większości biała, rozumiesz? To, o co mam, to to, że przychodząc tam wpięprzał się w muzykę, siadając na estradzie, gdy mieliśmy zacząć grać, wymachując tymi cholernymi transparentami. Miałem zacząć grać właśnie wtedy, kiedy zaczął to robić, więc się wkurzyłem. Nie wiem, po co Max to zrobił. Ale Max był dla mnie jak brat i powiedział mi później, że chciał mi tylko uświadomić, w co się pakuję. Więc powiedziałem mu, że powinien powiedzieć mi to jakoś inaczej, i zgodził się ze mną. Gdy tylko ktoś usunął go z estrady, wróciłem i dokończyłem granie.

Ja i Max mieliśmy jeszcze jedno zderzenie niedługo po tym incydencie. Jak już wspominałem, Max ciężko przeżył śmierć Clifforda Browna w 1956, zaczął pić i takie rzeczy. Rzadko go wtedy widywałem. Ożenił się z Abbey Lincoln, tą śpiewaczką. Teraz ubzdurał

sobie, że z nią kombinowałem, więc zamierzał wyrównać rachunki próbując dopaść Frances. Przychodził i walił w drzwi, gdy mnie tam nie było, domagając się, aby go wpuścić. Pewnej nocy przyszedł i próbował wyłamać drzwi, co nie na żarty przeraziło Frances, więc mi o tym powiedziała. Z początku nie mogłem w to uwierzyć, ale w końcu zdałem sobie sprawę, że mówi prawdę. Wsiadłem do samochodu i ruszyłem szukać Maxa. Znalazłem go w klubie Sugar Raya w Harlemie. Próbowałem wytłumaczyć Maxowi, że nigdy nie zrobiłem Abbey nic więcej niż strzyżenie włosów. Ktoś powiedział Maxowi, że „trymowałem” Abbey — a on pomyślał, że znaczy to, że ją przeleciałem. Kiedy zaczął się na mnie drzeć i dusić mnie, po prostu wałęnałem go podbródkowym i padł, gdzie stał. Darł się, a ja próbowałem wyjść raz czy dwa razy, ale mi nie pozwolił. Wiesz, że perkusiści są silni jak woły, stary, i Max nie dawał sobie wciskać kitu. Wiedziałem o tym. Frances też tam była i patrzyli na nas wszystkich, jakbyśmy powariowali.

Stary, to naprawdę był gnój. To nie był prawdziwy Max Roach — ten, kto wrzeszczał na mnie w tym klubie, tak jak to nie prawdziwy Miles Davis był ćpunem przez wszystkie tamte lata. Przez Maxa przemawiały drugi, więc kiedy go uderzyłem, nie wydawało mi się, że biję tego prawdziwego Maxa, którego znałem. Ale cały ten gnój strasznie mnie zabolął, naprawdę strasznie, wróciłem do domu i tej nocy płakałem jak dziecko w ramionach Frances, całą noc. Było to jedno z najtrudniejszych i najbardziej kaleczących emocjonalnie przeżyć w moim życiu. Max i ja nigdy chyba nie wspomnieliśmy o tym po tamtej nocy.

W 1961 było nam z Frances wspaniale razem. Zaskoczyłem ją kiedyś wcześniej w Birdlandzie, dając jej pierścionek z wielkim szafirem, zapakowany w papier toaletowy. Była zaszokowana, bo nie spodziewała się tego. Dinah Washington śpiewała chyba w Birdlandzie tego wieczoru. Siedziałem także wiele w domu, ucząc Frances gotowania. Polubiłem gotowanie. Wprost uwielbiałem dobre jedzenie i nie znośiłem chodzenia bez przerwy do restauracji, więc nauczyłem się gotować, czytając książki i próbując, dokładnie tak samo, jak na jakimś instrumencie. Umialem gotować większość ze wspaniałych potraw francuskich — bo naprawdę lubiłem kuchnię francuską — i wszystkie potrawy czarnych Amerykanów. Ale moim ulubionym daniem było chili, które nazywałem Miles’ South Side Chicago Chili Mack. Podawałem to ze spaghetti, tartym serem i krakersami z ostrygami. Nauczyłem Frances, jak to gotować i po niedługim czasie gotowała wszystko lepiej ode mnie.

W tym okresie przeprowadziliśmy się na 313 Zachodnią 77 ulicę do przebudowanej cerkwi. Kupiłem ten czteropiętrowy budynek w 1960, ale dotychczas tam nie mieszkaliśmy, bo był w trakcie renowacji.

Stał nad rzeką Hudson, pomiędzy Riverside Drive i West End Avenue. Miał piwnicę, gdzie urządziłem salę gimnastyczną, w której mógłbym ćwiczyć, i pokój muzyczny, gdzie mogłem robić próby, nie przeszkadzając nikomu w domu. Na parterze był duży living room i obszerna kuchnia. Klatka schodowa prowadziła do sypialni. Na dwóch górnych piętrach były także mieszkania do wynajęcia. Z tyłu mieliśmy mały ogródek. Tym razem było bardzo wygodnie. Zarabiałem około 200000 dolarów rocznie. Zainwestowałem trochę pieniędzy w papiery wartościowe. Stale sprawdzałem w gazetach, jak stoją.

Potrzebowaaliśmy tego domu, ponieważ wszystkie nasze dzieci mieszkały wtedy z nami: moja córka Cheryl, moi synowie Miles IV i Gregory, i syn Frances, Jean-Pierre. Czasami przyjeżdżał i zatrzymywał się u nas mój brat Vernon, tak samo moja siostra i matka. I mój ojciec przyjeżdżał raz czy dwa razy.

Nie widywałem matki zbyt często, ale ilekroć się spotykaliśmy, to było coś, stary. Nigdy nie zdarzyło się jej ugryźć w język. Pamiętam, kiedyś pewien gość nazwiskiem Marc Crawford robił dużą rzecz o mnie do magazynu „Ebony” i byłem w Chicago grać w Sutherland Lounge. Marc siedział przy stoliku ze mną, moją matką, moją siostrą Dorothy i jej mężem Vincentem. Matka

powiedziała do mnie: „Miles, mógłbyś przynajmniej uśmiechnąć się do publiczności, kiedy tak mocno ci klaszczą. Klaszczą, bo kochają cię, kochają to, co grasz, bo to jest piękne”.

Odparłem: „Ty chcesz, żebym był kim, Wujem Tomem?”

Popatrzyła na mnie surowo przez jakąś minutę, a potem powiedziała: „Gdybym kiedykolwiek dowiedziała się, że bawisz się w Wuja Toma, sama bym cię zabiła”. No cóż, wszyscy przy stoliku siedzieli w milczeniu, bo wiedzieli, jaka jest. Ale Marc Crawford wytrzeszczył oczy jak pomarańcze- Nie wiedział, czy to zapisać, czy może nie. Ale taka była moja matka — co w sercu, to na języku.

W 1961 wygrałem kolejną ankietę „Down Beatu” jako Najlepszy Trębacz, a także Najlepsze Combo. Nowa grupa Trane’a z Elvinem Jonesem, McCoyem Tynerem i Jimmym Garrisonem wygrała jako Najlepsze Nowe Combo, a Trane został mianowany Najlepszym Saksofonistą Tenorowym i Najlepszą Nową Gwiazdą na saksofonie sopranowym. Więc wszystko wyglądało świetnie, z wyjątkiem mojej anemii sierpowatej. Umrzeć od tego nie można, ale było to wystarczająco poważne, żeby dołowało. Jednak wszystko inne wyglądało nieźle.

Na moje grania przychodziło wielu aktorów. Marlon Brando codziennie przychodził do Birdlandu słuchać muzyki i gapić się na Frances. Pamiętam, jak siedział przy jej stoliku cały wieczór gadając z nią i szczerząc się jak licealista, podczas gdy ja grałem. Ava Gardner była bywałcem w Birdlandzie, a Richard Burton i Elizabeth Taylor także tam wpadali. Paul Newman też często przychodził do Birdlandu, nie tylko słuchać muzyki, ale także studiować moje pozy do filmu o muzykach Paris Blues, który właśnie robił. W Los Angeles, kiedy tam grałem, zawsze przychodził Laurence Harvey i parkował swego białego rolls-royce’a (z fioletową tapicerką) wprost przed klubem — chyba był to It Club. Właścicielem był czarny gość nazwiskiem John T. McClain (jego syn, także John T. McClain, jest dziś jednym z największych producentów płytowych w branży, pracuje z ludźmi takimi jak Janet Jackson dla A and M Records). którego nazywaliśmy John T. Cieszyłem się także nowym domem w Nowym Jorku. Coltrane wpadał i gryaliśmy trochę w piwnicy. Także Cannonball. Słyszałem, że Bill Evans nadział się na heroinę, i poczułem się fatalnie, stary, bo rozmawiałem z Billem, kiedy po raz pierwszy zaczął z tym eksperymentować, ale wydawało mi się, że nie zwracał na mnie uwagi. Ale to zmartwiło mnie naprawdę, ponieważ był tak pięknym muzykiem, a tu łapie nałóg i to wtedy gdy wszyscy, nawet Sonny Rollins i Jackie McLean, się czyszczą.

To chyba pod wpływem Billa zawsze miałem w domu muzykę klasyczną. Tak łatwo przy niej myśleć i pracować. Ludzie przychodzą i spodziewają się słyszeć mnóstwo płyt jazzowych, ale wówczas nie bardzo byłem za tym i wielu szokowało, że cały czas słuchałem muzyki klasycznej, no wiesz, Strawińskiego, Arturo Michelangela, Rachmaninowa, Isaaca Sterna. Frances także lubiła muzykę klasyczną i była chyba troszkę zaskoczona, kiedy okazało się, że i ja bardzo ją lubię.

Frances i ja pobraliśmy się w końcu 21 grudnia 1960. Poszła i kupiła sobie obrączkę z pięciu pierścieni. Ja nie wierzyłem w noszenie obrączek, więc jej nie miałem. Pierwszy raz oficjalnie się ożeniłem. Rodzice Frances naprawdę się ucieszyli, a ja cieszyłem się ich szczęściem. Mój ojciec i matka też uważali, że to dobrze, ponieważ oboje bardzo lubili Frances, jak zresztą wszyscy.

O ile moje życie domowe było dobre, z muzyką w tym okresie nie szło mi najlepiej. W 1961 opuścił zespół Hank Mobley i zastąpiłem go na krótką chwilę gościem nazwiskiem Rocky Boyd, ale on także nie wypalił. Jak powiedziałem, dla wielu ludzi byłem wtedy „gwiazdą”. W styczniu 1961 „Ebony” zrobiło siedmiostronicową rozkładówkę z masą zdjęć moich, mojej rodziny i przyjaciół w moim nowym domu, ze zdjęciami mojej matki i ojca, jego w plenerze, na jego farmie świń, wyglądających bogato i w ogóle. Była to duża rzecz i naprawdę wyróżniła mnie wśród czarnych ludzi. Ale nic z tego nie miało dla mnie znaczenia, bo w muzyce nic się nie działo

i wkurzało mnie to. Zacząłem pić więcej niż przedtem i brałem środki przeciwbólowe na anemię sierpowatą. I zacząłem brać kokę, myślę, że chyba z powodu depresji.

W 1962 do wzięcia był J. J. Johnson, i Sonny Rollins wrócił i trochę grał, więc zebrałem naprawdę dobry sekstet z Wyntonem Kellym, Paulem Chambersem, Jimmy Cobbem i ze mną i ruszyliśmy w trasę. Graliśmy w Chicago — była to połowa maja — i przejechaliśmy przez East St. Louis zobaczyć się z moim ojcem. Nie czułem się zbyt dobrze. Frances pojechała z nami zobaczyć się z rodzicami w Chicago, więc ona także była z nami.

Mojego ojca jadącego samochodem potrącił parę lat temu pociąg — było to chyba w 1960 — na jednym z tych wiejskich, nie strzeżonych przejazdów. Ciężko to przeżył, ponieważ białe karetki nie zabierały czarnych ludzi z miejsca wypadku, więc musiał czekać na czarną karetkę, żeby zabrała go do szpitala. Nikt mi tego od razu nie powiedział, bo nie uznali tego za zbyt ważne. Poza tym byłem w trasie i nie chcieli mnie niepokoić. Kiedy przypadkiem zadzwoniłem do niego jakiś tydzień po tym zdarzeniu, zapytałem go, jak się miewa, a on powiedział: „Ach, potrącił mnie pociąg”. Tak to powiedział, jakby to było nic, rozumiesz?

A ja na to: „Co? Co się stało?”

„Nic, po prostu potrącił mnie pociąg. Żona zabrała mnie na badania i powiedzieli, że nic mi nie jest”.

Po tym nie mógł nic podnieść bez drżenia rąk. Sięgał po jakiś przedmiot, pochylał się, aby go podnieść, ale nie mógł tego zrobić. Jego żona mówiła mi, że jego stan się pogarsza, więc sprowadziłem go do Nowego Jorku i załatwiłem badanie u neurochirurga, ale i on nie wiedział, co jest mojemu ojcu. Ojciec był jak bokser zamroczony po ciosie; nie chciał nic od nikogo. Pewnego razu, kiedy był tutaj, poszedłem po coś dla niego, a on powiedział: „Czy nie widzisz tego, kiedy ktoś nie życzy sobie twojej pomocy?”

Nie mógł już chodzić wyprostowany, nie mógł pracować. Kiedy przyjechałem w 1962, wyglądał tak samo jak wtedy, gdy widziałem go ostatnio; trząsł się i w ogóle i nie chciał, aby ktokolwiek robił coś dla niego. Ale sam nie mógł nic dla siebie zrobić i wciąż próbował i narzekał za każdym razem, kiedy ktoś robił coś dla niego, bo był bardzo dumnym człowiekiem. Stałe powtarzał mi, że poradzi sobie z tym, co powoduje taki jego stan, i że wróci do pracy, prędzej niż się komukolwiek wydaje.

Ale gdy zbieraliśmy się w drogę do Kansas City, dał mi list. Oddałem list Frances, uściśnaliśmy go i odjechaliśmy. Zapomniałem o liście. Potem, jakieś trzy dni później, graliśmy w Kansas City, a J. J. przychodzi do mnie i mówi: „Lepiej usiądź”.

Spojrzałem na niego i zapytałem: „Po co, do cholery, co masz mi do powiedzenia?” Ale widzę coś dziwnego w jego oczach, jakiś smutek. Więc usiadłem, trochę przestraszony. „Właśnie umarł twój ojciec, stary. Właśnie dzwonili do klubu i powiedzieli właścicielowi; twój ojciec właśnie umarł”. Popatrzyłem na niego zszokowany i powiedziałem: „Niech to szlag”. Nie wiem, co mi się stało; nie płakałem ani nic. Trochę jakbym odrętwiał, prawdopodobnie z niedowierzania.

Potem przypomniałem sobie list. Wróciłem prosto do hotelu i zapytałem o niego Frances. Było tam napisane: „Umrę w kilka dni po tym, jak to przeczytasz, więc uważaj na siebie, Miles. Szczerze cię kochałem i byłem z ciebie dumny”. Stary, po prostu się załamałem. Płakałem, strasznie płakałem, stary, naprawdę strasznie i długo. Byłem wściekły na siebie, że zapomniałem przeczytać ten list. Czułem się naprawdę strasznie, naprawdę winny. Byłem załamany — tak cholernie załamany, nie uwierzyłybyś — że nie potrafiłem pomóc ojcu w chorobie, po tych wszystkich razach, kiedy on pomógł mnie. Z jego pisma było widać, jak bardzo był chory, bo było takie drżące i nierówne. Czytałem ten list raz po raz od nowa, a potem jeszcze trochę i zachowałem go. Miał sześćdziesiąt lat, kiedy umarł. Wydawało mi się, że będzie żył zawsze, ponieważ dla mnie zawsze tu był. Wiedziałem, że miałem wspaniałego ojca, naprawdę

wspaniałego i musiał być groźnym sukinsynem, żeby tak zawiadomić mnie o własnej śmierci. Nie wydawało mi się, że wyglądał dobrze, kiedy go widziałem i kiedy wracałem myślami do tamtej ostatniej wizyty — przelatując wszystkie zapamiętane jego obrazy — pamiętam, że miał to szczególne spojrzenie, które ludzie — uduchowieni, prości ludzie — mają w oczach, gdy coś jest bardzo nie w porządku. Miał to spojrzenie, kiedy się żegnałem, to smutne spojrzenie — „Chyba cię już nie zobaczę” — w oczach. Ale ja tego nie pojąłem. I ta świadomość dodała mi jeszcze smutku i winy, że zawiódłem swego ojca w tej jedynej chwili, kiedy potrzebował mnie najbardziej. Gdybym tylko poświęcił trochę uwagi! Widziałem już przedtem to spojrzenie, wiele razy, jak choćby w oczach Birda, kiedy widziałem go po raz ostatni, i u innych.

Pogrzeb mojego ojca w maju 1962 był jednym z największych, jeśli nie największym, jaki kiedykolwiek wyprawiono czarnemu w East St. Louis. Odbył się w nowej sali gimnastycznej Lincoln High School. Było pełno, stary, przybyli ludzie zewsząd, wszyscy lekarze, dentyści i prawnicy, jakich znał, mnóstwo ludzi z Afryki, których znał z college’u, wielu białych, zamożnych ludzi. Widziałem ludzi, których nie widywałem od lat. Siedziałem w pierwszym rzędzie z resztą rodziny. Miałem za sobą cały smutek, więc nie cierpiałem, bez żalu siedziałem tam i patrzyłem na niego po raz ostatni. Prawie tak, jakby spał tam, na katafalku. Mój brat Vernon, bardziej zwiariowany ode mnie, zaczął żartować z wyglądu jakiejś kobiety. Powiedział: „Miles, spójrz na tę sukę z wielkim zadkiem, jak stara się go schować”. Spojrzałem i była to prawda, więc mało nie pękłem i śmiałem się do rozpuku. Stary, ten czarnuch to świr. Ale wszyscy się odprężyli i poczułem się znowu naprawdę smutno dopiero wtedy, kiedy zabrali mojego ojca i pochowali go na cmentarzu. Kiedy złożyli go w ziemi, wtedy naprawdę wiedziałem, że widziałem go — jego fizyczną postać — po raz ostatni. Po tym miałem widywać go tylko na zdjęciach albo żywego w mojej pamięci.

Wróciłem do Nowego Jorku i próbowałem pracować, żeby nie mieć czasu na rozmyślania o ojcu. Graliśmy w Vanguard i w innych miejscach na Wschodnim Wybrzeżu. Grywałem w klubach i często chodziłem do sali gimnastycznej, a potem, w lipcu tego roku nagrałem Quiet Nights z Gilem Evansem. (W sierpniu i listopadzie zrobiliśmy następne sesje). Naprawdę nic nie czułem w związku z muzyką na tym albumie. Wiedziałem, że nie angażuję się w to, co robimy, tak jak w przeszłości. Staraliśmy się zrobić na tej płycie coś w klimacie bossa novy.

A potem Columbia wpadła na świetny pomysł albumu na Boże Narodzenie i uznali, że byłby to szpan, gdybym wziął tego głupkowatego śpiewaka nazwiskiem Bob Doriugh na ten album w aranżacji Gila. Mieliśmy Wayne’a Shortera na tenorze, gościa nazwiskiem Frank Rehak na puzonie i Williego Bobo na bongosach i w sierpniu zrobiliśmy ten album. Im mniej powiem na ten temat, tym lepiej, lecz po raz pierwszy miałem okazję pograć z Wayne’em Shorterem i naprawdę podobało mi się to, w czym siedział.

Ostatnia rzecz, którą w listopadzie zrobiliśmy na Quiet Nights, po prostu się nie udało. Wyglądało na to, że poświęciliśmy całą naszą energię na próżno, więc pozostawiliśmy to własnemu biegowi. Columbia i tak to wydała, aby zarobić parę groszy, choć gdyby zależało to ode mnie i Gila, ta taśma pozostałaby w sejfie. To świństwo tak mnie wkurzyło, że przez długi czas potem nie odzywałem się do Teo Macero. Wszystko na tej płycie rozpieprzył, wtrącał się do partytury, wszystkim przeszkadzał, próbował mówić ludziom, co mają grać i w ogóle. Powinien po prostu nie wysadzać tyłka z reżyserki i postarać się o dobre brzmienie, zamiast przypieprzać się do nas i wszystko rozpieprzać. Po tej płycie chciałem pogonić sukinsyna. Zadzwoniłem do Goddarda Liebersona, który był w tym czasie prezesem Columbii. Ale gdy Goddard zapytał, czy chcę, aby wyrzucić Teo, po prostu nie mogłem mu tego zrobić.

W listopadzie, przed ostatnią sesją do Quiet Nights, zgodziłem się w końcu zrobić wywiad dla magazynu „Playboy”. Marc Crawford, który napisał o mnie dla „Ebony”, przedstawił mnie

Alexowi Haleyowi, który chciał zrobić ten wywiad. Z początku nie chciałem tego robić. Więc Alex spytał: „Dlaczego?”

Odpowiedziałem mu: „To magazyn dla białych ludzi. Biali zazwyczaj zadają pytania, aby wnikać w twoje myśli, zobaczyć, co myślisz. A potem nie chcą uznać, że to, co im powiedziałeś, że to, o co cię pytali, to twoje myśli”. Potem powiedziałem mu, że kolejnym powodem, dla którego nie chcę tego robić, jest to, że „Playboy” nie zamieszcza zdjęć czarnych, brązowych ani żółtych kobiet. „Mają tam tylko — powiedziałem mu — blondynki z wielkimi cymami i płaskimi zadkami, albo w ogóle bez zadków. Więc kto, do cholery, chciałby na coś takiego bez przerwy patrzeć? Czarni goście lubią duże zadki, rozumiesz, lubimy całować w usta, a białych kobiet nie ma w co całować”. Alex pogadał ze mną i poszedł ze mną do sali gimnastycznej i nawet stanął ze mną w ringu i dostał parę ciosów w czoło. To zrobiło na mnie wrażenie. Więc powiedziałem mu: „Słuchaj, stary, jeśli ci to wszystko opowiem, dlaczego nie wziąć mnie do spółki za udzielenie wszystkich tych informacji, które chcą, abym ci przekazał?” Powiedział, że nie jest w stanie tego przeprowadzić. Więc powiedziałem mu, że jeżeli zapłacą mi za ten wywiad 2500 dolarów, wtedy go udzielię. Zgodzili się i tak oto dostał ten wywiad.

Ale nie podobało mi się to, co z nim zrobił. Alex wymyślił parę rzeczy, choć czytało się to dobrze. Opowiedział w tym artykule, jak ten mały kolorowy trębacz — ja — zawsze przegrywał z białymi trębaczami, kiedy wybierano najlepszą trąbkę w stanie Illinois. Było to, gdy byłem w liceum, w konkursie All State Music Band, najlepszych muzyków w całym stanie. I Alex napisał, że zawsze miałem o to żal. Co za bzdura! To nieprawda. Mogłem przegrać, ale nie czułem żalu, bo wiedziałem, że jestem groźnym sukinsynem, i to samo wiedział ten biały chłopak. A swoją drogą, gdzie się podziewa jego tyłek teraz? Nie podobało mi się, że Alex strugał kit w taki sposób. Alex jest dobrym pisarzem, ale bardzo lubi dramatyzować. Później dowiedziałem się, dlaczego to zrobił — po prostu on w taki sposób pisze, ale nie wiedziałem tego, zanim zrobił ten artykuł o mnie.

W grudniu 1962 skończyliśmy grać w Chicago — ja, Wynton, Paul, J. J. i Jimmy Cobb; Jimmy Heath przyjechał na jedno granie w miejsce Sonny’ego Rollinsa, który znowu odszedł, aby założyć własną grupę i jeszcze trochę poświrować. To chyba w tym czasie słyszano go podobno, jak ćwiczył wysoko na kratkach mostu Brooklyn Bridge; tak przynajmniej ktoś opowiadał. Wszyscy, z wyjątkiem mnie i Jimmy’ego Cobba, mówili o odejściu z zespołu — albo żeby zarobić trochę więcej pieniędzy, albo żeby iść na swoje i grać własną muzykę. Sekcja rytmiczna chciała pracować jako trio prowadzone przez Wyntona, a J. J. chciał zatrzymać się w pobliżu L.A., bo mógłby zarobić kupę pieniędzy na graniach studyjnych i być w domu z rodziną. Zostaliśmy więc, Jimmy Cobb i ja, a to nie wystarczało, aby zrobić zespół.

Na początku 1963 musiałem odwołać kontrakty w Filadelfii, Detroit i St. Louis. Za każdym odwołaniem promotorzy dochodzili zwrotu kosztów, więc musiałem wypłacić ponad 25000 dolarów. Potem zaangażowano mnie do Blackhawk w San Francisco i postanowiłem nie brać z sobą Paula i Wyntona. Miałem z nimi problemy, bo żądali więcej pieniędzy i chcieli grać swoją muzykę. Mówili, że mają dość grania tylko mojego repertuaru i chcieli coś nowego do roboty, a wtedy było na nich duże zapotrzebowanie. Ale przede wszystkim, jak sądzę, Wynton chciał być liderem, chciał być niezależny i po pięciu latach ze mną uważał, że jest już gotów do podjęcia takiej odpowiedzialności. Myślę, że on i Paul chcieli po prostu wydostać się spod mojej kontroli, ponieważ wszyscy pozostali już odeszli.

Zapytałem w Blackhawk, czy mógłbym przyjechać w tydzień po tym, jak wszystko sobie poukładać, a oni się zgodzili. Ruszyłem z nową grupą z Jimmym Cobbem jako jedyną pozostałością po poprzednim zespole. Ale po kilku dniach i on odszedł, aby dołączyć do Wyntona i Paula. Wówczas miałem całkiem nowy zespół.

Zaangażowałem George'a Colemana na saksofon, bowiem uznałem, że muszę zacząć od podstawy. Polecił go Coltrane, a on zgodził się dołączyć do zespołu. Zapytałem go, z kim chciałby grać, a on polecił Franka Stroziera na altce i Harolda Maberna na fortepianie. Teraz potrzebowałem basisty. Rona Cartera (który był z Detroit) poznałem w Rochester w stanie Nowy Jork w 1958, kiedy przychodził na zaplecze po koncercie, znał Paula Chambersa z Detroit. Ron studiował wtedy bas w Estman School of Music. Spotkałem go ponownie w Toronto kilka lat później i pamiętam, jak wiele rozmawiali z Paulem o tym, co graliśmy. W tamtych czasach byliśmy w sprawach modalnych z Kind of Blue. Po dyplomie Ron przyjechał do Nowego Jorku i pracował w okolicy i wtedy spotkałem go z kwartetem Arta Farmera i Jima Halla.

Paul opowiadał mi już wcześniej, że Ron to basista jak sukinsyn. Więc kiedy Paul miał odejść i dowiedziałem się, że Ron gra w pobliżu, poszedłem, żeby mu się przyjrzeć i bardzo spodobało mi się to, co robił. Więc spytałem go, czy dołączyłby do zespołu. Miał zobowiązania wobec Arta, ale powiedział mi, że gdybym spytał Arta i on zgodziłby się, wówczas chętnie dołączyłby do mojego zespołu. Zapytałem Arta po skończeniu setu i choć Art wcale nie chciał pozwolić Ronowi odejść, zgodził się.

Zanim wyjechałem z Nowego Jorku, musiałem wypróbować muzyków do zespołu i stamtąd właśnie wzięłem wszystkich tych muzyków z Memphis — Colemana, Stroziera i Maberna. (Chodzili do szkoły ze wspaniałym trębaczem Bookerem Little, który wkrótce potem zmarł na białaczkę, i z pianistą Phineasem Newbornem. Zastanawiam się, co tam się działo, skoro wszyscy ci goście wyszli z tej jednej szkoły?) Nie musiałem próbować Rona, bo już go wcześniej słyszałem, ale on grał z nami na próbach. I usłyszałem tego małego, siedemnastoletniego perkusistę nazwiskiem Tony Williams, który pracował z Jackiem McLeanem i był tak groźny, że w głowie mi się nie mieściło. Gdy tylko go usłyszałem, chciałem, żeby pojechał ze mną do Kalifornii, ale miał zobowiązania w związku z jakimiś graniami z Jackiem. Powiedział mi, że miał błogosławieństwo Jackiego, aby dołączyć do mojego zespołu po zakończeniu tych grań. Stary, byłem cały podekscytowany od samego słuchania tego małego sukinsyna. Jak już wcześniej powiedziałem, trębacze uwielbiają grać ze wspaniałymi perkusistami i absolutnie od razu słyszałem, że będzie z niego jeden z najgroźniejszych sukinsynów, jacy kiedykolwiek grali na perkusji. Tony to był mój pierwszy wybór, a Frank Butler z L.A. był tylko zastępstwem do czasu, gdy Tony wszedł do zespołu.

Graliśmy w Blackhawk i wszystko poszło całkiem dobrze jak na nową grupę, choć od razu wiedziałem, że Mabern i Strozier nie byli tymi, których szukałem. Byli dobrymi muzykami, ale należeli do innego zespołu. Następnie graliśmy w L.A. w It Club Johna T., gdzie postanowiłem, że chcę nagrać trochę muzyki. Zastałem Maberna na fortepianie świetnym pianistą z Anglii nazwiskiem Victor Feldman, który grał, że głowa odpada. Grał także na wibrafonie i bębnach. Na tym nagraniu wykorzystaliśmy dwa jego utwory: tytułowy Seven Steps to Heaven i Joshua. Chciałem, aby dołączył do zespołu, ale zarabiał krocie grając w studiach w L.A., więc straciłby pieniądze, gdyby wyjechał ze mną. Wróciłem do Nowego Jorku szukać pianisty. Znalazłem go w Herbiem Hancocku.

Herbiego Hancocka poznałem jakiś rok wcześniej, kiedy trębacz Donald Byrd przyprowadził go do mojego domu na Zachodniej 77 ulicy. Właśnie dołączył do zespołu Ronalda. Poprosiłem, żeby zagrał coś dla mnie na moim fortepianie, i od razu zobaczyłem, że naprawdę umiał grać. Gdy potrzebny mi był pianista, najpierw pomyślałem o Herbiem i zadzwoniłem do niego, żeby przyszedł. Byli ze mną Tony Williams i Ron Carter, bo chciałem sprawdzić, jak zabrzmi razem z nimi.

Przychodzili i grali codziennie przez następne parę dni, a ja słuchałem ich przez interkom z pokoju muzycznego na cały dom. Stary, oni brzmiali razem zbyt dobrze. Na trzeci czy czwarty

dzień zszedłem na dół, dołączyłem do nich i zagrałem kilka rzeczy. Ron i Tony już byli w zespole. Powiedziałem Herbiemu, żeby spotkał się z nami następnego dnia w studiu nagraniowym. Dokańczaliśmy *Seven Steps to Heaven*. Herbie spytał: „Czy to znaczy, że jestem w zespole?”

„Robisz płytę ze mną, no nie?” — odpowiedziałem. Od razu wiedziałem, że będzie to grupa jak sukinsyn. Po raz pierwszy od jakiegoś czasu czułem się wewnętrznie podekscytowany, bo jeśli grali tak dobrze po kilku dniach, to jak będą grali po kilku miesiącach? Stary, już słyszałem, jak wszystko naokoło buzuje. Dokończyliśmy *Seven Steps to Heaven*, a potem zadzwoniłem do Jacka Whittemore’a i kazałem mu nagonić tyle grań na resztę lata, ile tylko mógł, a on wypełnił wszystkie terminy.

Skończyliśmy ten nowy album w maju 1963 i wyjechaliśmy w trasę do Showboat w Filadelfii. Pamiętam, że na widowni był Jimmy Heath. Gdy skończyłem swoje solo, zszedłem i spytałem, co sądzą o tym zespole, ponieważ liczyłem się z jego opinią. „Stary, są wspaniali, ale nie chciałbym grać z nimi co wieczór. Miles, te sukinsyny gotowe każdego podpalić!” Właśnie tak sądziłem, tylko że ja marzyłem o graniu z nimi. Stary, oni chwyтали wszystko w lot. I miał rację; byli wspaniali. Więc zagraliśmy w Newport, Chicago, St. Louis (gdzie VGM nagrali płytę Miles Davis Quintet: In St. Louis) i w paru innych miejscach.

Gdy pograliśmy kilka tygodni w Stanach, pojechaliśmy do Antibes na południu Francji, w pobliżu Nicei nad Morzem Śródziemnym, i zagraliśmy tam festiwal. Stary, po prostu ich tam zabiliśmy. Tony po prostu załamał wszystkich, bo nikt o nim nie słyszał, a Francuzi szczytą się, że są na bieżąco w tym, co dzieje się w jazzie. Po prostu zapalił wielki ogień pod każdym w grupie. Sprawił, że tak się zagrałem, że zapomniałem o całym bólu w stawach, które dokuczały mi strasznie. Zaczynałem uświadamiać sobie, że Tony i ta grupa mogli grać wszystko, co chcieli. Tony był zawsze w centrum, wokół którego rozwijało się brzmienie grupy. To było coś specjalnego, stary.

To on sprawił, że znowu zacząłem grać *Milestones* dla publiczności, bo tak bardzo to lubił. Niedługo po tym, jak przyszedł do zespołu, powiedział, że uważa album *Milestones* za „definitywny album jazzowy wszechczasów” i że był mm „duch wszystkich, co grają jazz”. Byłem tak zaskoczony, że powiedziałem tylko: „Nie bujasz!?” Potem powiedział mi, że moja muzyka była pierwszą, w której „się zakochał”. Kochałem go jak syna. Tony grał do brzmienia i grał naprawdę elegancko i ze szpanem, do dźwięków, które słyszał. Co wieczór zmieniał sposób grania i każdego wieczoru grał różne tempa do różnych brzmień. Stary, żeby grać z Tonym Williamsem, musiałeś być naprawdę czujny i uważać na wszystko, co robił, bo inaczej gubił cię w sekundzie i byłeś po prostu obok tempa i time’u i brzmiałeś naprawdę marnie.

Po tym jak zagraliśmy w Antibes (CBS-Francja nagrali ten koncert jako Miles Davis in Europe), wróciliśmy do Stanów i w sierpniu pojechaliśmy grać Monterey Jazz Festival w północnej Kalifornii, na południe od San Francisco. Tam Tony dołączył do dwóch starych muzyków, Elmera Snowdena, gitarzysty, wówczas pod siedemdziesiątkę, i Popsa Fostera, basisty, chyba około siedemdziesiątki. Ich perkusista się nie zjawił. Więc grał z tymi dwoma gośćmi, o których nigdy nie słyszał, nigdy nie słyszał ich muzyki i grał jak sukinsyn, po prostu Pops, Elmer i cały ten festiwal wymiękli. Tak groźny był ten mały sukinsyn. Potem, trochę później, gdy skończył grać z nimi, wyszedł z nami i naprawdę przyłożył w zadek. A wszystko to siedemnastoletni chłopak, o którym mało kto w ogóle słyszał przed początkiem tego roku. Teraz wielu ludzi mówiło, że Tony będzie największym perkusistą w historii. A ja chcę powiedzieć: miał taki potencjał i nikt nigdy nie grał ze mną tak dobrze jak Tony. Można się było przestraszyć. A Ron Carter i Herbie Hancock i George Coleman to także nie łamagi, więc wiedziałem, że dzieje się nieźle.

Pozostałem na chwilę w Kalifornii, aby wraz z Gilem Evanssem zrobić ilustrację muzyczną.

Była do sztuki zatytułowanej *Time of the Barracuda*, a gwiazdą był Laurence Harvey. Robiono tę sztukę w L.A., więc Gil i ja zatrzymaliśmy się w Chateau Marmont w zachodnim Hollywood. Laurence wpadał posłuchać muzyki, nad którą pracowaliśmy. Zawsze był moim wielkim fanem, przychodził wszędzie, gdzie grałem w Los Angeles, więc naprawdę chciał, abym to ja zrobił tę muzykę. Ja także podziwiałem jego aktorstwo i uważałem pisanie tej ilustracji za dobry pomysł. Skończyliśmy muzykę, ale potem sztuka się zawaliła z powodu nieporozumień pomiędzy Laurence'em i jakimiś ludźmi; nigdy nie dowiedziałem się, o co poszło. Zapłacili nam za robotę, a Columbia to nagrała, ale nigdy nie wypuściła. Ta taśma leży gdzieś chyba w sejfie. Podobało mi się to, co zrobiliśmy w tej muzyce. Mielśmy pełną orkiestrę, a producentem płyty był Irving Townsend. Myślę, że to prawdopodobnie związek muzyków żądał zespołu na żywo, w kanale, podczas sztuki, zamiast nagranej muzyki. Po tym Gil i ja nie robiliśmy już wiele razem jako muzycy. Pozostaliśmy bliskimi przyjaciółmi, ale ze swym nowym zespołem odjechałem po prostu w trochę innym kierunku.

W sierpniu 1963 mąż mojej matki James Robinson zmarł w East St. Louis. Nie pojechałem na pogrzeb, bo to naprawdę nie jest dla mnie. Ale rozmawiałem z matką przez telefon i ona sama nie brzmiała zbyt dobrze. Jak powiedziałem, miała raka i wcale się to nie poprawiało. Sprawy nie wyglądały najlepiej, a śmierć męża jeszcze je pogorszyła. Mój ojciec umarł przed rokiem, więc myślała o tym całym chłampie, kiedy z nią rozmawiałem. Moja matka była bardzo silną kobietą, ale po raz pierwszy zdarzyło mi się martwić o nią. Nie było to dla mnie łatwe, bo nie jestem z tych martwiących się, więc starałem się pozbyć tego z moich myśli. A potem zdarzyło się coś, co po prostu nikomu nie zmieściło się w głowie.

Wygrałem kolejną ankietę „Down Beatu” na trąbce, a mój nowy zespół finiszował jako drugi za grupą Monka w kategorii zespołowej. Nie wybierałem się do studia, przede wszystkim dlatego, że nadal gniewałem się na Teo Macero za spieprzenie *Quiet Nights*, a także dlatego, że zaczynałem mieć dość studiów nagraniowych i raczej chciałem robić więcej muzyki na żywo. Zawsze uważałem, że muzycy grają na żywo lepiej, więc chłam studyjny zaczął mnie nudzić. Natomiast miałem w planie benefis na rzecz marszów dla rejestracji praw obywatelskich, sponsorowanych przez NAACP, a także przez Kongres Równości Rasowej (CORE) i Komitet Koordynacji Studenckiej Akcji Pokojowej (SNCC). Był to szczyt ery praw obywatelskich i narastania fali czarnej świadomości. Koncert odbyć się miał w Philharmonic Hall w lutym 1964, a Columbia miała nagrać ten występ.

Tego wieczoru po prostu zdmuchnęliśmy dach tej sali. Wszyscy grali jak sukinsyn — wszyscy, to znaczy wszyscy. Wiele utworów było w szybkich tempach i time się nie załamał ani razu. George Coleman grał tego wieczoru lepiej niż kiedykolwiek przedtem, kiedy go słyszałem. Było tego wieczoru mnóstwo kreatywnego napięcia, o którym ludzie z widowni nie mają pojęcia. Przez jakiś czas przed tym koncertem rozeszliśmy się jako zespół i każdy robił własne rzeczy. Poza tym był to benefis i niektórym z gości nie podobało się, że nie dostają gaży. Jeden gość — nie podam jego nazwiska, ponieważ cieszy się świetną reputacją i nie chcę robić mu przykrości, a na dodatek do tego wszystkiego to bardzo miły gość — powiedział: „Słuchaj, stary, daj mi moje pieniądze, a ja zrzucę na nich, ile będę chciał; ja nie grywam żadnych benefisów. Miles, ja nie zarabiam tyle co ty”. Dyskutowaliśmy tak w kółko. Wszyscy zdecydowali, że zagramy to, ale tylko tym razem. Kiedy wychodziliśmy grać, wszyscy byli wściekli na siebie nawzajem jak sukinsyn i może ta złość dodała ognia, napięcia, graniu każdego z nas i może to jedna z przyczyn, dlaczego wszyscy graliśmy z taką intensywnością.

Jakieś dwa tygodnie po tym koncercie, ostatniego dnia lutego, w środku nocy zadzwonił do mnie mój brat Vernon i powiedział Frances, że moja matka umarła właśnie w szpitalu Barnes w St. Louis. Frances powtórzyła mi to, gdy wróciłem do domu nad ranem. Wiedziałem, że

umieszczono tam moją matkę, i zamierzałem tam pojechać, aby się z nią zobaczyć, ale nie zdawałem sobie sprawy, że to było takie poważne. Cholera, znowu to zrobiłem. Nie przeczytałem listu od ojca, a teraz nie pojechałem zobaczyć się z matką przed jej śmiercią.

Pogrzeb miał się odbyć za parę dni i Frances i ja mieliśmy polecieć do East St. Louis, aby wziąć w nim udział. Samolot kołował na start, a potem zawrócił, ponieważ pilot musiał coś sprawdzić. Kiedy odholowali samolot z powrotem do wyjścia dla pasażerów, po prostu wysiadłem i wróciłem do domu. Pilot zawiadomił o problemach z silnikiem, a ja w takich sprawach jestem przesądny. Powrót samolotu z powodu kłopotów z silnikiem oznaczał dla mnie, że nie miałem nim lecieć.

Frances poleciała na ten pogrzeb, który odbył się w kościele Św. Łukasza w East St. Louis. A ja wróciłem do domu i całą noc płakałem jak sukinsyn, płakałem, aż prawie się rozchorowałem. Wiem, że wielu ludziom może wydać się dziwne, że nie przybyłem na pogrzeb własnej matki, a niektórzy z nich prawdopodobnie do dziś tego nie rozumieją, prawdopodobnie myślą, że nie zależało mi na matce. A ja kochałem ją, wiele się od niej nauczyłem i brak mi jej. Naprawdę nie zdawałem sobie sprawy, jak bardzo kochałem moją matkę, dopóki nie dowiedziałem się, że nie żyje. Czasami gdy jestem sam w domu, czuję jej obecność jak ciepły wiatr wypełniający pokój, mówię do mnie, przychodzi zobaczyć, jak się mam. Jej duch był wielki i wierzę, że wciąż i dziś czuwa nade mną. Ona wie i rozumie, dlaczego nie przyszedłem na ten pogrzeb. Na zawsze zachowam obraz matki silnej i pięknej. I tylko taki jej obraz chcę na zawsze zapamiętać.

W tym czasie sprawy moje i Frances zaczęły się psuć. Ona chciała, żebyśmy mieli dziecko, a ja nie chciałem już więcej dzieci, więc sporo się o to kłóciliśmy. A to prowadziło do jeszcze innego syfu i zaczęliśmy ze sobą walczyć. Cierpiałem straszny ból z powodu anemii sierpowatej, więc piłem więcej niż przedtem i wciągałem masę kokainy. Ta kombinacja może sprawić, że łatwo się zirytować, bo po koce nie spiasz, a kiedy próbujesz to stępić alkoholem, to cóż, wtedy kończy się ciężkim kacem i dalej łatwo się wściekasz. Jak powiedziałem, Frances była jedyną kobietą, o jaką zawsze byłem zazdrosny. A że byłem zazdrosny, brałem prochy i piłem, wydawało mi się nawet, że puszcza się ze swoim przyjacielem homoseksualistą — pewnym tancerzem, i oskarżałem ją o to. A ona patrzyła na mnie, jakbym był szalony i pewnie byłem wtedy szalony. Ale nie zdawałem sobie z tego sprawy, wydawało mi się, że jestem zdrowy jak mistrz świata.

Nie chciałem nigdzie wychodzić z domu, nawet do znajomych, takich jak Julie i Harry Belafonte, którzy mieszkali za rogiem. Nie chciałem widywać Diahann Carrol, więc gdy Frances chciała wyjść, kazałem jej iść z Roscoe Lee Brownem, wybitnym tancerzem, albo Haroldem Melvinem, który był świetnym fryzjerem. Więc zabierali ją z sobą. Ponieważ ja nie tańczę, nie życzyłem sobie, aby tańczyła z innymi. Takie numery szaleńca. Pamiętam, jak kiedyś byliśmy w Paryżu w nocnym klubie i jakiś francuski komik zatańczył z Frances. Po prostu zostawiłem ją tam na parkiecie i wróciłem do naszego hotelu. Widzisz, ja jestem Bliźniakiem i potrafię być bardzo miły w jednej chwili, a zupełnie odwrotnie w następnej. Nie wiem, dlaczego taki jestem, po prostu jestem i akceptuję to, że właśnie taki jestem. Kiedy bywało już bardzo źle, Frances schodziła na dół do Harry'ego i Julie Belafonte, aż się uspokoiłem.

No i wszystkie te kobiety, co dzwoniły do mnie do domu. Jeśli Frances podnosiła słuchawkę podczas gdy rozmawiałem z jakąś, dostawałem szału, kłóciliśmy się i bili. Zamieniałem się w coś w rodzaju upiora w operze. Krążyłem tunelem pod moim domem, cały w paranoi i w ogóle, czasami sam sobie wydawałem się szalony. Byłem w marnym stanie i staczałem się coraz niżej. Do domu przychodzili dziwni ludzie z dostawami koki i Frances wcale się to nie podobało.

Moje dzieci musiały wiedzieć, co się dzieje. Moja córka Cheryl chodziła na Columbia University, a Gregory próbował boksować. Gregory był bardzo dobrym muzykiem; nauczyłem go wiele z tego, co sam umiałem. Podziwiał mnie i chciał być kimś takim jak ja, nawet grać

na trąbce. A ja często mówiłem mu, że musi zająć się swoimi własnymi sprawami. Chciał być zawodowym bokserem, ale nie pozwoliłem mu, bo obawiałem się, że może sobie zrobić krzywdę. Ja sam kochałem boks, ale dla Gregory'ego chciałem czegoś lepszego, choć żaden z nas nie wiedział, co by to mogło być. Później pojechał do Wietnamu. Nie wiem, dlaczego zrobił taki numer, choć powiedział, że trzeba mu było trochę dyscypliny. W tym czasie czułem, że w jego życiu nie ma celu. Mały Miles był jeszcze za mały, żeby czuć ciśnienie pomiędzy mną a Frances, ale inne dzieci wiedziały, jak się sprawy miały, i było im przykro. Choć Frances nie była ich prawdziwą matką, była dla nich bardzo dobra i bardzo ją lubiły. Czułem, że Frances i ja w końcu jakoś wszystko wyprostujemy.

I wtedy wpadło gówno w wentylator w zespole, gdy odszedł George Coleman. Tony'emu Williamsowi nigdy nie podobało się jak grał George, a to Tony nadawał kierunek rozwojowi zespołu. George wiedział, że Tony'emu nie podobała się jego gra. Czasami, kiedy kończyłem swoje solo i usuwałem się do tyłu, Tony mawiał: „Zabierz ze sobą George'a”. Tony nie lubił George'a, ponieważ George grał wszystko niemal perfekcyjnie, a Tony nie lubił takich saksofonistów. Lubiał muzyków, którym zdarzają się pomyłki, jak choćby granie obok tonacji. A George po prostu ogrywał akordy. Był muzykiem jak sto diabłów, ale Tony'emu się nie podobał. Tony wolałby kogoś, kto sięga po inne rzeczy, tak jak Ornette Coleman. Grupa Ornette'a była jego ulubionym zespołem. Uwielbiał także Coltrane'a. To chyba Tony przyprowadził do Vanguard pewnego wieczoru Archie Sheppa, żeby się do nas podłączył. I był taki straszny, że po prostu zszedłem z estrady. Nie umiał grać, a ja nie miałem zamiaru stać tam obok tego nic-niegającego sukinsyna.

George odszedł także dlatego, że biodro dokuczało mi tak bardzo, że czasami nie mogłem przyjść na granie i oni musieli grywać w kwartecie. Często narzekał, jak bardzo free grali Herbie, Tony i Ron, kiedy mnie tam nie było, i czuli, że George im zawadza. George potrafił grać free, jeśli tylko chciał; ale po prostu nie chciał. Wolał bardziej tradycyjną drogę. Pewnego wieczoru w San Francisco grał free, po to, jak przypuszczam, aby coś wszystkim pokazać, i Tony padł z wrażenia.

Chciałbym wyjaśnić historię o tym, jak chciałem wziąć do swego zespołu Erica Dolphy'ego po tym, jak odszedł George. Eric był pięknym gościem jeśli chodzi o osobowość, ale nigdy nie podobała mi się jego gra. Umiał grać; po prostu nie podobało mi się jak grał. Mnóstwo ludzi uwielbiało to; wiem, że kochali go Trane i Herbie, Ron, a także Tony. Kiedy George odszedł, Tony rzucił jego nazwisko, ale nawet nie wziąłem tego serio. Tym, kogo Tony naprawdę popierał, był Sam Rivers, ponieważ znał go z Bostonu, a Tony jest właśnie taki, zawsze popiera znajomych. Później, około 1964, kiedy Eric Dolphy umarł, spotkało mnie wiele krytyki, ponieważ zacytowano mnie w „ślepych teście” w magazynie „Down Beat”, jak powiedziałem, że Eric grał „jakby mu ktoś nadepnął na stopę”. Ten magazyn ukazał się mniej więcej wtedy, kiedy umarł Eric i wszyscy uznali to za niedelikatność. Ale ja powiedziałem to kilka miesięcy wcześniej.

Mój pierwszy wybór na miejsce George'a to był Wayne Shorter, ale Art Blakey mianował go kierownikiem muzycznym Jazz Messengers, no i nie mógł odejść. Zaangażowaliśmy więc Sama Riversa.

Pojechaliśmy zagrać kilka koncertów do Tokio. Była to moja pierwsza podróż do Japonii, Frances pojechała ze mną i nauczyła się wszystkiego o japońskiej kuchni i kulturze. Miałem wtedy road-managera nazwiskiem Ben Shapiro, który zdjął mi z pleców mnóstwo spraw, jak wypłaty dla zespołu, załatwianie hoteli i przelotów i cały ten chłam. Dzięki temu miałem więcej czasu dla siebie. Graliśmy w Tokio i w Osace. Nigdy nie zapomnę przylotu do Japonii. Do Japonii leci się cholernie długo. Zabrałem więc kokę i tabletki nasenne i zażyłem i jedno, i drugie. Potem nie mogłem zasnąć, więc także piłem. Gdy wylądowaliśmy, byli tam ci wszyscy

ludzie, żeby nas powitać na lotnisku. Wsiadamy z samolotu, a oni mówią: „Witamy w Japonii, Miles Davis”, a ja zwymiotowałem na wszystko dookoła. Ale oni się nie pogubili. Dali mi jakieś lekarstwo, wyprostowali mnie i traktowali jak króla. Stary, to był bal i zawsze odtąd kochałem i szanowałem Japończyków. Piękni ludzie. Zawsze traktowali mnie wspaniale. Koncerty były wielkim sukcesem.

Gdy wróciłem do Stanów, wcale nie czułem bólu. Byłem w Los Angeles, kiedy dotarła do mnie oczekiwana wiadomość: Wayne Shorter odszedł z Jazz Messengers. Zadzwoiłem do Jacka Whittemore’a i kazałem mu zadzwonić do Wayne’a. Tymczasem kazałem wszystkim w zespole także do niego zadzwonić, ponieważ oni kochali jego grę tak samo jak ja. Więc wszyscy dzwonili do niego błagając, aby dołączył do zespołu. Gdy w końcu zadzwonił, kazałem mu przyjechać. Aby na pewno przyjechał, wysłałem sukinsynowi bilet pierwszej klasy, żeby przyjechał z klasą; tak strasznie chciałem go mieć. A kiedy się zjawił, w muzyce naprawdę zaczęło się coś dziać. Naszym pierwszym graniem razem miało być Hollywood Bowl. Mając Wayne’a, poczułem się naprawdę dobrze, bo wiedziałem, że z jego udziałem wydarzy się sporo wspaniałej muzyki. I wydarzyło się, wydarzyło, i to już niedługo.

ROZDZIAŁ 13

Wiele zmieniało się w tym kraju i to zmieniało naprawdę prędko. Także muzyka bardzo zmieniała się w 1964.

Mnóstwo ludzi zaczęło opowiadać, że jazz umarł, i winić za to odjazdowe „free thing”, które grali ludzie tacy jak Archie Shepp, Albert Ayler i Cecil Taylor, oraz fakt, że nie było tam linii melodycznej, nie było to liryczne i nie można było tego nucić. Nie twierdząc, że muzycy ci nie traktowali tego, co robili, poważnie. Ale ludzie zaczęli się od nich odwracać. Coltrane nadal szedł ostro, tak samo Monk; ludzie nadal bardzo ich lubili. Ale odlotowe free (nawet Trane dotarł tam przed śmiercią) to nie było to, czego chcieliby słuchać masy ludzi.

Podczas gdy zaledwie kilka lat wcześniej nasza muzyka była na pierwszej linii frontu, zyskiwała prawdziwą popularność i szeroką publiczność, teraz wszystko zaczynało się zatrzymywać, gdy krytycy — biali krytycy — zaczęli popierać granie free, lansować je ponad to, co robili niemal wszyscy inni. Wtedy jazz zaczął tracić powszechną atrakcyjność.

Mnóstwo ludzi słuchało w miejsce jazzu muzyki rockowej — The Beatles, Elvisa Presleya, Little Richarda, Chucka Berry’ego, Jerry’ego Lee Lewisa, Boba Dylana; a nowym szalem było Motown Sound — Stevie Wonder, Smokey Robinson, The Supremes. Także James Brown zaczynał być wielki. Myślę, że trochę z tego ciśnienia na free wśród białych krytyków było zamierzone, ponieważ wielu z nich uważało, że ludzie tacy jak ja stają się zbyt popularni i zbyt silni w biznesie muzycznym. Musieli znaleźć sposób, aby podciąć mi skrzydła. Podobały się im melodyjne, liryczne rzeczy, które graliśmy na Kind of Blue, ale popularność i wpływy, jakich nam to przysparzało, niepokoiły ich.

Ci krytycy, gdy pocisnęli na sprawy odlotowe, a ludzie zaczęli odpadać, porzucili je jak gorący kartofel. Ale wtedy już wszyscy wypięli się na to, co robiła większość z nas; ni stąd ni zowąd jazz stał się passé, czymś martwym, co wsadza się do muzeum pod szkło i studiuje się. Ni stąd, ni zowąd rock’n’roll (a za kilka krótkich lat hard rock) znalazł się na celowniku mediów. Białe rock’n’roll, skradziony czarnemu rhythm’n’bluesowi i ludziom takim jak Little Richard i Chuck Berry i Motown Sound. Ni stąd, ni zowąd biały pop wypychano do telewizji i wszędzie indziej. Przedtem ta tak zwana biała amerykańska pop music była o niczym. Ale teraz kradli, brzmiali niby po nowemu, z odrobiną ciosu, z czymś niby szpanem. Ale to wciąż było zgredowskie, nic się jeszcze w tej muzyce nie działo. Zaś z powodu tego, co myślano teraz o jazzie, że niemelodyjny, że nie da się nucić — na mnóstwo poważnych muzyków czekały ciężkie czasy.

Wiele klubów jazzowych zamykano, a wielu muzyków jazzowych wyjeżdżało z tego kraju do Europy. Red Garland wrócił do domu w Dallas w Teksasie i narzekał, że nie ma tam gdzie grać. Wynton Kelly zmarł nagle, a Paul Chambers był blisko śmierci (o ile jeszcze wtedy żył).

Wciąż nie wierzę, że Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane i wszyscy inni odlotowcy zdawali sobie sprawę, jak wtedy wykorzystali ich ci wszyscy biali krytycy.

Osobiście nie lubiłem wielu rzeczy z tego, co się wtedy działo, nawet tego, co robił Trane; wolałem to, co robił w moim zespole, może przez pierwsze dwa, trzy lata. Teraz wyglądało na to, że grał tylko sam ze sobą, nie z grupą. Zawsze uważałem, że w muzyce dzieje się tylko to, co grupa robi razem.

W każdym razie stosunek opinii publicznej do muzyki mojej nowej grupy był w najlepszym razie obojętny, nawet jeśli na naszych koncertach były komplety, a płyty sprzedawały się dobrze. Myślę, że działo się tak, ponieważ byłem sławny, więc ludzie przychodzili zobaczyć tego słynnego czarnego buntownika, po którym wszystkiego można się spodziewać. Niektórzy nadal przychodzili słuchać muzyki, wielu nie podobało się to, co słyszeli, ale myślę, że większość była

po prostu obojętna. Graliśmy muzykę poszukującą, ale czasy się zmieniły, wszyscy tańczyli.

Należy pamiętać, że to ludzie w zespole, klasa muzyków czyni zespół wielkim. Jeśli masz utalentowanych muzyków wysokiej jakości, którzy chcą ciężko pracować, ostro grać i robić to razem, wtedy możesz mieć wielki zespół. W swych ostatnich latach w moim zespole Trane zaczął grać sam ze sobą, zwłaszcza w ostatnim roku. Gdy tak się zdarza, z zespołu znika magia, a ludziom, którzy kiedyś kochali grać razem, przestaje już zależeć. A wtedy zespół się rozpada, a z muzyki ulatuje gaz.

Wiedziałem, że Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter i Tony Williams są wielkimi muzykami i że chcą pracować jako grupa, jako muzyczna jedność. Wielki zespół od każdego wymaga poświęceń i kompromisów; bez tego nic się nie wydarzy. Myślałem, że to potrafię i tak rzeczywiście było. Jeśli sprawisz, że właściwi goście grają właściwe rzeczy we właściwym czasie, wtedy masz zespół jak sukinsyn; masz wszystko, czego ci potrzeba.

Jeśli ja byłem inspiracją, mądrością i spoiwem dla tego zespołu, Tony był ogniem, kreatywną iskrą; Wayne był ideologiem, to on konceptualizował wiele naszych muzycznych idei; a Ron i Herbie to kotwice. Ja byłem tylko liderem, który zbierał nas wszystkich razem. Wszyscy oni byli młodymi chłopakami i choć uczyli się ode mnie, także ja uczyłem się od nich nowych rzeczy, grania free. Ponieważ aby być i pozostać wielkim muzykiem, trzeba zawsze być otwartym na to co nowe, co dzieje się właśnie w tej chwili. Trzeba być zdolnym do wchłaniania tego, jeśli nadal ma się rozwijać i komunikować swoją muzyką. A kreatywność i geniusz w każdym rodzaju ekspresji artystycznej nie znają wieku; albo się je ma, albo nie i nie nabiera się ich z wiekiem. Rozumiałem, że musimy robić coś innego. Wiedziałem, że gram z wielkimi młodymi muzykami, którzy trzymali rękę na innym pulsie.

Z początku Wayne znany był jako muzyk swobodnej formy, ale te wszystkie lata grania z Artem Blakeyem i kierownictwo muzyczne jego zespołu sprowadziły go z powrotem do głównego nurtu. Chciał grać bardziej free, niż mógł grać w zespole Arta, ale także nie chciał całkiem odlecieć. Wayne zawsze eksperymentował z formą, a nie bez formy. Dlatego uważałem, że ze względu na to, gdzie chciałem skierować swoją muzykę, był doskonały.

Wayne był jedyną znaną mi osobą, która pisała tak jak Bird, jedyną. Tak samo pisał na beacie. Lucky Thompson usłyszał nas i powiedział: „Do licha, ten chłopak to dopiero potrafi pisać muzykę!” Gdy wszedł do zespołu, zaczął rozwijać się znacznie bardziej i znacznie prędej, bo Wayne to prawdziwy kompozytor. Píše partytury, pisze partie dla każdego tak, jak chce, żeby brzmiały. I działało to dokładnie właśnie tak, chyba że ja coś zmieniłem. Nie ufa interpretacjom swojej muzyki przez innych ludzi, więc przynosił całą partyturę i każdy raczej po prostu kopiował z niej swoją partię, niż znajdował swoją ścieżkę przez tę muzykę, przechodząc przez melodię i funkcje.

Wayne wniósł także pewien szczególny stosunek do reguł muzycznych. Jeśli nie działały, wtedy je łamał, ale z muzycznym sensem; rozumiał, że wolność w muzyce to taka znajomość reguł, która pozwala naginać je do własnej satysfakcji i smaku. Wayne zawsze był gdzieś tam, w swoim własnym wymiarze, na orbicie wokół swej własnej planety. Wszyscy pozostali w zespole stąpali po ziemi. W zespole Arta Blakeya nie mógł robić tego, co robił w moim; kiedy był w moim zespole, wydawał się kwitnąć jako kompozytor. To dlatego mówię, że w swych aranżacjach i kompozycjach był intelektualnym katalizatorem muzycznym w zespole.

Każdego wieczoru z tą grupą uczyłem się czegoś nowego. Jedną z przyczyn było to, że Tony Williams był takim progresywnym perkusistą. Słuchał jakiejś płyty i całą ją zapamiętywał, wszystkie sola, wszystko. Był jedynym w moim zespole, który pewnego razu powiedział mi: „Stary, dlaczego nie ćwiczysz!” Fałszowałem i w ogóle, próbując nadażyć za jego młodym tyłkiem. Więc zmusił mnie, żebym znowu zaczął ćwiczyć, bo przestałem i nawet tego nie

zauważyłem. Ale, stary, jedno ci mogę powiedzieć; nie ma takiego drugiego jak Tony Williams, jeśli chodzi o granie na bębnach. Nie było nikogo takiego ani przedtem, ani potem. To po prostu sukinsyn. Tony grał ponad beatem, troszeczkę ponad i to wszystkiemu dodawało czadu, ponieważ to miało czad. Tony cały czas grał polirytmię. Był połączeniem Arta Blakeya i Philly Joe'go Jonesa, Roya Haynesa i Maxa Roacha. To oni byli jego idolami i miał odrobinę z każdego z nich. Ale to, co jego, było absolutnie jego własne. Gdy tylko przyszedł do mnie, nie używał break-maszyny, więc namówiłem go, żeby na niej grał. Kazałem mu także grać stopą, ponieważ dużo słuchał Maxa i Roya, a Max nie używał stopy. Ale Art Blakey używał. (Jedyni muzycy w tamtym czasie, którzy tak grali, to Tony, Alphonse Mouzon i Jack DeJohnette.)

Ron był mniej muzykalny niż Tony w tym sensie, że grał to, co słyszał. Nie znał form muzycznych tak jak Tony i Herbie Hancock, ale miał wtedy ten wigor, którego potrzebowali Wayne i Herbie. Tony i Herbie zawsze mieli kontakt wzrokowy, ale bez Rona nie byłiby sekcją. Zwykle trwały cztery albo pięć dni, zanim Ron coś złapał, ale kiedy już złapał, lepiej było uważać. Ponieważ ten sukinsyn ciągnął dołem tak, że lepiej było poderwać się i grać, żeby głowa odpadała, bo inaczej zostawało się w tyle i wyglądało naprawdę marnie. A ego każdego z nas było zbyt wielkie na coś takiego. Tony prowadził tempo, a Herbie był jak gąbka. Cokolwiek się grało, było dla niego w porządku; on wchłaniał po prostu wszystko. Kiedyś powiedziałem mu, że jego akordy są zbyt gęste, a on na to: „Stary, czasami nie wiem, co grać”.

„No to, Herbie, nie graj nic, jeśli nie wiesz, co grać. Opuść sobie, rozumiesz, nie musisz grać bez przerwy!” Był jak ktoś, kto pije i pije, aż opróżni butelkę, tylko dlatego, że coś w niej jeszcze zostało. Taki był Herbie na początku; grałby, grał i grał, ponieważ umiał i ponieważ nigdy nie wyczerpywały się jego pomysły muzyczne i kochał grać. Stary, ten sukinsyn tak dużo grał na fortepianie, że podchodziłem, gdy skończyłem grać swoje, i udawałem, że obcinam mu obie dłonie.

Gdy tylko przyszedł do nas, powiedziałem mu: „Wciskasz zbyt wiele nut w akord. Akord jest już określony, tak samo brzmienie. Więc nie musisz grać tych wszystkich nut na dole. Dół jest Rona”. Ale to wszystko, co musiałem mu mówić, może jeszcze, żeby czasami grał raczej wolno niż tak prędko. I żeby nie grał za dużo; czasami niech nie gra nic, nawet jeśli siedzi tam cały wieczór. Niech nie gra tylko dlatego, że ma osiemdziesiąt osiem klawiszy do grania. Pianiści i gitarzyści, stary, są tacy sami; zawsze grają za dużo, zawsze trzeba ich pilnować. Jak dotąd jedyny gitarzysta, który mi się podobał, to Charlie Christian. Grał na gitarze elektrycznej jak na rurze i wywarł wpływ na moją grę na trąbce. Oscar Pettiford, ten basista, także grał jak Charlie Christian i to Oscar wprowadził tę koncepcję do nowoczesnego grania na basie, żeby grać tak jak na gitarze. Oscar i Jimmy Blanton. Charlie Christian wpłynął na moje podejście do trąbki, a także Dizzy'ego Gillespiego i Cheta Bakera, a także wpłynął na frazowanie Franka Sinatry i Nata „Kinga” Cole'a.

Nie musiałem pisać dla tego zespołu; cała moja robota to aranżowanie muzyki w sposób, w jaki moglibyśmy ją zagrać, po tym, jak oni ją napisali, dołożenie do wszystkiego wykańczających muśnięć. Wayne pisał coś i dawał to mnie i szedł sobie. Nie mówił ani słowa. Po prostu powiedział: „Proszę bardzo, Mr Davis, napisałem nową piosenkę”. Mr Davis! Spoglądałem na to, a to był numer jak sukinsyn. Wiele razy na trasie ktoś pukał do moich drzwi w hotelu, a tam stał jeden z tych groźnych, młodych sukinsynów z całą kupą nowych utworów, żebym na nie popatrzył. Wręczali mi je i uciekali, jakby się bali. Często myślałem sobie, czego się te sukinsyny boją, tacy groźni?

Zazwyczaj goście, którzy piszą jakiś utwór, chcą, aby ktoś grał w nim solo, więc wszystkie te sola są tam wpisane. Ale wiele z tego, co oni pisali, było całkiem inne, nie miało wielu solówek, traktowali to inaczej. To było raczej zespołowe granie z różnymi głosami, ich przeplataniem

i takimi sprawami. Grało się najpierw w 8/8, potem biegły akordy i reszta. Ale ja zupełnie to zmieniałem. Wiele razy wcale nie pozwalałem Herbiemu grać akordów, tylko solo w środkowym rejestrze z kotwicą w basie i brzmiało to jak sukinsyn, bo Herbie wiedział, że to zagra. Widzisz, Herbie był następnym krokiem po Budzie Powell i Theleniousie Monku i nie słyszałem dotąd nikogo, kto poszedłby za nim.

Jedną z pierwszych rzeczy, bez której nie ma wielkiego zespołu, jest zaufanie do reszty gości, że potrafią zrobić to, co jest do zrobienia, cokolwiek mówisz, że zagrasz. Wierzyłem w Tony'ego, Herbiego i Rona, że zagrają wszystko, co chcieliśmy grać, cokolwiek w danej chwili postanowimy. Bierze się to z grania z przerwami, więc muzyka jest świeża. A oni lubili się, na estradzie i poza nią, a to zawsze strasznie pomaga. Bywało tak, że Ron smyrał się za Herbiem i Tonym, aż się pozbierał i odkrywał, co Herbie i Tony robili. Tak jak gdy Ron zaczynał grać septymy durowe w basie i razem z Herbiem zamykali je i Tony to kumał i wiadomo było, że Wayne i ja także to kumaliśmy. Wayne siedział sobie, wyglądał jak anioł, ale kiedy wziął swoją rurę, stawał się sukinyńskim potworem. Po chwili przenikali nawzajem swoje myśli, a Tony, Herbie i Ron zamykali to.

Kiedy wyszliśmy grać w Hollywood Bowl, od początku było nieźle, a potem jeszcze lepiej. Nie ma takiej chwili, od której zespół zaczyna brzmieć naprawdę dobrze, kiedy już wszyscy przyzwyczaili się do grania ze sobą nawzajem. To dzieje się po prostu przez osmozę. W zespole jest pięciu ludzi i może się zdarzyć, że z początku przeniknie to tylko dwóch. A potem inni to słyszą i mówią: „Co? A to co?” Potem robią coś od tego, co zrobili tamci dwaj. A wtedy jest to już w środku u wszystkich.

Kochałem ten zespół, stary, ponieważ, jeśli graliśmy jakiś utwór przez cały rok i słyszałeś go na początku tego roku, przy końcu roku nie poznawałeś go. Gdy grałem z Tonym, który jest trochę geniuszem, musiałem reagować swoją grą na to, co grał on. Dotyczy to całego zespołu. Więc to, jak wszyscy graliśmy razem, zmieniało to, co graliśmy, każdego wieczoru.

Sposób, w jaki grałem, zanim ci goście przyszli do mojego zespołu, w pewien sposób działał mi na nerwy. Tak jak ulubiona para butów, którą nosisz bez przerwy, ale po jakimś czasie musisz je zmienić. Co było dobre u Ornette'a Colemana, to to, że jego idee muzyczne i jego melodie były niezależne od stylów, a będąc tak niezależnym wydawałeś się być spontanicznie kreatywnym. Mam prawie doskonale poczucie porządku melodycznego. A potem odkryłem po naprawdę uważnym słuchaniu niektórych rzeczy w grze Ornette'a oraz w jego wypowiedziach — zwłaszcza po tym, jak Tony wszedł do zespołu i słuchałem tego, co miał do powiedzenia o robocie Ornette'a — że gdy grałem jedną nutę na trąbce, tak naprawdę grałem około czterech i że transponowałem do swojego głosu trąbki sola gitarowe. W mojej muzyce z Tonym zacząłem wyciągać na przód puls bębnów, ponad wszystko inne, tak jak w muzyce afrykańskiej. W muzyce Zachodu biali starali się w tym czasie stłumić rytm z powodu jego pochodzenia — z Afryki — i jego rasowego sensu. Zacząłem uczyć się tego w tej grupie i właśnie to wskazało mi drogę naprzód.

Na poziomie osobistym byłem prawdopodobnie najbliższy z Ronem, ponieważ to on płacił zespołowi i w podróży zwykle jeździł ze mną, a czasami prowadził samochód. Jeździliśmy do St. Louis, kiedy mieliśmy grania tam w okolicy i był chyba jedynym z zespołu, który poznał moją matkę przed jej śmiercią. Poznał wszystkich moich przyjaciół ze szkoły, z których paru zostało wielkimi gangsterami.

Na estradzie zawsze stałem obok Rona, bo chciałem słyszeć, co grał. Przedtem stawałem zwykle obok perkusisty, ale teraz nie martwiłem się o to, co grał Tony, ponieważ słyszeć było wszystko, co grał; to samo z Herbiem. A wtedy nie używano wzmacniaczy, więc czasami trudno było usłyszeć Rona. Także stawałem obok niego, aby go wspierać, ponieważ wszyscy mówili o mnie, Wayne, Herbiem i Tonym, a dużo mniej o Ronie, co nieraz go denerwowało.

Co wieczór Herbie, Tony i Ron siadywali razem w hotelu i rozmawiali o tym, co grali, aż do rana. Każdego wieczoru wracali i grali coś innego. I co wieczór musiałem na to reagować.

Nasza muzyka zmieniała się każdego pieprzonego wieczoru; jeśli słyszałeś ją wczoraj, dziś była inna. Stary, to było coś, jak po jakimś czasie ten chłam zmieniał się z wieczoru na wieczór. Nawet my nie wiedzieliśmy, dokąd to wszystko zmierza. Ale wiedzieliśmy, że to będzie gdzieś indziej i że prawdopodobnie będzie ze szpanem i to wystarczyło, żeby każdy z nas czuł podniecenie tak długo, jak to trwało.

W ciągu czterech lat zrobiłem z tym zespołem sześć płyt studyjnych: E.S.P. (1965), Miles Smiles (1966), Sorcerer (1967), Nefertiti (1967), Miles in the Sky (1968) i Filles de Kilimanjaro (1968). Nagraliśmy znacznie więcej, niż wydano (niektóre z tych nagrań wyszły później na Directions i Circle in the Round). Było także trochę nagrań koncertowych, które — jak sądzę — Columbia wyda, gdy tylko uznają, że można zarobić na nich najwięcej pieniędzy — prawdopodobnie po mojej śmierci.

Mój repertuar, utwory, które graliśmy co wieczór, zaczynał męczyć zespół. Ludzie przychodzili, aby posłuchać utworów, które słyszeli na moich albumach; to właśnie to przyciągało ich na koncerty: Milestones, Round Midnight, My Funny Valentine, Kind of Blue. Ale zespół chciał grać te utwory, które nagrywaliśmy, a których nigdy nie graliśmy na żywo, i wiem, że mieli o to żal. Rozumiałem, skąd to się brało — z powodu całej tej roboty z Kilimanjaro, Gingerbread Boy, Footprints, Circle in the Round, Nefertiti; z wszystkimi tymi wspaniałymi utworami, które nagrywaliśmy. Przynosi się nowe utwory, wszystkie partie rozpisane, rozdaje się je, a potem się gra i nagrywa je. Próbowaliśmy ten chłam i patrzyli, które partie się nadawały, które potrzebowały zmian i nanosiliśmy te zmiany. Pisaliśmy i poprawialiśmy na przemian w trakcie prób, ponieważ nigdy przedtem nie widzieliśmy tych utworów. Tak więc był to praktyczny, techniczny problem. Czy ta nuta jest w G, czy w A? Czy jest na drugim, czy na trzecim beacie? Cała ta robota. No i gdy nie gra się tego na żywo, gdzie ludzie mogliby tego słuchać w sytuacji koncertowej, to po całej tej robocie może to być przykre. Zabawne było, że utwory, które graliśmy co wieczór, stawały się coraz szybsze i po jakimś czasie ta szybkość ograniczała to, co mogliśmy z nimi zrobić, ponieważ absolutnie nie mogły już być szybsze. Zamiast na żywo rozwijać muzykę, którą nagrywaliśmy na płytach, znajdowaliśmy sposoby, aby stara muzyka brzmiała równie nowocześnie jak ta, którą nagrywaliśmy.

Nieźle płaciłem zespołowi, około 100 dolarów za wieczór wtedy w 1964, a w czasie kiedy rozchodziliśmy się, może 150 czy 200 dolarów za wieczór. Zarabiałem więcej i płaciłem więcej niż ktokolwiek w branży. Także za nagrania płytowe płaciłem im dobrze, a ponieważ grali ze mną, ich reputacja nie ustępowała niczyjej innej. Nie przechwalałem się, tak po prostu było. Grasz ze mną, a potem zostajesz liderem, ponieważ potem, jak wszyscy mówili, tylko to pozostawało. Schlebiał mi to, ale przecież o to nie prosiłem. Ale akceptowałem taką rolę bez problemu.

Czasami sprawy w grupie bywały zabawne. Jedyny kłopot, jaki miałem z tym zespołem, kiedy zebrałem go po raz pierwszy, to to, że Tony był za młody, aby grać w klubach. Ilekroć graliśmy w klubach, musieli mieć wydzielone miejsca, gdzie mogłaby przyjść młodzież i popijać soft drinki. Aby wyglądać na starszego, Tony za moją namową zapiścił wasy, kiedyś kazałem mu zapalić cygaro. Mimo wszystko jednak wiele klubów nie angażowało nas, ponieważ był nieletni.

Zespół kręcił się wokół Tony'ego, a Tony kochał, kiedy wszyscy grali trochę obok. To dlatego tak bardzo podobał mu się Sam Rivers. Lubił, gdy muzyk się wychylał i nie przeszkadzało mu, jeśli robił błędy, o ile się starał i nie grał po prostu normalnie. Pod tym względem Tony i ja byliśmy bardzo podobni do siebie.

Herbie był zwariowany na punkcie fajansu elektronicznego i gdy jechał na trasę, wiele

czasu poświęcał na zakupy takiego sprzętu. Herbie chciał wszystko nagrywać i zawsze zjawiał się z małym magnetofonem. Wiele razy się spóźniał — i to nie ze względu na jakieś dragi czy coś takiego — i nie zdążał z wejściem na pierwsze raz pierwszego utworu. Spoglądałem więc na sukinsyna surowo, a pierwsze, co robił, to włożył pod ten cholerny fortepian i instalował swój magnetofon, żeby wszystko nagrywać. Gdy skończył, byliśmy już w trzech czwartych utworu, a on jeszcze nie grał. To dlatego na wielu nagraniach na żywo na początku nie słychać fortepianu. To był stały zespołowy żart — czy Herbie zdąży, czy też się spóźni.

Pamiętam, jak kiedyś Tony kupił sobie magnetofon i pokazywał go wszystkim naokoło. Gdy pokazał go Herbiemu, Herbie zaczął mu mówić, jak go obsługiwać. Tony się wściekł, ponieważ sam chciał nam wszystko o nim opowiedzieć. Ale Herbie już to zrobił, więc Tony był zły jak diabli. Kiedy Tony wściekł się na kogoś, nie grał z nim w jego solówce. Powiedziałem więc Ronowi: „Tylko patrz, jak Tony nie będzie grał z Herbiem w jego solówkach”. No i oczywiście, gdy Herbie zaczął swoje solo, Tony po prostu olał wszystko, co ten grał, i wcale mu nie pomógł. Herbie patrzył na Tony’ego i dziwił się, co jest grane, a Tony z głową w chmurach po prostu zostawił Herbiego z ptakiem w garści. Czasami Tony złościł się na Wayne’a, ponieważ Wayne bywał na scenie zawiany i nie dość uważał, a wtedy Tony po prostu przestawał grać. Ale właśnie taki był Tony, jeśli się na ciebie wściekł — w graniu niczego się po nim nie mogłeś spodziewać, lecz gdy tylko przyszła kolej na kogoś innego, natychmiast wracał dokładnie w to miejsce, skąd się wycofał.

Pewnego wieczoru graliśmy w Village Vanguard, a właściciel, Max Gordon, chciał, abym zaakompaniował jakiejs śpiewaczce. Więc powiedziałem mu, że nie podgrywam żadnym śpiewaczkom. Ale powiedziałem mu, aby spytał Herbiego i jeśli Herbie chce to zrobić, to nie mam nic przeciwko temu. Więc Herbie, Tony i Ron podgrywali jej, a publiczności bardzo się ona spodobała. Ani ja, ani Wayne nie graliśmy. Zapytałem Maxa, kim jest ta śpiewaczka, no wiesz, jak się nazywa. A Max powiedział: „Nazywa się Barbra Streisand i pewnego dnia zostanie wielką gwiazdą”. Więc ile razy widzę ją gdzieś dzisiaj, mówię „cholera!” i tylko kiwam głową.

W 1964 Frances i ja wydaliliśmy w naszym domu przyjęcie na cześć Roberta Kennedy’ego; ubiegał się o stanowisko senatora ze stanu Nowy Jork i nasz przyjaciel Buddy Gist zapytał, czy zechcielibyśmy to zrobić. Na to przyjęcie przyszli najróżniejsi ludzie — Bob Dylan, Lena Horne, Quincy Jones, Leonard Bernstein — i do dziś nie przypominam sobie, żebym spotkał Kennedy’ego. Mówią, że tam był, ale nawet jeśli był, nie pamiętam spotkania z nim.

Pamiętam natomiast, że w tym właśnie czasie poznałem Jamesa Baldwina, tego pisarza. Marc Crawford — który dobrze go znał — przyprowadził go ze sobą. Pamiętam, że czułem przed nim respekt, ponieważ był tak cholernie wielki, wszystkie te wspaniałe książki, które pisał, więc nie wiedziałem, co mu powiedzieć. Później okazało się, że on czuł to samo wobec mnie. Ale od razu bardzo go polubiłem, a on także strasznie mnie lubił. Szanowaliśmy się nawzajem. Był bardzo nieśmiały, a ja także. Wydawało mi się, że wyglądamy jak bracia. Gdy mówię, że obu nas cechowała nieśmiałość, mam na myśli artystyczny rodzaj nieśmiałości, rezerwę wobec ludzi, którzy zabierają ci czas. Zauważyłem to u niego, a także, że był tego świadomy. I oto siedziałem z Jamesem Baldwinem w swym sukinsyńskim domu. Czytałem jego książki i podziwiałem oraz szanowałem to, co miał do powiedzenia. Gdy lepiej poznałem Jimmy’ego, otworzyliśmy się na siebie nawzajem i zostaliśmy prawdziwymi przyjaciółmi. Za każdym razem kiedy jechałem na południe Francji grać w Antibes, spędzałem zawsze dzień lub dwa w domu Jimmy’ego w St. Paul de Vence. Siadywaliśmy w jego wielkim, pięknym domu i opowiadaliśmy różne historie, łącząc, że głowa odpadała. Potem przenosiliśmy się do jego winnego ogrodu i robili to samo. Naprawdę brak mi go, gdy teraz przyjeżdżam na południe Francji. Był wspaniałym człowiekiem.

Tymczasem sprawy w moim małżeństwie z Frances poszły w naprawdę złą stronę. Po

części dlatego, że rzadko tu bywałem, jeżdżąc w trasy na długie okresy, a długi pobyt w Los Angeles podczas nagrania *Seven Steps to Heaven* także nie poprawił naszych stosunków. Ból w biodrze wydawał się pogarszać na chłdzie, więc starałem się być tam, gdzie jest ciepło, ale to tylko jedna z przyczyn. To prochy i pijaństwo, i wszystkie te kobiety, z którymi nadal się widywałem, powodowały wszystkie te problemy. A ona też zaczęła pić, więc nasze kłótnie stawały się naprawdę straszne. Zacząłem teraz chodzić do tych knajp po godzinach, gdzie wszyscy zaprawiali się kocką do utraty zmysłów, a ona nie mogła tego znieść. Znikałem na parę dni i nawet nie dzwoniłem do domu. Frances niepokoiła się o mnie i miała nerwy stargane na strzępy. A potem, kiedy już wróciłem do domu, byłem tak złachany i skonany od braku snu przez te dwa dni, że zasypiałem nad talerzem. Belafontowie zaprosili nas na przyjęcie gwiazdkowe przy końcu 1964 — wyjątkowo nie grałem o tej porze w Chicago — poszliśmy, a ja do nikogo nie odezwałem się ani słowem. Byłem zaprawiony i irtowało mnie nawet siedzenie tam. To także zabolalo Frances, bo Julie była jedną z jej najlepszych przyjaciółek.

Zaczęła robić swoje, wychodziła z domu z przyjaciółmi i popychała swoje sprawy, a ja nie miałem do niej o to żalu. Myślę, że już za długo byliśmy małżeństwem. Nasze zdjęcie na płycie E.S.P., na którym patrzę na nią, zrobiono w naszym ogrodzie na jakiś tydzień, zanim ostatecznie odeszła. Mniej więcej wtedy zacząłem miewać zwidy, że ktoś obcy jest w domu. Więc szukałem w szafach, pod łózkami i przypominam sobie, jak wyrzuciłem wszystkich na dwór — wszystkich z wyjątkiem Frances — ponieważ szukałem tej wyimaginowanej osoby. A więc wpadam szalony jak sukinsyn, z rzeźnickim nożem i biorę ją ze sobą na dół do piwnicy na poszukiwanie tego kogoś, kogo tam wcale nie ma. Zaczęła udawać równie szaloną jak ja i mówi:

„Tak, Miles, ktoś jest w tym domu; zadzwoniśmy na policję”. Policja przeszukała dom i patrzyła na mnie, jakbym zwariował. Gdy przyszła policja, Frances wyszła z domu i zatrzymała się u jakiejś znajomej.

Namówiłem ją na powrót do domu. Znowu zaczęły się głośne kłótnie. Dzieci nie wiedziały co robić, siedziały więc w swoich pokojach i płakały. Wszystko to zaszkodziło chyba moim synom Gregory’emu i Milesowi IV, ponieważ było to zbyt ciężkie, żeby mogli sobie z tym poradzić; z całej trójki tylko Cheryl wyszła z tego gnoju cała, choć wiem, że nawet ona ma jakieś blizny.

Po ostatniej kłótni, kiedy rzuciłem przez cały pokój butelką piwa i kazałem, żeby obiad był gotowy, kiedy wróce, Frances zatrzymała się u jakichś przyjaciół, a potem pojechała do Kalifornii i zamieszkała u śpiewaczki Nancy Wilson i jej męża. Nie wiedziałem, co się z nią działo, aż gazety i stacje telewizyjne doniosły, że widuje się ją razem z Marlonem Brando. Dowiedziałem się, że mieszka u Nancy, zadzwoniłem i rozmawiałem z nią — poprosiłem jakąś kobietę, żeby zapytała o nią zamiast mnie. Powiedziałem jej, że przyjeżdżam tam po nią i odłożyłem słuchawkę. Potem uświadomiłem sobie, jak strasznie ją traktowałem i że to już koniec. Nie miałem już nic do powiedzenia, więc nic nie powiedziałem, ale teraz mogę powiedzieć. Nigdy nie miałem lepszej żony niż Frances i ktokolwiek ją dostanie, będzie szczęśliwym sukinsynem. Wiem to teraz i szkoda, że nie wiedziałem wtedy.

W kwietniu 1965 operowano mi biodro i zastąpiono główkę kości udowej kawałkiem kości podudzia, ale to się nie udało i trzeba to było powtórzyć w sierpniu. Tym razem wstawiono mi staw z plastyku. Muzycy z mego zespołu mieli teraz świetną reputację, więc nie mieli żadnych problemów z znalezieniem pracy, podczas gdy ja dochodziłem do siebie w domu oglądając w telewizji zamieszki w Watts.

Znowu nie grałem aż do listopada 1965, do grania w *Village Vanguard*. Musiałem wziąć Reggiego Workmana na bas, ponieważ Ron — który od czasu do czasu robił takie rzeczy — nie mógł, czy nie chciał, wycofać się z zobowiązań wobec kogoś innego. Był to wielki come back

i ludzie przyjmowali tę muzykę naprawdę dobrze. Po tym pojechaliśmy w grudniu na trasę do Philly i Chicago, gdzie graliśmy w Plugged Nickel i nagraliśmy tam płytę. To wtedy powrócił Teo Macero i to on zrobił tamto nagranie. Columbia wciąż ma jakieś nie wydane taśmy z tego nagrania. Ron wrócił na to granie i wszyscy grali tak, jakbyśmy się wcale nie rozstawali. Jak mówiłem, zawsze wierzyłem, że przerwa w graniu ze sobą na jakiś czas jest dobra dla zespołu, jeśli są to dobrzy muzycy i lubią grać razem. Po prostu odświeża muzykę i właśnie to zdarzyło się w Plugged Nickel, mimo że graliśmy ten sam repertuar, co zawsze. To, czego ludzie słuchali w 1965, było bardziej free niż kiedykolwiek. Wydawało się, że wszyscy muzycy wychodzą z siebie. To już naprawdę zapuściło korzenie.

W styczniu 1966 zachorowałem na zakażenie wątroby i przeleżałem aż do marca. Potem pojechałem z grupą na trasę na Zachód i znowu Ron Carter nie mógł, więc zabrałem Richarda Davisa. Tym razem grałem sporo koncertów w college'ach i wydały mi się mniej wyczerpujące niż granie w klubach. Naprawdę zaczynałem mieć dość sceny klubowej — grania w tych samych miejscach, spotykania tych samych ludzi i picia tego samego syfu co zawsze. Zakażenie wątroby zmusiło mnie do rzucenia wielu rzeczy, choć nie wszystkich, przynajmniej na razie. Zagraliśmy na Newport Jazz Festival, a potem, w listopadzie, nagrałem Miles Smiles. Na tym albumie naprawdę słysząc, jak odjeżdżamy, rozszerzamy się.

W 1966 albo 1967 — nie jestem pewien, kiedy dokładnie — poznałem Cicely Tyson, na dworze, w pobliżu Riverside Park. Widziałem ją w roli sekretarki w spektaklu telewizyjnym zatytułowanym East Side / West Side z George'em G. Scottem w roli głównej. Zrobiła na mnie wrażenie, ponieważ nosiła włosy uczesane na afro i zawsze, kiedy ją widziałem, była inteligentna. Pamiętam, jak zastanawiałem się, jaka ona jest. Miała inny rodzaj urody, którego zazwyczaj nie ogląda się u czarnych kobiet w telewizji. Wyglądała na bardzo dumną i miała coś w rodzaju wewnętrznego ognia, co było bardzo interesujące. Kiedy spotkaliśmy się po raz pierwszy, powiedziała coś, a ja na to coś takiego, żeby musiała to powtórzyć. Popatrzyła takim wszystkowiedzącym spojrzeniem, ponieważ wiedziała, że chciałem, aby powtórzyła to jeszcze raz, żebym mógł zobaczyć ruch jej warg. Na filmach tego nie widać. Skrywa to i nie robi tego, gdy gra. Nie wydaje mi się, aby ktokolwiek poza mną widział ten wyraz jej twarzy — tak mi przynajmniej powiedziała. Jest z Harlemu, ale jej rodzice pochodzą z Karaibów, a więc i ona myśli jak ktoś stamtąd, dumna ze swego afrykańskiego dziedzictwa.

Z początku byliśmy tylko przyjaciółmi, nie było w tym nic naprawdę poważnego. Spacerowałem w Riverside Park, o ulicę od miejsca, gdzie mieszkalem przy Zachodniej 77 ulicy, z zaprzyjaźnionym artystą z Los Angeles nazwiskiem Corky McCoy. Zobaczyłem Cicely. Siedziała na ławce w parku i gdy zobaczyła mnie, wstała. Mogłem chyba widzieć ją raz czy dwa przedtem albo z Diahann Carroll, albo z Dianą Sands, nie pamiętam. Przedstawiłem ją Corky'emu — sądziłem, że ona i Corky mogli się sobie spodobać. Po tym, jak odeszła Frances, nie miałem wcale serca dla żadnych kobiet ani dla nikogo innego, jeśli o to chodzi, z wyjątkiem ludzi z zespołu i naprawdę ścisłego kręgu przyjaciół. Ale Cicely nawet nie spojrzała na Corky'ego. Patrzyła na mnie, ponieważ wiedziała, że nie jestem już z Frances, a potem powiedziała: „Przychodzisz tu codziennie?”

Odparłem: „Tak”. Dostrzegłem zainteresowanie w jej oczach, ale nie chciałem zwracać sobie głowy żadnymi kobietami, także Cicely. Potem powiedziałem jej, że nie przychodzę do tego parku co dzień, tak jak powiedziałem, lecz tylko w czwartki.

„O jakiej porze?” — zapytała. Wciąż wcale nie patrzy na Corky'ego. Powiedziałem sobie, o cholera. Ale powiedziałem jej, o jakiej porze przychodzę. No i potem, za każdym razem, kiedy szedłem do tego parku, albo już tam była, albo natychmiast się pojawiała. Potem powiedziała mi, gdzie mieszka, i zaczęliśmy wychodzić razem. Ponieważ była bardzo miłą osobą i nie chciałem

jej zwodzić, powiedziałem: „Słuchaj, Cicely, nic ważnego między nami się nie dzieje. Nic dla ciebie nie mam. Żadnych uczuć. Wiem, że mnie lubisz i w ogóle i że chciałabyś, żeby nasze stosunki były troszeczkę poważniejsze, ale nic nie mogę poradzić na tę pustkę, którą czuję teraz wewnątrz”. Ale Cicely była cierpliwa i wytrwała i jedno prowadziło do drugiego, ponieważ Cicely należy do kobiet, które po prostu przenikają cię, wnikają ci w krew i w głowę. Zaczęliśmy wychodzić z domu razem i z początku razem spędzaliśmy wesoło czas. Trwało to długo, zanim zaczęliśmy ze sobą seks. Potem pomogła mi przestać pić ostre trunki i długo po tym piłem tylko piwo. Pilnowała mnie, po prostu wzięła to na siebie. I po jakimś czasie zupełnie mnie przeniknęła, także wszystkie moje sprawy (ale nigdy nie wspominała o żadnej ze swoich). Gdy zrobiłem Sorcerer w 1967, umieściłem jej portret na okładce i wszyscy, którzy nie wiedzieli tego dotąd, dowiedzieli się, że byliśmy parą.

W ostatnich kilku latach przez parę miesięcy mieszkowałem w Los Angeles. Joe Henderson wszedł do zespołu na początku 1967, ponieważ eksperymentowałem z dwoma tenorami. I mniej więcej w tym czasie zarzuciłem nawet przerwy pomiędzy utworami i grałem wszystko ciurkiem, przechodząc z jednego Utworu prosto w drugi. Moja muzyka naprawdę rozwijała się ze skali na skalę, więc nie chciało mi się łamać nastroju przerwami. Przechodziłem więc po prostu do następnego utworu, wszystko jedno w jakim był tempie, i właśnie tak graliśmy. Moje występy stały się teraz bardziej jak suity muzyczne, a to pozwalało na więcej i na dłuższe okresy improwizacji. Wielu ludziom podobała się ta zmiana, ale inni uważali, że to radykalne jak sukinsyn i że ostatecznie tracę rozum.

W kwietniu zagrałem parę razy w Kalifornii — znów bez Rona Cartera, znów był ze mną Richard Davis. Zgraliśmy ten nasz nie przerywany set w Berkeley dla dziesięciu tysięcy ludzi w sali gimnastycznej, gdzie przeniesiono wszystko pod dach z powodu burzy. Nasz set załamał wszystkich. A mnie zaszokowało, że nawet „Down Beat” dał nam wspaniałą recenzję.

Po Berkeley graliśmy w Los Angeles i tam miejsce Richarda Davisa zajął Buster Williams; Hampton Hawes, mój przyjaciel z Los Angeles, zwrócił mi na niego uwagę. Potem pojechalśmy grać w Both and Club w San Francisco, Hampton namówił Herbiego Hancocka, żeby wstał od fortepianu i zagrał z nami parę utworów. Hampton był szalonym, pięknym sukinsynem, który nigdy nie zyskał uznania, na jakie zasługiwał jako pianista. Był moim przyjacielem aż do śmierci w 1977. Graliśmy na Zachodnim Wybrzeżu aż do powrotu do Nowego Jorku na nagranie Sorcerer w maju 1967. Ron Carter wrócił do studia i w tym miesiącu w trzy dni nagraliśmy Nefertiti. Tym razem umieściłem na okładce swoje zdjęcie. To właśnie od tego albumu ludzie naprawdę zaczęli zauważać, jakim wspaniałym kompozytorem był Wayne Shorter. W tym miesiącu zgraliśmy jeszcze jedną sesję nagraniową, na której powstała jedna strona albumu zatytułowanego Water Babies, resztę albumu wypełnili inni muzycy, ponieważ wydano go dopiero w 1976.

W lipcu umarł Coltrane i to poraziło wszystkich. Śmierć Coltrane’a wszystkich zaszokowała, wszystkich zaskoczyła. Wiedziałem, że nie wyglądał zbyt dobrze i bardzo przytył, kiedy widziałem go ostatni raz, niedługo przed śmiercią. Wiedziałem, że nie grał wiele przed publicznością. Ale nie wiedziałem, że był aż tak chory — a nawet, że w ogóle był chory. Myślę, że tylko kilka osób naprawdę to wiedziało, jeśli w ogóle ktoś wiedział. Nie wiem nawet, czy Harold Lovett — który był wtedy naszym prawnikiem — wiedział. Trane trzymał wszystko przy sobie i nieczęsto go widywałem, ponieważ był zbyt zajęty swoimi sprawami, a ja miałem swoje. A także, ja również byłem chory i wydaje mi się, że ostatnio, kiedy go widziałem, mówiłem o tym, jakie to straszne być chorym. A on wcale nie mówił, że sam nie czuje się zbyt dobrze. Trane miał swoje sekrety i chyba poszedł do szpitala na dzień przed śmiercią 17 lipca 1967. Miał marskość wątroby i bolało go to tak strasznie, że nie mógł już tego dłużej znieść.

Muzyka Trane’a i to, co grał przez ostatnie dwa czy trzy lata swego życia, reprezentowała

dla wielu czarnych ludzi ten ogień i pasję, i szal, i gniew, i bunt, i miłość, które czuli, zwłaszcza młodzi czarni intelektualisci i rewolucjoniści z tamtych czasów. Wyrażał poprzez muzykę to, co H. Rap Brown i Stokeley Carmichael, i Czarne Pantery, i Huey Newton mówili słowami, to, co The Last Poets i Amiri Baraka mówili w poezji. Był ich chorążym w jazzie, teraz bardziej on niż ja. Grał to, co oni czuli wewnątrz i wyrażali poprzez rozruchy — „podpalaj, kochany, podpalaj” — które wybuchały wszędzie w tym kraju w dekadzie lat ‘60. Dla wielu młodych czarnych liczyła się tylko rewolucja — fryzury afro, afrykańskie tuniki, black power, pięści wzniesione nad głowami. Coltrane był ich symbolem, ich dumą — ich piękną, czarną, rewolucyjną dumą. Parę lat temu to byłem ja, teraz to on i to było dla mnie w porządku.

Tak samo dla wielu białych i żółtych intelektualistów i rewolucjonistów. Nawet jego odmiana w stronę muzyki bardziej duchowej na A Love Supreme — co było jak modlitwa — docierała i wpływała na tych ludzi, którzy byli za pokojem; hippisów i innych takich. Słyszałem, że grał na wielu love-in, które stały się nowym szalem dla wielu białych ludzi w całej Kalifornii. A więc docierał także do różnych grup ludzi. Jego muzykę przyjmowali bardzo różni ludzie, było to piękne i byłem z niego dumny, nawet jeśli bardziej lubilem jego wcześniejsze granie. Powiedział mi kiedyś, że nawet jemu samemu niektóre jego wcześniejsze rzeczy podobały się bardziej niż to, co robił teraz. Ale Trane był poszukiwaczem i jego kurs oddalał go coraz bardziej; nie mógł zawrócić, nawet gdyby tego chciał tak, jak mi się wydawało.

Jego śmierć spowodowała chaos we free thing, ponieważ był tam liderem. Był jak Bird dla wszystkich tych muzyków, którzy uważali siebie za „odlotowców” — rozumiesz, free, tam w kosmosie; był dla nich jak bóg. Kiedy umarł, było tak jak wtedy, kiedy umarł Bird i osierocił wielu muzyków bebopowych, którzy liczyli, że wskaże im kierunek, nawet jeśli on sam od wielu lat nie miał już żadnego kierunku. Nadal pozostawał Ornette Coleman i niektórzy zwrócili się ku niemu. Ale dla większości to Trane był światłem przewodnim i gdy odszedł, wydawali się jak ludzie w łódce na oceanie bez kompasu i bez steru. Wydawało się, że wiele z tego, czego był rzecznikiem w muzyce, umarło razem z nim. Nawet jeśli niektórzy z jego uczniów nadal nieśli jego posłanie, nieśli je do coraz mniejszych widowni.

Tak samo jak z Birdem, to Harold Lovett powiedział mi o śmierci Trane’a. Śmierć Trane’a naprawdę mnie zasmuciła, ponieważ nie tylko był wielkim i pięknym muzykiem, był piękną i uduchowioną osobą z rodzaju tych, których kochałem. Brak mi było jego ducha i kreatywnej wyobraźni i jego poszukującego, nowatorskiego podejścia do tego, co robił. Był geniuszem, tak jak Bird, i był nienasycony życiem i swoją sztuką — zwłaszcza prochami, alkoholem i muzyką — i w końcu go to zabiło. Ale pozostawił nam swoją muzykę i wszyscy możemy się z niej uczyć.

W tym czasie znowu wszystko wrzało w tym kraju — wszystko. Muzyka, polityka, stosunki rasowe, wszystko. Wydawało się, że nikt nie wiedział, dokąd to zmierza; wszystkim się poplątało — nawet wielu artystom i muzykom, którzy nagle zdawali się mieć więcej swobody niż kiedykolwiek, żeby robić swoje własne rzeczy. Wydawało się, że śmierć Trane’a strasznie zamieszala wielu ludziom, ponieważ na wielu ludzi miał wielki wpływ. Wydawało się, że nawet Duke skierował się ku duchowości, tak jak Trane w A Love Supreme, gdy Duke napisał partyturę pod tytułem In the Beginning God w 1965, a potem grał to w kościołach w całych Stanach Zjednoczonych i w Europie.

Po śmierci Trane’a ja i Dizzy Gillespie obaj zabraliśmy nasze zespoły na cały sierpień do Village Gate i gdy tam graliśmy, tłumy ustawały się w kolejki aż do następnej przecznicy, aby nas zobaczyć. Sugar Ray Robinson wpadł razem z Archiem Moorem, wielkim, starym czempionem z St. Louis. Pamiętam, że kiedy przyszli, poprosiłem Dizzy’ego, aby przedstawił ich z estrady, ale on odpowiedział, że to ja jestem kibicem boksu, więc dlaczego nie miałbym tego zrobić. Ale ja nie robiłem takich rzeczy, więc skończyło się na tym, że on to zrobił. Cały Nowy Jork mówił o

tym, jak grały nasze zespoły w Village Gate.

To chyba tam poznałem Hugh'a Masekelę, bardzo dobrego trębacz z Południowej Afryki. Właśnie przyjechał do Stanów i radził sobie całkiem nieźle. Przyjaźnił się z Dizzym, który chyba pomagał mu finansowo w czasie, gdy Hugh chodził tu do szkoły muzycznej. Pamiętam, jak pewnego wieczoru jechaliśmy razem w górę miasta, a on był nieco skrepowany siedząc ze mną w tym samym samochodzie. Powiedział mi, że byłem bohaterem jego i innych czarnych ludzi w Południowej Afryce, kiedy postawiłem się wówczas temu policjantowi przed Birdlandem, i pamiętam, że zaskoczyło mnie, że oni w ogóle wiedzieli o takich rzeczach tam w Afryce. Hugh miał już wtedy swoje własne podejście do gry na trąbce, miał swoje własne brzmienie. Myślałem, że to dobrze, choć nie sądziłem, żeby grał zbyt dobrze czarną muzykę amerykańską. Ile razy go spotykałem, mówiłem mu, aby raczej nadal robił swoje, niż próbował grać to, co my tutaj gramy. Po jakimś czasie zaczął chyba mnie słuchać, bo jego gra się poprawiała.

Po tym, jak grałem z Dizzym w Village Gate, grałem trasę w Stanach Zjednoczonych, a potem w Europie przez większość reszty 1967. Była to długa trasa z programem, który zestawiał George Wein pod tytułem „Newport Jazz Festival in Europe”. Lecz było tam razem na tej trasie zbyt wiele grup i po jakimś czasie wszystko się popieprzyło. Thelonious Monk, Sarah Vaughan i Archie Shepp byli na tej trasie wraz z całą bandą innych sukinsynów. (Grałem nawet parę razy z Archiem, bo poprosił mnie Tony, ale wciąż nie pasowałem do tego, co on grał). A potem, w Hiszpanii, George Wein i ja wdaliśmy się w tę straszną kłótnię o pieniądze. Lubię George'a i znam go od bardzo dawna, ale przez wszystkie te lata przeszliśmy przez swoją porcję kłótni, ponieważ nie lubię niektórych jego numerów i zawsze mu o tym mówię. George jest w porządku i przysłużył się muzyce i wielu muzykom, którym płacił nieźle pieniądze, w tej liczbie mnie. Po prostu niekiedy nie mogę znieść kitu, który czasami wciska.

Gdy tylko wróciłem do Nowego Jorku, zabrałem zespół do studia w grudniu 1967, wraz z Gilem Evansem — który zaaranżował parę rzeczy — i dodałem młodego gitarzystę nazwiskiem Joe Beck. Skłaniałem się już ku brzmieniu gitarowemu w swojej muzyce, ponieważ zaczynałem często słuchać Jamesa Browna i podobało mi się, jak używał gitary w swojej muzyce. Zawsze lubiłem bluesa i zawsze kochałem go grać, więc słuchałem wtedy Muddy'ego Watersa i B.B. Kinga i starałem się znaleźć sposób, aby zastosować takie samo prowadzenie głosów w swojej muzyce. Nauczyłem się wiele od Herbiego, Tony'ego, Wayne'a i Rona i prawie przyswoiłem sobie to wszystko, co podsłuchiwałem u nich w ciągu tych niemal trzech lat, które byliśmy razem. Teraz zaczynałem myśleć o nowych sposobach podejścia do muzyki, którą chciałem grać, ponieważ czułem już, że chcę się zmienić, ale nie wiedziałem jeszcze, na czym ta zmiana miała polegać. Wiedziałem, że wiąże się to z zastosowaniem gitary w mojej muzyce i zacząłem interesować się, jak mogłyby na nią wpłynąć głosy instrumentów elektronicznych. Widzisz, kiedy słuchałem Muddy'ego Watersa na rogu 33 ulicy i Michigan w każdy poniedziałek, kiedy grywał tam, a ja byłem w mieście, wiedziałem, że muszę przenieść coś z tego do swojej muzyki. No wiesz, to brzmienie bębnow za 1,50 dolara, harmonijki ustnej i dwuakordowego bluesa. Musiałem teraz do tego powrócić, ponieważ to, co robiliśmy, stało się po prostu zbyt abstrakcyjne. To było w porządku wtedy, gdy to grałem, ale po prostu chciałem wrócić do tego brzmienia, z którego się wywodzę.

To na tej sesji nagraniowej Herbie po raz pierwszy grał na elektrycznym fortepianie. Słuchałem Joe Zawinula grającego na tym w grupie Cannonballa Adderleya i strasznie podobało mi się jego brzmienie; dla mnie tu była przyszłość. Ale ruch w stronę instrumentów elektronicznych miał także nieco później rozbić mój zespół, a mnie samego skierować ku nowemu rodzajowi muzyki.

Joe Beck był dobrym muzykiem, ale nie mógł dać mi tego, czego wówczas chciałem.

Dodałem innego młodego gitarzystę, George'a Bensona, na innych sesjach — po uprzednim nagraniu mego regularnego kwintetu — w nagraniu, które zrobiliśmy w styczniu, lutym i marcu 1968. Jeden z utworów, w których grał George, Paraphernalia, został wydany później na Miles in the Sky. Resztę tych nagrań wydano jeszcze później.

Chciałem nieco lepiej słyszeć linię basu. Jeśli słyszysz linię basu, wtedy słyszeć każdą nutę w brzmieniu, które grasz. Zmieniliśmy więc linię basu w utworach, które graliśmy, przerobiliśmy je. Przerabialiśmy napisane wcześniej linie basowe, aby miały nieco potężniejsze brzmienie niż w zwykłym pięciosobowym zespole. Poprzez zastosowanie elektrycznego fortepianu, na którym Herbie grał linię basu i akordy tak, jakby grała je gitara, z Ronem grającym z nim w tym samym rejestrze, czułem, że muzyka mieć będzie dobre i świeże brzmienie. No i miała. Gdy robiłem te nagrania w takich aranżacjach, wyruszyłem w stronę tego, co krytycy mieli później nazwać fusion. Po prostu próbowałem pewnego świeżego, nowego podejścia.

Mniej więcej w tym samym czasie Columbia chciała, abyśmy, Gil i ja, zrobili jazzową wersję muzyki z filmu Doktor Dolittle. Widzisz, Porgy and Bess była moją najlepiej sprzedającą się płytą, więc jakiś tępą sukinsyn w Columbii wymyślił sobie, że ten Doktor Dolittle także nieźle się sprzedaje. Posłuchawszy tego chłamu powiedziałem: „Co to, to nie, Jose”.

Zabrałem zespół wraz z Gilem do Berkeley w Kalifornii i zagraliśmy tam koncert, dodając big band. Columbia nagrała ten koncert na żywo i nadal trzyma te taśmy w swoim sejfie. Tuż przedtem, zanim wyjechaliśmy na te koncerty, na początku kwietnia w Memphis zamordowano Martina Luthera Kinga. Cały kraj wybuchł gwałtem. King dostał pokojową nagrodę Nobla, był wspaniałym liderem i pięknym gościem, ale ja nigdy nie mogłem przekonać się do jego filozofii biernego oporu i nadstawiania drugiego policzka. A jednak to, że zginął tak właśnie, w tak gwałtownych okolicznościach — zupełnie jak Gandhi — to cholerna hańba. Był kimś takim jak amerykański święty, a biali ludzie i tak go zabili, bo przestraszyli się, kiedy zmienił swoje hasła i zamiast po prostu przemawiać do czarnych, zaczął mówić o wojnie w Wietnamie, sytuacji ludzi pracy i wszystkim innym. Przed śmiercią przemawiał do wszystkich, a tym przy władzy wcale się to nie podobało. Gdyby nadal mówił tylko do czarnych, byłby w porządku, ale on zrobił to samo co Malcolm po powrocie z Mekki i dlatego jego także zabili, jestem tego pewien.

Gdy wróciliśmy do Nowego Jorku, wróciłem w maju do studia, aby dokończyć Miles in the Sky, album z Herbiem, Waynem, Ronem i Tonym. W czerwcu, po skończeniu Miles in the Sky, weszliśmy do studia i rozpoczęliśmy album Filles de Kilimanjaro. Potem pojechaliliśmy na całe lato na trasę i skończyliśmy ten album we wrześniu.

Sprawy nie układały się zbyt dobrze dla mnie i Cicely i zerwaliśmy ze sobą, ponieważ poznałem piękną, młodą śpiewaczkę i autorkę piosenek nazwiskiem Betty Mabry, której zdjęcie jest na okładce Filles de Kilimanjaro. Był tam także utwór zatytułowany dla niej Mademoiselle Mabry. Gdy ją poznałem, miała dwadzieścia trzy lata, pochodziła z Pittsburga. Bardzo interesowała się nową, awangardową muzyką pop. W lutym 1968 zakończył się mój rozwód z Frances, więc Betty i ja pobraliśmy się we wrześniu, podczas gdy moja grupa grała w Plugged Nickel. Małżeństwo zawarliśmy w Gary w Indianie, a moimi друзbami byli mój brat i siostra.

Betty wywarła wielki wpływ zarówno na moje prywatne, jak i muzyczne życie. Przedstawiła mi muzykę Jimi Hendrixa — i samego Hendrixa — i innych czarnych muzyków rockowych. Znała Sly'ego Stone'a i wszystkich tych gości i sama była wspaniała. Gdyby Betty śpiewała do dziś, byłaby kimś takim jak Madonna, kimś jak Prince, tyle że kobietą. Była na początku tego wszystkiego, gdy śpiewała jak Betty Davis. Po prostu wyprzedzała swój czas. Pomogła także zmienić mi sposób ubierania się. To małżeństwo wytrzymało zaledwie około roku, ale ten rok był pełen nowych spraw i niespodzianek i pomógł mi wyznaczyć drogę, którą miałem pójść, zarówno w muzyce, jak w życiu.

ROZDZIAŁ 14

1968 pełen był wszelkich zmian; zmiany, które następowały w mojej muzyce, były dla mnie bardzo ekscytujące, a muzyka wokół była niewiarygodna. Wszystko to wiodło mnie ku przeszłości i ku In u Silent Way.

Wiele zmieniło się w muzyce w 1966 i 1967, i wiele działo się nowego. Na przykład muzyka Charlesa Lloyda, który stał się bardzo popularny. Kiedy w jego zespole naprawdę coś się działo, grali tam Jack DeJohnette i młody pianista nazwiskiem Keith Jarrett. Lloyd był liderem, ale to dzięki tym dwóm gościom w jego muzyce coś się działo. Grali skrzyżowanie jazzu z rockiem, bardzo rytmiczną muzykę. Charles nigdy nie grał nic specjalnego, ale miał na saksofonie specyficzne brzmienie, jasne i płynne, które pasowało do tego, co Keith i Jack kładli pod nim i naokoło niego. Jego muzyka była bardzo popularna przez jakieś parę lat, a więc wielu ludzi zwróciło na niego uwagę. Nasze dwie grupy dzieliły scenę w Village Gate przy końcu 1967 lub na początku 1968. Stary, ale był tłok. Znałem Jacka z jakiegoś zastępstwa za Tony'ego i gdy grupa Charlesa była w mieście, chodziłem jej słuchać. Charles nie utrzymał się długo, ale zarobił mnóstwo pieniędzy przez ten czas, kiedy był w modzie. Słyszę, że jest bogaty i sprzedaje dziś nieruchomości, tym lepiej dla niego.

Muzyka, której naprawdę słuchałem w 1968, to James Brown, ten wspaniały gitarzysta Jimi Hendrix i nowa grupa, która właśnie pojawiła się z przebojową płytą *Dance to the Music*, Sly and the Family Stone, prowadzona przez Sly'ego Stewarta z San Francisco. To co robił było groźne jak sukinsyn i miało wszelki czad funky. Ale przede wszystkim urzekł mnie Jimi Hendrix, kiedy Betty zwróciła mi na niego uwagę.

Po raz pierwszy spotkałem Jimiego, kiedy zadzwonił jego menadżer i chciał, żebym pokazał mu, jak gram i jak układam muzykę. Jimiemu podobało się to, co zrobiłem na *Kind of Blue* i niektóre inne rzeczy i chciał dodać trochę elementów jazzu do tego, co robił. Podobało mu się, jak Coltrane grał te swoje strumienie dźwięku i grał na gitarze w podobny sposób. A także powiedział, że rozpoznał wpływy gitarowe w moim graniu na trąbce. Więc zbliżyliśmy się do siebie. Betty naprawdę podobała się ta muzyka — a później przekonałem się, że Jimi także podobał się jej fizycznie — więc zaczął nas odwiedzać.

Był naprawdę miłym gościem, spokojnym choć intensywnym, zupełnie innym, niż sądzili o nim ludzie. Był dokładnym przeciwieństwem tego dzikiego i zwariowanego image'u, który prezentował na scenie. Gdy zaczęliśmy się spotykać i rozmawiać o muzyce, odkryłem, że nie umiał czytać nut. Betty wydała kiedyś w 1969 przyjęcie na jego cześć w moim domu na Zachodniej 77 ulicy. Nie mogłem tam być, bo musiałem być tego wieczoru w studio na nagraniu, więc zostawiłem mu jakieś nuty, żeby je przeczytał, a potem mieliśmy o tym rozmawiać. (Ktoś napisał jakieś bzdury, że nie przyszedłem na to przyjęcie, ponieważ nie życzyłem sobie żadnych przyjęć na jego cześć w moim domu. To kompletna bzdura.)

Kiedy zadzwoniłem do domu ze studia, żeby porozmawiać z Jimim o tych nutach, które mu zostawiłem, odkryłem, że nie umie czytać nut. Jest mnóstwo wspaniałych muzyków, którzy nie czytają nut — czarnych i białych — których znałem, považałem i z którymi grałem. Jimi był po prostu wspaniałym, urodzonym muzykiem, samoukiem. Chwytał wszystko od tych, z którymi miał do czynienia, i chwytał to w lot. Gdy tylko coś usłyszał, już to miał. Rozmawialiśmy i opowiadałem mu o sprawach technicznych, jak na przykład: „Jimi, rozumiesz, kiedy grasz akord zmniejszony...” i widziałem, jak pojawia mu się na twarzy ten wyraz zagubienia, więc mówiłem: „Okay, okay, zapomniałem”. Po prostu grałem mu to na fortepianie albo na trąbce, a on chwytał prędko jak sukinsyn. Miał wrodzony talent do słuchania muzyki. Więc grałem mu coś innego, pokazywałem mu w ten sposób. Albo puszczałem mu jakąś płytę, swoją lub Trane'a,

i objaśniałem mu, co tam robiliśmy. A potem zaczął stosować to, o czym mówiliśmy, na swoich albumach. To było wspaniałe. On wpłynął na mnie, a ja wpływałem na niego i właśnie tak zawsze robi się wielką muzykę. Każdy pokazuje coś innym, a potem ruszają dalej z tego miejsca.

Ale Jimi był także blisko hillbilly, muzyki ludowej granej przez białych ludzi z gór. To dlatego miał w zespole tych dwóch Anglików, ponieważ mnóstwo białych, angielskich muzyków lubiło tę amerykańską muzykę hillbilly. Moim zdaniem brzmiał najlepiej, gdy miał Buddy'ego Milesa na bębnach i Billy'ego Coxa na basie. Jimi grał te indyjskie sprawy albo te zabawne melodyjki, które dublował na gitarze. Kochałem te jego dublowania. Kiedy był z tymi białymi Anglikami, cały czas grał na 6/8 i to dlatego dla mnie brzmiał jak hillbilly, właśnie z powodu tej koncepcji. Ale kiedy zaczął grać z Buddym i Billym w Band of Gypsies, myślę, że pokazał wszystko, co potrafił. Ale firmom płytowym i białym ludziom bardziej podobał się wtedy, kiedy miał w zespole tych białych gości. Zupełnie tak samo, jak mnóstwo białych lubiło rozprawać o mnie, kiedy robiłem tę rzecz w nonecie — Birth of the Cool albo kiedy robiłem te albumy z Gilem Evansem czy Billem Evansem, ponieważ zawsze podoba im się widzieć białych w czarnych numerach, tak że mogą powiedzieć, że mają z tym coś wspólnego. Ale Jimi Hendrix pochodził z bluesa, tak jak ja. Dlatego rozumieliśmy się od razu. Był wspaniałym gitarzystą bluesowym. Obaj, on i Sly, byli wielkimi, urodzonymi muzykami; grali to, co słyszeli.

No więc, tak właśnie myślałem, jeśli chodzi o muzykę. Po pierwsze, musiałem polubić to, co miałem zamiar grać. Następnie, musiałem znaleźć właściwych muzyków. Był to proces grania z różnymi ludźmi i wybierania swojej drogi naprzód. Spędzałem wiele czasu słuchając i zgadując, co pewni ludzie mogliby grać i czego można po nich oczekiwać, a co i czego — nie, i wyszukując, i wybierając tych, którzy mogliby pasować, eliminując zaś takich, którzy nie mogliby. Ludzie sami siebie eliminują, kiedy nic się nie udaje — w każdym razie powinni.

Grupa rozwiązała się przy końcu 1968. Nadal grywaliśmy w klubach, a czasami grywaliśmy koncerty — przynajmniej Herbie, Wayne, Tony i ja grywaliśmy — ale praktycznie grupa rozpadła się, gdy Ron postanowił odejść na dobre, ponieważ nie chciał grać na elektrycznym basie. Herbie nagrał już Watermelon Man i chciał sformować własną grupę. Tony czuł to samo. Więc obaj odeszli przy końcu 1968. Wayne został ze mną parę lat dłużej.

Było to wspaniałe, kształtujące doświadczenie dla wszystkich. Zespoły nie trwają wiecznie i choć było mi przykro, kiedy ode mnie odchodzili, to był to naprawdę czas dla nas wszystkich, aby pójść dalej. Pozostawialiśmy siebie nawzajem w pozytywnych okolicznościach. I niczego więcej nie można wymagać.

Zmiany w moim zespole zaczęły się w lipcu 1968, kiedy zastąpiłem Rona Cartera na basie Miroslavem Vitoušem, młodym basistą z Czechosłowacji. (Ron nadal brał udział w kilku sesjach nagraniowych, ale odszedł od regularnego zespołu, który grał w klubach.) Miroslav był tylko tymczasowym zastępstwem do czasu, kiedy przyszedł Dave Holland. Widziałem i słyszałem Dave'a w czerwcu 1968, gdy grałem koncert w Anglii i załamał mnie. Ponieważ wiedziałem, że Ron wkrótce odejdzie, porozmawiałem z Davem o przyłączeniu się do mojego zespołu. Miał inne zobowiązania, a więc kiedy wywiał się z nich pod koniec lipca, zadzwoniłem do niego do Londynu i zaprosiłem, aby do nas dołączył. Przyjechał i zadebiutował z nami, gdy graliśmy w klubie Counta Basiego w Harlemlu. Zainteresowany byłem znalezieniem basisty elektrycznego, z powodu brzmienia, jakiego dodałoby to mojemu zespołowi. Nadal poszukiwałem kogoś, kto chciałby stale grać w moim zespole na tym instrumencie, bo nie wiedziałem, czy Dave zechce na niego przejść. Ale na razie mógł zastąpić Rona na graniach, które już załatwiłem, i mogliśmy przekroczyć kolejny most, kiedy się do niego zbliżymy.

Obsadziłem także obu, Chicka Corea i Joe Zawinula, przy fortepianach na niektórych z moich studyjnych sesjach nagraniowych tego roku. Na niektórych z tych sesji miałem trzech

pianistów — Herbiego, Joe i Chica. Na paru sesjach użyłem dwóch basistów — Rona i Dave'a. Zaczęłem także używać czasami Jacka DeJohnette'a zamiast Tony'ego Williamsa i zacząłem pisać Directions in Music by Miles Davis na froncie okładek płytowych, żeby nie było wątpliwości, kto sprawował kreatywną kontrolę nad muzyką. Po tym, co Teo Macero zrobił na Quiet Nights, chciałem kontrolować wszystko, co trafiało na płytę. Coraz bardziej przybliżałem się do stosowania instrumentów elektronicznych do wykańczania brzmienia, jakie chciałem uzyskać, i czułem, że napis Directions in Music by Miles Davis („Muzyka pod kierunkiem Milesa Davisa”) będzie to oznaczać.

Słyszałem, jak Joe Zawinul grał na elektrycznym fortepianie w Mercy, Mercy z Cannonballem Adderleyem i naprawdę podobało mi się brzmienie tego instrumentu i chciałem go mieć w swoim zespole. Chick Corea zaczął grać na elektrycznym fortepianie Fender Rhodes, kiedy zaczął grać ze mną, tak samo Herbie Hancock, który od razu polubił granie na fenderze; Herbie zresztą zawsze lubił elektroniczne gadżety, więc wskoczył na fendera jak ryba w wodę. Ale Chick nie był przekonany do grania na nim, gdy tylko do mnie przyszedł, więc zmusiłem go, żeby na nim grał. Nie podobało mu się, że mówiłem mu, na czym ma grać, aż naprawdę się załapał, a potem szczerze polubił fendera i na nim wyrobił sobie nazwisko.

Widzisz, fortepian Fender Rhodes ma jedno brzmienie, brzmi tak jak brzmi. Nie ma żadnych innych brzmień. Zawsze go rozpoznasz. Szaleję za tym, jak Gil Evans instrumentuje swoją muzykę, chciałem więc uzyskać brzmienie Gila Evansa w małym zespole. Wymaga to instrumentu takiego jak syntezator, który daje wszystkie brzmienia różnych instrumentów. Słyszałem, że można napisać linię basową z tą samą instrumentacją, jaką stosował Gil Evans w swoim big bandzie.

Z syntezatora można uzyskać dodatkowe głosy w harmonii na górze, a to sprawia, że cały zespół brzmi pełniej. Potem dubluje się bas, gdy dubluje się tamto; to sprawdza się lepiej, niż gdyby mieć regularny fortepian. Gdy już miałem to w głowie i zobaczyłem, jak wpływa to na muzykę, nie potrzebowałem już fortepianu. Nie miało to nic wspólnego z tym, że za wszelką cenę chciałem się zelektryfikować, jak twierdziło wielu ludzi, z tym, żebym mieć elektryczny fajans w zespole. Zależało mi po prostu na takiej instrumentacji, jaką mogłem uzyskać z fenderem, zaś nie mogłem z regularnym fortepianem. To samo z elektrycznym basem; dawał mi to, co chciałem wtedy usłyszeć zamiast kontrabasu. Muzycy muszą grać na takich instrumentach, które najlepiej odzwierciedlają aktualne czasy, grać z taką technologią, która daje to, co chce się słyszeć. Wszyscy ci puryści łązą wokół i gędzą, jak to instrumenty elektryczne zrujnują muzykę. To zła muzyka rujnuje muzykę, a nie instrumenty, które muzycy wybierają do grania. Nie widzę niczego złego w instrumentach elektrycznych tak długo, jak długo są wspaniali muzycy, którzy będą na nich dobrze grać.

Po tym, jak w sierpniu 1968 Herbie odszedł z regularnego zespołu, jego miejsce zajął Chick Corea. Chyba Tony Williams podpalił mnie do niego, bo obaj byli z Bostonu i Tony znał go stamtąd. Chick pracował przedtem ze Stanem Getzem, a gdy zadzwoniłem do niego, pracował z Sarah Vaughan. Na początku 1969 Jack DeJohnette zastąpił Tony'ego na bębnach, więc mieliśmy nowy zespół z wyjątkiem mnie i Wayne'a (choć Herbie i Tony grywali ze mną na sesjach płytowych.)

W lutym 1969 weszliśmy do studia: Wayne, Chick, Herbie, Dave, Tony, zamiast Jacka, na bębnach (ponieważ chciałem brzmienia Tony'ego), Joe Zawinul, a ja dodałem gitarzystę, jeszcze jednego młodego Anglika nazwiskiem John McLaughlin, który przyjechał, aby dołączyć do nowej grupy Tony'ego Williamsa, Lifetime (z Larrym Youngiem na organach). Dave Holland przedstawił Tony'ego i mnie Johnowi, gdy byliśmy w Anglii, gdzie słyszeliśmy go po raz pierwszy. Potem Dave pożyczył Tony'emu taśmę z nagraniem Johna, a Tony dał mi ją posłuchać.

Słyszałem, jak grał z Tonym w klubie Counta Basiego i to był sukinsyn, więc zaprosiłem go na tę sesję. Powiedział mi, że słuchał mnie od dłuższego czasu i że może się zdenerwować idąc do studia z jednym ze swoich idoli. Więc powiedziałem mu: „Zrelaksuj się po prostu i graj tak, jak wtedy u Counta Basiego, a wszystko będzie w porządku”. No i tak zrobił.

Była to sesja In a Silent Way. Zadzwoiłem do Joe Zawinula i kazałem mu przynieść do studia jakieś nuty, ponieważ kochałem jego kompozycje. Przyniósł utwór zatytułowany In a Silent Way, co stało się tytułowym utworem tego albumu. (Pozostałe dwa utwory na płycie były moje). Już przedtem nagrałem kilka innych utworów Zawinula, takich jak Ascent i Directions na sesji, którą zrobiliśmy razem w listopadzie 1968. Ascent był poematem dźwiękowym bardzo podobnym do In a Silent Way, tyle że nie był tak urzekający. Kiedy Joe przyniósł In a Silent Way, wiedziałem, co robił, tyle że tym razem lepiej to poukładał. (Z utworów, które napisałem na tamtą sesję w listopadzie 1968, słysząc, że skłaniałem się ku bardziej rytmicznym, bluesowo-funkowym brzmieniom).

Zmieniliśmy to, co Joe napisał w In a Silent Way, wyrzucili wszystkie akordy, wzięliśmy jego melodię i tego użyliśmy. Chciałem, aby zabrzmiało to bardziej rockowo. Na próbach graliśmy tak, jak Joe to napisał, ale według mnie nie sprawdzało się, bo te wszystkie akordy wprowadzały bałagan. Słyszałem, że melodia, którą napisał Joe, przykryta przez całą resztę śmieci — była naprawdę piękna. Gdy nagrywaliśmy, wyrzuciłem po prostu kartki z akordami i kazałem wszystkim grać tylko melodię, tylko ją ogrywać. Byli zaskoczeni mając tak pracować, ale wiedziałem, od kiedy przyniosłem muzykę, której nikt nie słyszał do Kind of Blue, że jeśli ma się kilku wspaniałych muzyków — a mieliśmy, zarówno wtedy, jak i teraz — poradzą sobie z taką sytuacją i zagrają ponad tym, co jest w nutach, i ponad tym, co sądzą, że potrafią. Właśnie to zrobiłem z In a Silent Way, a muzyka wyszła piękna i świeża.

Zawinulowi nigdy nie podobało się to, co zrobiłem z jego kompozycją, i nie sądzę, aby do dziś to polubił. Ale się sprawdziło, a tylko to naprawdę się liczy. Dziś wielu ludzi uważa ten utwór za klasykę i początek fusion. Gdybym pozostawił ten utwór tak, jak napisał go Joe, nie sądzę, że chwalono by go w ten sposób jak wtedy, gdy album wyszedł. In a Silent Way było wspólnym dziełem Joe i moim. Niektórzy ludzie nie lubią moich metod pracy. Ale ja zawsze starałem się o uznanie dla ludzi, którzy coś dla mnie robili. Ludzie chodzili naokoło wściekli, że podpisałem się pod aranżacją In a Silent Way ale to ja zaaranżowałem tę muzykę zmieniając ją w ten sposób.

Po ukończeniu In a Silent Way zabrałem zespół na trasę; Wayne, Dave, Chick i Jack DeJohnette byli teraz moim regularnym zespołem. Stary, szkoda że nie nagrano tego zespołu na żywo, bo był to naprawdę groźny sukinsyn. Chyba Chick Corea i kilku innych ludzi nagrało niektóre z naszych występów, ale Columbia przeoczyła całą tę pieprzoną sprawę.

Byliśmy na trasie całą wiosnę aż do sierpnia, kiedy znowu wróciliśmy do studia i nagraliśmy Bitches Brew.

Tysiąc dziewięćset sześćdziesiąty dziewiąty był rokiem, kiedy rock i funk sprzedawały się jak gorące bułki i wszystko to pokazano w Woodstock. Było tam ponad 400 000 ludzi. Tylu ludzi na koncercie przyprawia o szaleństwo, zwłaszcza tych, co wydają płyty. Jedyne, co im w głowie, to jakby tu bez przerwy sprzedawać płyty tylu ludziom? Jeśli dotąd tego nie robiliśmy, to jak moglibyśmy to zrobić?

Taka atmosfera panowała w firmach płytowych. W tym samym czasie ludzie wypełniali stadiony, żeby zobaczyć gwiazdy we własnych osobach. A muzyka jazzowa zdawała się wędznąć, na płytach i na żywo. Po raz pierwszy od dłuższego czasu sale nie były wyprzedane, gdziekolwiek się tylko pojawiłem. W Europie zawsze miałem komplety, ale w Stanach Zjednoczonych grywałem w 1969 w wielu klubach na wpół pustych. Czegoś mnie to nauczyło. Sprzedaży moich płyt nie można było porównać z tym, co sprzedawali Bob Dylan czy Sly Stone. Nakłady

ich płyt po prostu przebiły dach. Prezesem Columbia Records był Clive Davis i zakontraktował Blood Sweat and Tears w 1968, a grupę pod nazwą Chicago w 1969. Starał się zapewnić Columbii przyszłość i przyciągnąć wszystkich tych młodych nabywców płyt. Po trudnym początku dogadaliśmy się całkiem nieźle, ponieważ on myśli jak artysta, a nie jak biznesmen. Miał dobre pojęcie o tym, co się dzieje; wydawał mi się wspaniałym facetem.

Zaczął namawiać mnie na próbę dotarcia do tego młodzieżowego rynku i na to, abym się zmienił. Sugerował, że sposobem na dotarcie do tej nowej publiczności może być granie mojej muzyki tam, gdzie ona przychodzi, w miejscach takich jak Fillmore. Za pierwszą taką rozmową wściekłem się na niego, bo sądziłem, że lekceważy mnie i wszystko, co dotąd zrobiłem dla Columbii. Obrazilem się na niego zapowiedziawszy, że poszukam sobie innej firmy płytowej. Ale oni nie chcieli mnie wypuścić. Przez jakiś czas kłóciliśmy się, każdy ciągnął w swoją stronę, a potem wszystko się ostatecznie uspokoiło i znowu pogodziliśmy się. Przez chwilę myślałem o przejściu do Motown Records, ponieważ podobało mi się to, co robili, i wyobrażałem sobie, że lepiej zrozumieliby to, co starałem się robić ja.

Clive'owi wcale nie podobało się to, że umowa z Columbia pozwalała mi na pobieranie zaliczek na poczet przyszłych tantiem, więc kiedy tylko potrzebowałem pieniędzy, mogłem zadzwonić i wziąć zaliczkę. Clive czuł, że nie zarabiam dla firmy dość pieniędzy, aby traktowali mnie w ten sposób. Być może miał rację, teraz, kiedy spoglądam na to wszystko wstecz, ale tylko ze ściśle biznesowego punktu widzenia, nie zaś artystycznego. Moim zdaniem, Columbia powinna była wywiązywać się z tego, na co się zgodziła. Oni uważali, że skoro sprzedają około 60000 albumów za każdym razem, kiedy wydają płytę — co wystarczało im, zanim nie pojawiły się te nowe sprawy — to nie jest to dość, aby nadal dawać mi pieniądze.

Taki więc był klimat moich stosunków z Columbia, gdy wchodziłem do studia, żeby nagrać Bitches Brew. Nie rozumieli tego, że nie byłem jeszcze przygotowany na to, aby figurować tylko na tak zwanych listach klasyki Columbii. Widziałem przyszłość przed swoją muzyką i zamierzałem o nią walczyć, tak jak zawsze dotąd. Nie dla Columbii i sprzedawania ich płyt i nie po to, aby starać się o jakichś młodych, białych nabywców. Zamierzałem walczyć o nią dla siebie, dla tego, czego chciałem i potrzebowałem w swojej własnej muzyce. To ja chciałem zmiany kursu, musiałem zmienić kurs, aby nadal wierzyć w to, co gram, i kochać to.

Kiedy wchodziłem do studia w sierpniu 1969, to były czasy, w których obok muzyki rockowej i funkowej słuchałem Joe Zawinula i Cannonballa Addreleya w numerach takich jak Country Joe and the Preacher. I poznałem w Londynie jeszcze jednego Anglika nazwiskiem Paul Buckmaster. Zaprosiłem go, aby przyjechał kiedyś pomóc mi poskładać album. Podobało mi się to, co wtedy robił. Eksperymentowałem pisząc kilka prostych funkcji na trzy fortepiany. Proste rzeczy, a zabawne, bo robiąc to myślałem o tym, jak Strawiński powrócił do prostych form. Więc zapisywałem to, jak na przykład akord na jednym beacie i linię basu i okazywało się, że jak dłużej to gramy, to za każdym razem jest inaczej. Pisałem jakiś akord, jakąś frazę, może jeszcze jeden akord i okazywało się, że im dłużej grane, tym stało się to trudniejsze. Zaczęło się to w 1968, kiedy miałem Chicka, Joe i Herbiego na tych sesjach studyjnych. Trwało na sesjach do In a Silent Way. Potem zacząłem myśleć o czymś większym, o szkieletcie utworu. Pisałem akord na dwóch beatach i potem dwa puste beaty. Więc wychodziło raz, dwa, trzy, da-dum, prawda? Potem dodawałem akcent na czwartym beacie. Może były trzy akordy w pierwszych taktach. W każdym razie mówiłem muzykom, że mogą robić, co chcą, grać, cokolwiek słyszą, ale muszą mieć to, co robią, jak akord. A wtedy wiedzieli, co mogli robić, i to robili. Ogrywali ten akord tak, by brzmiało to efektownie.

Mówiłem im to na próbach, a potem przynosiłem te szkice muzyczne, których nikt przedtem nie widział, tak jak zrobiłem to przy Kind of Blue i In a Silent Way. Zaczęliśmy rano w studiu

Columbii na 52 ulicy i nagrywaliśmy cały dzień przez trzy dni w sierpniu. Kazałem Teo Macero, który był producentem płyty, aby po prostu puścił taśmę i nagrywał wszystko, co graliśmy; kazałem mu brać wszystko i nie przeszkadzać, nie zadawać pytań. „Siedź tylko w reżyserce i martw się, żeby złapać brzmienie” — powiedziałem mu. I siedział, wcale się nie wpięprzał i wszystko naprawdę dobrze nagrał.

A ja dyrygowałem jak dyrygent, gdy tylko zaczęliśmy grać i albo pisałem jakieś nuty dla kogoś, albo kazałem mu grać różne rzeczy, w miarę jak słyszałem, że muzyka rośnie, wychodzi. Było to jednocześnie luźne i ścisłe. Swobodne, ale uważne, wszyscy byli czujni na różne możliwości, które pojawiały się wraz z muzyką. Podczas gdy muzyka się rozwijała, słuchałem tego, co uważałem, że należy rozszerzyć albo powstrzymać. I w ten sposób nagranie to polegało na rozwoju procesu kreatywnego, na żywej kompozycji. Było jak fuga albo motyw, od którego wszyscy odbijaliśmy się. Gdy zaś rozwinęło się do pewnego punktu, mówiłem pewnym muzykom, aby wychodzili i grali coś innego, jak na przykład Benny'emu Maupinowi na klawirze basowym. Szkoda, że nie pomyślałem o nagraniu całej tej sesji na video, bo to musiałoby być coś, co chętnie zobaczyłbym, jak wychodziło, tak jak natychmiastowa powtórka footballu czy koszykówki. Czasami zamiast normalnego biegu taśmy kazałem Teo ją cofać, tak, abym mógł posłuchać tego, co zrobiliśmy. Jeśli w jakimś punkcie chciałem mieć coś innego, po prostu wpuszczałem muzyków i od razu to robiliśmy.

To była wspaniała sesja nagraniowa, stary, i nie przypominam sobie, żebyśmy mieli jakieś problemy. Było to jak jedno z tych jam sessions z dawnych czasów, które często grywaliśmy w Minton's, kiedyś w czasach bebopu. Każdego dnia, kiedy rozstawaliśmy się, wszyscy byli podekscytowani.

Niektórzy pisali, że Bitches Brew było pomysłem Clive'a Davisa czy Teo Macero. To kłamstwo, ponieważ oni wcale nie mieli z tym do czynienia. Znowu to biali ludzie starali się przypisać innym białym ludziom nienależną im zasługę, ponieważ płyta okazała się przełomową koncepcją, bardzo nowatorską. Chcieli poprawić historię po fakcie, tak jak zawsze to robią.

Tego, co zrobiliśmy na Bitches Brew, nie można nawet zapisać tak, aby mogła to zagrać jakaś orkiestra. Dlatego nie napisałem tego wszystkiego, nie dlatego, że nie wiedziałem, czego chcę; wiedziałem, że to, czego chcę, wyniknie z pewnego procesu, a nie z jakiegoś z góry zaaranżowanego chłamu. Była to sesja improwizacji, a to improwizacja czyni jazz tak niezwykłym. Za każdym razem gdy zmienia się pogoda, zmienia to cały twój stosunek do wszystkiego, a więc muzyk będzie grał inaczej, zwłaszcza, jeśli niczego przed nim nie postawić. Stosunek muzyka jest muzyką, którą gra. Na przykład w Kalifornii, na plaży, masz ciszę i dźwięk fal rozbijających się o brzeg. W Nowym Jorku masz do czynienia z dźwiękami klaksonów samochodowych i krzykami ludzi na ulicy i innym takim chłamek. Kalifornia jest łagodna, słońce, sport i piękne kobiety na plaży, co wystawiają na pokaz swoje ciała o groźnych tyłkach i pięknych, długich nogach. Ludzie mają rumianą cerę, bo cały czas są na słońcu. Ludzie w Nowym Jorku także wychodzą na dwór, ale to coś innego. Nowy Jork dzieje się w czterech ścianach. Kalifornia zaś — na zewnątrz i muzyka, która stamtąd pochodzi, odbija tę otwartą przestrzeń i autostrady, rzeczy, których nie słysząc w muzyce z Nowego Jorku, która jest zazwyczaj bardziej intensywna i energetyczna.

Gdy skończyłem Bitches Brew, Clive Davis skontaktował mnie z Billem Grahamem, właścicielem Fillmore w San Francisco i Fillmore w dole Nowego Jorku. Bill chciał, abym najpierw zagrał w San Francisco z Grateful Dead i tak zrobiliśmy. Ten koncert otworzył mi oczy, ponieważ tego wieczoru było tam około pięciu tysięcy ludzi, przeważnie młodych białych hippisów, którzy niewiele — jeśli w ogóle — słyszeli o mnie. Graliśmy przed Grateful Dead, ale jeszcze jedna grupa weszła przed nas. Klub był napakowany tymi odjazdowymi, zaprawionymi białymi ludźmi i gdy zaczęliśmy grać, łazili wokół i rozmawiali. Ale po chwili wszyscy się

uspokoili i naprawdę załapali się na tę muzykę. Grałem trochę czegoś takiego jak Sketches of Spain, a potem przeszliśmy na rzeczy z Bitches Brew i wtedy naprawdę odpadli. Po tym koncercie za każdym razem, kiedy grałem w San Francisco, mnóstwo młodych białych ludzi pojawiało się na graniach.

Potem Bill sprowadził nas z powrotem do Nowego Jorku, aby zagrać Fillmore East z Laurą Nyro. Ale przedtem graliśmy dla Billa w Tanglewood z Carlosem Santaną i grupą pod nazwą Voices of East Harlem. Pamiętam to granie, ponieważ dotarliśmy tam trochę spóźnieni, a ja przyjechałem swoim lamborghini. Więc kiedy przyjechałem — koncert był w plenerze — była tam polna droga. Jechałem nią, a wszędzie wokół wzbijał się kurz. Zatrzymałem się w tej chmurze pyłu, a tam czekał na mnie Bill, zdenerwowany jak diabli. Wysiadam, mam na sobie taki długi skórzany płaszcz. Bill patrzy na mnie, jakby chciał się wściec, no nie? Więc mówię do niego: „O co chodzi, Bill? Spodziewałeś się, że ktoś inny wysiadzie z tego wozu?” I to go po prostu załamało.

Te grania dla Billa w tym czasie pomogły mi rozszerzyć moją publiczność. Graliśmy dla najróżniejszych ludzi. W tłumy, które przychodziły zobaczyć Laurę Nyro czy Grateful Dead, mieszała się ludziska, którzy przychodzili posłuchać mnie. A więc wszyscy na tym zyskiwali.

Bill i ja dogadywaliśmy się całkiem w porządku, ale mieliśmy swoje nieporozumienia, bo Bill jest twardym sukinyńskim biznesmenem, a ja także nie daję sobie wciskać kitu. Więc były zgrzyty. Pamiętam, pewnego razu — mogło to być parę razy — w Fillmore East w 1970, grałem przed tym żalosnym dupkiem nazwiskiem Steve Miller. Crosby, Stills, Nash and Young byli chyba w tym programie i oni byli trochę lepsi. W każdym razie, Steve’owi Millerowi nic się nie udawało, więc byłem wkurzony, że muszę grać przed tym sukinsynem, co nic nie gra, tylko dlatego, że wydał jakąś jedną czy dwie smutne płyty. Więc spóźniałem się i to on musiał iść pierwszy, a potem wychodziliśmy my i dawaliśmy czadu na całą pieprzoną budę i wszyscy byli zadowoleni, w tym także Bill!

Trwało to parę wieczorów i za każdym razem, kiedy się spóźniałem, Bill mówił mi, że to „brak szacunku dla tamtego artysty” i inne takie bzdury. Ostatniego wieczoru robię to samo. Kiedy wchodzi, widzę, że Bill jest wściekły jak sukinsyn, bo nie czeka na mnie w środku, jak zwykle, ale stoi przed Fillmore. Zaczyna wciskać mi ten kit o „lekceważeniu Steve’a” i w ogóle. Więc patrzę na niego, zimny jak sukinsyn, i mówię mu: „Hej, kochanie, wszystko jest tak jak było, a przecież wiesz, że tak jest całkiem dobrze, prawda?” No i na to nie mógł nic powiedzieć, bo roznosiliśmy budę.

Po tym graniu, albo mniej więcej w tym czasie, zacząłem sobie uświadamiać, że większość muzyków rockowych nie wiedziała nic o muzyce. Nie studiowali jej, nie potrafili grać w różnych stylach — a o czytaniu nut nawet szkoda gadać. Ale byli popularni i sprzedawali mnóstwo płyt, ponieważ dawali publiczności specyficzne brzmienie, którego chciano słuchać. Więc pomyślałem sobie, że jeśli oni potrafili dotrzeć do tych wszystkich ludzi i sprzedawać te wszystkie płyty zupełnie nie znając się na tym, co robią — to ja także potrafiłbym to robić, tyle że lepiej. Podobało mi się granie w większych salach zamiast w nocnych klubach. Nie tylko można zarobić więcej pieniędzy i grać dla większej widowni, ale także unika się niewygód grania w tych wszystkich zadymionych nocnych klubach.

Tak więc przez Billa poznałem Grateful Dead. Jerry Garcia, ich gitarzysta, i ja wspinała się rozumieliśmy, rozmawialiśmy o muzyce — o tym, co oni lubili i co lubiłem ja — i myślę, że wszyscy nauczyliśmy się czegoś, trochę dojrzeliliśmy. Jerry Garcia kochał jazz i okazało się, że kochał moją muzykę i słuchał jej od dawna. Kochał także innych muzyków jazzowych, takich jak Ornette Coleman i Bill Evans. Laura Nyro poza sceną była bardzo spokojną osobą i chyba trochę ją przestraszyłem. Patrząc wstecz myślę, że Bill Graham zrobił tymi koncertami coś ważnego

dla muzyki, wszystko pootwierał tak, że wielu ludzi słuchało wielu różnych rodzajów muzyki, których normalnie nie usłyszeli by. Nie spotkałem potem Billa aż do czasu, kiedy zrobiliśmy kilka koncertów dla Amnesty International w 1986 czy 87.

W tym czasie poznałem młodego czarnego komika, który występował czasami przed naszymi koncertami, Richarda Pryora. Stary, to był zabawny sukinsyn. Nie miał jeszcze nazwiska, ale wiedziałem, że będzie wielką gwiazdą. Po prostu czułem to w kościach. Załatwiłem naszemu zespołowi granie w Village Gate i zaangażowałem Richarda, aby występował przed nami. Zapomniałem, gdzie słyszałem go po raz pierwszy, ale chciałem, aby ludzie przekonali się, jak wspaniały był ten sukinsyn. Płaciłem mu z własnej kieszeni i byłem producentem całej sprawy. Graliśmy tak chyba przez dwa weekendy, i zespół i Richard po prostu roznieśli tę budę. Richard otwierał, potem mieliśmy trochę muzyki indyjskiej na gitarze, a potem grał mój zespół. Miało to wielkie powodzenie i nawet zarobiłem trochę pieniędzy na całą tę sprawę. Richard i ja zostaliśmy po tym dobrymi przyjaciółmi, kręciliśmy się razem, zaprawiali i po prostu świetnie się bawili. Wielu komików to straszni nudziarze, gdy tylko zejść z estrady, ale Richard — i Redd Foxx — byli tak samo zabawni poza estradą, jak na niej. Richard często zostawiał swoją żonę w moim domu, kiedy wyjeżdżał na trasę, ponieważ nie miał wtedy stałego mieszkania. Ale Richard był zabawny, stary, nawet wtedy, i nie tylko na estradzie.

Mniej więcej w tym czasie spotkałem Billa Cosby'ego, jak przechodził przez dworzec lotniczy w Chicago. Później, gdy go poznałem i zostaliśmy bliskimi przyjaciółmi, powiedział mi, że spotkaliśmy się już wcześniej w Philly, kiedy przychodził na moje występy. Powiedział mi, że wywarłem wielki wpływ na jego życie, ale nie pamiętam tamtego spotkania. Robił wtedy „I Spy” i był wielką gwiazdą. Lubilem oglądać jego program. Pamiętam, jak mi powiedział: „Dziękuję, Miles, mam tylko nadzieję, że dadzą mi jakąś kobietę, z którą mógłbym mieć romans, zanim program się skończy. Zachowują się tak, jakby czarni ludzie nie chodzili ze sobą do łóżka albo nie mieli życia uczuciowego tak jak biali ludzie. Mam nadzieję, że dadzą mi kiedyś jakąś scenę miłosną z jakąś kobietą, choćby raz pozwolą na scenę z pocałunkiem”. No i tyle. Mówił to w biegu, aby złapać samolot, a ja goniłem swój. Pamiętam, że pomyślałem — tak, ma rację. Ale chyba nie dali mu tej sceny.

Sprawy układały się dość dobrze w mojej muzyce, ale niezbyt dobrze w moich stosunkach z żoną Betty. Zaczęła okłamywać mnie i próbowała mnie zmusić, abym dawał jej swoje pieniądze. Zaczęła podpisywać fajans, gdy byłem poza domem, w trasie, rozumiesz, zabierała jakąś przyjaciółkę do hotelu i podpisywała ich rachunek moim nazwiskiem. Zaczęła sprawiać mi mnóstwo kłopotów. Harold Lovett, mój prawnik, pił wtedy zbyt dużo, a więc nie byliśmy już sobie bliscy tak jak niegdyś. Dawał w dupę, ale byłem wobec niego lojalny, bo stał za mną wtedy, kiedy nikt inny nie chciał. Jego numery zaczęły mi już jednak działać na nerwy. Nigdy nie lubił Betty i często mówił mi, że jestem z nią tylko dlatego, że jest podobna do Frances. Rzeczywiście, była, zwłaszcza z pewnej odległości. Uważał, że to jest powód, dla którego jestem z nią, i prawdopodobnie miał rację. Uważał, że nie ma klasy i po prostu mnie wykorzystuje i wyszło na to, że miał rację — tym razem.

Pamiętam, jak pojechaliśmy grać do Europy przy końcu lata 1969, po ukończeniu Bitches Brew. Wpadłem na Billa Cosby'ego i jego żonę Camille. Graliśmy, chyba w Antibes, a Bill był tam na wakacjach. Poszedł na występ z Camille, a potem poszliśmy wszyscy do jakiegoś klubu. Bill i Camille tańczą na parkiecie, a Betty tańczy z jakimś Francuzem i jest ostro zaprawiona. Camille ma na sobie taki piękny, biały, koronkowy kombinezon z dziurami jak kosz do koszykówki. I gdy tak tańczą, Betty tańczy jak dzika po całym parkiecie i wpada w dziury w kombinezonie Camille obcasami swoich pantofli i drze kombinezon Camille jak sukinsyn. Nawet nie wie, że to robi. Jak tylko się zorientowała, przeprosza i w ogóle, a ja mówię Billowi, że zapłacę za to, ale Bill i

Camille nie chcą o tym słyszeć, ponieważ on mówi, że to tylko nieuwaga i że współczuje Betty. Ale ja wiem, że Betty za dużo sobie pozwala, i ten numer żenuje mnie jak sukinsyn.

Widzisz, Betty była zbyt młoda i dzika, jak na to, czego ja oczekiwałem od kobiety. Przyzwyczajony byłem do opanowanych, wyrafinowanych i eleganckich kobiet, takich jak Frances czy Cicely, które radziły sobie w każdej sytuacji. A Betty była wolną duszą — utalentowaną jak sukinsyn — rockerem i ulicznicą, która przywykła do całkiem innych rzeczy. Była nieokrzesana i lubiła inne takie rzeczy, ostry seks, ale nie widziałem tego, kiedy ją poznałem — a nawet gdybym widział, nie przywiązałbym chyba do tego zbyt wiele wagi. Ale robiła właśnie takie numery, a także wiele innego gnoju i po prostu miałem już tego dość.

Gdy rozstaliśmy się z Billem i Camille, pojechałem do Londynu zobaczyć się z Sammym Davisem jr., który występował tam w *Golden Boy*. Spotkałem także Paula Robesona; starałem się widywać z nim, ilekroć jechałem do Londynu, zanim nie wrócił do Stanów. Kreśliłem się razem z ludźmi z wielką klasą, ale Betty nie czuła się dobrze w takim towarzystwie. Lubiła tylko rockersów i to jest w porządku, ale ja zawsze miałem wielu dobrych przyjaciół, którzy nie byli muzykami, a Betty nie potrafiła dojść do ładu z takimi ludźmi, więc po prostu oddalaliśmy się od siebie.

Później w Nowym Jorku wpadłem na piękną dziewczynę z Hiszpanii, która chciała iść ze mną do łóżka. Idę do jej domu, a ona mówi mi, że Betty chodzi z jej chłopakiem. Kiedy pytam, kto to taki, ona mówi mi: „Jimi Hendrix”. Była pięknym blond sukinsynem. No i rozbiera się, a ciało ma takie, co to nie może czekać. Mówię jej: „Jeśli Betty chce przelecieć Jimiego Hendrixa, to jest to ich sprawa, a ja nie mam nic do tego, a także to nie ma nic wspólnego z tobą i ze mną”. A ona mówi, że jeśli Betty ma dymać jej faceta, to ona wydyma mnie. Ja na to: „Nie ze mną takie numery, bo ja nie dymam nikogo z takich powodów. Jeśli masz to robić ze mną, to dlatego, że ty tego chcesz, a nie dlatego, że Betty dyma Jimiego.

Ubrała się i po prostu pogadaliśmy. Stary, to, co jej powiedziałem, po prostu ją załamało. Ponieważ była taka piękna, że przywykła, że faceci lecą na nią na łeb na szyję. Ale ja byłem inny i nigdy nie byłem taki. Samo to, że kobieta jest piękna, nic dla mnie nie znaczy i nigdy nie znaczyło; zawsze miałem piękne kobiety. Żebym się na nie załapał, muszą także mieć rozum i myśleć o czymś innym niż to, jakie są piękne.

Po tym moje stosunki z Betty popsuły się gwałtownie. Powiedziałem jej, co wiedziałem o niej i o Jimim, a potem poprosiłem ją o rozwód — powiedziałem jej, że się z nią rozwodzę. Ona na to:

„Nie, niemożliwe, wiesz, że nie wyrzekłbyś się czegoś tak pięknego jak ja!”

„Naprawdę? Dobrze, dziwko, rozwodzę się z tobą i już mam przygotowane papiery, więc radzę ci je podpisać dla dobra twojego własnego tyłka!” Podpisała i to był koniec.

Betty i ja zerwaliśmy wtedy w 1969, ale ponieważ sprawy między nami układały się tak marnie, już wcześniej zacząłem widywać się z dwiema pięknymi, wspaniałymi kobietami, które obie wywarły wielki wpływ na moje życie, Marguerite Eskridge i Jackie Battle. Obie były bardzo uduchowione, za zdrową żywnością i takimi rzeczami. Obie były bardzo spokojne, ale bardzo silne, z wielką wiarą w siebie. Poza tym były bardzo miłymi osobami i interesowały się mną nie dlatego, że byłem gwiazdą, ale dlatego, że szczerze im na mnie zależało. Betty, jakkolwiek piękną miała powierzchowność, nigdy nie wierzyła w siebie jako człowieka. Była grupie pierwszej klasy, z wielkim talentem, ale bez wiary we własny talent. Jackie i Marguerite nie miały takich problemów, a więc i ja byłem przy nich zrelaksowany.

Po raz pierwszy zobaczyłem Marguerite na widowni jednego z moich koncertów i wysłałem kogoś, aby powiedział jej, że chętnie bym z nią pogadał, zaprosił ją na drinka. Było to w klubie nocnym w Nowym Jorku, być może w *Village Gate* albo w *Village Vanguard*. Było to na początku

1969. Marguerite była jedną z najładniejszych kobiet, jakie w życiu widziałem. Więc zaczęliśmy się spotykać. Ale chciała mnie całego dla siebie, chciała ekskluzywnych stosunków. Musiałem odsunąć swoje sprawy z Betty na bok, żeby się o nich nie dowiedziała. Chodziliśmy ze sobą, z przerwami, przez jakieś cztery lata. Przez pewien czas miała mieszkanie w moim budynku przy Zachodniej 77 ulicy. Ale nie podobało się jej życie muzyków, wszystkie te kluby, alkohol i dragi. Było zbyt szybkie dla niej. Była naprawdę spokojna, była wegetarianką i także pochodziła z Pittsburga, tak jak Betty. Stary, w Pittsburgu mają piękne kobiety. Kiedy poznaliśmy się, miała dwadzieścia cztery lata. Naprawdę piękna kobieta, rozumiesz, o brązowej skórze, wysoka, piękna cera, oczy i włosy. Wspaniałe ciało.

Byliśmy razem około czterech lat; jest matką mojego najmłodszego syna Erina.

Była ze mną na Brooklynie w październiku 1969. Właśnie skończyliśmy granie w Blue Coronet Club, tam na Brooklynie, i odwoziłem Marguerite z powrotem do jej domu na Brooklynie (nie przeprowadziła się jeszcze do mieszkania w moim budynku). Siedzimy przed jej domem, gadamy i całujemy się — no wiesz, jak to kochankowie — w moim samochodzie, kiedy jakiś inny samochód zatrzymuje się obok mojego, z jakimiś trzema czarnymi kołesiami w środku. Z początku nie zwróciłem na nich uwagi, sądziłem, że to ktoś, kto był na koncercie i chciał powiedzieć cześć. Ale następne, co zauważyłem, to że strzały i to ządkło w moim lewym boku. Ten gość musiał chyba wyrzucić do mnie jakieś pięć kul, ale miałem na sobie skórzane ubranie o luźnym kroju. Gdyby nie ta skórzana kurtka i fakt, że strzelano przez drzwi solidnego ferrari, zginąłbym. Byłem- tak zaszokowany, że nie zdążyłem się przestraszyć. Żaden z pocisków nie trafił Marguerite, z czego się ucieszyłem, ale śmiertelnie ją to przestraszyło.

Weszliśmy do domu, zadzwoniliśmy na policję i przyjechali — dwaj biali goście — i przeszukali mój samochód, choć to do mnie strzelano. Powiedzieli, że znaleźli w moim samochodzie trochę marihuany, zaarrestowali Marguerite i mnie i zabrali nas na posterunek. Ale pozwolili nam odejść i zrezygnowali z oskarżenia, ponieważ nie mieli żadnych dowodów.

Po pierwsze, każdy, kto mnie zna, wie, że nigdy nie lubiłem marihuany, nigdy nie lubiłem tego palić. Więc była to bujda, w którą chcieli mnie ubrać. Po prostu nie podobało im się, że jakiś czarny gość siedzi w drom, zagranicznym samochodzie z piękną kobietą. Nie powiedzieli, co z tym zrobić. Kiedy sprawdzili moją kartotekę, odkryli, że jestem muzykiem i że w przeszłości miałem problemy z dragami, więc postanowili spróbować i ubrali mnie w ten chłam, tak dla zasady. Może dostaliby awans za związanie słynnego czarnucha. Ale to ja ich wezwałem; gdybym miał przy sobie jakiś towar, pozbyłbym się go, zanim przyjechali. Nie jestem aż tak szalony.

Wyznażyłem 5000 dolarów nagrody za informację o tym, kto mnie postrzelił. Kilka tygodni później siedziałem w barze w górze miasta, kiedy podszedł jakiś gość i powiedział mi, że zabili tego gościa, który do mnie strzelał, zastrzelił go ktoś, komu nie spodobało się to, co zrobił. Nie znałem nazwiska gościa, który mi to opowiedział, ani tego rewolwerowca, co podobno miał już nie żyć. Nie wiem nic ponad to, co powiedział mi ten gość, i nigdy go już potem nie widziałem. Później dowiedziałem się, że strzelano do mnie, ponieważ jakimś czarnym promotorem z Brooklynu nie spodobało się, że biali promotorzy angażują wszystkich artystów. Skoro grałem tego wieczoru w Blue Coronet, uznali, że jestem jakimś dupkiem, co nie chce się angażować u tych czarnych promotorów.

Mogę zrozumieć czarnych gości, co wbijają się taką akcją. Ale nikt mi nic nie powiedział, a tu jakiś gość próbuje mnie zabić za coś, o czym nawet nie wiedziałem. Stary, życie czasami bywa straszne. Przez jakiś czas po tym, jak to się zdarzyło, zacząłem nosić wszędzie ze sobą kastet, aż około roku później zwinęli mnie na Manhattanie w Południowym Parku Centralnym za brak nalepki z rejestracją na samochodzie i ten kastet wypadł mi z torby, gdy przeszukiwała mnie policja. Przyznaję, że nie miałem na samochodzie żadnej nalepki i że auto nie było nawet

zarejestrowane. Ale te gliny w wozie patrolowym nie mogły tego zauważyć z drugiej strony ulicy, kiedy zawrócili i pojechali z powrotem.

I znowu powodem, że zatrzymali się i wrócili, było to, że siedziałem w swoim czerwonym ferrari, ubrany w turban, spodnie ze skóry koby i kozuszek, z piękną kobietą — to chyba znowu była Margeurite — przed Plaza Hotel. Te dwie białe gliny prawdopodobnie myślały, że jestem handlarzem dragów, i dlatego wrócili. Nie trzeba dodawać, że gdybym był biały w tym ferrari, odjechaliby do swoich zajęć.

Jackie Battle także była bardzo szczególną kobietą. Była z Baltimore i miała około dziewiętnastu czy dwudziestu lat, kiedy ją poznałem, mniej więcej w tym samym czasie, co Marguerite. Spotkałem Jackie w ONZ, gdzie była sekretarką jednego mojego znajomego. Widywałem ją na wielu koncertach, ponieważ interesowała się muzyką i sama była artystką, malarką, grafiką i projektantką. Była piękną kobietą, wysoką, o jasnobrązowej skórze, świetnej cerze, pięknych oczach i pięknym uśmiechu i w ogóle, ale z jedną z najbardziej spirytualnych karm, na jakie kiedykolwiek trafiłem. Zaczęliśmy się spotykać. Jak na swój wiek była bardzo dojrzała, była już panią samej siebie, wiedziała, czego chce od życia, i nikomu nie dawała wciskać sobie kitu. Mówiła cicho, łagodnie i spokojnie, ale pod tym kryła się silna osoba, która знаła swoją wartość. Jak już przeszło mi zauroczenie jej urodą, kochałem i szanowałem ją tak bardzo dla jej głowy. To, jak myślała o różnych sprawach, i jej spojrzenie na świat to było coś specjalnego. I jej także szczerze zależało na mnie, nawet wtedy gdy tak szalałem za kokainą. Byliśmy kiedyś w Phoenix i dostałem kokę od jednego lekarza. Stary, była czysta. Brałem więc tę kokainę dzień i noc, a potem poszedłem grać koncert. Kiedy wróciłem z grania, Jackie była kompletnie zadragowana tabletkami nasennymi, jedną nogą na tamtym świecie. A przecież Jackie nie przyprawia, w ogóle nie bierze prochów. Gdy tylko ją wyprostowałem, zapytałem ją: „Jackie, dlaczego wzięłaś wszystkie moje tabletki nasenne? Mogłaś się zabić!”

A ona mówi mi ze łzami w oczach: „Jeśli ty masz się zabić tą całą koką i numerami, jakie wyrabiasz, to ja chcę umrzeć przed tobą. To dlatego je połknęłam. Bo w dotychczasowym tempie zabijesz się już niedługo, a ja nie chcę żyć bez ciebie”.

Stary, ten numer mnie załamał. Byłem zaszokowany. A potem przypomniałem sobie o tej koce, poszedłem do łazienki do swego pudełeczka, a ono zniknęło. Wracam i pytam, gdzie jest koka, a ona na to, że wyrzuciła do sedesu. A teraz także i to mnie załamało. Stary, ona była wyjątkowa.

Jej rodzina mieszkała w Nowym Jorku i dobrze ich poznałem, jej matkę Dorotheę i brata Todda „Mickeya” Merchanta, który także jest niezłym artystą i zrobił dla mnie kilka obrazów. Często dzwoniłem do jej matki i prosiłem, żeby zrobiła dla mnie trochę gumbo — bo jest świetną kucharką — a ona robiła i przynosiła mi do domu. Jeśli musiała iść gdzie indziej, zostawiała to u kogoś, od kogo mogłem to odebrać. Są naprawdę zgraną rodziną i wszyscy to wyjątkowi ludzie. Kiedy zacząłem spotykać się z Jackie, jej brat spytał mnie: „Czarnuchu, czego, do cholery, chcesz od mojej siostry?”

A ja na to: „Co to, do cholery, znaczy, czego ja chcę od twojej siostry? A czego niby chce facet od ślicznej, młodej panienki?”

Wtedy powiedział: „Okay, stary, ale pilnuj się i pilnuj mojej siostry, bo ja mam gdzieś to, jaki jesteś sławny; dasz z nią w dupę, a będziesz miał ze mną do czynienia”. Więc kiedy zerwałem z Betty, miałem pod ręką dwie piękne, młode i uduchowione kobiety, Jackie i Marguerite. Z tej perspektywy wydaje się, że to szkoda, że znałem je obie w tym samym czasie, ponieważ jeśli poświęciłbym całą uwagę jednej z nich, kto wie, co mogłoby się zdarzyć. Ale ja nie lubię takich spekulacji.

Miałem taką zasadę w grupie, że nie wolno było muzykom zabierać swoich dziewczyn

na trasę, bo czułem, że to ich rozprasza. Ale ja zabierałem swoje dziewczyny i zaczynało to powodować problemy z Wayne'em, Chickiem i Jackiem, ponieważ wszyscy oni chcieliby zabierać ze sobą swoje kobiety. Uważałem, że to mój zespół, a więc mam prawo ustalać zasady. Nie miałem nic przeciwko temu, aby były tu ich kobiety, tak długo, jak nie przeszkadzało im to w graniu, co zwykle miało miejsce.

Zanim pojechalismy do Kalifornii, zadzwonił do mnie Jack i powiedział, że zabiera swoją żonę Lydię. Najpierw próbował namówić mnie, żebym odwołał tę trasę, ponieważ powiedział, że Lydia w każdej chwili spodziewa się dziecka, a on powinien być przy niej, kiedy to się zdarzy. Ale odpowiedziałem, że nie mogę tego zrobić, a wtedy powiedział, że będzie musiał zabrać Lydię ze sobą. Problem był w tym, że Jack grał inaczej, kiedy Lydia była w pobliżu. Zaczynał szpanować i w ogóle i nie grał tak jak normalnie, bo starał się wyglądać elegancko. Więc mieliśmy ten spór o Lydię i Jack zagroził, że wycofa się z tej trasy. W końcu powiedziałem mu, że może zabrać Lydię i nadziać ją sobie przed swoimi pieprzonymi bębnami, o ile będzie grać na tych pieprzonych bębnach. Ta kłótnia ciągnęła się aż do samolotu do Kalifornii. Moja dziewczyna Jackie włączyła się po stronie Jacka i Lydii i zagroziłem, że wyślę do domu także jej tyłek. Ale Jackie uparła się, klóciła i w ogóle, ponieważ niczego się nie obawiała. W końcu machnąłem na to ręką.

Dotarliśmy do Los Angeles z przystankami na Monterey Jazz Festival i w San Francisco. W Los Angeles graliśmy w Shelly's Mannehole. Wtedy była tam także Anna Maria, dziewczyna Wayne'a, razem z Jackie i Lydią. A potem zjawiała się jeszcze jedna baba, Jane Mandy, dziewczyna Chicka. Jack cały się szczerzy i w ogóle, więc już wiem, że nie zagra nic, tylko będzie szpanował. Kocham granie Jacka, ale kiedy w pobliżu pojawiają się kobiety, odbija sukinsynowi, szpanuje i gra dla widowni, zamiast dla zespołu. Ale nie da sobie tego powiedzieć.

Przez pierwsze dwa wieczory, kiedy tam byliśmy, Lydia przychodziła na zaplecze. Ona także jest artystką, i to całkiem niezłą, i naprawdę miłą osobą. Bardzo ją lubiłem. Ale gdy tylko zjawiała się za kulisami, coś działo się z Jackiem, czego nie lubiłem — Jack nic nie grał. Trzeciego wieczoru widzę, jak siedzi za estradą. Poszedłem na widownię i przez Shelly'ego wysłałem listek do Jacka, że „nie zagramy, dopóki Lydia sobie nie pójdzie”.

A tu kolejka naokoło budynku i Shelly tylko o tym myśli. Ale ja myślę o muzyce, której nie usłyszymy z powodu tego, że siedzi tam Lydia, a Jack będzie grał na szpanie, zamiast wspaniale. Jack jest wściekły jak sukinsyn, uważa że przypieprzam mu się do rodziny, no i cały ten gnój zrobił się naprawdę gęsty. Po chwili w zespole wszyscy poza nami się śmieją — nawet Shelly — a potem Shelly przychodzi i dosłownie pada na kolana i zaczyna mnie błagać: „Miles, zagraj, proszę, zagraj”. To i mnie cały ten gnój wydał się zabawny. Wstałem i zagrałem i tego wieczoru Jack grał, że głowa odpadała. Myślę, że starał się pokazać, że nie miałem racji, że on nie umie grać, gdy tylko pojawia się jego żona. Po tym incydencie porzuciłem tę zasadę, że moi muzycy nie mogą zabierać na trasę swoich dziewczyn, tak długo, jak nie wpływało to na to, jak grali. Później te same numery robił Keith Jarrett, gdy był w moim zespole. Przychodziła jego żona, a on grał jakiś syf, o którym sądził, że to szpan, i on i jego kobieta spoglądali na siebie, jakby to było mistrzostwo świata. Ale dla mnie to był tylko cwany kit, to co grał Keith, i musiałem mu powiedzieć, że wcale mnie to nie powala. No i przestał to robić.

Zmieniałem swój stosunek do wielu rzeczy, jak na przykład wygląd mojej garderoby. Pracowałem we wszystkich tych klubach, gdzie było mnóstwo dymu, który wsiąkał w materiał moich garniturów. Inni też zaczęli ubierać się na koncerty trochę swobodniej, tak przynajmniej robili muzycy rockowi, i to mogło mieć na mnie wpływ. Wszyscy byli za czarnym, rozumiesz, ten cały ruch Czarnej Świadomości, więc nosiło się wiele afrykańskich i indyjskich tkanin. Zacząłem nosić afrykańskie tuniki, długie szaty i luźniejsze stroje oraz mnóstwo indiańskich bluz od tego gościa nazwiskiem Hernando, który był z Argentyny i miał sklep w Greenwich

Village. To tam większość swoich ubrań kupował Jimi Hendrix. Więc zacząłem kupować od niego fantazyjne indiańskie koszule, spodnie z zamszowych łątek od czarnego projektanta nazwiskiem Steven Burrows i buty ze sklepu w Londynie pod nazwą Chelsea Cobblers. (Był tam gość imieniem Andy, który w jedną noc potrafił zrobić najbardziej szpanerską parę butów, jaką mogłeś sobie wyobrazić.) Porzuciłem ten wytworny styl Brooks Brothers i wybrałem inne rzeczy, które wydawały mi się bardziej z duchem czasu. Odkryłem, że mogę się znacznie lepiej poruszać na scenie. Chciałem krążyć po scenie, grać z różnych miejsc, ponieważ na scenie są takie obszary, gdzie muzyka i dźwięk są znacznie lepsze niż w innych miejscach. Zacząłem badać takie miejsca.

ROZDZIAŁ 15

Wraz z In a Silent Way, od roku 1969, zaczął się dla mnie wspaniały, kreatywny czas.

Płyta ta otworzyła w mojej głowie mnóstwo muzyki, która potem wychodziła przez następne cztery lata. Przez ten czas musiałem chyba blisko piętnaście razy być w studio i ukończyłem około dziesięciu albumów (niektóre wyszły wcześniej niż inne, ale wszystkie nagrano w tym okresie): In a Silent Way, Bitches Brew, Miles Davis Sextet: At Fillmore West, Miles Davis: At Fillmore, Miles Davis Septet: At the Isle of Wight, Live-Evil, Miles Davis Septet: At Philharmonic Hall, On the Corner, Big Fun, Get Up With It (Directions i Circle in the Round wyszły później, z nagrań które zrobiłem w tym okresie). Ale cała ta muzyka była inna i to sprawiło wiele problemów wielu krytykom. Krytycy zawsze lubili wszystkich szufladkować, wsadzać w pewne miejsca w swoich głowach, tak aby mieć cię w zasięgu ręki. Nie lubią zbyt wielu zmian, ponieważ wtedy muszą się wysilać, aby zrozumieć to, co robisz. Gdy zacząłem zmieniać się tak szybko, mnóstwo krytyków zaczęło mnie lekceważyć, ponieważ nie rozumieli tego, co robiłem. Ale krytycy nigdy wiele dla mnie nie znaczyli, więc nadal robiłem to, co dotychczas, starałem rozwijać się jako muzyk.

Późną jesienią 1969 zespół opuścił Wayne Shorter, więc rozpuściłem grupę do czasu, aż znajdę zastępstwo. Wayne'a zastąpiłem młodym, białym saksofonistą z Brooklynu nazwiskiem Steve Grossman. Wayne powiedział mi, że odchodzi, z wyprzedzeniem. Więc kiedy w listopadzie szedłem do studia, myślałem już o Steve'ie Grossmanie i chciałem usłyszeć, jak brzmiałby z zespołem. Dodałem także brazylijskiego perkusistę z Brooklynu nazwiskiem Airtó Moreira. Airtó był w tym kraju od paru lat i grał w zespole Cannonballa Adderleya z Joe Zawinulem. To chyba Cannonball, albo Joe, zwrócili mi na niego uwagę (nie pamiętam już, jak dowiedziałem się o Steve'ie). Airtó był wspaniały na instrumentach perkusyjnych i odtąd zawsze miałem w zespole kogoś takiego. Airtó uświadomił mi, że taki talent jak jego i taki głos mogą wpłynąć na brzmienie mojego zespołu. Kiedy wyszedł ze mną po raz pierwszy, grał zbyt głośno i nie słuchał tego, co dzieje się z muzyką. Kazałem mu przestać walić i grać tak głośno i po prostu więcej słuchać. Potem przez jakiś czas nic nie grał, więc musiałem się cofnąć i kazać mu grać trochę więcej. Chyba się mnie bał i gdy kazałem mu nie grać tyle, musiało go to zmieszać. Ale potem zaczął więcej słuchać i kiedy znowu zaczął grać, grał we właściwych miejscach.

Przez ten czas i przez następne pięć lat brałem wielu różnych muzyków do nagrań (a także w regularnej grupie), ponieważ zawsze chciałem zobaczyć najlepsze strony różnych kombinacji. Włączałem tylu różnych muzyków, że zacząłem tracić ich z pamięci, ale miałem pewną grupę podstawowych muzyków: Wayne Shorter (nawet gdy już odszedł) i Gary Bartz, Steve Grossman, Airtó Moreira, Mtume Heath, Bennie Maupin, John McLaughlin, Sonny Sharrock, Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett, Larry Young i Joe Zawinul na fortepianach i elektrycznych klawiaturach; Harvey Brooks, Dave Holland, Ron Carter i Michael Henderson na basach; Billy Cobham i Jack DeJohnette na bębnach i trzech Hindusi — Khalil Balakrishna, Bihari Sharma i Badal Roy. A także inni, tak jak Sonny Fortune, Carlos Garnett, Lonnie Liston Smith, Al Foster, Billy Hart, Harold Williams, Cedric Lawson, Reggie Lucas, Pete Cosey, Cornell Dupree, Bernard Purdee, Dave Liebman, John Stubblefield, Azar Lawrence i Dominique Gaumont. Angażowałem wszystkich tych muzyków w najróżniejszych kombinacjach, niektórych częściej niż innych, niektórych może tylko raz. Po jakimś czasie znani byli w świecie muzyki jako „Miles' Stock Company Players” — „Załoga Milesa”.

Brzmienie mojej muzyki zmieniało się równie szybko jak muzycy, ale nadal poszukiwałem takiej kombinacji, która mogłaby dać mi takie brzmienie, jakiego oczekiwałem. Jack DeJohnette dawał mi ten głęboki czad, pod którym kochałem grać, ale Billy Cobham dawał brzmienie bardziej zbliżone do rocka. Dave Holland grał na kontrabasie i mogłem odjeżdżać za nim tak,

jak nie mogłem, kiedy Harvey Brooks wniósł swoje brzmienie elektrycznego basu. Tak samo z Chickiem, Herbiem, Joe, Keithem i Larrym. Widziałem to jako proces rejestracji całej tej muzyki, utrwalania jej w miarę jak wypływała z mojej głowy.

W 1970 zaproszono mnie do występu w telewizyjnym programie Grammy Awards. Gdy zagrałem, Merv Griffin, mistrz ceremonii, podbiegł, złapał mnie za przegub i zaczął mówić wszystkie te głupie bzdury. Stary, to był wstyd. Zacząłem walić tego tępego sukinsyna wprost tam, w telewizji, na żywo. Podbiegł płotąc te nonsensy, które plecie większość zapowiadaczy w telewizji, bo nie mają nic innego do powiedzenia i nie znają się — albo im nie zależy — na tym, co robią. Gadają tylko po to, aby wypełnić miejsce. Nie lubię takiego chłamu, więc później unikałem tych gadanych programów, z wyjątkiem Johny’ego Carsona, Dicka Cavetta i Steve’a Allena. Steve był jedynym z nich trzech, który coś wiedział o tym, co robię. Przynajmniej Steve Allen próbował grać na fortepianie i potrafił zadawać inteligentne pytania.

Johny Carson i Dick Cavett nie okazywali żadnego zrozumienia dla tego, co starałem się robić; byli miłymi gośćmi, ale chyba nie wiedzieli nic o muzyce. Większość z tych zapowiadaczy telewizyjnych talk-shows starała się docierać do zmęczonych, starych, białych ludzi nie wiadomo skąd. Moja muzyka to była dla nich przesada, bo ich uszy przywykły do Lawrence’a Welka. Te talk-shows wtedy, w tamtych latach, brały czarnego do telewizji tylko, jeśli się szczerzył stawał się kłownem, tak jak Louis Armstrong. To im pasowało.

Kochałem to, jak Louis grał na trąbce, stary, ale nie cierpiałem, jak musiał się szczerzyć, aby dotrzeć do jakichś zmęczonych białych. Stary, po prostu nie mogłem znieść, jak widziałem, że to robi, ponieważ Louis miał szpan, świadomość czarnej rasy i był naprawdę miłym facetem. Ale jedyne wyobrażenie, jakie ludzie mają o nim, to ten wyszczerzony wizerunek z TV.

Uświadomiłem sobie, że gdybym poszedł do programu tego typu, musiałbym wówczas powiedzieć tym sukinsynom, że byli po prostu niewymownie smutni, a wiem, że nie chcieliby tego słuchać. Więc w większości przypadków nie chodziłem. Po jakimś czasie nawet program Steve’a Allena zrobił się zbyt biały i zbyt głupi, abym miał z nim do czynienia. Wchodziłem do jego programów tylko dlatego, że Steve jest przyzwoitym człowiekiem. No i znałem go od dawna. Ale chciał płacić mi za granie tylko minimalne stawki. Po jakimś czasie w ogóle przestałem włączać się do tych programów i Columbia się denerwowała, bowiem dla nich te programy to był sposób, aby sprzedawać więcej płyt.

W 1970 mój syn Gregory powrócił po paru latach z Wietnamu. Wrócił jako zupełnie inna osoba. Od tej pory kosztował mnie mnóstwo kłopotów, bólu głowy i pieniędzy, gdy mieszkaliśmy razem. W końcu wyprowadził się na górę, do jednego z moich pustych mieszkań na Zachodniej 77 ulicy. Po Wietnamie stale pakował się w kłopoty. Gregory i jego brat Miles IV sprawiali mi wiele problemów i smutku. Kocham ich obu, ale tak strasznie mnie rozczarowali, że to wszystko, co mogę powiedzieć. Ich siostra Cheryl ukończyła Columbia University i wróciła do St. Louis, dała mi wnuka i uczy tam w szkole. Sprawia mi radość. Ale dzieci mogą być wielkim rozczarowaniem dla rodziców i myślę, że moi dwaj najstarsi synowie są wielkim rozczarowaniem dla mnie. A może to ja byłem dla nich, z powodu gnoju, w jaki wciągnąłem Frances, a oni to widzieli. Ale, cokolwiek się dzieje, albo działa, muszą sami dla siebie poukładać własne życie, ponieważ, w końcu, to tylko oni mogą to zrobić. Gregory był dobrym bokserem i zdobył w wojsku jakieś mistrzostwa, ale nie chciałem, aby był bokserem, i to był mój błąd. Wszystko, co mogę teraz, to powiedzieć, jak mi przykro i mieć nadzieję, że obaj poukładają swoje życie.

W 1970 zarabiałem od 350000 do 400000 dolarów rocznie na wszystkim — akcjach, płytach, tantiemach i na graniu. Odnowiłem swój dom — wszystko w kregach i łukach, przynajmniej te dwa piętra, na których mieszkalem. Sprowadziłem z Los Angeles przyjaciela nazwiskiem Lance Hay, aby to przeprowadził. Chciałem, aby wszystko było okrągłe, żadnych kątów i bardzo mało

mebli. Zaczął więc od łazienki i zrobił ją całą w imitacji czarnego marmuru, z wanną w podłodze i trzypoziomowym, zakrzywionym sufitem pokrytym sztukaterią, która wyglądała jak stalaktyty. Lance zamontował iluminator zamiast okna. Stary, to było coś, więc kazałem mu skończyć resztę domu. Zrobił mi cylindryczną, wykładaną drewnem kuchnię z imitacji marmuru. Zastosował otomany i wstawił łuki o wyglądzie śródziemnomorskim i podłogi z terakoty, i błękitne dywany. Uważałem, że to piękne. Przypominało mi okolice śródziemnomorskie, a nie Nowy Jork. Gdy ktoś pytał, dlaczego to zrobiłem, odpowiadałem: „Po prostu znudziło mi się mieszkanie w domu typu George’a Washingtona”. Chciałem mieć dom ze stopniami raczej okrągłymi niż prostokątnymi i rogami. Myślę, że utwór który nazwałem Circle in the Round wyrósł z tej samej koncepcji.

Tej wiosny nagrałem album Jack Johnson, ścieżkę dźwiękową do filmu o życiu tego boksera. Ta muzyka była w oryginale przeznaczona dla Buddy’ego Milesa, tego perkusisty, ale on się nie pojawił, żeby ją odebrać. Kiedy pisałem te utwory, chodziłem do sali gimnastycznej Gleasona na treningi z Bobbym McQuillanem, który teraz nazywał siebie Robert Allah (został muzułmaninem). W każdym razie miałem w głowie ruchy boksera, ten posuwisty ruch, jakiego używają bokserzy. Prawie jak kroki taneczne. Albo odgłos pociągu. Faktycznie, przypominało mi to jazdę pociągiem osiemdziesiąt mil na godzinę, gdy stale słyszysz ten sam rytm z powodu prędkości, z jaką koła toczą się po szynach, ten odgłos plop-plop, plop-plop, plop-plop, kół mijających te szczeliny w szynach. Taki obraz pociągu miałem w głowie, kiedy myślałem o wielkim bokserze, takim jak Joe Louis czy Jack Johnson. Kiedy myślisz o potężnej wadze ciężkiej, jak rusza na ciebie, to jest jak pociąg.

Następne pytanie, jakie miałem na myśli, gdy już do tego doszedłem, to, no dobra, ale czy taka muzyka jest wystarczająco czarna, czy ma czarny rytm, czy można z rytmu pociągu zrobić coś czarnego, czy Jack Johnson tańczyłby przy tym? Ponieważ Jack Johnson lubił przyjęcia, lubił się zabawić i potańczyć. Jeden z tych utworów, Yesternow, został zatytułowany przez Jamesa Finneya, mojego fryzjera, a także Jimiego Hendrixa. W każdym razie ta muzyka doskonale pasowała do tego filmu. Ale kiedy ten album wyszedł, zakopali go. Żadnej promocji. Jednym z powodów było chyba to, że przy tej muzyce można było tańczyć. I było w niej wiele tego, co grali biali muzycy rockowi, więc chyba nie chcieli, żeby czarny muzyk jazzowy robił muzykę tego typu. Toteż krytycy nie wiedzieli, co z tym zrobić. Więc Columbia nie promowała tego. Wielu artystów rockowych słyszało tę płytę i nie mówili o niej nic publicznie, ale przychodzili do mnie i mówili, że kochają tę płytę. Na początku 1970 nagrałem Duran i wydawało mi się, że mam hit, ale Columbia wydała to dopiero dużo później, w 1981. Duran nazwane było od Roberta Durana, wielkiego czempiona boksu z Panamy.

Na początku lata miałem zarówno Chicka Coreę, jak i Keitha Jarretta na elektrycznych fortepianach w swoim regularnym zespole i to, co grali razem, naprawdę kopało w zadek. Byli w zespole razem od jakichś trzech lub czterech miesięcy. Keith miał swoją własną grupę w czasie, kiedy grał ze mną, ale to nie przeszkadzało, ponieważ zajęcia nie nakładały się, więc mógł grać w obu. Nie sądzę, że pomyśl z dwoma fortepianami zanadto odpowiadał Chickowi, choć mnie osobście nigdy nic nie powiedział. Wiedziałem, co Keith grał, zanim przyszedł do mnie, a także wiedziałem, gdzie mógł dojść. Zanim przyszedł do mnie, nie znosił instrumentów elektrycznych, ale gdy był w moim zespole, zmienił zdanie. A także nauczył się bardziej rozszerzać i grać w różnych stylach. W maju wszedł z zespołem do studia, a niedługo potem ruszył na trasę.

Próbowałem teraz grać muzykę, na której wyrosłem, te sprawy z przydrożnych knajp za miastem, honky-tonk, funky — sprawy, przy których tańczono w piątkowe i sobotnie wieczory. Ale ci muzycy byli przyzwyczajeni do grania w stylach jazzowych, a więc było to dla nich coś nowego. Wszystko musi trwać, rozumiesz, to nie jest tak, że uczysz się po prostu czegoś nowego i robisz to z dnia na dzień. To musi przeniknąć twoje ciało, krążyć w twojej krwi, zanim będziesz

potrafił robić to prawidłowo. Ale się wyrabiali, więc się nie martwiłem.

Tego lata wziąłem udział w uroczystościach z okazji siedemdziesięciolecia urodzin Louisa Armstronga. Flying Dutchman, ta wytwórnia płytowa, zapytała mnie i kupę innych muzyków, czy nagralibyśmy album wokalny, który miałby być wydany na urodziny Popsa. Zgodziłem się i wszyscy śpiewaliśmy — Ornette Coleman, Eddie Condon, Bobby Hackett, chyba Dizzy i jeszcze kilku muzyków. Zazwyczaj nie robię takich rzeczy, ale to było dla Popsa, a on był po prostu pięknym gościem. Nie można zagrać na trąbce nic, co nie pochodziłoby od niego, nawet nowoczesny chłam. Nie przypominam sobie, aby kiedykolwiek na trąbce brzmiał źle. Nigdy, ani przez chwilę. W jego grze był wspaniały feeling i zawsze grał na beacie. Po prostu kochałem to, jak grał i śpiewał. Nigdy nie poznałem go bliżej, spotkałem go tylko parę razy, raz przy jakiejś wielkiej okazji, innym razem gdy grałem gdzieś, a on mnie słyszał i przyszedł potem powiedzieć, że podobało mu się to, jak grałem. Stary, zrobiło mi się tak przyjemnie, gdy to powiedział. Ale nie podobało mi się, jak pokazywano go w mediach, bez przerwy wyszczerzonego, a także powiedział coś o muzyce nowoczesnej, co niezbyt mi odpowiadało; zlekceważył wielu nowoczesnych gości. Powiedziałem wtedy: „Pops także torował ścieżki, więc nie powinien teraz w to przywalać”. A potem, następnego roku, 1971, Louis Armstrong umarł i jego żona urządziła mu ten bzdurny pogrzeb, gdzie nie grali żadni muzycy jazzowi. Pops mówił, że chciałby mieć pogrzeb typu nowoorleańskiego, ale jego żonie się to nie podobało, więc całkiem go wybieliła. Stary, to była zdrada.

W czerwcu 1970, chyba wtedy, zaczęliśmy pracę w studiu nad albumem, który miał być zatytułowany Live-Evil. Wyobraziłem sobie ten album jako rodzaj przedłużenia Bitches Brew, choć obrócił się w coś innego. Uczyłem się, jak grać na trąbce ponad całym tym elektrycznym brzmieniem i naprawdę otwierało mi to oczy. Na przykład, elektryczny fortepian Fender Rhodes tworzy poduszkę pod trąbką, a trąbce zawsze potrzebna jest jakaś poduszka, ponieważ ma taki blaszany dźwięk, taki przenikliwy. Dizzy kazał swoim perkusistom wsadzać te wszystkie nity w czynele, około dwudziestu czterech odpada. Kochałem to, jak grał i jest bardzo miłą osobą. Poznaliśmy się naprawdę dobrze przez to lato i jesteśmy w kontakcie. Obaj nagrywaliśmy dla Columbii. Otwierałem dla Carlosa i dobrze się z tym czułem, ponieważ podobało mi się to, co robił. Nawet jeśli nie graliśmy razem, gdy byłem w tym samym mieście, gdzie on grał, chodziłem i łapałem jego koncerty. W tym czasie nagrywał chyba swój album Abraxas i często zachodziłem do studia posłuchać, co robili. Powiedział mi, że wszystkiego o wykorzystaniu ciszy w muzyce nauczył się ode mnie. Kręciliśmy się razem, ja, on i krytyk muzyczny Raiph Gleason.

W sierpniu 1970 grałem koncert na Isle of Wight w Anglii. Próbowali zrobić tam coś w rodzaju Woodstock, więc zaprosili wszystkie te rockowe i funkowe grupy takie jak Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone i całą kupę białych grup rockowych do grania na tej wielkiej farmie na południowym wybrzeżu Anglii. Na ten koncert ściągnęli ludzie z całego świata; podobno było tam 350000 ludzi. Nigdy przedtem nie widziałem tylu ludzi przed sobą. Moja muzyka była wtedy naprawdę o bębnach i rytmach. Ludziom chyba się to podobało, zwłaszcza gdy braliśmy się za te naprawdę rytmiczne sprawy. Niektórzy krytycy gadali o tym, jak to zadzieram nosa, ale nie przeszkadzało mi to, całe życie byłem taki sam.

Na ten koncert zabrałem ze sobą Jackie Battle. Musiałem ją na to namawiać, bo nie chciała jechać. Stary, trwało to całe dni, zanim ją przekonałem.

Jimi Hendrix był tam także. On i ja mieliśmy się spotkać w Londynie po tym koncercie, aby pogadać o albumie, który w końcu postanowiliśmy zrobić razem. Byliśmy już kiedyś o krok od tego z producentem Alanem Douglasem, ale pieniądze nie były w porządku albo byliśmy zbyt zajęci, aby to pozbierać. Graliśmy ze sobą wiele w moim domu, po prostu jamowaliśmy. Uważaliśmy, że może już czas zrobić coś razem na płycie. Ale drogi z powrotem do Londynu

były po tym koncercie tak zatłoczone, że nie zdążyliśmy na to spotkanie i gdy dotarliśmy do Londynu, Jimiego już tam nie było. Ja jechałem do Francji, chyba właśnie tam, aby jeszcze parę razy zagrać, a potem z powrotem do Nowego Jorku. Zadzwoił do mnie Gil Evans i powiedział, że zamierza spotkać się z Jimim i chciałby, abym się przyłączył. Powiedziałem mu, że chętnie. Czekaliśmy aż przyjdzie Jimi, kiedy okazało się, że umarł w Londynie, zadławiony na śmierć własnymi wymiocinami. Stary, to piekielny sposób, aby się oddalić. Nie rozumiem, dlaczego nikt nie powiedział mu, żeby nie mieszał alkoholu z pigułkami nasennymi. To śmiertelny chłam i zabił już Dorothy Dandridge, Marilyn Monroe, moją dobrą przyjaciółkę Dorothy Kilgallen i Tommy'ego Dorsey'a. Śmierć Jimiego wstrząsnęła mną, ponieważ był tak młody i miał tak wiele przed sobą. Więc postanowiłem pójść na jego pogrzeb w Seattle, choć nie znosiłem pogrzebów. Ten pogrzeb był tak ponury, że powiedziałem, że już więcej nigdy na żaden nie pójde — i nie poszedłem.

Biały kaznodzieja nie znał nawet nazwiska Jimiego i wciąż kaleczył jego wymowę, nazywając go raz tak, a kiedy indziej inaczej. Stary, to był wstyd. Ten sukinsyn nic nawet nie wiedział o tym, kim był Jimi, nic o jego osiągnięciach. Nie mogłem znieść, że tak wielkiego człowieka potraktowano tak lekceważąco po tym wszystkim, co zrobił dla muzyki.

Zaraz po pogrzebie Jimiego Chick Corea i Dave Holland odeszli z zespołu i sprowadziłem Michaela Hendersona na bas. Michael grał przedtem w zespole Stevie Wondera i z Arethą Franklin. Znał te figury basowe, których chciałem, i byłem naprawdę szczęśliwy, że miałem go w grupie. Ale zanim przyszedł na stałe, w miejsce Dave'a zagrał kilka razy Miroslav Vitouš. A potem Gary Bartz zastąpił Steve'a Grojssmana i okazało się, że mam całkiem nowy zespół.

Oddalałem się od stosowania w brzmieniu grupy wielu solówek, bardziej skłaniając się ku sprawom zespołowym, tak jak w zespołach funkowych i rockowych. Chciałem mieć Johna McLaughlina na gitarze, ale jemu podobało się to, co robił w zespole Lifetime z Tonym Williamsem. Ściągnąłem go na granie z nami w Cellar Door w Waszyngtonie, później tego roku. Taśmy, które zrobiliśmy na tym graniu, zostały włączone do albumu Live-Evil. Używałem wtedy cały czas pedału wah-wah na trąbce, mogłem więc zbliżyć się do tego dźwięku, który miał Jimi używając wah-wah na gitarze. Zawsze grałem na trąbce tak jak na gitarze i wah-wah tylko zbliżało te brzmienia. W tym czasie wszędzie naokoło wybuchło wiele grup fusion: Weather Report Wayne'a Shortera i Joe Zawinula, Return to Forever Chicka Core'a, grupa Herbiego Hancocka pod nazwą Mwandishi, a nieco później John McLaughlin sformował swój zespół Mahavishnu Orchestra. Wszyscy teraz śpiewali litanie o pokój i miłość. Nawet ja przestałem na chwilę pić i dragować i zainteresowałem się zdrową żywnością i dbałem o siebie. Próbowałem rzucić palenie, ale z tym było mi trudniej niż z czymkolwiek innym.

W 1971 zostałem wybrany Jazzmanem Roku przez magazyn „Down Beat”, a mój zespół wybrano jako zespół nr 1 roku. Także wybrano mnie trębaczem nr 1. Nie myślę zbyt wiele o takich rzeczach, choć wiem, że mają znaczenie dla kariery. Nie zrozum mnie źle; jestem szczęśliwy, jeśli wygrywam w ankietach, ale to nie jest coś, co naprawdę mnie obchodzi.

Airto Moreira odszedł na początku 1971 i wziąłem syna Jimmy'ego Heatha, Mtume, aby zastąpił go na instrumentach perkusyjnych. Przez jakiś czas nie nagrywaliśmy, ponieważ zespół musi mieć czas, aby przyzwyczaić się do grania razem, zanim zaczną nagrywać. Ruszyliśmy na trasę, aby postarać się wszystko poukładać.

Mtume był napalony na historię, wiedziałem o tym od jego ojca, więc wiele rozmawialiśmy. Opowiadałem mu stare historyjki, a on mnie, o sprawach, które zdarzyły się w historii Afryki, ponieważ bardzo go to interesowało, oraz, podobnie jak ja, cierpiał na bezsenność. Więc mogłem do niego zadzwonić o czwartej nad ranem, bo wiedziałem, że nie będzie spał. Przypominam sobie, jak kiedyś w 1975 Mtume miał operację kolana i położono go w szpitalu. Powiedziałem

mu, że mamy granie i że musi się stamtąd wydostać. Odparł, że nie wie, czy mu się to uda. Więc powiedziałem mu, że zabiorę go na Jamajkę i doprowadzę go z powrotem do zdrowia. Przysłałem po niego limuzynę, a potem poleciliśmy samolotem na Jamajkę, pływaliśmy i takie rzeczy, przez jakieś dziesięć dni. Znałem jednego jamajskiego znachora przez przyjaciela, który skierował mnie do niego z moimi problemami z biodrem i pomógł mi masażami i ziołami. To także postawiło na nogi Mtume i był w stanie zagrać te koncerty. Miałem dla niego ojcowskie uczucia, bo byłem świadkiem tego, jak dorastał.

Zagraliśmy te same trasy, które graliśmy co roku, i wszędzie występowaliśmy przed wielkimi widowniami. Graliśmy w Hollywood Bowl z The Band, którzy byli w tym czasie naprawdę na topie; akompaniowali Bobowi Dylanowi, kiedy jechał na trasę. Na tym koncercie odjechalismi bardziej w stronę free, więc myślę, że mineliśmy się ze znaczną częścią tej publiczności.

Po śmierci Jimiego uświadomiłem sobie, że wszystko jedno jak wielkim był muzykiem, wszystko jedno jak bardzo ja osobiście kochałem jego muzykę — to, jak grał na gitarze — i tak bardzo niewielu młodych czarnych słyszało o nim, ponieważ dla nich był zbyt blisko białego rocka. Czarne dzieciaki słuchały Sly’ a Stone’a, Jamesa Browna, Arethę Franklin i tych wszystkich innych wspaniałych czarnych grup z Motown. Gdy zagrałem w wielu z tych białych sal rockowych, zacząłem zastanawiać się, dlaczego nie miałbym spróbować dotrzeć ze swoją muzyką do tej czarnej młodzieży. Oni interesowali się funkkiem, muzyką, przy której można tańczyć. Chwilę to potrwało, zanim to sobie w pełni uświadomiłem, ale z tym nowym zespołem zacząłem o tym myśleć.

Jack DeJohnette odszedł z grupy w 1971; mniej więcej w tym samym czasie odszedł Keith Jarrett. Chciałem mieć perkusistę, który grałby pewne rytmy funkowe, tak samo jak wszyscy inni w grupie. Nie chciałem, aby zespół grał cały czas totalnie free, ponieważ w głowie zbierałem się do funkowego czadu. Tymczasem Jack potrafił grać na bębnach z czadem jak sukinsyn; naprawdę to potrafił, ale także chciał robić inne rzeczy, grać trochę swobodniej, być liderem, załatwiać sprawy na swój sposób, więc odszedł. Wypróbowałem Leona Ndugu Chanclera (który później grał na albumach Michaela Jacksona i Steviego Wondera w latach osiemdziesiątych). Chancler pojechał ze mną do Europy latem 1971, ale się nie sprawdził, i gdy wróciłem, Jack DeJohnette wrócił na kilka grań. Tak samo Billy Hart. Ale po tym jak Gary Bartz, Keith i Jack opuścili mój regularny zespół, wybierałem swoich muzyków z grup funkowych, a nie jazzowych, bo właśnie o to mi szło. Tamci goście to ostatni muzycy czysto jazzowi, jakich miałem w swoich zespołach aż do dziś.

Gdy skończył się 1971, okazało się, że znowu zaczęło dokuczać mi biodro. Miałem dobry rok, ale sprawy wyglądały nieco niejasno. A także powiedziałem w jakimś wywiadzie, że Columbia to rasistowskie miejsce i tak było. Sprawiali wrażenie, jakby byli zainteresowani popychaniem wyłącznie białej muzyki. Ludzie w firmie wściekli się na mnie, ale odnowiłem swój kontrakt z nimi na trzy lata za 300000 dolarów, to znaczy 100000 dolarów rocznie plus tantiemy. Chciałem, aby popychali czarną muzykę tak samo jak biały rock i ten smętny chłam hillbilly, który wydawali. We wczesnych latach sześćdziesiątych mieli w Columbii Arethę Franklin, zanim przeszła do Atlanticu, i nigdy nie wiedzieli, co z nią zrobić. Gdy odeszła z Columbii, została wielką gwiazdą i mogłaby nią być już w Columbii. Mówiłem prawdę o tym, co tam się działo, a oni się wściekali. Niech ich szlag! Chciałem tylko, aby coś w tej sprawie zrobili, ale im się nie chciało.

Byłem zainteresowany rozwojem czarnego brzmienia i ku temu kierowały się moje myśli, ku rzeczom bardziej rytmicznym, bardziej funk niż biały rock. Spotkałem Sly’ a i dał mi jeden ze swoich albumów; podobał mi się. Dał mi także album Rudy’ego Kaya Moore’a, który był wtedy naprawdę zabawnym komikiem, przygłupem, no wiesz, oszołomem. Ludzie w Columbii,

do których należał Epic — firma, w której był Sly — chcieli wiedzieć, czy udałoby mi się nakłonić Sly’ą, aby nagrywał szybciej. Ale Sly miał swój własny sposób pisania muzyki. Czerpał inspirację od ludzi ze swej grupy. Gdy coś pisał, była to muzyka do grania na żywo raczej niż do studia. Gdy stał się wielki, zawsze wokół jego domu i na jego sesjach nagraniowych kręcili się ci wszyscy ludzie. Byłem na paru sesjach i nie było tam nic, tylko wszędzie dziewczyny i koka, goryle ze spluwami, wyglądało całkiem źle. Powiedziałem mu, że nie mógłbym nic z nim robić — powiedziałem Columbi, że nie potrafię go namówić, żeby nagrywał prędzej. Wciągnęliśmy trochę koki i to było na tyle.

Ale kiedy po raz pierwszy słyszałem Sly’ą, prawie całkiem podarłem te pierwsze dwie czy trzy płyty Dance to the Music, Stand i Everybody is a Star. Powiedziałem Ralphowi Gleasonowi: „Posłuchaj tego, stary, jeśli znasz jakiegoś promotora, to niech on się lepiej weźmie za Sly’ą, bo to jest coś, Ralph”. To było, zanim Sly zrobił się naprawdę wielki. Potem napisał parę innych wspaniałych rzeczy, a potem nie pisał nic, bo rozpieprzyła go koka i nie był wykształconym muzykiem.

To właśnie z myślą o Sly’u Stone’ie i Jamesie Brownie w czerwcu 1972 wszedłem do studia, aby nagrać On the Corner. W tamtym okresie wszyscy ubierali się w typie „na ulicę”, rozumiesz, buty na koturnach w kolorze żółtym, a nawet jaskrawo żółtym, chustki na szyję, przepaski na głowę, kamizelki z surowej skóry i tak dalej. Czarne kobiety nosiły te swoje naprawdę obcisłe sukienki i ich tyłki sterczały z tyłu. Wszyscy słuchali Sly’ą i Jamesa Browna i The Last Poets. Chciałem nagrać na video ludzi na jakimś koncercie, we wszystkich tych ciuchach, zwłaszcza czarnych ludzi. Chciałem się przyjrzeć tym różnym typom kreacji i kobietom, jak starają się schować te swoje groźne zadki, próbują je gdzieś utknąć.

Natrafiłem na teorie muzyczne Karlheinz’a Stockhausena, niemieckiego kompozytora awangardowego, i na angielskiego kompozytora, którego spotkałem w 1969 w Londynie, Paula Buckmastera. Interesowałem się nimi oboma, zanim zrobiłem On the Corner, w gruncie rzeczy Paul mieszkał u mnie w czasie, gdy nagrywałem. Był także w studio. Paul był za Bachem, więc i ja zacząłem zwracać uwagę na Bacha, kiedy Paul był w pobliżu. Zacząłem uświadamiać sobie, że pewne rzeczy, które powiedział Ornette Coleman o sprawach granych na trzy albo cztery sposoby niezależne od siebie, to prawda, ponieważ Bach także komponował tą metodą. I potrafiło to być naprawdę funky i do życia. To, co grałem na On the Corner, nie miało etykiety, choć ludzie uważali, że to funk, ponieważ nie wiedzieli, jak to inaczej nazwać. W istocie była to kombinacja pewnych koncepcji Paula Buckmastera, Sly’ą Stone’ą, Jamesa Browna i Stockhausena, pewnych koncepcji, które przyswoiłem sobie z muzyki Ornette’ą, a także moich własnych. Ta muzyka była o przestrzeni, o swobodnym kojarzeniu idei muzycznych z podstawowym typem rytmów i figur linii basu. Podobał mi się sposób, w jaki Paul Buckmaster używał rytmu i przestrzeni, to samo ze Stockhausenem.

Taką właśnie koncepcję, postawę, próbowałem zaszczepić muzyce na On the Corner. Muzyce, gdzie można tupać, aby mieć nową linię basu. Chciałem także wydostać się z tych małych klubów, a granie takiej muzyki znacznie wyprowadza cię z klubów. Cały ten elektryczny sprzęt i cały ten dźwięk to było za dużo na takie małe kluby, gdzie gra się głównie jazz. Z drugiej strony okazało się, że ciężko było grać na akustycznych instrumentach w dużych salach, bo nikt nie słyszy, co się gra. Na akustycznych instrumentach w tych dużych salach nie słyhać frazy muzycznej i akompaniamentu, który za nią idzie. W dużej grupie nie było słyhać wszystkich nut fortepianu. Ludzie na widowni wyteżali uszy słuchając instrumentów akustycznych, ponieważ przywykli do instrumentów ze wzmacniaczami. Rury w sekcjach szły w górę w kluczu wiolinowym we wszystkim, co grały. Wkraczał plastik, a plastik ma inne brzmienie. Muzyka się zmieniała, aby odbijać to, co dzieje się dzisiaj. Jest bardziej elektryczna, bo do tego dostrajają się

ludzkie uszy. Dźwięk poszedł w górę, to wszystko.

Zdecydowałem się zelektryfikować się do końca (Yamaha dała mi trochę sprzętu w 1973). Jeszcze przedtem kupiłem raczej tani system nagłaśniający, który był w sam raz do klubów, w których wtedy grałem, ale nie był dobry do dużych sal, bo nie słyszeliśmy się nawzajem. A więc dźwięk stale szedł w górę, ponieważ jeśli jest wyższy, można sprawić, że ludzie lepiej czują sprawę. (Ale dziś Prince może z powrotem sprowadzić to niskie brzmienie, ponieważ ma kontrabas. W muzyce Prince'a nie słychać linii basu, ponieważ on bierze bas z klawisza i dubluje go regularnym basem, tak samo jak robi to Marcus Miller.)

Tak dopadła mnie elektronika. Najpierw wziąłem bas Fendera, potem fortepian, a potem musiałem grać naprzeciw nich na trąbce. Więc następnie zaczęłem wzmacniacz do mikrofonu na trąbce. Potem dodałem wah-wah, aby brzmieć jak gitara. Potem krytycy zaczęli mówić, że już nie słyszą mojego tonu. Hak im w smak, powiedziałem. Jeśli nie gram tego, co chce perkusista, wtedy nie będzie grał ze mną. Jeśli mnie nie słyszy, nie może grać. Tak zaczęło się u mnie dawanie czadu. Zacząłem grać naprzeciw tego wszystkiego.

Kiedy zacząłem grać naprzeciw tego nowego rytmu — syntezatorów, gitar i całego tego nowego fajansu — najpierw musiałem się do tego przyzwyczaić. Na początku nie było w tym feelingu, ponieważ przyzwyczajony byłem do starego sposobu grania, tak jak z Birdem i Trane'em. Granie tego nowego chlamu było stopniowym procesem. Nie przestaje się grać tak, jak się przywykło, tak po prostu. Na początku nie słyszałem nowego brzmienia. To musi potrwać. Słyszysz je nagle, nagle, ale powoli. W tej nowej muzyce, zanim się zorientujesz, grasz już cztery lub pięć minut, czyli długo. Ale nie musisz grzmieć, bo masz wzmacniacz. A im lżej grasz na trąbce, tym bardziej brzmi jak trąbka, kiedy ją wzmocnisz. To tak jak mieszanie farb: ze zbyt wielu kolorów masz tylko błoto. Wzmocniona trąbka nie brzmi dobrze, jeśli grać naprawdę szybko. Więc nauczyłem się grać dwutaktowe frazy i to właśnie w tę stronę zmierzałem ze swoją muzyką. To było podniecające, bo uczyłem się przy robocie, tak jak wtedy, gdy miałem Herbiego, Wayne'a i Tony'ego w zespole. Tylko że tym razem brało się to ze mnie i naprawdę było mi z tym dobrze.

Zastąpiłem na bębnach Jacka DeJohnette'a Alem Fosterem. Trafiłem na niego, gdy poszedłem do klubu Cellar na Manhattanie przy 95 ulicy odwiedzić starego przyjaciela Howarda Johnsona, który sprzedawał mi ciuchy u Paula Stewarta. Był teraz właścicielem tego klubu i restauracji i chadzałem tam jeść, ponieważ mieli tam jedne z najlepszych pieczonych kurczaków na świecie (nadal mają). Pewnego wieczoru, gdy przyszedłem coś zjeść, Howard miał tam zespół pod kierunkiem basisty nazwiskiem Earl Mays, który grywał w jednym z zespołów Dizzy'ego. Mieli wspianiały mały zespół. Gość nazwiskiem Larry Williams był na fortepianie, zapomniałem, kim byli pozostali, ale na bębnach był Al Foster. Załamał mnie, bo miał czad i odpałał go natychmiast. To właśnie tego typu spraw szukałem, więc zaprosiłem go, aby dołączył do zespołu i on dołączył. Zanim się to stało, poprosiłem Columbię, aby przyszli do Cellar i ich nagrali. Teo Macero był producentem i myślę, że jest to w sejfie razem z kupą mojego materiału.

Al Foster nie nagrywał ze mną na On the Corner, po raz pierwszy nagrywał ze mną na Big Fun. Al potrafił ustawić chlām tak, żeby każdy sobie pograł, a potem trzymał czad do końca. Bardzo przypominał Buddy'ego Milesa, a wtedy chciałem, żeby mój perkusista grał tak jak on. Billy Hart także mi się podobał, ale jeśli chodzi o to, czego chciałem od perkusisty, Al Foster miał to wszystko.

To właśnie na On the Corner i Big Fun naprawdę postarałem się dotrzeć z moją muzyką do czarnej młodzieży. To oni kupują płyty i chodzą na koncerty, więc zacząłem myśleć o budowaniu publiczności na przyszłość. Po Bitches Brew miałem już na swoich koncertach mnóstwo białej młodzieży, więc pomyślałem sobie, że byłoby nieźle, gdyby udało mi się zebrać razem całą tę

młodzież, aby słuchała mojej muzyki i dawała czadu.

Mniej więcej w tym czasie zespół opuścił Gary Bartz i pomiędzy 1972 i połową 1975 w regularnym zespole zatrudniałem na przemian Carlosa Garnetta, Sonny'ego Fortune'a i Dave'a Liebmana. Podobało mi się, jak grali obaj, Dave i Sonny. A wszyscy ci młodzi goście w zespole zachowywali się, jakbym był Bogiem albo ich ojcem.

W lipcu tego roku miałem kolejne starcie z policją z powodu kłótni, jaką miałem z jedną ze swoich lokatorek, białą kobietą. Wdawała się w kłótnię z Jackie Battle i powiedziałem jej po prostu, żeby pilnowała swoich pieprzonych spraw. Zrobiło się głośno i przyszła policja i aresztowała mnie w mojej własnej posesji. Gdyby ta kobieta była czarna, nikt nic by nie powiedział. To ona zaczęła robić gnój wrzeszcząc na wszystkich. Policja twierdziła, że ją uderzyłem, ale nie mogli znaleźć na to żadnych dowodów, więc mnie wypuścili. Potem ta kobieta przeprosiła mnie za te wszystkie problemy. Ale jeśli w tym kraju jesteś czarnym facetem i zapłaczesz się w coś z białą kobietą, w większości przypadków jesteś przegrany i to jest wstyd. Na funkcjonariuszy policji powinni wybierać bardziej rozgarniętych ludzi, bo chodzenie wokół ze spluwą i licencją na zabijanie to zbyt odpowiedzialna robota dla tych wszystkich białych rasistów.

Incident ten przypominał mi, jak po raz pierwszy wprowadziłem się na Zachodnią 77 ulicę i ten biały facet, którego wynająłem do jakiejś pracy w domu, zapytał mnie, kiedy mu otworzyłem: „Gdzie jest właściciel?” A ja tam stoję, cały elegancki i w ogóle, a ten pyta, czy może widzieć się z właścicielem. Nie chciał uwierzyć, że czarna osoba może być właścicielem takiego domu, w tej konkretnej okolicy. Jeśli jesteś czarny, wraca to do ciebie różnymi drogami.

W 1971 wdałem się w pewną kontrowersję z ludźmi od nagrody Grammy, mówiąc, że większość nagród trafia do białych, którzy kopiuja czarnych, do smętnych imitacji raczej niż do prawdziwej muzyki. Powiedziałem, że powinniśmy rozdawać nagrody Grammy dla czarnych artystów. Dać muzykom ich nagrody, a potem niech je podrą na kawałki, w telewizji. Na żywo. Nie mogłem znieść tego, jak traktowano czarnych muzyków, dając te wszystkie Grammy białym gościom, którzy zachowują się jak czarni goście. To jest męczące i chore, ale wściekają się, gdy o tym mówisz. Masz im pozwalać odbierać swój chłam, zgryzać zębami, ale się nie gniewać i po prostu znosić ból, podczas gdy oni zgarniają całe pieniądze i całą chwałę. To dziwne, jak myśli wielu białych. Dziwne i zabójcze.

Wcześniej tego roku przeszedłem operację kamienia żółciowego i zerwałem z Marguerite Eskridge. Nie lubiła tempa mojego życia i tego, że spotykałem się także z innymi kobietami. Ale jeszcze bardziej, wydaje mi się, nie lubiła siedzieć i czekać na mnie. Pamiętam kiedyś, gdy byliśmy we Włoszech i siedzieliśmy w samolocie, ona po prostu zaczęła płakać. Zapytałem dlaczego, a ona powiedziała:

„Chcesz, żebym była tak jak członek twojego zespołu, i nie udaje ci się to. Nie mogę podskakiwać, gdy tylko pstrykniesz palcami. Nie mogę za tobą nadążyć”.

Stary, Marguerite była tak piękna, że gdy chodziliśmy gdzieś w Europie, ludzie po prostu lazili za nią. Lubiła chodzić do muzeów i pamiętam jak kiedyś — mogło to być w Holandii — gdy weszła do jakiegoś muzeum, wszyscy ci ludzie gapili się na nią, gdziekolwiek poszła. To było deprymujące także dla niej. Była kiedyś modelką, ale nigdy naprawdę nie interesowały ją takie sprawy. Była szczególną osobą i zawsze będzie dla niej miejsce w moim sercu. Gdy już mieliśmy się rozejść, powiedziała mi, że gdybym czegoś potrzebował, mam zadzwonić, a ona przyjdzie, ale nie może stać z tych wszystkich numerów i tych wszystkich ludzi. Ostatnim razem, kiedy się kochaliśmy, zaszła w ciążę — był to nasz syn. Gdy powiedziała mi, że jest w ciąży, powiedziałem, że zostanę z nią, ale ona odparła, że nie muszę. Miała Erina i po prostu wycofała się z mego codziennego życia. Widywałem ją od czasu do czasu, ale zaczęła żyć swoim własnym życiem, na swoich własnych warunkach. Szanowałem to. Była prawdziwą, uduchowioną damą,

którą zawsze będę kochał. Później przeprowadziła się do Colorado Springs zabierając ze sobą naszego syna Erina. Mieszka tam do dziś.

Po odejściu Marguerite, Jackie Battle i ja staliśmy się prawie jak duet. Nadal czasami spotykałem się z innymi kobietami, ale głównie byłem z nią. Jackie i ja mieliśmy wspólny kontakt. Prawie miałem ją we krwi, tak byliśmy blisko. Nigdy nie czułem nic takiego do kobiety innej niż Frances. Ale przeszła przy mnie wiele, bo wiem, że trudno było ze mną wytrzymać. Zawsze starała się trzymać mnie z dala od koki; przestawiałem na chwilę, a potem znowu zaczynałem. Kiedyś, gdy byliśmy w samolocie do San Francisco, jakaś stewardesa podeszła i wręczyła mi pudełko od zapalek pełne koki, którą zacząłem wciągać od razu tam, w fotelu. Stary, czasami tak mi odbijało po wciągnięciu koki i łknięciu siedmiu lub ośmiu tuinalów (spowalniaczy), że zdawało mi się, że słyszę głosy, i zaczynałem zaglądać pod dywany, za kaloryfery, pod kanapy. Przysiagłbym, że w domu byli jacyś ludzie.

Doprowadzałem Jackie do szału takim zachowaniem, zwłaszcza kiedy koka się kończyła. Szukałem wtedy w samochodzie, przetrząsałem jej torebkę, bo zawsze to wyrzucała, za każdym razem kiedy trochę znalazła. Kiedyś skończyła mi się koka, a wsiadaliśmy do samolotu, aby gdzieś polecieć. Sądziłem, że Jackie mogła schować kokę w swojej torebce, więc zabrałem jej ją i zacząłem przetrząsać, aby sprawdzić, czy jej tam nie ma. Trafiłem na torebkę mydła w proszku Woolite i pamiętam, że ją rozerwałem i przysięgałem, że to kokaina, bo był to biały proszek. Gdy skosztowałem, poznałem, że to mydło, i było mi głupio.

W październiku 1972 rozbiłem swój wóz na West Side Highway. Jackie nie było ze mną, spała w domu, tam gdzie i ja powinienem być. Myślę, że tego wieczora wróciliśmy z grania gdzieś z trasy i wszyscy byliśmy trochę zmęczeni. Nie chciało mi się iść spać, choć wziąłem tabletkę nasenną. Jackie została w moim domu, a ja chciałem gdzieś wyjść, ale ona chciała spać. Więc wyszedłem; poszedłem chyba do jakiejś nocnej knajpy w Harlemie. W każdym razie zasnąłem za kierownicą i wpadłem moim lamborghini na przegrodę pomiędzy jezdniami i zламаłem oba podudzia. Kiedy zadzwonili do Jackie, powiedzieli jej, dotarła do szpitala, dostała spazmów.

Jackie i moja siostra Dorothy, która przyleciała z Chicago do pomocy, posprzątały w moim domu, podczas gdy ja byłem w szpitalu. Znalazły te polaroidowe zdjęcia kobiet wyprawiających różne rzeczy. Czasami patrzyłem sobie, jak te kobiety świrują ze sobą nawzajem. Nie namawiałem ich do tego ani nic takiego; robiły to, ponieważ sądziły, że mnie to bawi, i dały mi te zdjęcia do oglądania. Myślę, że te zdjęcia strasznie zdenerwowały Jackie i Dorothy. A ja zdenerwowałem się, że one weszły do mojego domu i w taki sposób przetrząsnęły moje osobiste rzeczy. W tym czasie lubiłem, gdy w domu przez cały czas było mrocznie, chyba dlatego, że byłem w mrocznym nastroju.

Myślę, że ten incydent walnie przyczynił się do tego, że Jackie zaczynała mieć mnie dość. Kobiety wydzwaniały bez przerwy, Marguerite mieszkała w mieszkaniu na górze i przychodziła opiekować się domem, kiedy Jackie wyjeżdżała ze mną na trasę. Położyli mnie na prawie trzy miesiące, a kiedy wróciłem do domu, przez jakiś czas musiałem chodzić o kulach, co jeszcze bardziej spieprzyło moje chore biodro.

Gdy wróciłem ze szpitala do domu, Jackie zmusiła mnie do obietnicy, że będę się trzymał z dala od dragów i przez krótką chwilę udało mi się. Potem znowu dostałem tego ssania. Pamiętam, jak pewnego dnia wystawiła mnie do patio w ogródku z tyłu mojego domu. Był miły jesienny dzień, nie nazbyt chłodny, nie nazbyt gorący. Miałem to szpitalne łóżko, w którym sypiałem, mogłem więc podnosić i opuszczać nogi. Jackie miała łóżko i sypiała w ogródku obok mnie, kiedy było ładnie na dworze. Na noc, oczywiście, wracaliśmy do domu i tam spali. Tego konkretnego dnia odpoczywaliśmy w ogrodzie, a moja siostra Dorothy spała na górze w domu. Ni stąd, ni

zowąd dostałem chcicy na kokainę. Podniosłem się na kulach, zadzwoniłem do znajomego, który przyjechał i zabrał mnie, żeby namierzyć towar. Pojechałem, a kiedy wróciłem, obie, Jackie i moja siostra, były w hysterii, ponieważ domyśliły się, że prawdopodobnie wyszedłem kupić dragi. Obie były naprawdę, naprawdę złe. Ale Dorothy, ponieważ jest moją siostrą, została; Jackie odeszła i wróciła do swojego mieszkania, z którego nigdy nie zrezygnowała, i odłożyła słuchawkę telefonu, aby ze mną nie rozmawiać. Kiedy w końcu dopadłem ją telefonicznie i poprosiłem, aby wróciła, powiedziała nie. Gdy Jackie mówiła nie, to znaczyło nie. Wiedziałem, że to koniec i było mi żal jak sukinsyn. Dałem jej pierścionek, który dostałem od matki. Wysłałem Dorothy, aby odebrała pierścionek mojej matki.

Jackie zawsze dobrze mi radziła. Bez niej moje życie na następne dwa lata weszło w mroczną strefę. Koka dzień i noc, bez ustanku, i wiele bólu. Zacząłem spotykać się z pewną kobietą nazwiskiem Sherry „Peaches” Brewer. Także była bardzo piękna. Przyjechała do Nowego Jorku z Chicago, aby grać na Broadwayu w musicalu Hello, Dolly z Pearl Bailey i Cabem Callowayem. Kręciliśmy się razem i była bardzo miłą osobą, bardzo dobrą aktorką. Potem spotykałem się z modelką nazwiskiem Sheila Anderson, która była kolejną wysoką, urodziwą kobietą. Ale coraz więcej czasu spędzałem sam.

W tamtych czasach zarabiałem około pół miliona dolarów rocznie, ale także wydawałem mnóstwo pieniędzy na swoje sprawy. Wydawałem kupę pieniędzy na kokainę. Wszystko zaczęło się mącić po tym, jak miałem ten wypadek samochodowy.

Columbia wydała On the Corner w 1972, ale nie popychała tego, a więc nie poszło to tak dobrze, jak wszyscy się spodziewaliśmy. Ta muzyka miała być słuchana przez czarną młodzież, ale potraktowano ją jak każdy inny album jazzowy i w ten sposób reklamowano, wbijając ją do jazzowych stacji radiowych. Columbia mierzyła w ludzi jazzowych starej daty, których, przede wszystkim, nie mogło zainteresować to, co teraz robiłem. Grać ją dla nich to strata czasu; oni chcieli słuchać mojej starej muzyki, której już nie grałem. Więc nie podobało im się On the Corner, ale ja nie spodziewałem się, że się im spodoba; to nie było zrobione dla nich. Stało się to kolejnym punktem zapalnym w moich stosunkach z Columbia i w tym czasie te problemy naprawdę się sumowały. W rok później, gdy Herbie Hancock wydał swój album Headhunters, który sprzedawał się wśród czarnej młodzieży jak ciepłe bułki, wszyscy w Columbii powiedzieli: „Ach, to właśnie o tym mówił Miles!” Ale dla On the Corner było już za późno, a przyglądanie się, jak sprzedaje się Headhunters, jeszcze bardziej mnie wkurzało.

Gdy przychodziłem do siebie po tym wypadku samochodowym, studiowałem znacznie więcej koncepcji muzycznych Stockhausena. Coraz bardziej i bardziej zagłębiałem się w ideę wykonania muzyki jako procesu. Zawsze pisałem na sposób okrężny i poprzez Stockhausena zobaczyłem, że już nigdy nie chciałbym grać od ośmiu taktów do ośmiu taktów, ponieważ nigdy nie kończyłem piosenek — one po prostu trwają nadal. Niektórzy ludzie czuli wtedy, że próbowałem zrobić zbyt dużo, że próbowałem zrobić zbyt wiele nowych rzeczy. Ale ze mną jest inaczej. To tylko, że w 1973 miałem czterdzieści siedem lat, nie znaczyło, że miałem osiąść w jakimś bujanym fotelu i przestać myśleć, jak nadal robić interesujące rzeczy. Musiałem robić to, co robiłem, aby nadal myśleć o sobie jako kreatywnym artyście.

Poprzez Stockhausena zrozumiałem muzykę jako proces odejmowania i dodawania. Tak jak „tak” znaczy coś tylko po tym, jak powiedziales „nie”. Wiele eksperymentowałem, każąc na przykład zespołowi grać rytm i trzymać go i nie reagować na to, co się wydarza; pozwolić mnie reagować. W pewien sposób stawiałem się głównym wokalistą w swoim zespole i czułem, że mi się to należało. Krytycy działali mi na nerwy twierdząc, że przegrałem, że chciałem być młody, że nie wiedziałem, co robię, że chciałem być jak Jimi Hendrix czy Sly Stone, czy James Brown.

Ale z przyjściem do nas Mtume Heatha i Pete’a Coseya z zespołu znikła większość

europiejskich wrażliwości. Teraz zespół osiadł głęboko na sprawach afrykańskich, głębokim afrykańsko-amerykańskim czadzie, z wielkim naciskiem na bębny i rytm, a nie na indywidualne sola. Od kiedy Jimi Hendrix i ja zbliżyliśmy się do siebie, chciałem brzmienia takiego typu, ponieważ taka gitara może pograć cię w bluesie. Ale skoro nie mogłem mieć Jimiego czy B. B. Kinga, musiałem poprzestać na następnych w kolejności, a większość z nich była wtedy biała. Biali gitarzyści — przynajmniej większość z nich — nie potrafili grać na gitarze rytmu tak jak czarni koleś, ale nie mogłem znaleźć czarnego gościa, który potrafiłby grać tak, jak chciałem, i nie prowadziłby własnego zespołu. (Było tak, dopóki nie znalazłem swego obecnego gitarzysty Foleya McCreary'ego.) Wypróbowałem Reggiego Lucasa (który został teraz wielkim producentem płyt i robi płyty Madonny), Pete'a Coseya (który w swej grze był bliski Jimiemu Hendrixowi i Muddy'emu Watersowi) i Afrykańczyka nazwiskiem Dominique Gaumont.

Próbowałem z tym zespołem badać jeden akord, jeden akord w całym utworze, starając się, aby każdy opanował te małe proste drobiazgi, takie jak rytm. Braliśmy jakiś akord i pracowaliśmy nad nim przez pięć minut z wariacjami, krzyżowaniem rytmów, takimi rzeczami. Powiedzmy, że Al Foster gra w 4/4, Mtume mógł grać w 6/8 lub 7/4, a gitarzysta mógł dodawać w jeszcze innym metrum albo innym rytmie, całkiem innym. Jest mnóstwo zaawansowanych spraw, które wygrzywaliśmy z tego jednego akordu. Ale muzyka jest bardzo matematyczna, rozumiesz? Liczenie beatów i czasu; takie sprawy. Ja grałem ponad, pod i poprzez to wszystko, a pianista i bas grali gdzieś indziej. Wszyscy musieli uważać na to, co robią inni. W tamtym czasie Pete dawał mi te dźwięki Jimiego Hendrixa i Muddy'ego Watersa, jakie chciałem mieć, a Dominique dawał mi tę afrykańską sprawę rytmiczną. Myślę, że mógłby to być naprawdę dobry zespół, gdybyśmy wszyscy trzymali się razem, ale tak się nie stało. Zbyt wiele złego działo się z moim zdrowiem.

W 1974 zaczynałem poważnie myśleć o wycofaniu się z muzyki. Byłem w Sao Paulo w Brazylii i piłem tę całą wódkę i wypaliłem trochę marihuany — czego nigdy nie robiłem, ale bawiłem się tak wspaniale, a oni mówili mi, że to takie dobre, oraz wziąłem trochę percodanu i wciągnąłem sporo koki. Kiedy wróciłem do swojego pokoju w hotelu, wydawało mi się, że mam atak serca. Zadzwoniłem na recepcję i przysłali mi doktora, a on umieścił mnie w szpitalu. Wsadzili mi w nos rurki i przyczepili kroplówki. Zespół się przeraził; wszyscy sądzili, że umrę. Pomyślałem sobie — to by było na tyle. Ale wyszedłem z tego. Jim Rose, mój roadmanager, powiedział wszystkim, że prawdopodobnie miałem palpitacje serca od tych wszystkich dragów i że jutro wszystko będzie w porządku, i było. Musieli tego wieczoru odwołać koncert i przenieść go na następny dzień. Zagrałem i załamałem wszystkich, że gram tak dobrze.

Po prostu nie mogli w to uwierzyć. Jednego dnia wyglądałem jak na krawędzi śmierci, a następnego gram, że głowa odpada. Myślę, że patrzyli na mnie tak, jak ja patrzyłem na Birda, w kompletnym zdumieniu. Ale to takie sprawy tworzą legendę. I miałem frajdę z tymi wszystkimi pięknymi kobietami tam w Brazylii. Wszędzie było ich pełno i okazało się, że są wspaniałe w łóżku. Kochały się kochać.

Po powrocie z Brazylii rozpoczęliśmy tournée po Stanach Zjednoczonych grając z grupą Herbiego Hancocka. Herbie miał wielki hitowy album i był naprawdę bardzo lubiany wśród czarnych dzieciaków. Zgodziliśmy się grać przed nim. W głębi duszy wkurzało mnie to. Gdy graliśmy w Hofstra University na Long Island w Nowym Jorku, Herbie — który jest jednym z najmilszych ludzi na ziemi i ja go kocham — przyszedł przywitać się do mojej garderoby. Powiedziałem mu, że nie należy do zespołu, a nikt, kto nie jest w zespole, nie ma wstępu do garderób. Kiedy zastanowiłem się nad tym później, uświadomiłem sobie, że byłem po prostu wściekły mając otwierać koncert dla jednego z moich byłych akompaniatorów. Ale Herbie zrozumiał i wyczyściliśmy to później.

Koncertowaliśmy wszędzie z Herbiem i powalaliśmy wszystkich. Większość publiczności była czarna i młoda i to było dobre. To tego chciałem i w końcu to osiągnąłem. W tamtym czasie mój zespół robił się naprawdę zwarty i gorący. Ale moje biodro było w marnym stanie i granie na prąd też zaczęło dawać mi się we znaki. Po prostu powoli miałem wszystkiego dość, a na dodatek nie miałem dość zdrowia.

Graliśmy w Nowym Jorku i kupie innych miast. Potem pojechałem do St. Louis zagrać jakiś koncert i Irene, matka moich dzieci, pojawiła się na przyjęciu po koncercie. Zaczęła mi ubliżać w obecności mojej rodziny, przyjaciół i muzyków. Zakreśliły mi się łzy w oczach. Pamiętam, jak wszyscy patrzyli tak, jakby czekali, że przyłożę Irene. Ale nie mogłem tego zrobić, ponieważ wiedziałem, skąd bierze się jej ból — z faktu, że obaj nasi synowie to nieudacznicy, a winą za to ona obarczała mnie. Choć było mi głupio tego słuchać, wiedziałem także, że wiele z tego, co mówiła, to prawda. Plakałem, bo wiedziałem, że muszę zgodzić się, iż wiele w tym mojej winy. Było to bardzo bolesne doświadczenie.

Zaraz po tym, jak spotkałem Irene w St. Louis, zemdlałem i odwieźli mnie do szpitala Homera G. Phillipsa. Miałem paskudny, krwawiący wrzód i pewien mój znajomy dr Weathers przyszedł i opatrzył mnie. To wszystko od tego picia i pigulek i w ogóle. Strasznie plulem krwią, ale tak naprawdę nie myślałem o tym, zanim nie przyjechałem do St. Louis. Tak często bywałem w szpitalach, że stało się to niemal rutyną. Właśnie usunięto mi guzy z krtani. I oto znowu byłem w szpitalu. Następnego dnia mieliśmy grać w Chicago, a więc musieliśmy to odwołać.

Gdy latem 1975 skończyłem wszystkie grania z Herbiem i wróciłem do Nowego Jorku, myślałem poważnie o wycofaniu się. Grałem w Newport w 1975, a potem grałem na Schaefer Music Festival w Central Parku. Potem poczułem się tak chory, że odwołałem koncert, który miałem zagrać w Miami. Gdy odwoływałem, wszyscy moi muzycy i ich sprzęt już tam byli, a więc promotorzy tego koncertu zatrzymali całą naszą aparaturę i próbowali nas skarżyć. Zaraz po tym postanowiłem się wycofać. W tym czasie w zespole byli Al Foster na bębnach, Pete Cosey na gitarze, Reggie Lucas na gitarze, Michael Henderson na basie, Sam Morrison (który właśnie zastąpił Sonny'ego Fortune'a) na saksofonie i Mtume na instrumentach perkusyjnych. Ja dublowałem na klawiszach.

Wycofałem się przede wszystkim z powodów zdrowotnych, ale także dlatego, że byłem duchowo znudzony tym chłamek, przez który przeszedłem przez te wszystkie długie lata. Czuję się artystycznie wyczerpany, zmęczony. Nie miałem nic nowego do powiedzenia w muzyce. Wiedziałem, że potrzeba mi odpoczynku, więc się nań udałem, po raz pierwszy odkąd zacząłem profesjonalne granie. Sądziłem, że gdy tylko będę w trochę lepszej formie fizycznej, prawdopodobnie poczuję się także lepiej na duszy. Miałem dość szpitali i utykania naokoło, na estradzie i poza nią. Zaczynałem widzieć w oczach ludzi żal, gdy patrzyli na mnie, a nie widziałem tego od czasu, gdy byłem ćpunem. Nie chciałem tego. Odłożyłem to, co kochałem w życiu najbardziej — moją muzykę — do czasu, aż będę w stanie od nowa wszystko to poskładać.

Sądziłem, że wycofam się może na sześć miesięcy, ale im dłużej trzymałem się na uboczu, tym mniej byłem przekonany, czy w ogóle wrócę. I im dłużej byłem na uboczu, tym głębiej pograżałem się w inny, mroczny świat, niemal tak mroczny jak ten, z którego się wyrwałem, kiedy byłem ćpunem. Raz jeszcze była to długa, bolesna droga z powrotem do zdrowia i światła. W końcu potrwała prawie sześć lat i nawet wtedy nie byłem pewien, czy naprawdę uda mi się przebyć całą tę drogę z powrotem.

ROZDZIAŁ 16

Od 1975 do początku 1980 nie wzięłem trąbki do ręki; przez ponad cztery lata nie wzięłem jej do ręki ani razu. Chodziłem naokoło i patrzyłem na nią, potem myślałem, aby spróbować zagrać. Ale po jakimś czasie nie robiłem nawet tego. Po prostu wyleciało mi to z głowy, ponieważ byłem zajęty innymi sprawami, z których większość nie była dla mnie dobra. Ale i tak to robiłem i oglądając się za siebie nie czuję z tego powodu żadnej winy.

Muzyką zajmowałem się bez przerwy, odkąd miałem dwanaście czy trzynaście lat. Tylko o tym myślałem, tylko po to żyłem i tylko to kochałem bez reszty. Była to moja obsesja przez trzydzieści sześć lub trzydzieści siedem lat i w czterdziestym dziewiątym roku życia potrzebowałem przerwy, innej perspektywy wobec wszystkiego, co robiłem, aby wystartować na czysto i od nowa pozbierać swoje życie. Chciałem grać muzykę, ale chciałem grać inaczej niż w przeszłości, a także chciałem cały czas grywać w dużych salach, zamiast w małych klubach jazzowych. Na razie skończyłem z graniem w małych klubach jazzowych, ponieważ moja muzyka i jej wymagania przerosły je.

Stan mojego zdrowia także odgrywał pewną rolę i coraz trudniej było mi grać stale, tak jak dotychczas, ponieważ moje biodro wcale się nie poprawiało. Nie znosiłem kuśtykania po estradzie, ciągłego bólu i brania tych wszystkich prochów. To było straszne. Byłem dumny z siebie, że swego wyglądu, z tego jak się prezentuję. Więc nie podobałem się sobie taki, jaki byłem fizycznie, i nie podobało mi się, że ludzie patrzyli na mnie z całym tym współczuciem w oczach.

Nie byłem w stanie grać dwa tygodnie w klubie tak, żebym nie musiał iść do szpitala. Ostre picie, cały czas wciąganie nosem i dymanie całymi nocami. Nie można robić tego wszystkiego i tworzyć muzyki tak, jakby się chciało. Albo jedno, albo drugie. Artie Shaw powiedział mi kiedyś: „Miles, nie możesz zagrać tego trzeciego koncertu w łóżku”. Miał na myśli to, że jeśli grasz dwa koncerty i robisz całą tę resztę, to ten trzeci koncert, który powinienes zagrać, jeśli przyjeżdżasz do jakiegoś miasta tylko na jeden wieczór, będziesz musiał zagrać w łóżku, bo będziesz tak zmęczony. Po jakimś czasie całe to dymanie to tylko cycki, tyłki i cipki. Po jakimś czasie nie ma już w tym żadnych emocji, ponieważ tyle emocji wkładałem w swoją muzykę. Jedyny powód, dlaczego nie upijałem się w trupa, to to, że kiedy grałem, cały ten gnój wychodził przez pory w skórze. Nigdy nie upijałem się, kiedy ostro piłem, ale następnego dnia zwracałem, dokładnie o dwunastej w południe. Tony Williams wpadał do mnie przed południem i o 11.55 mawiał: „Okay, Miles, dokładnie za pięć minut czas na ciebie”. A potem wychodził z pokoju, a ja siedłem do łazienki i dokładnie o dwunastej zwracałem.

Dalej, biznesowa strona przemysłu muzycznego, twarda, wymagająca i rasistowska. Nie podobało mi się, jak traktowała mnie Columbia i właściciele klubów jazzowych. Traktują cię jak niewolnika, ponieważ dają ci te grosze, zwłaszcza jeśli jesteś czarny. Traktowali wszystkie swoje białe gwiazdy, jakby były królami i królowymi, a ja wręcz nie znosiłem tego gnoju, zwłaszcza że kradli cały swój chłam z czarnej muzyki i starali się zachowywać jak czarni ludzie. Firmy płytowe nadal wypychały biały chłam przed całą czarną muzykę i wiedziały, że zabrano go czarnym ludziom. Ale nie obchodziło ich to. W tym czasie firmy płytowe zainteresowane były tylko zarabianiem mnóstwa pieniędzy i zatrzymaniem swoich tak zwanych czarnych gwiazd na tych muzycznych plantacjach, żeby ich białe gwiazdy mogły nas po prostu okradać. Od tego wszystkiego chorowałem bardziej, niż byłem chory na ciele, chorowałem na duszy, a więc po prostu wycofałem się.

Nieźle zainwestowałem swoje pieniądze i Columbia nadal płaciła mi przez parę lat w czasie, gdy wycofałem się z biznesu muzycznego. Zawarliśmy umowę, że mogą nadal trzymać mnie

w katalogu firmy, a to wystarczało, aby trochę pieniędzy trafiało do mnie z tantiem. W latach siedemdziesiątych mój kontrakt z Columbia przewidywał, że dostanę ponad milion dolarów za dostarczone albumy plus tantiemy. Miałem też kilka bogatych białych dam, które dbały o to, żeby nie brakowało mi pieniędzy. Przez te cztery czy pięć lat, kiedy byłem poza muzyką, głównie brałem mnóstwo kokainy (w pewnym momencie za około 500 dolarów dziennie) i dymałem wszystkie kobiety, jakie mogłem zaciągnąć do swojego domu. Brałem także nalogowo pigułki, takie jak percodan i seconal i wiele piłem, heinekna i koniaku. Głównie niuchałem kokę, ale czasami wstrzykiwałem kokę i heroinę w nogę; nazywa się to speed ball (krótka piłka) i to właśnie to zabiło Johna Belushi. Niezbyt często wychodziłem z domu, a jeśli już, to głównie do nocnych knajp w Harlemie, gdzie po prostu nadal zaprawiałem się i żyłem z dnia na dzień.

Nie jestem mistrzem świata w sprzątanu po sobie i utrzymywaniu domu w czystości i porządku, ponieważ nigdy nie musiałem niczego takiego robić. Gdy byłem mały, robiły to albo moja matka, albo moja siostra Dorothy, a później mój ojciec miał służącą. Zawsze dbałem o higienę osobistą, ale nigdy nie nauczyłem się tej reszty i, uczciwie mówiąc, nawet o tym nie myślałem. Gdy zacząłem mieszkać sam po zerwaniu z Frances, Cicely, Betty, Marguerite i Jackie, służące, które wtedy miałem, przestawały po prostu przychodzić, chyba dlatego, że zachowywałem się jak szaleniec. Prawdopodobnie obawiały się zostać ze mną same. Od czasu do czasu miewałem służące, ale nie mogłem utrzymać nikogo na stałe, ponieważ sprzątanu po mnie stało się poważną robotą. Dom był jak chlew, wszędzie ubrania, brudne naczynia w zlewie, gazety i magazyny na całej podłodze, wszędzie butelki po piwie, śmiecie i odpadki. Karaluchy miały piknik. Czasami znajdowałem kogoś na dochodzącą albo robiła to któraś z moich dziewczyn, ale przeważnie mój dom był zaświniony i naprawdę ciemny i mroczny, jak loch. Miałem to gdzieś, bo nigdy o tym nie myślałem, z wyjątkiem tych bardzo niewielu chwil, kiedy byłem trzeźwy.

Stałem się pustelnikiem, prawie nie wychodziłem z domu. Moim łącznikiem ze światem zewnętrznym była głównie telewizja — włączona całą dobę — i gazety, i magazyny, które czytałem. Czasami docierały do mnie wiadomości od starych przyjaciół, którzy wpadali, aby się ze mną zobaczyć i zobaczyć, czy wszystko jest w porządku — takich jak Max Roach, Jack DeJohnette, Jackie Battle, Al Foster, Gil Evans (Gila i Ala widywałem częściej niż innych), Dizzy Gillespie, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams, Philly Joe Jones, Richard Pryor i Cicely Tyson. Dostarczali mi wielu informacji, ale czasami nawet nie wpuszczałem ich do środka.

W tym okresie ponownie zmieniłem menedżerów. Zaangażowałem Marka Rothbauma, który przez jakiś czas pracował dla mojego byłego menedżera Neila Reshena, a potem został menedżerem Williego Nelsona. Mój roadmanager Jim Rose pozostał. Ale osobą, z którą po jakimś czasie miałem najwięcej do czynienia i która załatwiała dla mnie sprawunki, był młody czarny gość nazwiskiem Eric Engles, którego poznałem przez jego matkę. Eric spędzał ze mną większość czasu przez te milczące lata. Jeśli nie gotowałem dla siebie sam, lub jeśli nie robiła tego jedna z moich dziewczyn, Eric biegł do Cellar, lokalu mojego przyjaciela Howarda Johnsona, i przynosił trochę pieczonych kurczaków. Dobrze było mieć Erica, ponieważ były takie czasy w trakcie tego okresu, kiedy nie wychodziłem z domu przez sześć miesięcy albo więcej.

Kiedy starzy przyjaciele przychodzili zobaczyć, jak mi się żyje, musieli być zaszokowani. Ale nic nie mówili, ponieważ, jak mi się wydaje, bali się, że gdyby coś powiedzieli, po prostu bym ich wyrzucił i właśnie tak by było. Po jakimś czasie wielu z moich starych przyjaciół muzyków przestało przychodzić, ponieważ wiele razy nie wpuszczałem ich do środka. Mieli dość takich numerów, więc po prostu przestali przychodzić. Pojawiły się te wszystkie plotki, że przez cały czas wałęsam mnóstwo dragów — i to była prawda, ponieważ wałęsam. Seks i dragi zajęły miejsce zarezerwowane dotąd w moim życiu dla muzyki i robiłem obie te rzeczy dzień i noc.

Miałem w tym okresie tyle różnych kobiet, że straciłem rachubę większości z nich, a

nawet nie pamiętałem ich imion. Gdybym spotkał je dziś na ulicy, prawdopodobnie większości z nich nawet bym nie poznał. Spędzały tu jedną noc i odchodziły następnego dnia i to było na tyle. Większość z nich to tylko mgła. Przy końcu mego milczącego okresu wróciła do mojego miłosnego życia Cicely Tyson, choć zawsze byliśmy w przyjaźni i widywałem ją od czasu do czasu. Jackie Battle wpadała, aby sprawdzić, jak sobie radzę, ale nie byliśmy już kochankami, a tylko naprawdę dobrymi przyjaciółmi.

Interesowało mnie to, co niektórzy nazywają rozpustą, no wiesz, popychanie tego w łóżku czasami z więcej niż jedną kobietą. Albo czasami przyglądałem się jak świrują ze sobą nawzajem. Bawiło mnie to, nie zamierzam tego ukrywać. Dostarczało mi mocnych wrażeń — a w tym okresie absolutnie poszukiwałem mocnych wrażeń.

Wiem, że ludzie czytając to teraz pomyślą sobie prawdopodobnie, że nienawidziłem kobiet albo że zwariowałem, albo jedno i drugie. Ale ja nie nienawidziłem kobiet; kochałem je, prawdopodobnie za bardzo. Kochałem ich towarzystwo — i nadal kocham — kochałem robić to, co wielu mężczyzn w sekrecie chciałoby robić z całą masą pięknych kobiet. Dla tych mężczyzn to marzenie, coś w rodzaju fantazji, a ja robiłem to w swoim życiu naprawdę. Mnóstwo kobiet także chce robić różne takie rzeczy, takie jak zabawa w łóżku z kilkoma przystojnymi facetami — lub kobietami — wszystko, o czym kiedykolwiek fantazjowały w swojej sekretnej imaginacji. Robiłem tylko to, co podpowiadała mi imaginacja, spełniałem moje najbardziej tajemne pożądania, nic innego. Robiłem to dyskretnie i nie robiłem nikomu krzywdy, a kobiety, z którymi byłem, kochały to tak samo jak ja, albo jeszcze bardziej.

Wiem, że to, o czym tu mówię, jest potępiane w kraju tak konserwatywnym w sprawach seksu jak Stany Zjednoczone. Wiem, że większość ludzi uzna wszystko to za grzech przeciwko Bogu. Ale ja tak na to nie patrzę. Wyprawiłem sobie bal i nigdy tego nie żałowałem. A także nie mam żadnego poczucia winy. Dodałbym, że branie całej tej kokainy prawdopodobnie miało coś z tym wspólnego, ponieważ kiedy wciąga się dobrą kokainę, popęd seksualny domaga się zaspokojenia. Po jakimś czasie wszystko to stało się rutyną i nudą, ale dopiero po tym, jak wziąłem swoją działkę.

Sporo ludzi myślało, że oszalałem albo byłem tego bliski. Nawet moja rodzina miała wątpliwości. Moje stosunki z synami — a nigdy nie były takie, jakie powinny — sięgnęły w tym czasie dna, zwłaszcza z Gregorym, który teraz nazywał się Rahman. Sprawiał mi wszelkie przykrości, bywał aresztowany, ulegał wypadkom i generalnie był jak ból w dupie. Wiem, że mnie kochał i bardzo chciał być taki jak ja. Próbował grać na trąbce, ale grał tak marnie, że aż strach było słuchać, a ja wrzeszczałem na niego, żeby przestał. On i ja mieliśmy sporo kłótni i wiem, że to, jak używałem dragów, to nie był dobry dla niego widok. Wiem, że nie byłem dobrym ojcem, ale to nie jest moja specjalność, nigdy nie była.

W 1978 poszedłem do więzienia za zaniedbanie alimentów. Tym razem wsadziła mnie tam Marguerite, ponieważ nie dawałem jej pieniędzy na Erina. Wydałem 10000 dolarów, aby wyostać się z więzienia, i od tej pory zawsze starałem się nie lekceważyć tego obowiązku. Przez ostatnie kilka lat Erin mieszka i podróżuje ze mną, więc w pełni za niego odpowiadałem.

Kiedy nie miałem koki, moja cierpliwość była naprawdę mała i różne rzeczy działały mi na nerwy. Nie mogłem sobie z tym poradzić. W tym okresie nie słuchałem żadnej muzyki i niczego nie czytałem.

A więc wciągałem kokę, męczyło mnie to, bo chciałem iść spać, potem brałem pigułkę nasenną. Nawet wtedy nie chciało mi się spać, więc wychodziłem o czwartej nad ranem i prulem ulicami jak wilkołak lub Drakula. Chodziłem do knajp po godzinach, niuchałem więcej koki, męczyły mnie wszystkie te prostackie sukinsyny, co się kręcą w takich dołkach. Więc wychodziłem, szedłem do domu z jakąś suką, wciągałem trochę, brałem pigułkę nasenną.

Wszystko, co robiłem, podskakiwało w górę i w dół. To byli czterej ludzie, ponieważ jako Bliźniak byłem już dwoma. Dwaj ludzie bez koki i jeszcze dwóch po kocu. To było czterech różnych ludzi; dwóch z nich miało świadomość, a dwóch nie. Spoglądałem w lustro i widziałem cały pieprzony film, horror-film. W lustrze widziałem wszystkie te cztery twarze. Cały czas halucynowałem. Widziałem rzeczy, których tam nie było, słysząc chłam, którego tam nie było. Cztery dni bez snu i te wszystkie dragi tak cię urząda.

W tamtych czasach robiłem wiele dziwnych numerów, zbyt wiele dziwnych spraw, aby to opisać. Ale parę ci opowiem. Pamiętam, pewnego dnia miałem głęboką paranoję od wciągania i niespania cały ten czas. Jechałem swoim ferrari w górę West End Avenue i minąłem jakichś policjantów w wozie patrolowym. Znali mnie — wszyscy oni mnie znają w mojej okolicy — więc zagadali do mnie. Gdy odjechałem dwie przecznice od nich, poczułem paranoję i pomyślałem, że to spisek, żeby mnie złapać, związać za jakieś dragi. Zaglądam do schowka w drzwiach i widzę biały proszek. Nigdy nie zabierałem koki ze sobą z domu. Jest zima i pada śnieg, trochę dostało się do środka auta. Ale nie zdawałem sobie z tego sprawy; myślałem, że to jakaś koka, którą ktoś zasadził w aucie, żeby można mnie było związać. Spanikowałem, zatrzymałem wóz na środku ulicy, wpadłem do jakiegoś budynku przy West End Avenue, szukałem dozorczy, ale go nie było. Pobiegłem do windy, wsiałem i pojechałem na siódme piętro i schowałem się w śmietniku. Siedziałem tam godzinami, a moje ferrari parkowało na środku West End Avenue, z kluczykami w środku. Po jakimś czasie wróciłem do zmysłów. Samochód wciąż stał tam, gdzie go zostawiłem.

Zrobiłem to jeszcze raz, całkiem tak samo, i w windzie była jakaś kobieta. Myślałem, że wciąż jestem w ferrari, więc mówię do niej:

„Co ty robisz w moim cholernym aucie, suko?” A potem jej przyłożyłem i wybiegłem z tego budynku. To właśnie ten typ dziwnego, chorego gnoju, który wyprawia z tobą wiele dragów. Zadzwoniła po policję, aresztowano mnie i wsadzono na oddział czubków w Roosvelt Hospital na parę dni, zanim pozwolono mi odejść.

Kiedy indziej miałem taką białą kobietę, handlarkę, i czasami — gdy nikogo nie było u mnie w domu — biegałem do niej po trochę koki. Kiedyś nie miałem pieniędzy, więc spytałem, czy mógłbym oddać jej później, ale ona powiedziała: „Nie ma pieniędzy, nie ma kokainy, Miles”. Próbowałem ją namówić, ale nie ustąpiła. Potem dozorca dzwoni na górę i mówi, że jej chłopak jest w drodze do jej mieszkania. Więc proszę ją jeszcze raz, ale odmawia. Więc po prostu kładę się na jej łóżku i zaczynam zdejmować ciuchy. Wiem, że jej chłopak zna moją reputację męskodamską, więc co sobie pomyśli, kiedy zastanie mnie tak w jej łóżku? Więc teraz ona błaga mnie, żebym sobie poszedł, no nie? Ale ja tam sobie leżę z ptakiem w jednej garści, a drugą sięgam po towar, a także się szczerzę, ponieważ wiem, że mi to da i daje. Klnie mnie jak sukinsyn, gdy wychodzę, a kiedy otworzyła się winda i jej chłopak minął mnie, popatrzył na mnie spojrzeniem w stylu „Czy ten czarnuch był z moją starą?” Nigdy tam potem nie wróciłem.

Po jakimś czasie ten gnoj nudi. Zmęczyło mnie to stałe pieprzenie. Kiedy jesteś bez przerwy tak zaprawiony, ludzie zaczynają cię wykorzystywać. Nigdy nie myślałem o umieraniu, tak jak podobno niektórzy, co wciągają kupę koki. Żaden z moich starych przyjaciół się nie zjawiał, z wyjątkiem Maxa i Dizzy’ego, którzy wpadali sprawdzić jak się mam. Wtedy zacząłem tęsknić za tymi gośćmi, dawnymi gośćmi, dawnymi czasami, muzyką, którą graliśmy. Pewnego dnia powiesiłem wszystkie te zdjęcia po całym domu, Birda, Trane’a, Dizzy’ego, Maxa, moich starych przyjaciół.

Około 1978 George Butler, który był kiedyś w Blue Note Records, ale teraz w Columbii, zaczął dzwonić do mnie i wpadać. Odkąd odszedłem, w Columbii były zmiany. Clive’a Davisa już tam nie było. Firmą rządził Walter Yetnikoff, a Bruce Lundvall był tak zwanym skrzydłem

jazzowym firmy. Było tam nadal trochę starych ludzi, którzy byli tam, kiedy odchodziłem, jak Teo Macero i paru innych. Kiedy George zaczął im mówić, że chciałby sprawdzić, czy uda mu się namówić mnie znowu na nagrywanie, wielu z nich mówiło mu, że to nie ma sensu. Nie wierzyli, że jeszcze kiedykolwiek zagram. Ale George podjął się przekonać mnie, żebym wrócił. Nie było mu łatwo. Na początku byłem tak obojętny na to, co do mnie mówił, że musiał sobie pomyśleć, że nigdy mu się nie uda. Ale był tak cholernie wytrwały i taki miły, kiedy wpadał albo dzwonił i rozmawialiśmy przez telefon. Czasami po prostu siedzieliśmy oglądając telewizję i nie mówiąc nic.

To nie całkiem taki typ gościa jak ci, wśród których kręciłem się przez te wszystkie lata. George jest konserwatystą i ma doktorat z muzyki. Był typem uniwersyteckim, z rezerwą i na luzie. Ale był czarny, wydawał się uczciwy i szczerze kochał muzykę, którą robiłem w przeszłości.

Czasami rozmawialiśmy, a potem skrećaliśmy na to, kiedy zamierzam znowu zacząć grać. Na początku nie chciałem o tym mówić, ale im częściej przychodził, tym częściej o tym myślałem. A potem pewnego dnia zacząłem coś tam mieszać na fortepianie, palując kilka akordów. To było fajne! Więc znowu zaczynałem coraz częściej myśleć o muzyce.

W tym samym czasie znowu zaczęła widywać się ze mną Cicely Tyson. Wpadała przez cały ten czas, ale teraz zaczęła przychodzić znacznie częściej. Jakaś duchowa sprawa łączyła nas naprawdę ściśle. Ona tak jak gdyby wiedziała, kiedy jest ze mną nie najlepiej, kiedy jestem chory i w ogóle. Za każdym razem, gdy byłem chory, po prostu się zjawiała, ponieważ czuła, że ze mną coś niedobrze. Nawet wtedy, kiedy mnie postrzelili na Brooklynie, powiedziała, że wiedziała, że coś mi się stało. Zawsze mawiałem sobie, że gdybym kiedykolwiek ożenił się znowu po Betty, byłaby to Cicely. Po prostu zaczęła przychodzić, a ja przestałem widywać się z tymi wszystkimi innymi kobietami. Pomogła przegonić wszystkich tych ludzi z mojego domu;

tak jakby chroniła mnie i zaczęła dbać, żebym jadł właściwe rzeczy i nie pił tak dużo. Pomogła mi wycofać się z kokainy. Karmiła mnie zdrową żywnością, dawała wiele jarzyn i mnóstwo soków. Zachęciła mnie do akupunktury, chcąc pomóc wykurować moje biodro. Nagle zacząłem myśleć przejrzyściej i wtedy naprawdę zacząłem znowu myśleć o muzyce.

Cicely także pomogła mi zrozumieć, że mam osobowość nalogową i że już nigdy nie powinienem używać drogów w celach towarzyskich. Rozumiałem to, ale nadal brałem czasami niuch albo dwa. Przynajmniej ograniczyłem to z jej pomocą. Zacząłem pić rum z coca colą, zamiast koniaku, ale heineken został ze mną chwilę dłużej. Cicely wyciągnęła mnie nawet z papierosów, uczyła mnie, że to także dragi. Powiedziała, że nie lubi całować się ze mną i z tym papierosowym smrodem w moim oddechu. Powiedziała, że przestanie mnie całować, jeśli nie przestanę palić, więc przestałem.

Jednym z ważnych powodów, dla których wróciłem do muzyki, był mój siostrzeniec Vincent Wilburn. Dałem Vincentowi perkusję, kiedy miał około siedmiu lat, i zakochał się w niej. Kiedy miał około dziewięciu, pozwoliłem mu zagrać jedną piosenkę ze mną i zespołem, kiedyś, kiedy graliśmy w Chicago. Brzmiał całkiem dobrze jak na dzieciaka, nawet wtedy. Gdy skończył szkołę średnią, poszedł do Chicago Conservatory of Music. Więc przez większość swego życia brał muzykę na serio. Dorothy narzekała na niego i jego przyjaciół, że zawsze siedzieli w piwnicy i bez przerwy grali muzykę. Kazałem jej zostawić go po prostu w spokoju, bo ja właśnie taki byłem. Dzwoniłem od czasu do czasu i grywał mi coś przez telefon. Zawsze potrafił grać. Ale czasami dawałem mu rady, mówiłem mu, co robić, a czego nie. Potem, kiedy nie grałem przez te cztery lata, czy coś, Vincent przyjeżdżał do Nowego Jorku i mieszkał ze mną. Zawsze prosił, abym zagrał coś dla niego, pokazał mu to, pokazał tamto. Nie chciało mi się wtedy tego robić, więc po prostu mówiłem mu: „Nieee Vincent, nie chce mi się”. Ale on nalegał. „Wuju Milesie”

— zawsze nazywał mnie „Wujem Milesem”, nawet potem, gdy był w moim zespole:

„Dlaczego czegoś nie zagrasz?” Czasami działał mi na nerwy tymi numerami. Ale zawsze dzięki niemu miałem przed sobą muzykę i oczekiwałem jego wizyt.

To piekło, próbować wycofać się z tych wszystkich dragów, ale w końcu mi się udało, ponieważ ilekroć to postanowię, mam dość silną wolę, aby to zrobić. Pomogło mi to przetrwać. Mam to od matki i od ojca. Dostałem swój odpoczynek i całą masę frajdy — i nieszczęścia, i bólu — ale byłem gotów wrócić do muzyki, zobaczyć, co mi pozostało. Wiedziałem, że to tu jest, co najmniej czułem, że było to we mnie i nigdy mnie nie opuściło, ale nie byłem całkiem pewny. Miałem zaufanie do swojej formy i woli, żeby ruszyć. Przez te lata ludzie mówili mi nawet, że mnie zapomniano. Niektórzy po prostu spisali mnie na straty. Ale ja nigdy nie słuchałem tego typu gnoju.

Naprawdę wierzę w siebie, w swoją zdolność do sprawiania, że w muzyce coś się dzieje. Nigdy nie myślałem, że nie mógłbym czegoś zrobić, zwłaszcza w muzyce. Wiedziałem, że mógłbym znowu podnieść trąbkę, kiedy tylko zechcę, ponieważ owa trąbka jest częścią mnie, tak samo jak oczy i ręce. Wiedziałem, że to potrwa, zanim wrócę tam, gdzie byłem, kiedy naprawdę grałem. Wiedziałem, że straciłem zadęcie, bo nie grałem tak długo. To potrwa, zanim odbuduję wszystko tak, jak było, zanim się wycofałem. Ale pod każdym innym względem byłem gotów, kiedy na początku 1980 zadzwoniłem do George’a Butlera.

ROZDZIAŁ 17

Kiedy zdecydowałem się wrócić i znowu grać muzykę, nie miałem zespołu. Ale na początek miałem Ala Fostera na bębnach i Pete'a Coseya na gitarze. Al i ja dużo rozmawialiśmy o tym typie muzyki, jaki chciałem grać. Miałem to w głowie, ale teraz musiałem to usłyszeć, grane przez zespół, aby się przekonać, czy to jest prawdziwe. Wiedziałem, że musiałem iść gdzie indziej, niż tam, gdzie byłem, kiedy grałem po raz ostatni, ale także wiedziałem, że nie mogę się cofnąć do naprawde starej muzyki. Wciąż nie wiedziałem, kogo wziąć do zespołu, ponieważ nie słuchałem muzyki, gdy byłem obok, więc nie wiedziałem, kto był do wzięcia, kto co umiał grać. Wszystko to było dla mnie tajemnicą, ale się nie martwiłem, ponieważ takie sprawy rozwiązują się same. Jedną z pierwszych rzeczy, o której powiedziałem George'owi Butlerowi, było to, że chciałem zwołać parę prób i posłuchać, co się dzieje. George miał być moim producentem w Columbii. Skończyłem z Teo Macero. Powiedziałem, że będę pracować z Georgem i wszyscy się z tym zgodzili. George przekonał mnie, że nie będzie wywierał wpływu na to, co będę robił w studio; ufał mojej ocenie i smakowi w muzyce. Podało mi się iść znowu do studia. Wyzaczyliśmy sesję na wczesną wiosnę 1980.

Nadal byłem na kontrakcie z 1976, ale chciałem negocjować nowy kontrakt, a jednak oni tego nie chcieli. Ale, choć uzgodniliśmy datę mojego wejścia do studia, wielu ludzi wątpiło, czy się tam zjawię. Przedtem inni ludzie próbowali ściągnąć mnie z powrotem do studia, żeby nagrać taki czy inny projekt, ale po jakimś czasie nawet nie chciałem z nimi gadać. Dla nich to, że moje nazwisko jest na jakimś kontrakcie, nie znaczyło, że będę to honorować i pojawiać się. Powiedzieli wprost, że poczekają, aż stawię się w studiu, i gdy zobaczą mnie tam we własnej osobie na własne oczy, wtedy uwierzą. George poświęcił prawie rok, żeby przekonać mnie do powrotu.

Kiedy zdecydowałem się wrócić, George Butler wysłał mi fortepian Yamahę jako prezent od Columbii; po prostu przysłali go do domu na Zachodniej 77 ulicy. Był to piękny fortepian i często na nim pisałem utwory, ale zabawne było dostać ten fortepian wtedy, kiedy nie używałem już akustycznego fortepianu w swoim zespole. Nie miałem nawet w zespole pianisty. Ale doceniłem ten prezent, a ten fortepian był cudownym instrumentem.

W kwietniu mój siostrzeniec Vincent Wilburn przyprowadził swoich przyjaciół z Chicago, żeby ze mną zagrali: Randy'ego Halla, Roberta Irvinga i Feltona Crewsa. Został do czerwca i gdy już wszystko poukładaliśmy, zrobiliśmy *The Man With the Horn*. W kilku utworach Vincent grał na bębnach. Dave Liebman zwrócił mi uwagę na Billa Evansa, saksofonistę, który grał na tej sesji, a później był członkiem mego regularnego zespołu. Dave był nauczycielem Billa i gdy powiedział mi, że Bill umie grać, powiedziałem — przyślij go. Zawsze polegałem na rekomendacji muzyków, których považałem, zwłaszcza jeśli kiedyś ze mną grali. Oni wiedzą, czego chcę i czego się spodziewam.

Ściągnęliśmy Angelę Bofill, żeby zaśpiewała na tej sesji jako drugi głos dla Randy'ego Halla, który wraz z Robertem Irvingiem napisał tytułową piosenkę *The Man with the Horn* i parę innych utworów. Ja napisałem na ten album trzy piosenki dla znajomych kobiet: Aida, Ursula i Back Seat Betty, dla Betty Mabry. Ich feeling mówi o nich wszystko. Napisałem także resztę piosenek. Gdy sprawy ruszyły, zmiekle i pozwoliłem wrócić Teo Macero i to chyba on ściągnął Barry'ego Finnerty'ego i Sammy'ego Figuerorę; Barry grał na gitarze, a Sammy na instrumentach perkusyjnych. Nie wiedziałem nic o żadnym z nich, ale słyszałem Sammy'ego na albumie Chaki Khan — którą po prostu kocham — i podołało mi się, co tam robił. Więc Teo zadzwonił do niego. Pamiętam, jak Sammy po raz pierwszy przyszedł do studia, podszedł i mówił coś do mnie. A ja na to tylko — „graj, nie gadaj”. Powiedział, że musi nastroić swoje bębny. A ja jeszcze raz kazałem mu grać. Powiedział: „Ale, Miles, moje bębny brzmią strasznie, gdy nie są

nastrojone, więc nie będę tak na nich grał”. Więc powiedziałem mu: „Radzę ci grać, sukinsynu!” No i zagrał i zaangażowałem go.

Moje usta nie były w formie, bo tak długo nie grałem, więc zacząłem używać wah-wah. Pewnego dnia ktoś schował moje wah-wah, myślę, że to Sammy, bo zawsze próbował namówić mnie, żebym grał bez tego. Zrazu mnie to wkurzyło, ale chwilę potem, gdy zacząłem grać bez tego, byłem już w porządku.

Granie z tą grupą z powrotem zderzyło mnie z muzyką. Kiedy byłem na rencie, nie słyszałem w głowie żadnych melodii, ponieważ nie pozwalałem sobie na myśli o muzyce. Ale po jakimś czasie w studiu z tymi gośćmi zacząłem znowu słyszeć melodie i od razu poczułem się lepiej. Przekonałem się też, że choć nie grałem na trąbce prawie pięć lat, jeszcze nie odpadłem. Wciąż to miałem, wszystko, czego nauczyłem się przez te lata grania; instrument, jak się do niego zabrać — wciąż miałem we krwi. Jedyne, nad czym musiałem popracować, to odbudowanie techniki, zadęcia, z powrotem takie, jak były.

Po nagraniu z Vincentem i jego przyjaciółmi wiedziałem, że w moim regularnym zespole nie mogę mieć nikogo innego, tylko Vincenta, Billa Evansa i Bobby’ego Irvinga. Gdy posłuchałem tego, co zrobiliśmy, uświadomiłem sobie, że aby zrobić cały album, potrzeba nam czegoś innego, jakiegos innego typu muzyki. Pomimo tego, że spędziliśmy w studio tyle czasu, na tym albumie użyliśmy tylko dwóch piosenek z tamtych sesji. Nie żeby nie byli dobrymi muzykami; byli. Po prostu potrzebne mi było coś innego, żeby zaspokoić to, co ja chciałem robić. Zadzwoiłem więc do Alfa Fostera, żeby zagrał w tych piosenkach na bębnach, a Bill Evans przyprowadził Marcusa Millera. Zatrzymałem Sammy’ego Figuero i Barry’ego Finnerty’ego, jak również Billa Evansa i zaczęliśmy próby w moim domu.

Te próby poszły naprawdę dobrze i wszyscy grali to, co chciałem, z wyjątkiem Barry’ego Finnerty’ego, gdy próbowaliśmy ostatni utwór z albumu. Pewnej nocy próbowaliśmy u mnie w domu. Barry gra na swojej gitarze taki syf, co mi się nie podoba, więc każę mu tego nie grać, ale on gra tak, jak chce. Gdy już zrobił to kilka razy, kazałem mu wyjść i zagrać wszystko, co chciał zagrać dla siebie, a potem wrócić i grać to, czego ja chciałem. Barry jest bardzo dobrym muzykiem, ale także bardzo upartym gościem i nie lubi, gdy ktoś mu mówi, co grać. Wracą po chwili i zaczynamy wszystko od nowa, a on gra te same sprawy, więc każę mu już wcale nie grać. Poszedłem do kuchni, wziąłem butelkę heinekena i wylałem mu to piwo na głowę. Zaczął opowiadać mi, jak to mógł go porazić prąd, bo gra na elektrycznej gitarze. Więc powiedziałem mu wprost: „Przestań pieprzyć, kazałem ci nie grać tego akordu, sukinsynu, a więc nie graj go, a jeśli musisz go grać, to graj go po drugiej stronie ulicy, tak jak ci kazałem”. No i kiedy mu to powiedziałem, przestraszył się na serio. Następnego dnia idziemy do studia, a ja ściągnąłem Mike’a Sterna, żeby grał w tym zespole na gitarze. Przyprowadził go chyba saksofonista Bill Evans. Był drugim gitarzystą na The Man with the Horn i zatrzymałem go w swoim regularnym zespole.

Podobało mi się, jak graliśmy razem, ale czułem, że potrzebujemy kogoś innego typu na instrumenty perkusyjne. Więc ściągnąłem Mino Cinelu, perkusistę z Martyniki, żeby zajął miejsce Sammy’ego. Mino był primadonną — jak pedał, jasnoskóry, kędzierzawy, choć był kobieciarzem. Ale podobało mi się jak grał, więc machnąłem ręką na resztę jego głupich numerów. Po raz pierwszy spotkałem Mino w Nowym Jorku w jakimś klubie pod nazwą Mikell’s, gdzie często się kręciłem. Klub prowadzą Mike i Pat Mikell (Mike jest czarny, a Pat to miła, cwana Włoszka; brat Jamesa Baldwina, Dawid, był tam przez wiele lat barmanem). Ten klub mieści się na rogu Columbus Avenue i 97 ulicy i zawsze mieli tam wspaniałą muzykę, zwłaszcza w weekendy. Jeśli chodzi o muzykę, w Mikell’s mogło zdarzyć się wszystko. Pamiętam, pewnej nocy byłem tam, a nie grałem, przyszedł Stevie Wonder i przyłączył się do Hugh’a Masekeli; grali aż do wczesnego

ranka. Taki sam zwyczaj miał Sly Stone, jeśli był w mieście, a Hugh tam grał. Po raz pierwszy słyszałem Mino w Mikell's w maju 1981, kiedy grał w grupie pod nazwą Civilly Jordan and Folk. Także tam po raz pierwszy słyszałem gitarzystę Cornella Dupree, który zrobił ze mną płytę Get Up With It, tę dedykowaną Duke'owi Ellingtonowi. Słyszałem go w Mikell's w grupie pod nazwą Stuff, która była bardzo dobrą grupą. W każdym razie, gdy Mino przyszedł do zespołu, wszystko zaczynało pasować. Widziałem, że mogliśmy mieć grupę jak wszyscy diabli.

Bill Evans, mój były pianista, zmarł w lecie 1980. Jego śmierć poważnie mnie zmartwiła, ponieważ zmienił się w ćpuna, i myślę, że od tego umarł. Na rok, zanim umarł Bill, zmarł Charlie Mingus, a więc odchodziło wielu moich przyjaciół. Czasami wydawało mi się, że ze starych czasów zostało nas tylko kilku. Ale starałem się nie myśleć o dawnych czasach, ponieważ, aby pozostać młodym, jak wierzę, trzeba zapomnieć o przeszłości.

Nie przestałem całkiem używać dragów w tym czasie, choć bardzo je ograniczyłem. Moje najbardziej ulubione na świecie rzeczy do zaprawiania się to szampan, piwo, koniak i kokaina. Naprawdę je lubiłem. Ale widziałem ten dzień, kiedy nie będę już więcej mógł ich używać, ponieważ mój lekarz powiedział mi, że na dodatek do wszystkiego innego, co u mnie nie grało, mam także cukrzycę. U cukrzyków alkohol odpada. Była to tylko kwestia czasu, kiedy będę musiał rzucić wszystko. I choć miałem tę świadomość, emocjonalnie nie byłem na to przygotowany.

Wiosną 1981 czułem się gotów, aby znowu zagrać dla publiczności. Czułem, że jestem gotów i że gotów jest mój zespół. Więc zadzwoniłem do swojego menedżera Marka Rothbauma i kazałem mu zadzwonić do Freddiego Taylora, promotora z Bostonu, który zaangażował nas do małego klubu w okolicy Cambridge, pod nazwą Kix. Zgodziłem się także zagrać na Newport Jazz Festival George'a Weina w pierwszy weekend lipca, więc granie w Kix przez cztery dni przy końcu czerwca byłoby dobrą rozgrzewką przed tym. Musieliśmy także pozbierać ekipę na trasę; gdy się wycofałem, miałem ze sobą dobrą załogę z gośćmi takimi jak Jim Rose i Chris Murphy. Dobra załoga jest prawie tak niezbędna jak wspaniały zespół, kiedy rusza się w trasę, ponieważ to oni dbają o cały ten codzienny chłam, o którym muzycy nie myślą, taki jak ustawianie wszystkiego i zapewnianie, że sprawy idą tak gładko, że muzycy nie muszą myśleć o niczym innym, tylko o graniu. Jim Rose, który w czasie, gdy byłem na rencie, prowadził taksówkę, usłyszał od jakiejś czarnej pasażerki, że miałem grać w Newport, więc zadzwonił do Marka Rothbauma, który, tak się złożyło, właśnie go szukał. Zawsze uważałem, że Jim był najlepszym road-managerem, jakiego kiedykolwiek miałem. Jim wpadł parę razy, gdy byłem na rencie, ale w końcu straciłem z nim kontakt. Kiedy zgodził się wrócić, stary, to była ulga. Chris Murphy też wrócił, on także prowadził taksówkę. Kiedy zobaczyłem tych gości — obu z długimi włosami — po prostu ich uściskałem, tak się cieszyłem, że wrócili.

Kupiłem nowiutkie 308 GTSI Ferrari Sports w kolorze kanarkowym ze zdejmowanym dachem. Jim i ja jechaliśmy nim do Bostonu, a Chris prowadził ciężarówkę ze sprzętem. Kiedy Jim i ja wychodziliśmy z domu, wzięliśmy troszkę koki i gdy przekroczyliśmy most George'a Washingtona, pędziłem jak nietoperz z piekła. Wiem, że to trochę przeraziło Jima, ponieważ naprawdę waliłem w gaz. Ale odkryłem, że w końcu zacząłem tracić zainteresowanie koka, bo gdy dotarliśmy do Bostonu, oddałem ją komuś, a potem jeszcze komuś odmówiłem. Więc wiedziałem, że zwyciężyłem w swojej bitwie z nią.

Reszta zespołu przyleciała na to granie, ale chciałem, żeby wszyscy widzieli, jak przyjeżdżam do pracy swoim nowym ferrari. Chciałem, żeby wiedzieli, że naprawdę wróciłem, nawet jeśli zamieszkałem po drugiej stronie ulicy naprzeciw tego klubu i mógłbym zwyczajnie przechodzić tę ulicę co wieczór. Czasami odrobina show-biznesu nie zaszkodzi.

W moim zespole byli Marcus Miller, Mike Stern, Bill Evans, Al Foster i Mino Cinelu.

Wszyscy lubili się nawzajem. Pierwszego wieczoru, gdy graliśmy, były kolejki, ale wielu ludzi czekało tylko, żeby zobaczyć, czy naprawdę pokażę się, żeby grać. Gdy się pokazałem, cały klub był gęsto napakowany; wszędzie byli ludzie. Stary, ludzie płakali, kiedy mnie zobaczyli, i płakali, kiedy zagrałem. To było coś. Pewnej nocy był tam mały, kaleki, czarny gość z porażeniem mózgowym, siedział tam w dole, na wprost, w fotelu na kółkach. Wyglądał na około trzydziestu pięciu lat, ale nie wiedziałem, ile miał naprawdę. Grałem bluesa, a on siedział na wprost estrady. Grałem to dla niego, bo wiedziałem, że on wiedział, co to blues. W połowie solówki zająrałem temu gościowi w oczy, a on płakał. Wyciągnął w górę zwiędłe, trzęsące się ramię i drżącą ręką dotknął mojej trąbki, jakby błogosławił ją — i mnie. Stary, prawie się pogubiłem, tak jak stałem prawie się załamałem i rozplakałem. Chciałem zobaczyć się z tym gościem, ale kiedy wyszedłem, już go zabrali. Nigdy nie martwi mnie, że nie spotkałem się z kimś, kogo nie znam, zwłaszcza z mężczyzną, ale chciałem mu powiedzieć, jak wiele znaczył dla mnie jego gest. To, co zrobił, kiedy tak wyciągnął rękę, może tylko pochodzić z serca, które rozumie. Chciałem mu podziękować za to, co zrobił, wiele to znaczyło dla mnie, powracającego do grania po tym wszystkim, co przeszedłem. To niemal jakby mówił mi, że wszystko jest w porządku i że moja gra jest tak piękna i mocna jak zawsze. Potrzebowałem tego, potrzebowałem tego właśnie wtedy, aby pójść dalej.

Dostaliśmy chyba 15000 dolarów za wieczór za te cztery dni w Bostonie, czyli całkiem niezłe pieniądze, jak na klub na około 425 osób. Co wieczór graliśmy dwa koncerty i klub też zarobił. Potem graliśmy na Newport Jazz Festival w Avery Fisher Hall w New York City. Wielu krytyków nie mogło znieść tego, co tam zrobiliśmy, i mówiło, że nie grałem dość długo. Z drugiej strony, wielu ludziom się spodobało, więc wyszło na remis. Na Newport dostaliśmy mnóstwo pieniędzy, chyba około 90000 dolarów za dwa koncerty. Oba koncerty były wyprzedane, więc wszyscy poczuli się dobrze. We wrześniu pojechałem do Japonii i zapłacili mi 700000 dolarów za osiem koncertów plus transport, posiłki i hotel. To była wspaniała wyprawa. Wszyscy dobrze grali, a Japończycy kochali to, co robiliśmy.

Columbia wypuściła *The Man with the Horn* jesienią 1981 i choć płyta sprzedawała się dobrze, krytykom powszechnie nie podobała się ta muzyka. Mówili, że moje granie brzmi słabo i że byłem „tylko cieniem dawnego siebie”. Ale wiedziałem, że to chwilę potrwa, zanim odzyskam kondycję w ustach. Czuję, jak co dzień są mocniejsze, gdy grałem i ćwiczyłem codziennie. Ale Columbia sądziła, że moje dni mogą być policzone, więc wysyłali ekipę, żeby na żywo nagrywać wszystkie moje występy, co było dla mnie okay. Wiedziałem, że nie zamierzam się wycofać, chyba że zawiedzie mnie zdrowie. Czuję się znacznie lepiej niż przedtem, choć to niewiele mówi.

Cicely Tyson zatrzymała się w moim domu przez większość lata, przynajmniej wtedy gdy była w mieście. Miała dom w Malibu w Kalifornii, wprost nad wodą, i mogła korzystać z innego domu w uzdrowisku pod nazwą Gurney's w Montauk na Long Island, tuż nad oceanem. Cicely stała się wielką gwiazdą przez ten czas, kiedy nie byliśmy razem. Zrobiła wiele filmów i kupę pieniędzy i prawdopodobnie była bardziej sławna niż ja. Ale miałem pewien wpływ także na nią; mam na myśli to, że swój akcent w filmie *The Autobiography of Miss Jane Pittman* z 1974 wzięła z naśladowania mego głosu, tego jak ja mówię, to stąd wziął się ten głos. W każdym razie, gdy była w mieście, mieszkała u mnie.

W Dzień Dziękczynienia 1981 Cicely i ja pobraliśmy się w domu Billa Cosby'ego w Massachusetts przed Andrewem Youngiem. Był tam Max Roach, razem z Dizzym Gillespiem, Dickiem Gregorem i kilkoma innymi ludźmi, takimi jak mój menedżer Mark Rothbaum. Była to miła ceremonia, ale jeśli przyjrzeć się zdjęciom z tego wesela, widać, że byłem naprawdę chory. Miałem to szare spojrzenie żywego trupa. Cicely to widziała. Powiedziałem jej, że czuję się tak, że

w każdej chwili mógłbym umrzeć. Tego lata strzelałem trochę towaru w nogę i to ją rozpieprzyło. Kiedy byłem w Nowym Jorku, chodziłem do dr. Phillipa Wilsona do New York Hospital kilka razy tygodniowo na terapię i do niejakiego dr. China, do którego wysłała mnie Cicely. Chodziłem do dr. Wilsona na fizykoterapię, a do tego drugiego doktora na zioła i akupunkturę. Wciąż palilem trzy albo cztery paczki papierosów dziennie. Pewnego dnia dr Wilson zapytał mnie wprost, czy chcę żyć. Odpowiedziałem: „Tak, chcę żyć”.

Wtedy powiedział: „No cóż, Miles, jeśli chcesz żyć, musisz rzucić cały ten chłam, także palenie”. Wciąż mi to powtarzał, a ja wciąż robiłem to, co robiłem.

Poszedłem nawet do łóżka z pewną znajomą w pięć dni po ślubie z Cicely, ponieważ nie czułem już tej seksualnej sprawy do Cicely.

Szanowałem ją jako kobietę i czułem, że była mi oddanym przyjacielem, ale także potrzebowałem satysfakcji seksualnej, której nie mogłem od niej dostać. A więc brałem to skądinąd. W styczniu Cicely pojechała do Afryki zrobić jakiś film dla Departamentu Stanu. Gdy wyjechała, jeszcze raz lekko oszalałem z picia. Przestałem wtedy używać kokainy, ale zastąpiłem ją ostrym piwem. To wtedy miałem paraliż prawej ręki po wylewie. Nazywałem to wylewem, ale inni nazywają to „syndromem miodowego miesiąca”, co podobno zdarza się, gdy śpi się z kimś w objęciach i ucisk na dłonie i ramiona odcina krążenie krwi w ramieniu, a to uszkadza nerwy. Nie wiem dokładnie, co się stało, z wyjątkiem tego, że gdy sięgnąłem po papierosa pewnego wieczoru po wyjeździe Cicely, moje palce i dłoń były sztywne i nie mogłem ich zgąć. Powiedziałem: „A to co, do cholery?!” Mogłem zamknąć dłoń, ale nie mogłem jej otworzyć. Przestraszyłem się. Cicely powiedziała, że także czuła to, gdy była w Afryce i, oczywiście, zadzwonił telefon i pytała, co się dzieje. Powiedziałem jej, że nie mogę ruszać ręką ani palcami. A ona na to, że to wygląda na wylew, i wobec tego wróciła.

Powinienem był wiedzieć, że coś jest nie w porządku, ponieważ nie czułem się dobrze i gdy sikałem, w moczu była krew. Gdy wróciłem z grania w Japonii, poczułem się, jakbym miał mieć zapalenie płuc, i leciałem całą noc i cały dzień z powrotem do Nowego Jorku, aby wystąpić w programie telewizyjnym „Saturday Night Live”. Pamiętam, jak zapytał mnie Marcus Miller: „Co cię boli?”, zanim rozpoczęliśmy program, a ja odpowiedziałem: „Co nie boli!” Czułem się tak chory, że gdybym usiadł, nie wierzyłem, że mógłbym znowu wstać. Przez cały program chodziłem w kółko, kiedy grałem, a nawet wtedy kiedy nie grałem; po prostu cały czas chodziłem. Domyślałem się, że wszyscy uwierzyli, że zwariowałem, ale ja tylko starałem się jakoś trzymać i to był jedyny sposób, jaki przychodził mi do głowy. Natychmiast po tym programie zacząłem czuć tę drętwotę ręki i palców. Powinienem był coś z tym zrobić, ale nie zrobiłem. Wtedy po tym wylewie, czy cokolwiek to było, i ostrzeżeniu lekarza i po tym, jak Cicely powiedziała, że nie będzie się już ze mną całować, jeśli będę śmierdził papierosami, po prostu rzuciłem wszystko na żywca, zupełnie tak samo jak rozwiązałem swój problem heroinowy. Rzuciłem wszystko i już.

Był rok 1982 i mój lekarz powiedział mi, że jeśli będę uprawiał seks kiedykolwiek w ciągu następnych sześciu miesięcy, to mogę mieć następny wylew. To było okrutne, ponieważ wzwód pojawia się spontanicznie; seks tak samo. I jeśli nie idzie się i nie robi tego zaraz wtedy, przemija. Nie mogłem robić nic z tych rzeczy i Cicely powiedziała: „Jeśli nie chcesz nic robić, zaczekam”. No i czekała, sześć miesięcy.

Przez ten czas wciąż byłem słaby i nie mogłem grać. Nie miałem nawet dość siły, żeby prosto siusiać. Mocz ciekł mi po nogach. Dr Chin dał mi zioła, które, jak powiedział, oczyszczą mnie od stóp do głów w około sześciu miesięcy. Zacząłem brać te zioła i wyłączył ze mnie wszelki gnój, śluz, wszystko. Dr Chin powiedział także, że po tym, jak będę brał te zioła przez sześć miesięcy, będę miał ochotę na seks. Powiedziałem — „bzdura”, ale tylko do siebie. Ale miał rację, ponieważ natychmiast po upływie tych sześciu miesięcy znowu miałem popęd. Przez ten

czas straciłem większość włosów i to naprawdę mnie wkurzyło, ponieważ zawsze byłem próżny, jeśli chodzi o aparycję.

Przez następne dwa lub trzy miesiące po tym, jak miałem ten wylew i nie mogłem nic robić palcami, chodziłem na fizykoterapię do New York Hospital — trzy czy cztery razy w tygodniu. Woził mnie Jim Rose. Stary, to najbardziej przerażająca rzecz, jaka mi się kiedykolwiek przydarzyła, bo ze zgiętymi i sztywnymi palcami i ręką myślałem, że już nigdy nie będę grał. Przynajmniej taka myśl przychodziła mi czasami do głowy. Przeraziło mnie to bardziej niż śmierć, żyć ze sprawnym umysłem i nie być w stanie zagrać tego, o czym myślę. Po jakimś czasie kuracji ziołowej i fizykoterapii, bez picia i palenia, z dobrym, solidnym jedzeniem, mnóstwem odpoczynku i piciem wody Perrier zamiast piwa i trunków, w moje palce zaczęło nagle powracać życie. Zacząłem codziennie pływać, tak jak kiedyś, co pomogło mi zwiększyć pojemność płuc i kondycję. Po jakimś czasie poczułem, jak wraca mi zdrowie, czułem się coraz silniejszy.

W kwietniu 1982 znowu z powrotem zebrałem zespół na trasę w Europie na początku maja. Wiedziałem, że wyglądam jak śmierć. Byłem wychudzony i straciłem większość włosów, sterczało tylko kilka kosmyków. Brylantynowałem je do tyłu, a w końcu zrobiłem sobie treskę. Bardzo często bywałem tak słaby, że musiałem grać na siedząco. Czasami czułem się dobrze, a kiedy indziej tak, że chciałem wsiadać do samolotu i wracać do domu. Ale zespół grał razem coraz lepiej. Próbowalem namówić Ala Fostera, żeby na bębnach grał więcej trików funkowych, ale on zdawał się mnie nie słuchać. Z wyjątkiem tego wszystko w zespole szło świetnie, a moje usta przez cały czas nabierały formy. Kiedy czułem się dobrze, chodziłem po scenie grając do mikrofonu bezprzewodowego u wylotu roztrąbu trąbki. Ale na syntezatorze zawsze grałem siedząc na stołku. Choć wyglądałem na bardzo chorego, faktycznie od dawna, od bardzo dawna nie czułem się tak dobrze. Z powodu swej diety straciłem sporo na wadze, jedząc ryby, jarzyny i inne niskokaloryczne rzeczy. To dlatego wyglądałem tak wątko.

Moje zdrowie było słabe, ale udało się nam utrzymać wiadomość o moim wylewie z dała od mediów i gazet. Nikt nie wiedział o tym problemie do czasu, kiedy kilka miesięcy później Leonard Feather opublikował wywiad, gdzie powiedziałem, że nie mogę posługiwać się ręką. Kiedy opublikowano ten wywiad, skończyliśmy już trasę europejską.

Jak się okazało, największym problemem, jaki miałem na tej trasie, była Cicely i jedna z jej przyjaciółek, która jechała z nami przez całą Europę. Stary, one były w całej tej podróży jak ból w dupie, z tymi swoimi odzywkami primadonny w rodzaju „podaj mi to”, „daj mi tamto”, jak na przykład wodę Perrier, do roadies zespołu. Kupowały ciuchy, jakby nie miało być jutra. Ja i reszta zespołu — pięciu ludzi — i ekipa na trasie, nie mieliśmy więcej niż dwie torby każdy, podczas gdy Cicely i jej przyjaciółka już wkrótce miały osiemnaście toreb na nie dwie. Zrobiło się głupkowato. Chris i Jim, najważniejsi w ekipie, razem z Markiem Allisonem i Ronem Lormanem (pozostali dwaj roadies), musieli nosić cały swój fajans oraz fajans Cicely i jej przyjaciółki. Jim i Chris poważnie się wściekli, że musieli to robić. Zarabiałem wtedy 25000 dolarów za wieczór i paciliśmy Jimowi i Chrisowi całkiem dobrze za to, co robili. Ale po prostu nie starczało pieniędzy, aby płacić im za to, jak traktowały ich Cicely i jej przyjaciółka. Jim i Chris myśleli, że gdyby poskarżyli się na Cicely, prawdopodobnie wybuchnąłbym na nich, jako że była moją żoną. I może tak by było, nie wiem.

Odkąd Cicely stała się gwiazdą aktorstwa, zmieniła się jej osobowość. Wszystkiego się domagała, wielu ludziom dawała wycisk, wielu traktowała, jakby byli niczym. Ja wiem, że ja także mam złą reputację z powodu złego traktowania ludzi. Ale ja nie opieprzałem nikogo tylko dlatego, że jestem sławny i wydaje mi się, że mi wolno. To właśnie jest gnój, który zaczęła robić Cicely, gdy została gwiazdą, wszystkim robiła przykrości. Po prostu traktowała roadies, jakby byli jej służbą.

Cicely zaczęła poważnie działać mi na nerwy, więc kiedy przyjechaliśmy do Rzymu, powiedziałem Jimowi, że chcę mieć oddzielny pokój, bez niej. Przez te trzy dni, kiedy byliśmy w Rzymie, mieszkalem w drugim pokoju i Cicely nie wiedziała, gdzie jestem. Po trzech dniach i po koncercie ponownie dołączyłem do niej w naszym pokoju. Powiedziałem jej, że potrzebowałem odpoczynku i że zobaczymy się po koncercie.

Miałem jeszcze jedną małą przerwę w stosunkach z Cicely w Paryżu, gdzie Jim Rose zabrał mnie, żebym zobaczył się ze swoją dawną dziewczyną Juliette Greco. Nadal jesteśmy dobrymi przyjaciółmi i zawsze chętnie ją widuję, gdy jestem w Paryżu. Dalej robi swoje i nadal jest wielką gwiazdą w całej Francji. Gadaliśmy o tym, co robiłem, kiedy nie grałem, o dawnych czasach i o tym, co robiła ona. Dobrze było ją spotkać, tak jak zawsze.

W tej podróży po Europie zacząłem dużo rysować. Zaczęło się od zwykłego mazania. Cicely zeszłego lata kupiła mi blok do szkicowania, ale niewiele go używałem. Ale teraz w tej podróży, gdy nie myślałem o muzyce i nie grałem, okazywało się, że myślę o rysowaniu i malowaniu. Myślę, że na początku była to terapia, coś do roboty w wolnym czasie teraz, kiedy nie paliłem, nie piłem ani nie niuchałem. Stale musiałem być czymś zajęty, żeby nie zacząć myśleć od nowa o tych rzeczach.

Gdy wróciłem do muzyki, zacząłem słyszeć coś, co jak sądziłem, mogłoby się zdarzyć. Coraz więcej muzyków przechodziło na gitarę jako główny instrument pod wpływem muzyki pop i dlatego, że większość dzieciaków naprawdę napalała się na ten instrument. Gitara pozwala też śpiewać. Ci nowi muzycy grali głównie na elektrycznej gitarze lub basie, albo na elektrycznym fortepianie. Albo zostawali po prostu tylko śpiewakami lub autorami piosenek rozrywkowych. To tam szły utalentowane muzycznie czarne dzieciaki i nikt nie mógł na to nic poradzić.

Coraz mniej czarnych muzyków grało jazz i mogłem zrozumieć dlaczego, ponieważ jazz stawał się muzyką muzealną. Wielu muzyków i krytyków ponosi winę za to, że do tego dopuścili. Nikt nie chce umierać przed upływem swego czasu, rozumiesz, kiedy ma dwadzieścia jeden lat, a właśnie to czekało tych, co poszli w jazz. Przynajmniej tak to dla mnie wyglądało. Jedyna droga, aby tak się nie stało, to gdyby jakoś znowu zaczęli ich słuchać młodzi ludzie, ale nie widziałem, żeby tak się działo. Nie chodziłem już nawet słuchać większości grup jazzowych, ponieważ grały te same muzyczne triki, które my graliśmy dawno temu z Birdem, wciąż i wciąż od nowa; to oraz pewne rzeczy, które wprowadził Trane i być może Ornette. Słuchanie tego chlamu nudziło. Ci muzycy zostali ofiarami krytyków, z których większość jest leniwa i nie chce zbyt ciężko pracować, aby zrozumieć współczesną ekspresję i język muzyczny. Dla nich to zbyt wiele trudu, więc stale to lekceważą. Durni, niewrażliwi krytycy zniszczyli mnóstwo wspaniałej muzyki i muzyków, którzy po prostu nie byli tak silni jak ja, którzy nie czuli się na siłach powiedzieć „pieprzę was wszystkich”.

Nawet jeśli scena jazzowa wydawała się w stanie stagnacji, pojawiło się na niej trochę dobrych, młodych muzyków, jak na przykład Lester Bowie i bracia Marsalisowie, Wynton i Branford. Wynton grał na trąbce i wszyscy mówili, że był jednym z najlepszych nowych trębaczy od dłuższego czasu. Grał chyba wtedy z zespołem Arta Blakeya. Branford był starszy, saksofonista, także grał z Artem Blakeyem. Po raz pierwszy zacząłem słyszeć o nich od znajomych muzyków chyba około 1981. Nie wiem, co działo się z Freddie Hubbardem, który, jak sądziłem, mógł być wspaniałym trębaczem. Wielu dobrych trębaczy zeszło już ze sceny: Lee Morgana zabito i Booker Little umarł młodo tak jak Clifford Brown, a potem Woody Shaw odjechał w otchłań od dragów, zanim zdołał zyskać uznanie, które, jak sądzę, mógł zyskać. Ale byli goście tacy jak John Faddis i muzykant z Missisipi nazwiskiem Olu Dara, o którym słyszałem, że był wspaniały, ale którego nigdy nie słyszałem. Wciąż wspaniale grał Dizzy, to samo Hugh Masekela, Art Farmer i kilku innych gości.

Pewne nowe osiągnięcia w muzyce były na swój sposób interesujące, ale najbardziej interesujące wydawało mi się to, co działo się w białej muzyce rockowej. Niektóre rzeczy w muzyce fusion były okay, zwłaszcza pewne sprawy, które robili Weather Report, Stanley Clarke i kilku innych gości. Ale widziałem przestrzeń, w której mógłby się wyrazić nowy rodzaj muzyki. Czulem, że pewne rzeczy robione w muzyce rap mogłyby stać się naprawdę interesujące, ale to było trochę zbyt oddalone. Dalej, była muzyka Prince'a, którego słyszałem po raz pierwszy. Jego chłam to najbardziej ekscytująca muzyka, jaką słyszałem w 1982, mniej więcej w czasie mojej trasy europejskiej. Oto ktoś, kto robi coś innego, więc postanowiłem mieć na niego oko.

Do Stanów wróciliśmy wiosną 1982, a potem w lecie jeździliśmy po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Przy całym tym graniu słyszałem, jak powracają moja technika, brzmienie i ton. Sprawy szły lepiej, niż się spodziewałem. Nawet wziąłem trochę wolnego i pojechałem do Limy w Peru z Cicely, która była jurorem w konkursie Miss Universum. Przez trzy czy cztery dni nie robiłem nic, tylko pływałem, wylegiwałem się wokół hotelowego basenu, odpoczywałem i jadłem świetne frutti di mare. Zaczynałem nawet znowu być do siebie podobny, tylko moje sukinsyńskie włosy nie chciały odrosnąć i to mnie wkurzało.

Graliśmy głównie utwory z albumu *We Want Miles*, który nagrano na żywo, kiedy pojechaliliśmy na trasę ten pierwszy raz w 1981. Były to utwory takie jak Jean Pierre (zatytułowany imieniem syna Frances), *My Man's Gone* (z Porgy and Bess), *Back Seat Betty* i *Fast Track*. Graliśmy także utwór pod tytułem *Kix*, pochodzącym od nazwy klubu w Bostonie.

We Want Miles wyszło późnym latem 1982, a jesienią 1982 zabrałem grupę do studia, żeby nagrać *Star People* (te dwa albumy były chyba ostatnimi, nad którymi pracowałem z Teo Macero). To na tej sesji nagraliśmy *Come and Get It*, którym teraz otwieraliśmy nasze występy na żywo. Na ten album wstawiłem także piosenkę pod tytułem *Star on Cicely*, którą zaaranżował Gil Evans. Tytułowe nagranie *Star People* to długi blues i naprawdę myślę, że wczułem się w sola, które tam gram.

Na ostatnie utwory na *Star People*, które nagrywaliśmy mniej więcej przy końcu 1982 i na początku 1983, sprowadziliśmy Johna Scofielda, żeby zagrał kilka ścieżek gitarowych — i zatrzymałem go w swoim zespole. Barry Finnerty już wtedy odszedł. John po raz pierwszy wystąpił z nami w New Haven w Connecticut przy końcu roku i pozostał, gdy graliśmy w Felt Forum w Madison Square Garden ostatniego dnia 1982. Dzieliliśmy to granie z Robertą Flack. Podobały mi się subtelności gry Johna Scofielda. Johna, tak samo jak Mike'a Sterna, polecił mój saksofonista Bill Evans. Czulem, że dwaj gitarzyści o różnych stylach wytworzą napięcie, które będzie dobre dla muzyki. Czulem także, że jeśli Mike posłuchałby Johna, mógłby nauczyć się trochę powściągliwości. W *It Gets Better* na *Star People* John występuje jako główny solista z Mike'em grającym w tle. To także był blues. Teraz, z Johnem w zespole, zacząłem grać więcej bluesa, ponieważ Mike był bardziej ukierunkowany na rocka. Blues to była działka Johna, razem z dobrym czujem jazzowym, więc dobrze się czulem grając z nim bluesa.

Gdy John przyszedł do zespołu, Marcus Miller go opuszczał i bardzo mnie to bolało, ponieważ Marcus był najlepszym basistą, jakiego miałem od bardzo, bardzo dawna. Był też zabawnym sukinsynem, dzięki któremu wszyscy w zespole byli na luzie. Był po prostu gościem miłym w obejściu, dojrzałym i naprawdę za muzyką. Ten sukinsyn umiał grać na czterech lub pięciu instrumentach: gitarze, basie, saksofonie i paru innych rzeczach. Marcus był bardzo poszukiwany jako jeden z najlepszych muzyków studyjnych w Stanach Zjednoczonych; wszyscy chcieli, żeby grał na ich albumach. Angażował się także w mnóstwo produkcji i pisania, więc grając ze mną tracił pieniądze, które mógł zarobić. (Ale później wrócił.)

Marcus polecił mi gościa nazwiskiem Tom Barney, który został z nami przez jakiś miesiąc czy dwa i trafił na jedno z nagrań, które weszło do *Star People*. Później wziąłem Darryla Jonesa

z Chicago, za rekomendacją mojego siostrzeńca Vincenta. Darryl miał wtedy dziewiętnaście lat. Darryl przyjechał do Nowego Jorku w maju 1983 i spotkał się ze mną w moim domu. Powiedziałem mu, że troszkę sobie pogramy, a jeśli nie spodoba mi się to, co zagra, to nie znaczy, że nie umie grać. Założyłem taśmę z jedną z naszych płyt i kazałem mu z tym grać. Potem założyłem jakiegoś bluesa i poprosiłem, aby zagrał z tym. Potem zapytałem, czy może zagrać bluesa w B-moll i zagrał trochę, a potem przestał. Więc znowu go pytam: „Czy możesz zagrać bluesa w B-moll?” Zaczyna grać wolniej niż przedtem. Pytam, czy może grać wolniej, więc gra jeszcze wolniej. Poszedłem z Vincentem do swojej sypialni i mówię mu, że ten sukinsyn naprawdę umie grać, więc powiedz mu, że dostał tę robotę. Vincent wychodzi i mówi Darrylowi, ale on chce usłyszeć to ode mnie. Więc wychodzę, walę go w ramię i mówię mu, że dostał tę robotę.

Mniej więcej w tym czasie zmieniłem menedżerów. Zwolniłem Marka Rothbauma po jakiejś dyskusji i za radą Cicely wynająłem gości pochodzenia żydowskiego z Filadelfii, braci Blank, Lestera i Jerry’ego i syna Lestera, Boba, który pracował z nimi. Ale lubiłem kręcić się z Markiem Rothbaumem. W 1982 zabrał mnie i Cicely do Las Vegas i przedstawił mnie Williamu Nelsonowi i jego żonie Connie. Mark jest menedżerem Williego, a także Emmylou Harris, Krisa Kristofersona i kilku innych gwiazd. Miło bawiliśmy się w Las Vegas. Williego Nelsona poznałem całkiem dobrze. Trzymał się ziemi i był ze mną w porządku. Zawsze podobało mi się to, jak śpiewał. Potem Willie przyjechał do miejsca zwanego Red Rocks w Denver w Colorado, gdzie grałem. Przychodził zobaczyć jak gram jeszcze kilka razy.

Wiosną 1983 zespół pojechał z powrotem do Europy. Chris Murphy odszedł w Turynie we Włoszech, ponieważ powiedział, że nie może już znieść Cicely. Teraz, kiedy sprawy prowadzili Blankowie, starali się na trasie dusić grosz, wyliczając wszystkim pieniądze, aż do bólu. Ale na trasie potrzebna jest gotówka, aby wszystko szło gładko, a oni zaciskali pasa. To wtedy zaczynałem widzieć, że trzymanie ich mogło być dużym błędem. Okazało się, że ci Blankowie to horror, ponieważ prawie wcale nie potrafili załatwić nam grania. Przez cały 1983 załatwili dla nas kilka koncertów w Europie, w tym trasę w Japonii w maju, ale to było na tyle. Tacy byli niekompetentni.

Przez cały ten okres Cicely i ja mieszkaliśmy pod 315 na Zachodniej 70 ulicy, podczas gdy mój dom przy Zachodniej 77 ulicy był patroszony; mieszkaliśmy tam aż do przeprowadzki do Kalifornii, do Malibu, gdzie Cicely miała domek na plaży. Wydałem mnóstwo pieniędzy na remont mojego domu na 77 ulicy, żeby był taki, jak chciała Cicely. Ale, o ironio, skończyło się na tym, że pod presją braci Blank musiałem sprzedać ten dom, ponieważ byłem im winien pieniądze. Ale tak naprawdę, to Cicely nalegała na ten remont, tak by mogła wystartować tam od nowa, nie myśląc o wszystkich tych kobietach, które bywały tam przed nią. Ten remont zupełnie rozpieprzył mnie na jakiś czas.

Ale przynajmniej muzyka, którą wtedy graliśmy, naprawdę mnie podniecała. Goście w zespole grali tak dobrze i wspaniale było przebywać w ich towarzystwie. Jedynym problemem, jaki z nim:

miałem, było to, że czytali krytyków, którzy mówili, że w muzyce którą graliśmy, nic się nie działo. Byli młodymi muzykami, starali się wyrobić sobie nazwiska i sądzili, że grają z kimś, kogo każdy będzie kochał. Spodziewali się, że krytycy powiedzą, że wszystko, co gramy, jest wspaniałe. Ale krytycy tak nie mówili i to ich niepokoiło. Musiałem im uświadomić, co krytycy czuli do mnie — przynajmniej niektórzy z nich.

Powiedziałem im, że tak zwani krytycy zrobili to samo Birdowi, gdy po raz pierwszy zaczął grać tę wspaniałą muzykę, którą grał, i że także krytykowali Trane’a i Philly Joe, gdy byli w moim zespole. Nie słuchałem ich wtedy i nie miałem zamiaru słuchać teraz. Po tym ja i goście w moim

zespole zbliżyliśmy się bardziej niż kiedykolwiek i przestaliśmy zwracać uwagę na krytyków.

Potrafiłem porozumiewać się z zespołem za pomocą specjalnych spojrzeń. Te spojrzenia kazały im grać coś innego niż to, co grali dotąd, i po jakimś czasie muzyka naprawdę zaczęła się kleić. Słuchałem, co grał każdy z nich. Słucham stale i jeśli cokolwiek jest choć trochę obok, słyszę to natychmiast i staram się poprawić to natychmiast, w czasie grania. To właśnie robię, gdy odwracam się tyłem do publiczności — nie mogę zajmować się gadaniem i bajerowaniem publiczności podczas grania, ponieważ jeśli wszystko jest w porządku, to muzyka sama gada. Jeśli publiczność jest na poziomie i uważa, to wie, kiedy muzyka jest w porządku i coś się w niej dzieje. W takim przypadku pozostawia się po prostu sprawy ich własnemu czadowi i cieszy się z tego, co jest grane.

Najbliższą mi osobą w moim nowym zespole był Al Foster, ponieważ był ze mną najdłużej. Był prawdziwie uduchowioną osobą, miłą w obejściu. To właśnie Al utrzymywał mnie w kontakcie ze sceną muzyczną przez te lata, kiedy byłem na uboczu. W tym czasie rozmawiałem z nim prawie codziennie. Naprawdę ufałem mu przez cały ten czas. Trudno mi jest zrelaksować się z ludźmi, których dobrze nie znam, trudno mi im ufać, nawet jeśli znam ich już jakiś czas. Może bierze się to z dzieciństwa. Ludzie w okolicy East St. Louis zachowują rezerwę wobec obcych. Jeśli śmieję się i gawędzę z tobą, to tylko maska, żeby cię sprawdzić. Myślę, że ma to coś wspólnego z prowincjonalną mentalnością. Ludzie z prowincji są sceptyczni wobec obcych i ja też taki jestem — wszystko jedno jaki stałem się światowy. W większości przypadków moimi najlepszymi przyjaciółmi są muzycy z mego aktualnego zespołu i tak samo było z gośćmi w nowym zespole. Lubilem Billa Evansa i Darryla Jonesa (i Marcusa Millera, zanim odszedł). Lubilem także Johna Scofielda i Mike'a Sterna, nawet jeśli musiałem go zwolnić. A więc wszyscy byliśmy sobie bliscy; razem naprzeciw krytycznego świata.

We Want Miles nagrodzono Grammy Award za 1982 (wręczoną w 1983) i zostałem mianowany Muzykiem Jazzowym Roku w „Jazz Forum”. Graliśmy na kilku festiwalach w Stanach i w Kanadzie, a późnym latem i wczesną jesienią 1983 zaczęliśmy nagrywać ścieżki do Decoy, niektóre z nich na żywo. Gdy weszliśmy do studia, dodałem Branforda Marsalisa na saksofonie sopranowym i Roberta Irvinga (który po raz pierwszy nagrywał ze mną na The Man with the Horn) na syntezatorze, instrumencie, który chciałem wprowadzić do zespołu. Gil Evans zrobił kilka aranżacji. Chciałem dodać Branforda do swego zespołu, ale on nie mógł, bo był zobowiązany do grania ze swym bratem Wyntonem. Słyszałem Branforda, gdy graliśmy razem w St. Louis. Grał chyba z Herbiem Hancockiem, Wyntonem, Tonym Williamsem i Ronem Carterem w grupie, która nazywała się Reunion Band. Spodobało mi się to, co robił, i zapytałem go, czy mógłby zrobić trochę nagrań ze mną.

Jesienią 1983 zabrałem zespół na kilka koncertów do Europy. Ta trasa była czymś szczególnym, ponieważ ludzie byli tak szczęśliwi, że mnie widzą, i naprawdę wczuwali się w muzykę. Jeden koncert pamiętam szczególnie, w Warszawie w Polsce. Nie musieliśmy nawet przechodzić przez do; po prostu wyciągnęli nas na zewnątrz jak burza. Wszyscy nosili znaczki We Want Miles. Przywódca Związku Radzieckiego Jurij Andropow wysłał swoją osobistą limuzynę (albo dokładnie taką samą), aby wozila mnie wszędzie, gdzie chciałym pojechać podczas pobytu w Warszawie. [Tak w oryginale. Autorowi pomieszały się realia Europy Wschodniej.] Powiedziano mi, że kochał moją muzykę i uważał mnie za jednego z największych muzyków wszechczasów. Powiedziano mi także, że chciał przyjechać na mój koncert, ale był zbyt chory. Wsadzili mnie do najlepszego hotelu w Warszawie i traktowali jak króla. Gdy skończyłem grać swój koncert, ludzie wstali, wiwatowali i śpiewali, życząc, bym dożył stu lat. Stary, to było coś!

ROZDZIAŁ 18

Gdy wróciłem do Stanów, Cicely i ludzie z Columbii we współpracy z Black Music Association zorganizowali w listopadzie 1983 w Radio City Music Hall imprezę na moją cześć zatytułowaną „Miles Ahead: A Tribute to an American Music Legend”. Mistrzem ceremonii był Bill Cosby i było tam tego wieczoru wielu najróżniejszych muzyków: Herbie Hancock, J. J. Johnson, Ron Carter, George Benson, Jackie McLean, Tony Williams, Philly Joe Jones i cała kupa innych. Był tam nawet zespół all-stars pod dyktando Quincy’ego Jonesa, który grał kilka aranżacji Slide’a Hamptona, niektórych aranżacji Gila Evansa z Porgy and Bess i Sketches of Spain. Prezydent Fisk Uniwersytetu wręczył mi honorowy dyplom.

Aż do tego momentu wszystko było w porządku i naprawdę świetnie się bawiłem. Potem chcieli, abym wygłosił mowę i jedyne, o czym mogłem pomyśleć, to było „dziękuję” i to powiedziałem. Myślę, że wkurzyło to niektórych ludzi, bo uznali, że byłem niewdzięczny, a nie byłem. Ale ja nie umiem wygłaszać żadnych przemówień, co to, to nie. Powiedziałem to, co uznałem za prawdziwe i co myślałem z głębi serca. Zanim zażądano, abym przemówił, zagrałem ze swoim zespołem półgodzinny set. Chcieli, żebym zagrał z niektórymi ze starszych gości, ale nie mogłem tego zrobić, ponieważ nie wierzę w powroty. Był to piękny wieczór i byłem szczęśliwy, że tak mnie uhonorowano. Ale zaraz potem zachorowałem i musiałem iść do szpitala na kolejną operację biodra. Potem złapałem zapalenie płuc. W rezultacie wypadłem z akcji na około sześć miesięcy.

Gdy wróciłem, graliśmy zwykle koncerty, a Decoy dostało Grammy Award jako Najlepszy Album. Al Foster na jakiś czas opuścił zespół, ponieważ nie chciał grać na bębnach tak, jak tego od niego oczekiwałem. Nigdy nie lubił spraw rockowych. Prosiłem go raz po raz, żeby grał ten puls funky, ale on tego nie chciał grać, więc sprowadziłem swego siostrzeńca Vincenta na bębny, ponieważ to była jego broszka. Nie mogłem znieść tego, że Al odchodzi, ponieważ byliśmy ze sobą tak blisko, ale muzyka liczy się przede wszystkim. Al i Vincent grali ze mną na zmianę na moim następnym albumie *You Are Under Arrest*, nagrany w 1985. Vincent dołączył do mojego regularnego zespołu w 1985 (chyba w marcu), zaraz po tym, jak Al odszedł na dobre, i pozostał ze mną przez około czterech lat.

W listopadzie 1984 nagrodzono mnie Sonning Music Award za całokształt osiągnięć w muzyce. Tę nagrodę przyznaje się w Danii i byłem pierwszym muzykiem jazzowym i pierwszym czarnym wśród jej laureatów. Zwykle przyznaje się ją muzykom klasycznym; w przeszłości dostali ją Leonard Bernstein, Aaron Copeland i Isaak Stern. Byłem szczęśliwy i zaszczycony tym, że dali mi tę nagrodę. Chcieli, abym zrobił płytę z najlepszymi duńskimi muzykami, więc w lutym 1985 pojechałem tam z powrotem na nagranie, a oni zebrali big band. Cała muzyka napisana była przez duńskiego kompozytora Palie Mikkellborge. Jest to mieszanka muzyki orkiestrowej i elektronicznej, syntezatorowej. Aby uzyskać pewne określone brzmienie bębnów, zabrałem ze sobą Vincenta. Nagrywał z nami ten album. John McLaughlin grał na gitarze i Marilyn Mazur na instrumentach perkusyjnych. Columbia miała wydać ten album, ale mnie zdradziła, musiałem więc uzyskać stypendium z National Endowment for the Arts, żeby skończyć ten album, który miał mieć tytuł *Aura*.

Był to początek końca moich stosunków z Columbia. To, a także to, jak George Butler traktował mnie i Wyntona Marsalisa. Naprawdę polubiłem Wyntona, gdy spotkałem go po raz pierwszy. Nadal jest miłym młodym człowiekiem, tylko się pogubił. Wiedziałem, że mógł grać muzykę klasyczną jak wszyscy diabli i że miał wspaniałe umiejętności techniczne na trąbce, technikę i wszystko inne. Ale żeby grać wspaniałą muzykę jazzową, potrzeba czegoś więcej, potrzeba uczucia i zrozumienia życia, które pochodzą tylko z życia, z doświadczenia. Zawsze

uważałem, że tego mu potrzeba, ale nigdy nie byłem o niego zazdrosny czy coś takiego. Cholera, stary, był dość młody, aby być moim synem, i życzyłem mu jak najlepiej.

Ale im bardziej stawał się sławny, tym częściej zaczynał gadać różne rzeczy — paskudne, niegrzeczne rzeczy — o mnie, rzeczy, których ja nigdy nie powiedziałbym o muzykach, którzy wywarli na mnie wpływ, których szanowałem. Nie zgadzałem się z wieloma muzykami, wielu mi się nie podobało i o wielu z nich wypowiadałem się publicznie, ale nigdy nie był to ktoś, kto wpłynął na mnie tak, jak ja wpłynąłem na Wyntona. Kiedy zaczął walić we mnie w prasie, najpierw mnie to zaskoczyło, a potem rozzłościło.

George Butler był producentem dla nas obu i czułem, że bardziej interesowała go muzyka Wyntona. George lubi ten klasyczny chłam i naciskał na Wyntona, żeby więcej tego nagrywał. Wynton miał wielkie halo, bo grał muzykę klasyczną i w tym czasie zgarniał wszystkie nagrody, zarówno w muzyce klasycznej, jak i jazzowej. Wiele ludzi sądziło, że z tego powodu robię się zazdrosny o Wyntona. Nie byłem zazdrosny; po prostu nie uważałem, że grał aż tak dobrze, jak o tym mówiono.

Prasa próbowała napuścić Wyntona i mnie na niego nawzajem. Porównywali mnie z Wyntonem, ale nigdy z jakimś białym trębaczem, jak choćby Chuck Mangione. Zupełnie tak, jak porównują do siebie Richarda Pryora, Eddiego Murphy'ego i Billa Cosby'ego. Nie porównują ich do ludzi takich jak Robin Williams czy jakiś inny biały. Kiedy Bill Cosby pierwszy dostał wszystkie te nagrody za swój program telewizyjny, na ceremonii wręczania nagród można było usłyszeć, jak szpilka spada na podłogę, ponieważ wszystkie inne sieci telewizyjne zignorowały go. Wiem, ponieważ Cicely i ja byliśmy tam. Biali chcą widzieć czarnych jak czołgają się i udają Wuję Toma. Albo chcieliby ich widzieć, jak się żrą nawzajem, tak jak Wynton i ja.

A więc wszyscy ci biali ludzie wychwalali Wyntona za jego granie klasyczne i to jest w porządku. Ale potem obrócili się i sklasyfikowali go ponad Dizzym i mną w jazzie, a on wie, że nie może nawet trzymać świeczki przed tym chłamedem, któryśmy zrobili i zrobimy w przyszłości. Co gorsza, Wynton słucha tego całego ich gnoju i wierzy im. Jeśli nadal będzie tak robił, oni go rozpieprzą. Skłonili go nawet, żeby gnoił własnego brata za to, że gra taki rodzaj muzyki, jaki chce grać. Teraz widzisz, jaki to gnój, bo przecież Branford umie grać.

Namówili Wyntona, żeby grał jakąś starą, martwą, europejską muzykę. Dlaczego nie gra jakichś czarnych amerykańskich kompozytorów, dlaczego im nie robi trochę halo? Jeśli firmy płytowe naprawdę chcą robić klasyczny materiał z czarnymi gośćmi, dlaczego nie robią czarnych kompozytorów klasycznych, czy nawet młodych białych kompozytorów klasycznych, zamiast całego tego starego chłamu? Nie mówię, że ta muzyka nie jest dobra, ale robi się ją w kółko od nowa i jeszcze raz, i jeszcze. Wynton gra ich martwy chłam, coś takiego, co może grać każdy. Wystarczy ćwiczyć, ćwiczyć, ćwiczyć. Powiedziałem mu, że ja nie ugiąlbym się, aby grać tę muzykę, że powinni się cieszyć, że ktoś tak utalentowany jak on gra ten wymęczony chłam.

Wynton powinien uczyć się na tym, co zrobili mnie i całej reszcie tych gości, którzy przyszli przed nim, jak próbują cię wypuścić, żeby cię zgnoić, gdy chybisz jedną pieprzoną nutę. Wynton wycofuje się z grania swego własnego chłamu, aby grać ich chłam, i nie ma na to czasu, ponieważ wciąż jeszcze musi się wiele nauczyć o muzyce improwizowanej. Nie widzę, dlaczego nasza muzyka nie miałaby cieszyć się takim szacunkiem jak europejska muzyka klasyczna. Beethoven nie żyje już tyle lat, a wciąż się o nim mówi, uczy się o nim i gra się jego muzykę. Dlaczego tak jak o Beethovenie nie mówi się o Birdzie czy Tranie, czy Monku, czy Duke'u, czy Councie, czy Fletcherze Hendersonie, czy Louisie Armstrongu? Do diabła, ich muzyka to klasyka. Wszyscy jesteśmy Amerykanami i prędzej czy później biali ludzie będą musieli pogodzić się z tym i z tymi wszystkimi wspaniałymi rzeczami, których dokonali czarni ludzie.

Muszą także zaakceptować to, że wiele rzeczy robimy inaczej. Nasza muzyka nie jest taka

sama w piątek i w sobotę wieczór. Nasze jedzenie nie jest takie samo. Większość czarnych ludzi nie siedzi i nie słucha Billa Grahama i tych innych żalosnych sukinsynów, co brzmią zupełnie tak samo jak Ronald Reagan. Mamy to gdzieś i Wynton też ma to gdzieś, na pewno. Ale namówili go, żeby uwierzył, że wypada to robić, że to szpan i w ogóle. Ale to nie jest szpan, to jest brak szpanu, przynajmniej dla mnie.

Właśnie nagrałem *You Are Under Arrest* przy końcu 1984 i na początku 1985. Była to ostatnia płyta, jaką oficjalnie nagrałem dla Columbii. W tym czasie w zespole Bob Berg zastąpił Billa Evansa na saksofonie, Steve Thornton zajął miejsce Mino Cinelu, a mój siostrzeniec Vincent Wilburn grywał na bębnach w miejsce Ala Fostera. Na tym albumie był także śpiewak Sting, ponieważ Darryl Jones nagrywał z nim i spytał, czy mógłby go przyprowadzić, więc powiedziałem, że mógłby. Sting gra na tym albumie głos francuskiego policjanta. To miły gość, choć wtedy nie wiedziałem, że stara się zaangażować Darryla jako basistę do swojego zespołu.

Koncepcja *You Are Under Arrest* powstała z problemów, jakie wszędzie mają czarni ludzie z policją. Policja zawsze się przypieprza, kiedy jeżdżę samochodem w Kalifornii. Nie podoba im się, że jeżdżę sobie żółtym ferrari za 60 000 dolarów, tak jak wtedy gdy robiłem tę płytę. Oraz nie podoba im się, że ja, czarny facet, mieszkam w domu na plaży w Malibu. Stąd właśnie pochodzi koncepcja *You Are Under Arrest*; z tego, że zamykają cię za udział w ulicznej scenie, zamykają dla zasady, że ulegasz gęstniejącemu horrorowi nuklearnej zagłady — oraz że zamykają twego ducha. Nuklearna groza to prawdziwy sukinsyn w naszym życiu, to i zanieczyszczenia, które są wszędzie. Zanieczyszczone jeziora, oceany, rzeki; zanieczyszczony grunt, drzewa, ryby, wszystko.

Uważam, że oni wszystko tak pieprzą, bo są, pieprzeni, tacy chciwi. Mówię o białych ludziach, którzy to robią, robią to na całym świecie. Pieprzą warstwę ozonową, straszą, że na każdego zrzuca bombę, zawsze próbują odbierać chłam innym ludziom i wysyłają armie, kiedy ci ludzie nie chcą go oddać. To karygodne, żalosne i niebezpieczne, to, co robią, co robili przez wszystkie te lata, bo to jest dymanie każdego z nas. Dlatego w *Then There Were None* gra syntezator, co tworzy dźwięki jakby płomieni, wycia wiatrów, co miało ilustrować eksplozję nuklearną. Potem słyszał moją samotną trąbkę, która ma być jęklącym płaczem dziecka. Dlatego są tam te dzwony, donośne i żałobne. Mają dzwonić dla zmarłych. Wstawiłem tam to odliczanie „5, 4, 3, 2...”, a potem, na końcu płyty słyszał mój głos, jak mówię: „Ron, chodziło mi o to, żebyś nacisnął ten drugi guzik”.

You Are Under Arrest sprzedawało się całkiem dobrze; w kilka tygodni sprzedano ponad 100 000 albumów. Ale nie podobało mi się to, co działo się w Columbii. Gdy nadarzyła się sposobność przenieść się do Warner Bros. Records, kazałem skorzystać z niej swojemu nowemu menedżerowi Davidowi Franklinowi. David był menedżerem Cicely i to ona mi go poleciła. Postanowiłem już, że chcę, aby moimi interesami zarządzała czarna osoba. Ale David spieprzył sprawę w negocjacjach, oddając Warnerom zbyt dużo, jak choćby prawo do wszystkich moich publikacji. Dali nam mnóstwo pieniędzy za przejście do Warner Bros., siedmiocyfrową kwotę, tylko podpisać. Ale nie podobał mi się pomysł oddania im moich praw publikacyjnych. To dlatego na moich nowych albumach nie widać nowych piosenek; Warner Bros., nie ja, dostaliby prawo do ich używania. Więc dopóki nie renegocjujemy tego punktu, na moich płytach zawsze będą cudze utwory.

Pomiędzy 1984 a 1986 jeździłem po całym świecie w swoje zwykłe trasy. Nic nowego, tylko mnóstwo muzyki granej w miejscach, które widziałem już wiele, wiele razy, więc odwiedzanie ich to już żadna nowość dla mnie. Dreszcz znikł. Zostaje po prostu rutyna, a więc to tylko muzyka cię napędza. Jeśli muzyka jest w porządku, wtedy wszystko inne robi się lepsze, łatwiej sobie z tym radzić. Jeśli nie, no cóż, wtedy wszystko komplikuje się trochę, ponieważ długa trasa może

męczyć i nudzić. Ale przywykłem do tego. W istocie rzeczy, odkąd tak głęboko zainteresowałem się malarstwem, wiele czasu na trasie spędzam chodząc do muzeów, odwiedzając pracownie malarzy i rzeźbiarzy, kupując wiele ze sztuki. To dla mnie nowość i po prostu kocham to robić, mieć pieniądze na kupowanie sztuki z całego świata. Buduję niezłą międzynarodową kolekcję, którą dzielę pomiędzy mój dom w Malibu i mieszkanie w Nowym Jorku.

Coraz więcej myślę i maluję, kiedy jestem w domu, robię to teraz wiele godzin dziennie. Także kiedy jestem w trasie. Malowanie uspokaja mnie i po prostu kocham patrzeć na to, co pochodzi z mojej wyobraźni. To dla mnie jak terapia, zajmuje mi umysł czymś pozytywnym wtedy, gdy nie gram muzyki. Ulegam obsesji malowania, tak samo jak muzyki i wszystkiego, na czym mi zależy. Ja na przykład lubię dobre filmy, więc staram się wiele ich oglądać.

Nie czytam wielu książek, nigdy nie czytałem, nigdy nie znajdowałem czasu na to. Ale czytam wszelkie magazyny, jakie wpadną mi w ręce, i gazety. Stąd biorę większość informacji. Lubię też oglądać całodobowe wiadomości w telewizji CNN. Ale biorę swoje lektury z przymrużeniem oka; po prostu nigdy nie ufałem wielu autorom, ponieważ tak wielu z nich jest nieuczciwych, zwłaszcza dziennikarzy. Stary, oni wszystko zmyślą, byleby mieć dobry tekst. Myślę, że brak zaufania do autorów zaczął się od niechęci do większości dziennikarzy, z jakimi się zetknąłem, a zwłaszcza tych, co pisali te wszystkie kłamstwa o mnie. Większość z nich to biali. Lubię poetów i niektórych powieściopisarzy. Kiedyś kochałem poezję, zwłaszcza czarnych poetów — The Last Poets, LeRoi Jonesa, Amiri Barakę — w latach '60, ponieważ to, co mówili poeci i o czym pisali, było prawdą, choć znam wielu ludzi, czarnych i białych, co nie chcieli przyznać, że to prawda, ani wtedy, ani teraz. Ale to była prawda i każdy, kto cokolwiek wie o tym kraju i kto jest świadom prawdy, wie, że to, co pisali, to była prawda.

Pamiętam, jak w jednej z podróży na koncerty do Japonii — było to chyba w 1985 — po drodze zachorowałem w Anchorage na Alasce, ponieważ kiedy byliśmy we Francji, objadłem się tymi wszystkimi słodzciami, których nie powinienem był jeść. Jestem nałogowcem jeśli chodzi o dobre ciasto, a Francuzi, moim zdaniem, robią najlepsze. Skończyliśmy właśnie koncert we Francji i lecieliśmy do Japonii, a ja zabrałem wszystkie te łakocie ze sobą do samolotu. Jestem diabetikiem i wiem, że nie powinienem tego robić, ale czasami bywam bezradny, jestem typem obsesyjnym. Zatrzymaliśmy się w Anchorage i mniej więcej wtedy gdy tam dotarliśmy, wpadłem w szok insulinowy. Objawia się to osłabieniem, drżączką i śpiączką, jak u ćpuna. Jim Rose, który jest na bieżąco ze stanem mojego zdrowia, i obserwuje mnie jak sokół, wsadził mnie tam do szpitala. Ludzie z Japan Airlines nie chcieli mnie wpuścić z powrotem na pokład, dopóki mnie nie doprowadzono do ładu.

Tak się przeraziłem, że potem zacząłem codziennie brać zastrzyki insuliny. Miałem odtąd problemy z niektórymi urzędnikami imigracyjnymi w pewnych krajach, którzy sądzili, że moje strzykawki z insuliną będą używane do wstrzykiwania heroiny czy jakichś innych drogów. Raz musiałem wybuchnąć na lotnisku w Rzymie, gdzie ludzie z imigracji dali mi wycisk w związku ze strzykawkami i medykamentami, jakie biorę na swoje różne niedomagania. Zacząłem wymyślać wszystkim naokoło. Cukrzyca to bardzo poważna choroba i może cię zabić, więc muszę uważać na to, co jem. Im jesteś starszy, tym ta choroba robi się poważniejsza; trzustka zaczyna cię pieprzyć i możesz dostać raka. To odcina krążenie krwi w ramionach, nogach i palcach stóp, a ja i tak mam marne krążenie, zwłaszcza w nogach, które mam zresztą chudsze, niż można sobie wyobrazić. Pamiętam, jak chodziłem do szpitala, a lekarze próbowali pobrać mi krew z rąk i nóg. Nie mogli mi znaleźć żył, po pierwsze dlatego, że byłem ćpunem i zniszczyłem niektóre z nich, a po drugie dlatego, że moje ręce i nogi są tak chude. Nakłuwali mnie więc wszędzie, próbując znaleźć jakąś żyłę. Pewnego dnia Jim Rose powiedział: „Spróbujcie jego stóp, sprawdźcie, czy stamtąd można pobrać krew”. No i spróbowali i odtąd zawsze brali krew głównie stamtąd.

Stary, mam blizny na całym ciele, z wyjątkiem twarzy. Twarz mam w dobrym stanie. Cholera, patrzę w lustro i mówię: „Miles, ale z ciebie przystojny sukinsyn!” Poważnie, moja twarz jest w dobrym stanie i nie miałem żadnej operacji plastycznej. Ale wszędzie indziej mam blizny i wszyscy znajomi, co znają mnie jakiś czas, twierdzą, że lubię je pokazywać. Być może lubię. Są dla mnie jak medale, odznaki honorowe, historia mojej walki o przetrwanie, opowieść o tym, jak wciąż podnosiłem się z ciężkiego gnoju, strasznych przeciwności i po prostu wciąż podnosiłem się starając się najbardziej jak mogłem. Więc dlaczego nie miałbym być dumny ze swoich blizn, które świadczą o tym, że nie pozwoliłem się zdołować temu gnojowi, że można wygrać, jeśli ma się serce, wytrwałość i duszę, ale wciąż trzeba się starać.

W 1985 Cicely i ja spędzaliśmy dużo czasu w Malibu, najpierw w jej chatce, a potem w domu, który kupiłem. Ten dom stał wprost nad oceanem i mieliśmy swoją własną plażę. Ciepła pogoda była lepsza dla mojego biodra, poza tym w Kalifornii miałem więcej odpoczynku; tam żyje się wolniej i spokojniej niż w New York City. Pozbyłem się braci Blank jako swoich menedżerów i już nie nadzorowali moich pieniędzy. W Nowym Jorku mieszkaliśmy teraz w mieszkaniu Cicely przy Piątej Alei, na czternastym piętrze, z widokiem na Central Park. Jej mieszkanie było miłe, ale brak mi było tego domu na Zachodniej 77 ulicy. Obok Davida Franklina, który był teraz menedżerem moim, a także Cicely (obsługiwał również Robertę Flack, Peabo Brysona i Richarda Pryora), trzymałem Petera Shukata jako swego prawnika (był ze mną od 1975) i Steve’a Ratnera jako osobistego księgowego i business managera. Jim Rose także pozostał jako mój roadmanager.

Ale 1985 to rok, kiedy moje stosunki z Cicely zaczęły się psuć. Nie stało się to nagle, ale narastało wraz z wieloma różnymi drobnymi sprawami. Były nawet oznaki, że pod względem duchowym nie wychodzi nam razem zbyt dobrze.

Przed wszystkim Cicely i ja nigdy nie powinniśmy się byli pobrać, ponieważ nigdy nie czułem się wobec niej, no wiesz, seksualnie zaangażowany; myślę, że znacznie lepiej wyszlibyśmy na tym, gdybyśmy po prostu pozostali przyjaciółmi. Ale ona nalegała na to małżeństwo, a Cicely jest bardzo wytrwała i upartą kobietą, która, w większości przypadków, dostaje wszystko, czego chce. Co naprawdę przeszkadzało mi u Cicely to było to, jak chciała rządzić wszystkim w moim życiu, jak na przykład tym, z kim się widywałem, kim byli moi przyjaciele, kto mnie odwiedzał i w ogóle. Bardzo przeszkadzało mi także to, jak traktowała rzeczy, które jej kupowałem. Kupowałem jej prezenty — bransolety, zegarki, pierścionki, no wiesz, ładną biżuterię, ubrania różne rzeczy. Ale później okazywało się, że gdy kupowałem jej jakiś drogi podarunek, bardzo często odnosiła go do sklepu, odbierała pieniądze i zatrzymywała je. Potem okazało się, że wielu innych ludzi także miało dość jej numerów.

Pewnego dnia w 1985 do naszego domu w Malibu przyszła paczka. Ta paczka była dla Cicely i gdy ją otworzyła, okazało się, że był w niej zakrwawiony sztylet. Zatkąło nas. Trochę się przestraszyłem i zapytałem ją, co to znaczy. Nie odpowiedziała nic, tylko że sama się tym zajmie. W paczce był list, ale nigdy nie pozwoliła mi go przeczytać, ani nie powiedziała mi, co w nim było napisane. Po tym jak się to wydarzyło — i dlatego, że nigdy nie powiedziała mi, co się za tym kryło — zacząłem czuć się w jej towarzystwie naprawdę dziwnie.

Cicely była szczególnie zazdrosna o tę kobietę, która zajmie w moim życiu jej miejsce, ale po jakimś czasie nie miała już w moim życiu żadnego miejsca, mimo że odrzuciła wiele propozycji filmowych, aby tylko pozostać przy mnie. Cicely jest jak dwie różne kobiety, jedna miła, druga zupełnie popieprzona. Miała, na przykład, zwyczaj sprowadzać swoich znajomych, kiedy tylko miała ochotę, ale nie życzyła sobie, aby przychodzili moi znajomi. A miała trochę znajomych, których nie mogłem znieść. Pewnego razu pokłóciliśmy się o jednego konkretnego znajomego i po prostu trochę jej przyłożyłem. Zadzwoiła po gliny, zeszła na dół do piwnicy i

tam się schowała. Kiedy przyjechała policja, zapytali, gdzie ona jest. Odpowiedziałem:

„Gdzieś tu jest. Popatrzcie na dole w piwnicy”. Gliniarz zajrzał do piwnicy, wrócił i powiada: „Miles, nie ma tam nikogo, tylko jakaś kobieta, która nie chce ze mną gadać. Wcale się nie odzywa”.

Więc powiedziałem: „To ona, właśnie odgrywa największą scenę w swoim życiu”. A gliniarz na to, że rozumie — nie wyglądała, jakby była ranna czy coś. Powiedziałem: „No cóż, nic wielkiego się nie stało; po prostu raz jej przyłożyłem”.

A gliniarz na to: „No cóż, Miles, wiesz, że jeśli dostajemy takie telefony, musimy zbadać sprawę”.

„A jeśli to ona rozwali mi zadek, także przyjedziecie ze spluwami w pogotowiu?” — zapytałem go.

Roześmiali się tylko i odeszli. Potem zszedłem na dół i powiedziałem Cicely: „Kazałem ci uprzedzić twojego przyjaciela, żeby nie dzwonił tu już więcej. Jeśli ty tego nie zrobisz, to zrobię to ja”. Pobiegła do telefonu, zadzwoniła do niego i powiedziała mu: „Miles nie życzy sobie, abym z tobą rozmawiała”. Zanim się zorientowałem, znowu jej przyłożyłem. No i już nigdy więcej nie robiła takiego numeru. Sprawy z Cicely zaczęły się naprawdę psuć po incydencie z pewną kobietą, białą kobietą, która po prostu była moją przyjaciółką. Spotkałem ją pewnego dnia w windzie w budynku, w którym Cicely i ja mieszkaliśmy na rogu Piątej Alei i 79 ulicy. Było to w 1984 i chodziłem o kulach po operacji biodra. Po prostu zaczęliśmy rozmawiać i zostaliśmy przyjaciółmi. Tylko tyle. Pozdrowiałem ją i zatrzymywałem się pogadać z nią, ilekroć ją widziałem. Stopniowo Cicely robiła się o nią zazdrosna. W końcu pewnego dnia naskoczyła na tę kobietę w biały dzień i pobiła ją. Ta kobieta miała ze sobą swego siedmioletniego syna. Cicely sądziła, że z nią chodzę; sama siebie przekonywała, że tak było. Ale tak nie było.

Jakiś czas później, w 1986, tuż przed koncertem, który grałem z B. B. Kingiem w Beacon Theatre w Nowym Jorku, Cicely pokłóciła się ze mną, wskoczyła mi na plecy i zerwała mi treskę prosto z głowy. To była ostatnia kropla. Nadal mieszkaliśmy razem i nawet razem wychodziliśmy na miasto, ale teraz, kiedy spoglądałem na to wszystko za siebie, widzę, że był to początek końca. Sprawy zaszły tak daleko, że ktoś — a ja wierzę, że to była Cicely — zadzwonił do „National Enquirer” i powiedział im, że mam romans z tą kobietą, którą pobiła Cicely. Z „Enquirer” zadzwonili do tej mojej przyjaciółki, ale ona nie chciała z nimi rozmawiać. Nawet sama Cicely próbowała do niej dzwonić udając reportera z „Enquirer’a”. Stary, to się zrobiło chore. Po jakimś czasie Cicely musiała jechać do Afryki, po pierwsze robić jakiś film, a także ponieważ w latach 1985—86 była przewodniczącą UNICEF-u i musiała objeżdżać obszary dotknięte tam suszą. Kiedy wróciła, kupiłem jej w prezencie samochód, rolls-royce’a. Kiedy go dostarczono, nie mogła w to uwierzyć. Myślała, że ktoś zrobił jej kawał.

Cicely występowała w filmie i TV w rolach aktywistek, czy kogoś takiego, osób, które bardzo obchodzą czarni ludzie. No cóż, ona wcale taka nie jest. Uwielbia przesiadywać z białymi, uwielbia słuchać ich rad w każdej sprawie i wierzy niemal we wszystko, co jej powiedzą.

Po tym, jak się to wszystko zdarzyło, po prostu kazałem jej zostawić mnie w spokoju i zająć się własnymi sprawami. Spotkaliśmy się parę razy potem, raz z Sammy Davisem jr. i jego żoną Altovise na jednym z występów Sammy’ego w Las Vegas. Prawdę mówiąc, na tym występie zobaczyłem swoją pierwszą żonę Frances. Wyglądała, jak zwykle, świetnie i kiedy podeszła do naszego stolika przywitać się, wprawiło to Cicely w jeden z jej naprawdę ponurych humorów. Zapanowało straszne napięcie. Frances chwytając takie sprawy w lot, więc została tylko na chwilę i odeszła. Zobaczyłem ją także następnego wieczoru na koncercie Harry’ego Belafonte. Potem ja i Cicely poszliśmy na jakieś przyjęcie i była tam Frances, bo jest blisko z Bellafonte’ami. Powiedziałem jej, że przez ostatni miesiąc nazywałem Cicely „Frances” za każdym razem,

kiedy się do niej zwracałem — coś w rodzaju freudowskiego odruchu. I to była prawda. Chyba dlatego, że wciąż bardzo zależało mi na Frances. Ale gdy to powiedziałem, wszyscy poczuli się dziwnie.

Ja i Cicely oddalaliśmy się od siebie, więc było mi chyba obojętne, co wtedy mówiłem do niej z powodu wszystkich tych przykrości, które mi sprawiała. Kiedy spoglądałam na siebie na swoje życie, widzę Frances jako najlepszą ze swoich żon i widzę też błąd, jaki zrobiłem, kiedy z nią zerwałem. Teraz to wiem. Myślę, że ona i Jackie Battle były najlepszymi kobietami, jakie miałem w tych szalonych, dawnych czasach. Ale nie czułem tego w stosunku do Cicely, pomimo faktu, że przyznaję, że pomogła mi uratować życie. Ale to, że uratowała mi życie, nie znaczy, że ma prawo nim rządzić i to właśnie w tym się pomyliła.

Pewnego razu w 1984 lub 85 (zapomniałem, kiedy to dokładnie było) Cicely i ja poszliśmy na przyjęcie. Była tam Leontyne Price i podeszła do mnie i Cicely i zaczęła z nami rozmawiać. Nie widziałem Leontyny jakiś czas, ale zawsze byłem jej fanem, ponieważ w mojej opinii jest największą śpiewaczką wszechczasów, największą śpiewaczką operową wszechczasów. Może wziąć swoim głosem każdy dźwięk. Leontyne jest tak dobra, że aż strach. Umie też grać na fortepianie i śpiewać, i mówić we wszystkich tych językach. Stary, kocham ją jako artystkę. Kocham to, jak śpiewa Toskę. Zupełnie zdarłem jej płytę z Toską, zdarłem dwa komplety. Ja sam mogę nie robić czegoś takiego jak Tosca, ale uwielbiałem, jak robiła to Leontyne. Często zastanawiałem się, jak zabrzmiałaby, gdyby zaśpiewała jazz. Powinna być natchnieniem dla wszystkich muzyków, czarnych i białych. Wiem, że dla mnie jest.

W każdym razie gdy pogadaliśmy chwilę na tym przyjęciu, zwróciła się do Cicely i powiedziała: „Dziewczyno, wygrałaś na loterii, wygrałaś na loterii, dziecinko. Ja ganiam za tym sukinsynem od lat!” Wiesz, Leontyne jest bezpośrednia, tak po prostu. Wkracza i mówi, co ma na myśli. Kocham to u niej, ponieważ i ja taki jestem. Więc kiedy Leontyne to powiedziała, Cicely uśmiechnęła się tylko, nie wiedziała co odpowiedzieć. Nie wydaje mi się, żeby Cicely w ogóle złapała to, że Leontyne mówiła o mnie jako tej „wygranej”.

W 1985 odszedł z mego zespołu Darryl Jones po tym, jak nagrał ten album Dream of the Blue Turtles ze Stingiem. Potem zrobił ten film Bring on the Night ze Stingiem w Paryżu, a potem zaczął grać z nim i ze mną. Pewnego dnia latem '85, gdy byliśmy na trasie w Europie, zapytałem Darryla, co robi, jeśli będzie miał granie ze mną, a także ze Stingiem, tego samego dnia. Odpowiedział, że nie wie. Więc powiedziałem mu, żeby się lepiej zastanowił, bo to musi się kiedyś zdarzyć. Mogłem zrozumieć, dlaczego Darryl brał pod uwagę odejście, ponieważ Sting miał płacić mu kupę pieniędzy, znacznie więcej, niż ja mógłbym sobie pozwolić na zapłacenie mu. Zaczęłem myśleć, że to jest jak *déjà vu*, wiesz, taka sama sprawa, jaką ja robiłem, kiedy ja chciałem mieć jakiegoś muzyka. Teraz robią to mnie. Gdy przyjechaliśmy do Tokio w sierpniu 1985, John Scofield powiedział mi już, że będzie to jego ostatnia trasa ze mną, a teraz myślę także, że Darryl odchodzi. Szedłem do swego hotelu w śródmieściu Tokio, ciągnąc po ziemi słuchawki od swojego walkmana. Darryl zobaczył mnie i zawołał: „Hej, Wodzu (wielu muzyków nazywa mnie „Wodzem”), twoje słuchawki wloką się po ziemi!”

Podniosłem słuchawki, odwróciłem się i powiedziałem Darrylowi:

„co cię to, do cholery, obchodzi? Już nie jesteś z nami, więc jakie to ma dla ciebie znaczenie? Idź i powiedz to swojemu nowemu liderowi, Stingowi!” Byłem wściekły na Darryla, że myśli o odejściu, ponieważ naprawdę kochałem jego granie, a wiedziałem, że odejdzie do Stinga, po prostu czułem to w kościach. Widziałem, że zabolalo go to, co powiedziałem, widziałem to w jego twarzy. Chodzi o to, że Darryl wyrósł niemal na mojego syna, wiesz, ponieważ on i mój siostrzeniec Vincent byli sobie tacy bliscy. Po prostu dotknęło mnie, że miał zamiar odejść ode mnie, żeby grać ze Stingiem. Mogłem to zrozumieć w aspekcie pieniędzy, mogłem to sobie

wytłumaczyć. Ale w tej chwili nie mogłem sobie poradzić z emocjami, więc zareagowałem jak na ból. Przyszedł później do mojego pokoju, odbyliśmy długą rozmowę i rozumiałem, skąd się to u niego bierze. Gdy miał już wyjść, wstałem i powiedziałem: „Hej, Darryl, rozumiem, stary. Niech cię Bóg błogosławi we wszystkim, co robisz, stary, ponieważ cię kocham i kocham to, jak grasz”.

Zanim mój związek z Cicely kompletnie się rozleciał, wydała wielkie przyjęcie na moje sześćdziesiąte urodziny w maju 1986. Zorganizowała je na jachcie w Marina del Rey w Kalifornii i była to niespodzianka. Nic o tym nie wiedziałem, dopóki nie wszedłem na ten jacht i nie zobaczyłem tych wszystkich ludzi: Quincy’ego Jonesa, Eddiego Murphy’ego, Camille Cosby, Whoopi Goldberg, Herbiego Hancocka, Herba Alperta, Billy’ego Dee Williamsa i jego żony, Roscoe Lee Browna, Leonarda Feathera, Monte Kaya, Roxie Roker, Lolę Falanę, żonę Sammy’ego Davisa jr. Altovise, burmistrza Los Angeles Toma Bradleya (który wręczył mi dyplom od miasta) i Maxine Waters, pewnego kalifornijskiego polityka, który pochodzi z East St. Louis. Był tam także mój menedżer David Franklin i cała masa innych ludzi, w tej liczbie prezes Warner Bros. Records Mo Ostin. Byli tam mój brat i siostra, i moja córka Cheryl.

Najprzyjemniejsze na tym przyjęciu było to, że Cicely podarowała mi obraz mojej matki, ojca i dziadka namalowany przez malarza nazwiskiem Artis Lane. Szczerze mnie to wzruszyło i na chwilę zbliżyło do niej. To było bardzo miłe, że zamówiła ten obraz, ponieważ nie miałem żadnego wizerunku swoich rodziców. Na zawsze zachowam w sercu to, co zrobiła w sprawie tego obrazu. I całe przyjęcie było niespodzianką. Magazyn „Jet” dał nawet reportaż z całej sprawy na cztero- lub pięciostronicowej rozkładówce z różnymi zdjęciami. Było to wspaniałe przyjęcie i naprawdę świetnie się tam czułem widząc, jak wszyscy mają frajdę. Myślę, że to niespodziankowe przyjęcie urodzinowe zatrzymało nas z Cicely razem dłużej, niż bylibyśmy ze sobą, gdyby nie wydała tego przyjęcia.

W 1986 nagrałem swój pierwszy album dla Warner Bros., zatytułowany Tutu od biskupa Desmonda Tutu, laureata Pokojowej Nagrody Nobla. Piosenka Full Nelson zyskała tytuł od Nelsona Mandeli. Początkowo mieliśmy nazwać ten album Perfect Way, ale Tommy’emu LiPumie, mojemu nowemu producentowi u Warnerów, nie podobał się ten tytuł, więc zaproponowali Tutu i naprawdę mi się to spodobało. Na początku było mi wszystko jedno, jak to nazwą, ale jak usłyszałem tytuł Tutu, powiedziałem, tak, to mogłoby się sprawdzić. Był to pierwszy album, przy którym tak ściśle współpracowałem z Marcusem Millerem. Album zaczął się od kilku utworów, które przysłał mi George Duke, ten pianista. Jak się okazało, na tym albumie nie wykorzystaliśmy muzyki George’a, ale Marcus słuchał tego i napisał coś na tej podstawie. Potem powiedziałem Marcusowi, żeby napisał coś innego. Napisał, ale nie podobało mi się to, więc krążyło to między nami, aż doszliśmy do czegoś, co spodobało się nam obu.

Gdy nagrywaliśmy Tutu, nie zdecydowaliśmy się z góry na żadną muzykę. Jedyne, co postanowiliśmy, to w jakiej tonacji ma być dana piosenka. Większość muzyki na Tutu napisał Marcus, ale powiedziałem mu, czego chciałem, tak jak ansambl tu i cztery takty tam. Z Marcusem nie ma problemów, bo on wie, co lubię. Nagrywał po prostu kilka ścieżek, a ja przychodziłem i nagrywałem ponad nimi. On i Tommy LiPuma całymi nocami zapisywali muzykę na taśmie, a potem przychodziłem ja i dokładałem głos trąbki ponad tym, co zrobili. Najpierw programowali na taśmie bębny, bęben basowy, następnie dwa albo trzy inne rytmy, a potem klawisze.

Potem Marcus sprowadził tego gościa nazwiskiem Jason Miles, geniusza programowania syntezatorowego. On zaczął pracować z tą muzyką i właśnie tak to powstawało. Po prostu rosło, to był zbiorowy wysiłek. Wiele muzyki na Tutu zaaranżował George Duke. Potem sprowadziliśmy tych wszystkich innych muzyków, takich jak Adam Holzman na syntezatorze, Steve Reid na instrumentach perkusyjnych, Omar Hakim na bębnach i instrumentach perkusyjnych, Bernard

Wright na syntezatorach, Paulinho da Costa na niektórych instrumentach perkusyjnych, Michał Urbaniak na elektrycznych skrzypcach, ja na trąbce i Marcus Miller na gitarze basowej i wszystkim innym.

Okazało się, że zabieranie do studia mojego regularnego zespołu jest w dzisiejszych czasach zbyt kłopotliwe. Zespół mógł tego dnia na sesji nagraniowej nie czuć się dobrze lub przynajmniej mogli nie czuć się dobrze niektórzy ludzie w zespole. Więc trzeba sobie z tym radzić. I jeśli jeden czy dwóch muzyków było tego dnia nie w formie, wtedy wybijali ze szwungu wszystkich pozostałych. Albo mogłoby im się nie chcieć grać w tym stylu, jakiego wymagasz na płytę, którą właśnie robisz, i to mogłoby powodować problemy. W muzyce, według mnie, chodzi o styl i jeśli ktoś nie potrafi zrobić tego, o co prosisz i czego potrzebujesz, wtedy patrzy na ciebie głupkowato, czuje się podle i niepewnie. Musisz uczyć ich tego, co chcesz, żeby zrobili, pokazywać im to w studiu w obecności wszystkich innych, a wielu muzyków nie może tego znieść, więc się złością. A to nie pomaga. Robota na stary sposób, nagrywanie tak jak kiedyś, to po prostu zbyt wiele kłopotu i zajmuje zbyt dużo czasu. Niektórzy mówią, że brak im tej spontaniczności i tej iskry, która pochodzi z nagrywania z zespołem wprost tam, w studiu. Być może to prawda, nie wiem. Wiem tylko, że ta nowa technologia nagraniowa ułatwia pracę, jeśli nagrywać tak, jak to zrobiliśmy. Jeśli muzyk jest naprawdę zawodowcem, zrobi to, czego od niego chcesz w kategoriach występu w studiu, grając z zespołem, który jest już na taśmie. To znaczy, taki sukinsyn słyszy, co jest grane, no nie? A właśnie to liczy się w graniu zespołowym; słyszeć, co robią wszyscy pozostali, i grać z tym lub przeciw temu.

To sprawa stylu i tego, co ty i twój producent chcecie usłyszeć na płycie. Tommy LiPuma jest wspaniałym producentem, jeśli chodzi o sprawy, które on chce na płycie usłyszeć. Ale ja lubię surowy chłam, żywy, ordynarny, trzymający się ziemi chłam z ciemnej uliczki, a to nie jest coś, co on naprawdę lubi czy rozumie. Więc zamiast pakować się samemu, regularny zespół i Tommy'ego w najróżniejsze tarapaty próbując sprowadzić regularny zespół do studia, aby nagrywał muzykę, która mnie mogła się podobać, ale Tommy'emu nie, robimy to nagrywając na taśmie, ścieżki ze mną, Marcusem i kimkolwiek, o kim zdecydujemy, że potrzebny jest do roboty nad tym albumem. Głównie używam Marcusa na różnych instrumentach, ponieważ ten sukinsyn umie grać na prawie wszystkim: na gitarze, basie, saksofonie, fortepianie, a także trochę programuje syntezatory razem z Jasonem Milesem. Marcus ma taką koncentrację w studio, stary, że aż strach. Ten sukinsyn naprawdę jest jednym z najbardziej skupionych ludzi, jakich znam. Nic mu nie umyka i może pracować dzień i noc nie tracąc skupienia, oraz powoduje, że wszyscy inni także pracują, że głowa odpada. I świetnie się bawi pracując, śmieje się z twoich historyjek i kawałów, trzyma wszystkich na luzie. Ale robi płytę.

Tommy LiPuma jest taki sam. Jest włoskiego pochodzenia, kocha kolekcjonować obrazy. Ale daj mu trochę pasty i butlę wina, a też będzie pracował, że głowa odpada. Jest bardzo skupiony i ma świetną koncentrację w studiu i bardzo przypomina Marcusa tym, że uśmiecha się, śmieje i sprawia, że robisz to samo ponad tysiąc pieprzonych razy. Ale robisz to, ponieważ wiesz, że to dla dobra płyty i ponieważ obaj ci goście to takie wielkie osobowości. Nie zdajesz sobie sprawy, jak bardzo jesteś zmęczony aż do następnego dnia, kiedy nie możesz ruszyć tyłka z łóżka i przeklinasz tych sukinsynów w głos.

Lubię Marcusa także dlatego, że jest to niewiarygodnie uroczy gość. Kiedy się żenił, zadzwonił do mnie i zapytał, co ma robić, bo jest strasznie zdenerwowany. Poradziłem mu, żeby wypił trochę soku pomarańczowego i zrobił trochę pompek, a jeśli i to go nie uspokoi, to niech zrobi wszystko jeszcze raz. Stary, tak się śmiał, że wypadła mu ta pieprzona słuchawka. Ale zrobił tak i przyznał, że go to uspokoiło. To zabawny gość, lubi się śmiać, więc zawsze kiedy jesteśmy razem, opowiadam mu śmieszne historyjki, ponieważ lubię patrzeć i słuchać, jak się

śmieje. Przy Marcusie zawsze wylazi ze mnie wesołek. W studio stanowimy wspaniały team, no wiesz. Marcus jest tak na bieżąco i tak bardzo za muzyką, że nawet chodzi w tempie, nigdy nie gubi tempa w niczym, co robi. Więc teraz nie mam nic przeciwko częstemu chodzeniu do studia, ponieważ wiem, że będę tam z ludźmi, co znają się na robocie.

Prince chciał nam dać piosenkę na Tutu i nawet ją napisał, ale kiedy wysłaliśmy mu taśmę i usłyszał, co na niej było, uznał, że jego utwór nie pasuje. Prince ma wysokie standardy muzyczne, tak samo jak ja. Wycofał więc piosenkę, którą przeznaczył na ten album do czasu, aż na jakiejś późniejszej sesji zrobimy coś innego. Prince także nagrywa dla Warner Bros., i to przez ludzi stamtąd dowiedziałem się, że kocha moją muzykę i uważa mnie za jednego ze swoich muzycznych herosów. Byłem szczęśliwy i zaszczycony, że tak na mnie patrzy.

Po tym, jak mój basista Darryl Jones pojechał na trasę ze Stingiem, najpierw na jego miejsce wziąłem Angusa Thomasa, a potem Feltona Crewsa. Mike Stern, a potem Robben Ford przyszli na gitarę w miejsce Johna Scofielda. Darryl dzwonił do mnie od czasu do czasu, kiedy był w mieście, i w końcu, pewnego dnia w październiku 1986, mniej więcej wtedy, kiedy robiłem Dick Cavett Show, zadzwonił do mnie w Nowym Jorku i powiedział, że właśnie z nikim nie gra. Zapytałem go, dlaczego nie miałby wrócić i grać ze mną i tak się stało. Robben Ford nie został w zespole zbyt długo. Marcus Miller przysłał mi taśmę gitarzysty nazwiskiem Joseph Foley McCreary, który nazywa siebie Foley. Był z Cincinatti. Od razu usłyszałem, że to sukinsyn, muzyk takiego typu, jakiego szukam, i był czarny. Był trochę surowy, ale wyobrażałem sobie, że moglibyśmy sobie z tym poradzić. W sierpniu 1985, sprowadziliśmy także do zespołu Marilyn Mazur na instrumenty perkusyjne. Pierwszy raz wpadłem na nią w Danii, kiedy dostałem nagrodę Sonning Award i robiłem to nagranie z Palle Mikkelborgiem na wciąż nie wydany album Aura. Kiedy zadzwoniła do mnie, dodałem ją i zatrzymałem w zespole Stevena Thorntona na instrumentach perkusyjnych, ponieważ dawał mi te afrykańskie dźwięki, które tak lubiłem. Jesienią 1986 mój regularny zespół stanowili: Bob Berg na saksofonie tenorowym, Darryl Jones z powrotem na basie, Robben Ford na gitarze, Adam Holzman i Robert Irving na klawiszach, Marilyn Mazur i Steve Thornton na instrumentach perkusyjnych, Vince Wilburn na bębnach i ja na trąbce.

Z tym zespołem latem 1986 zapegraliśmy koncert dla Amnesty International na Giants Stadium w Meadowlands w New Jersey. Poprzedniego dnia graliśmy w Los Angeles na Playboy Jazz Festival i weszliśmy na estradę około jedenastej wieczór. Wcześniej rano przylecieliśmy do Newark i nie było tam nikogo na nasze spotkanie. Wsiedliśmy więc w jakąś limuzynę i furgonetkę, żeby zabrać się do hotelu. A potem, kiedy był czas grać, pojechaliśmy do Meadowlands, a tam całe rano padało. Wszystko było mokre. Stary, ten stadion był zapakowany ludźmi. Wszystkie sprawy techniczne na scenie koordynował Bill Graham. Mieli tam taką scenę obrotową, gdzie jedna grupa gra przed ludźmi, podczas gdy inna ustawia się na innej scenie. To się sprawdza w teorii, jeśli wszystko jest w porządku i nie padało przedtem. Za każdym razem, kiedy próbowali nas ustawić, wiatr zwiewał wodę z dachu na scenę, wprost na nasz sprzęt. Więc Jim Rose i jego żałoga naprawdę nie mogli się ustawić. Słyszałem, że Bill Graham wrzeszczał na Jima, żeby się pospieszył, aż ktoś pokazał mu całą tę wodę spadającą z dachu. Wtedy zrozumiał.

Cała ta sprawa była jak dom wariatów, ponieważ wszystko było na żywo transmitowane przez telewizję na cały świat. A my nie mieliśmy próby technicznej ani nic. Jakoś wszystko wyszło w porządku. Chyba Santana grał z nami, a potem my graliśmy około dwudziestu minut. Wydawało się, że ludziom naprawdę podobało się to, co zrobiliśmy.

Gdy już zagraliśmy, wszystkie te sławne białe rockowe gwiazdy przychodziły do mnie się przywitać. Wszyscy goście z U2, Bono, Sting, wszyscy goście z Police, Peter Gabriel, Ruben Blades. Najróżniejsi ludzie. Niektórzy z nich wyglądali, jakby bali się podejść do mnie, a ktoś powiedział mi, że niektórych wystraszyła moja sława gbura i odludka. Czułem się świetnie, więc

miło mi było poznać paru muzyków, których dotąd nie spotkałem. Były to miłe chwile po tym całym deszczu i syfie, który nieomal wszystko rozwalil.

Sporo się zdarzyło w tym roku. Zrobiłem program „Great Performers” dla PBS, półtoragodzinny show nagrywany w całym kraju. Ekipa TV jeździła za mną i sfilmowała cały koncert na New Orleans Jazz and Heritage Festival. Zrobili także wiele wywiadów. Mieliliśmy zrobić numer taneczny, nad którym pracowaliśmy George Faison i ja, ale to nie wyszło. Napisałem także muzykę do filmu Street Smart z Christopherem Reeveem, aktorem, który grał Supermana, i wspaniałym czarnym aktorem Morganem Freemanem. Zrobiłem tę muzykę w końcu 1986 i na początku 1987.

Innym wydarzeniem z 1986 wartym chyba przypomnienia jest incydent pomiędzy mną a Wyntonem Marsalisem. Było to w Vancouver w Kanadzie, na jakimś festiwalu, na którym graliśmy obaj. Graliśmy w amfiteatrze na dworze, zupełnie zapakowanym ludźmi. Wynton miał grać następnego wieczoru. No więc gram tam i właśnie zaczynam się rozkręcać. Nagle czuję czyjąś obecność, jak ktoś się do mnie zbliża, ten ruch ciała i widzę, że tłum tak jakby chciał wrzeszczeć, ale zaparło mu dech albo jeszcze coś innego. Wtem Wynton szepce mi do ucha — ja nadal próbuję grać — „Powiedzieli mi, że mam tu przyjść”.

Tak się na niego wściekłem za ten numer, że tylko powiedziałem:

„Stary, spieprzaj z tej sceny”. Gdy tak do niego powiedziałem, spojrzał trochę zaszokowany. A ja dalej: „Stary, co ty tu, do cholery, robisz na scenie? Spieprzaj stąd!” A potem zatrzymałem zespół. Graliśmy ustalone kompozycje i gdy wszedł, właśnie starałem się dać zespołowi pewne cynki. Nie zmieściłby się. Wynton nie umie grać rzeczy tego typu, jakie właśnie graliśmy. To nie jest w jego stylu, musielibyśmy więc przystosować się do niego, do tego, jakby on grał.

Ten numer potwierdził, że Wynton nie miał żadnego szacunku dla starszych. Po pierwsze, mam dość lat, aby być jego ojcem, a on już mówił o mnie naprawdę paskudne rzeczy w gazetach, w telewizji, w magazynach i w ogóle. Nigdy mnie nie przeprosił za ten syf, który na mnie wygadywał. Nie jesteśmy bliskimi przyjaciółmi, tak jak ja i Dizzy, i Max, i paru innych gości. Tak blisko jestem z Dizzym, a nigdy nie zrobiłbym mu czegoś takiego, ani on mnie. Wszystko powiedzielibyśmy sobie nawzajem otwarcie. Wyntonowi się wydaje, że muzyka to zdmuchiwanie ludzi ze sceny. Ale muzyka to nie wyścigi, tylko współpraca, robienie chłamu razem i dopasowywanie się do siebie nawzajem. Zdecydowanie to nie wyścigi, przynajmniej nie dla mnie. Jeśli o mnie chodzi, nie znajduję w muzyce miejsca dla takiego nastawienia.

Samolubstwo i brak respektu to powody, dla których nie lubiłem Ornette’a Colemana, kiedy próbował grać na trąbce i na skrzypcach wtedy, gdy po raz pierwszy pojawił się na scenie. Chodzi o to, że nie umiał grać na żadnym z tych instrumentów. To była zniewaga dla ludzi takich jak ja i Diz. Z pewnością nie wyszedłbym na estradę i nie próbowałbym grać na saksofonie, gdybym tego nie potrafił.

Kiedyś, w dawnych czasach wszyscy wielcy trębacze, jak Fat Girl i Dizzy, wszyscy z nas, cały czas jamowaliśmy razem. Cóż, czasy się zmieniły, te czasy minęły. No tak, staraliśmy obcinać się nawzajem, ale także znaleźliśmy się i było między nami wiele miłości. Nawet wtedy, kiedy Kenny Dorham przyszedł do Café Bohemia i zdmuchnął mnie tego pierwszego wieczoru, a ja dostałem go następnego. W rywalizacji tego typu było mnóstwo miłości i szacunku.

Ale z Wyntonem jest inaczej (przynajmniej ja nie widziałem u niego żadnego szacunku dla siebie), a także z większością młodych muzyków dzisiaj. Wszyscy oni chcą natychmiast zostać gwiazdami. Wszyscy chcą mieć to, co nazywają własnym stylem. Ale wszyscy ci młodzi goście grają cudzy chłam, kopiuja sztuczki i numery, które wymyślili już inni goście. Jest tylko kilku młodych gości, którzy rozwijają swój własny styl. Mój alcista Kenny Garrett jest jednym z nich.

Innym interesującym doświadczeniem z 1986 był epizod, jaki zrobiłem w Miami Vice

grając alfonsa i handlarza dragów. Kiedy robiłem tę rolę, ktoś zapytał mnie, jak się czuję jako aktor, a ja odpowiedziałem: „Kiedy się jest czarnym, cały czas jest się aktorem”. I to jest prawda. Czarni ludzie w tym kraju codziennie grają jakieś role, po prostu żeby się wyrobić. Gdyby biali naprawdę wiedzieli, co myśli większość czarnych, przestraszyliby się na śmierć. Czarni nie mają dość siły, aby to powiedzieć, więc zakładają maski i grają wielkie role tylko po to, żeby się przebić przez pieprzony dzień.

Aktorstwo nie było takie trudne. Wiedziałem, jak grać alfonsa, ponieważ wiem coś o tym z dawnych czasów. Don Johnson i Phillip Michael Thomas, którzy grają w tym filmie główne role, powiedzieli mi: „Stary, to tylko oszustwo, Miles. Nic, tylko oszustwo. Więc pomyśl o tym w ten sposób” — i w ten sposób pomyślałem. Grać alfonsa jest łatwo, ponieważ w każdym mężczyźnie jest coś z niego.

Nie bardzo podobał mi się pomysł, że mam grać alfonsa, choć w końcu to zrobiłem. Nie podobał mi się pomysł utwierdzania pewnego stereotypowego poglądu wielu ludzi o czarnych facetach. W tej roli grałem głównie biznesmena, rodzaj męskiej burdelmamy. Więc według mnie nie grałem alfonsa, tylko rodzaj biznesmena, i tak właśnie grałem tę rolę. Cicely powiedziała mi nawet, że podobało jej się to, co zrobiłem, że uważa, że jestem w tym dobry, i zrobiła mi tym przyjemność, ponieważ szanuję jej opinię jako aktorki i jako artystki.

Zrobiłem także reklamę TV dla Hondy i ta jedna reklama dała mi więcej sławy niż cokolwiek, co dotąd zrobiłem. Po tym, jak zrobiłem Miami Vice i tę reklamę Hondy, ludzie, którzy nigdy o mnie nie słyszeli, zaczęli zaczepiać mnie na ulicy, czarne, białe, portorykańskie i azjatyckie dzieciaki, ludzie, którzy nie wiedzieli nawet, czym się zajmowałem, zaczęli rozmawiać ze mną po tym, jak zrobiłem te rzeczy. Stary, czy to nie draństwo? Po tym jak zrobiłeś całą tę muzykę, swoim graniem przysporzyłeś tyle radości tym wszystkim ludziom i jesteś znany na całym świecie, okazuje się, że wystarczy jedna reklama, aby wynieść cię na szczyt świadomości ludzi. Dziś w tym kraju nie musisz już nic robić, wystarczy po prostu być w telewizji i będziesz lepiej znany i bardziej szanowany niż ktokolwiek, kto maluje wspaniałe obrazy, tworzy wspaniałą muzykę, pisze wspaniałe książki, czy jest wspaniałym tancerzem. Ludzie nazywali mnie już „Mr Tyson”, albo mówili: „Wiem, kim jesteś. To ty jesteś tym gościem, co ożenił się z Cicely Tyson!” I mówili to szczerze. Nauczyło mnie to, że ktoś podły bez żadnego talentu, kto pojawia się w telewizji albo w filmie, może być bardziej uznawany i szanowany niż geniusz, co nie pokazuje się na ekranie.

Przez resztę 1986 zrobiłem zwykłą rundę po festiwalach w całych Stanach Zjednoczonych i w Europie. Tutu sprzedawał się dobrze i cieszyło mnie to. Wielu ludziom podobał się ten album, nawet niektórym krytykom i dawnym fanom, którzy napadali na mnie od lat. W 1987 wkroczyłem z dobrym samopoczuciem, choć musiałem znaleźć zastępstwo za Gartha Webbera na gitarze (Robben Ford odszedł już wcześniej, ponieważ się ożenił i chciał zrobić własną płytę; polecił Gartha Webbera, ponieważ był to bardzo miły gość i grał, że głowa odpadała). Mino Cinelu, który wcześniej odszedł z zespołu, chciał wrócić na instrumenty perkusyjne i postanowiłem przyjąć go z powrotem w miejsce Steve’a Thorntona. Także Rob Berg odszedł z zespołu, bo nie spodobało mu się, że sprowadziłem saksofonistę nazwiskiem Gary Thomas, żeby dzielił z nim te obowiązki. Ale to dobrze, że odszedł, ponieważ wziąłem Kenny’ego Garretta na saksofon altowy, sopranowy i flet. Zanim dołączył do mnie, grał z Artem Blakeyem i od razu usłyszałem, że był wspaniałym młodym muzykiem.

Wszystko, czego potrzebowałem teraz, w 1987, to gitarzysta, który potrafiłby zagrać to, co chciałem; byłem pewien, że gdzieś znajdę go — czy ją. I wciąż nie byłem zadowolony ze swego siostrzeńca Vincenta na bębnach, ponieważ zawsze obciągał tempo, a jeśli jest coś, czego nie mogę znieść u bębniarzy, to właśnie jest to. Starałem się uświadomić mu, co o tym myślę, co

wieczór zwracając mu uwagę. Wiem, że ciężko pracował i starał się najlepiej jak potrafił, ale nie chciałem słuchać żadnych usprawiedliwień, chciałem tylko, aby tego nie robił. To, że był moim siostrzeńcem, szczególnie utrudniało tę sytuację, bo był mi bardzo bliski, miałem dla niego uczucia, jak dla własnego syna. Znałem go całe jego życie, dałem mu jego pierwszą perkusję i szczerze go kochałem. A więc była to trudna sytuacja i miałem nadzieję, że rozwiąże się sama z korzyścią dla wszystkich.

ROZDZIAŁ 19

Rok 1987 zaczął się od tego, że Cicely zabrała mnie do Waszyngtonu na przyjęcie, na które została zaproszona przez prezydenta Raegana i jego żonę Nancy. Wręczali nagrodę Lifetime Award za dorobek całego życia Rayowi Charlesowi i paru innym wybitnym osobom na ceremonii w Kennedy Center. Cicely i ja pojechalśmy, aby asystować Rayowi w tej uroczystości. Od dawna przyjaźniłem się z Rayem i kochałem jego muzykę. Tylko dlatego tam pojechałem; nigdy nie lubiłem tego typu politycznego syfu.

Najpierw była kolacja w Białym Domu z prezydentem i sekretarzem stanu George'em Schultzem. Kiedy spotkałem prezydenta, życzyłem mu szczęścia w jego staraniach, a on powiedział: „Dzięki, Miles, ponieważ będę go potrzebował”. Okazuje się być miłym gościem, kiedy spotka się go osobiście. Wydaje mi się, że radził sobie najlepiej, jak mógł. Jest politykiem, stary, i tak się składa, że opiera się na prawicy. Inni polegają na lewicy. Większość tych polityków okrada ten kraj z zamkniętymi oczami. Wszystko jedno, czy są republikanami, czy demokratami; chodzi im tylko o to, co mogą przewalić. Politycy nie dbają już o naród amerykański. Myślą tylko o tym, jakby się tu wzbogacić, zupełnie tak samo jak wszyscy inni chciwcy.

Raegan był dla nas miły, z szacunkiem i w ogóle. Ale z nich dwojga to Nancy ma urok. Wydała mi się serdeczną osobą. Pozdrowiła mnie serdecznie, a ja ucałowałem jej dłoń. Podobało się jej to. Potem poznaliśmy wiceprezydenta Busha z żoną i jej nie pocałowałem w rękę. Gdy Cicely zapytała mnie, dlaczego nie pocałowałem w rękę Barbary Bush, odpowiedziałem, że wydawało mi się, że to matka wiceprezydenta. Cicely spojrzała na mnie jak na wariata. Ale ja nie znam tych ludzi, nie obchodzą mnie i oni także mnie nie znają. Cicely interesuje się gnojem tego typu i jest to dla niej ważne, ale dla mnie nie. Do diabła, ci ludzie wręczają Rayowi Charlesowi nagrodę za dorobek całego życia, a większość z nich nie wie nawet, kim on jest.

Na kolację w Białym Domu jechałem w limuzynie z Willie Maysem. Ja i Willie, i Cicely, i wdowa po Fredzie Astairze i Fred MacMurray z żoną, jak mi się zdaje. Gdy wsiedliśmy do tego samochodu, jedna z tych białych kobiet powiedziała: „Kierowca tej limuzyny mówi, że podoba mu się twój śpiew i że ma wszystkie twoje płyty”. Natychmiast się wściekłem, więc spoglądałem na Cicely i szepczę: „Po co mnie tu sprowadziłaś, Cicely, po to, żeby mnie tak znieważano?” Nic nie odpowiedziała, tylko patrzyła przed siebie z tym plastycznym uśmiechem na twarzy.

W tym samochodzie był także z nami Billy Dee Williams, więc Billy, Willie i ja zaczęliśmy się wygłupiać opowiadając te czarne numery, mówiąc tak, jak mówią czarni faceci, no wiesz. Ale to kępowało Cicely. Z przodu limuzyny siedzi Fred MacMurray, jest poważnie chory, prawie nie może chodzić. Te dwie białe kobiety siedzą z tyłu z nami, no nie? Więc jedna z nich odwraca się do mnie i powiada: „Miles, twoja mamuśka jest pewnie dumna, że jedziesz na spotkanie z prezydentem”.

W samochodzie zrobiło się cicho, naprawdę cicho. Wiem, że wszyscy pomyśleli sobie, dlaczego ona powiedziała to Milesowi, ze wszystkich sukinsynów, którym mogła to powiedzieć? Tylko czekali, aż ruszę na tę starą rurę.

Odwróciłem się do niej i powiedziałem: „Słuchaj, moja matka nie jest żadną sukinyśką mamuśką, słyszysz, co do ciebie mówię? To słowo wyszło z mody i już się go nie używa. Moja matka była bardziej elegancka i lepiej wychowana, niż mogłoby się to kiedykolwiek udać tobie, a mój ojciec był lekarzem. Więc nie mów już nigdy nic takiego do żadnej czarnej osoby, słyszysz, co do ciebie mówię?” Mówiąc to do niej ani razu nie podniosłem głosu. Ale ona wiedziała, o czym mówiłem, ponieważ patrzyłem prosto w jej pieprzone oczy i gdyby spojrzenia mogły zabijać, byłyby już martwa. Dotarło to do niej i przeprosiła mnie. Potem już milczałem.

Przyjechalśmy na kolację wydaną przez sekretarza stanu i usiadłem przy stole z żoną

byłego wiceprezydenta Mondale'a, Joan, Jerryem Lewisem, jakimś antykwariuszem i chyba z żoną Davida Brinkleya, naprawdę miłą, serdeczną kobietą, która wiedziała, co jest grane. Byłem ubrany w szpanerską, długą, czarną kamizelę z ogonami jak u fraka, od japońskiego projektanta Koshina Statoha. Na plecach miałem takiego czerwonego węża ozdobionego białymi cekinami. Miałem także na sobie dwie kamizelki roboty Koshina, jedną czerwoną, a drugą z białego rysu i miałem przecinające te kamizelki srebrne łańcuchy i błyszczące, czarne skórzane spodnie. Gdy poszedłem do toalety, wszyscy inni stali w rzędzie, ubrani w ten sam stary fajans, więc nie mogli mnie znieść. Ale jeden gość powiedział mi, że bardzo mu się podoba mój strój i spytał: „Kto to dla ciebie zrobił?” Odpowiedziałem mu i odszedł zadowolony, ale reszta tych naszpanowanych białych facetów była wściekła jak diabli.

Było tam tylko około dziesięciorga czarnych ludzi, w tym ci, których wspomniałem wcześniej, i Quincy Jones. Chyba Clarence Avon i jego żona też tam byli. A także Lena Horne. Może było tam dwadzieścioro czarnych ludzi.

Przy stole, przy którym siedziałem, żona jakiegoś polityka powiedziała jakąś głupią bzdurę o jazzie, coś jak: „Czy popieramy tę formę sztuki tylko dlatego, że pochodzi stąd, z tego kraju i czy w ogóle jest to sztuka w swej najprawdziwszej formie, czy też może jesteśmy po prostu zblazowani i ignorujemy jazz, ponieważ pochodzi stąd, a nie z Europy, a także pochodzi od czarnych ludzi?”

Palnęła to ni stąd, ni zowąd. Nie lubię takich pytań, zadawanych przez kogoś, kto stara się zrobić inteligentne wrażenie, podczas gdy w istocie ma to gdzieś. Spojrzałem na nią i powiedziałem: „A to co? Trzy kwadranse jazzu czy co? Dlaczego pytasz mnie o takie bzdury?”

Więc ona na to: „Jak to, przecież jesteś muzykiem jazzowym, czy nie?”

A ja na to: „Jestem muzykiem, to wszystko”.

„No właśnie, jesteś muzykiem, grasz muzykę...”

„Czy naprawdę chcesz wiedzieć, dlaczego muzyka jazzowa nie cieszy się uznaniem w tym kraju?”

Powiedziała: „Tak, owszem”.

„Jazz ignoruje się tutaj, ponieważ biały człowiek we wszystkim lubi wygrywać. Biali ludzie, tak samo jak ty, chcieliby widzieć, jak wygrywają inni biali ludzie, a jeśli chodzi o jazz i bluesa, wygrywać nie mogą, bo stworzyli to ludzie czarni. Ale gdy gramy w Europie, biali ludzie szanują nas tam, ponieważ wiedzą, co kto zrobił, i uznają to. A większość białych Amerykanów tego nie uznaje”.

Popatrzyła na mnie i cała zrobiła się czerwona i w ogóle, a potem powiedziała: „No dobrze, a co takiego ważnego ty zrobiłeś w swoim życiu? Dlaczego jesteś tutaj?”

Ja po prostu nie znoszę takich numerów u kogoś, kto jest ignorantem, ale chce zaszpantarować i zmusza cię do takiej rozmowy. Sama tego chciała. Więc odpowiedziałem: „No cóż, ja pięć lub sześć razy zmieniłem kierunek rozwoju muzyki i to chyba właśnie o to chodzi, a także o to, że nie uznaję grania tylko białych kompozycji”. Spojrzałem na nią strasznie zimno i powiedziałem: „A teraz powiedz mi, co ty zrobiłaś, poza tym, że jesteś biała, co nie ma dla mnie znaczenia, powiedz mi, jaki jest twój tytuł do chwały?”

Dostała jakichś drgawek, i w ogóle, wokół ust. Taka była wściekła, że nie mogła wydobyć głosu. Zapanowała cisza tak gęsta, że nożem krajać. A ta kobieta, która niby ma należeć do najwyższych sfer społeczeństwa, gada jak głupek. Stary, to przygnębiające.

Ray Charles siedział tam z prezydentem, a prezydent rozglądał się naokoło, jakby się tu zachować. Współczułem mu. Wyglądał po prostu na zażenowanego.

To był najbardziej żaloszny gnój, w jakim się kiedykolwiek znalazłem. To było uczucie jak cholera — to, co czułem w Waszyngtonie, uczucie żenady, że ci biali ludzie, którzy rządzą

tym krajem, wcale nie rozumieją czarnych ludzi i niczego nie chcą się dowiedzieć! To była chora sprawa znaleźć się w sytuacji, w której musisz uczyć te zakute białe pały, które przede wszystkim niczego nie chcą się dowiedzieć, ale wydaje im się, że wypada zadawać te wszystkie durne pytania. Dlaczego jakiś sukinsyn ma mi psuć humor swoją ignorancją? Niech idzie do sklepu i kupi sobie płyty tych, których chce uhonorować i zaprosić do siebie. Niech przeczyta jakąś książkę i czegoś się nauczy. Ale to byłaby przesada, tak jak przesadą byłby szacunek, na jaki zasługujemy. Więc pozostają głupi i obrażają mnie i wielu innych czarnych ludzi swoją głupotą. I ten prezydent siedzi tam i nie wie, co powiedzieć. Stary, powinni byli napisać mu coś ze szpanem, ale tam wokół niego nie ma nikogo ze szpanem, a tylko kupa żalosnych sukinsynów z plastikowymi uśmiechami, poprawnymi manierami i w ogóle.

Gdy już wyszliśmy, powiedziałem Cicely: „Żebyś już nigdy, jak długo twego pieprzonego życia, nie ciągnęła mnie na taki syf, żebym nie musiał się wstydić za białych ludzi. Niech mnie raczej trafi szlag przy jakimś innym zajęciu, niż przy takim żalosnym gnoju jak ten. Walnę swoim ferrari w autobus albo co”. Nic nie odpowiedziała. Ale, stary, nigdy nie zapomnę tego widoku, jak płacze, gdy Ray słuchał śpiewu tych wszystkich ślepych i głuchych dzieci ze szkoły imienia Raya Charlesa na Florydzie, a biali ludzie patrzą na nią i próbują zgadnąć, czy też powinni płakać, czy udawać, czy co. Gdy to zobaczyłem, szepnąłem do Cicely: „Wynośmy się stąd, jak tylko ten syf się skończy. Ty sobie radzisz w takich sytuacjach, a ja — nie”. Po tym wiedziałem już, że z nami koniec, i nie chciałem już mieć z nią do czynienia. Więc od tamtego czasu, zasadniczo rzecz biorąc, żyliśmy osobno.

Później, w 1987, rozstałem się ze swoim menedżerem Davidem Franklinem z powodu tego, jak załatwiał sprawy. Wtedy już ja i Jim Rose rozeszliśmy się po tym, jak uderzyłem go podczas kłótni o pieniądze, która zaczęła się od Davida. A więc odszedł i w 1987 musiałem wziąć nowego roadmanagera, Gordona Meltzera.

Z Jimem Rosem zdarzyło się coś takiego. Jim zawsze kasował pieniądze po naszych graniach, więc na tym konkretnym graniu (przy końcu 1986 lub na początku 1987 w Waszyngtonie) poprosiłem go o nie. Powiedział, że oddał je asystentowi Davida Franklina w Atlancie. Powiedziałem Jimowi: „Ja ich pieprzę, to moje pieniądze, dawaj je mnie”. Powiedziałem tak, bo ostatnio różne dziwne rzeczy działy się z moimi pieniędzmi, więc chciałem je sam zobaczyć. Odmówił, więc uderzyłem go w czoło i po prostu mu je zabrałem. Po tym incydencie rzucił pracę dla mnie. Nie mogłem znieść, że doszło do tego pomiędzy mną a Jimem, ponieważ Jim był ze mną w latach tłustych i chudych. W każdym razie kupiłem mieszkanie w Nowym Jorku przy Południowym Parku Centralnym i wiele innych rzeczy i naprawdę zacząłem zwracać uwagę, jak obchodzono się z moimi pieniędzmi.

Więc w końcu zwolniłem Davida i zrobiłem swoim menedżerem, jak również prawnikiem, Petera Shukata. Miałem ten problem, który miewają czasami inni ludzie, którzy zarabiają duże pieniądze: okazuje się, że zależyś od obcych ludzi, którzy zajmują się twoimi pieniędzmi. A wszystko to zdarzyło się w czasie, kiedy ostatecznie rozstawałem się z Cicely.

Kiedy pozbyłem się ze swego życia Cicely i Davida Franklina, poczułem się znacznie lepiej. Marcus Miller i ja zaczęliśmy już pracę nad muzyką do filmu *Siesta*, kręconego w Hiszpanii z Ellen Barkin i Jodie Foster w głównych rolach. Muzyka miała być trochę podobna do tego, co Gil Evans i ja zrobiliśmy na *Sketches of Spain*. Poprosiłem więc Marcusa, aby spróbował opracować trochę muzyki z podobnym feelingiem. W tym czasie Tutu nagrodzono Grammy Award za 1987, co bardzo mnie ucieszyło. Zagraliśmy tam, gdzie zawsze na festiwalach i koncertach w całych Stanach Zjednoczonych, Europie, Południowej Ameryce i na Dalekim Wschodzie — w Japonii, a teraz także w Chinach. Graliśmy teraz koncerty także w Australii i Nowej Zelandii.

Myślę, że jedną z najbardziej pamiętnych rzeczy, które wydarzyły się tego roku na

koncertach (oprócz tego, kiedy mój zespół dobrze grał), była podróż w lipcu do Oslo w Norwegii. Przylecieliśmy do Oslo i gdy wysiedliśmy z samolotu, oczekiwał na mnie rój reporterów. Szliśmy przez płytę lotniska do budynku dworca, gdy nagle podszedł jakiś gość i powiedział: „Proszę wybaczyć, Mr Davis, ale mamy tu samochód dla pana, czeka, o tam. Nie musi pan przechodzić przez kontrolę celną”. Spojrzałem tam, gdzie pokazał, a tam stała ta biała limuzyna z długim tyłkiem, jedna z najdłuższych, jakie kiedykolwiek widziałem. Wsiadłem do tego samochodu i odjechaliśmy prosto z płyty lotniska i pojechaliśmy do miasta. Nie musiałem nawet facygować się przechodzeniem przez cło. W Norwegii traktuje się tak tylko wizytujące głowy państw, prezydentów, premierów, królów i królowe i tak dalej. Powiedział mi to producent tego festiwalu. A potem dodał: „A także Milesa Davisa”. Stary, to był dzień! No i czy mogłem zrobić coś innego, jak grać tego wieczoru, że głowa odpadała?

W całej Europie tak mnie traktują — jak króla. Musisz grać lepiej, kiedy jesteś tak traktowany. To samo w Brazylii, Japonii, w Chinach, Australii, Nowej Zelandii. Jedyne miejsce, gdzie nie doznaję szacunku, którym darzą mnie wszędzie indziej, są Stany Zjednoczone. A to dlatego, że jestem czarny i nie idę na kompromisy, a biali ludzie — zwłaszcza biali mężczyźni — nie lubią tego u czarnych, zwłaszcza u czarnych mężczyzn.

Jedną z najbardziej bolesnych rzeczy, jakie musiałem zrobić w 1987, to zwolnić mojego siostrzeńca Vincenta, ponieważ wciąż obciążał tempo. Pokazywałem mu to, ale on po prostu się nie wyrabiał. Dawałem mu taśmę do przesłuchania, ale on nie robił nawet tego. Było to dla mnie bolesne, bo naprawdę kochałem go, ale musiałem to zrobić dla dobra muzyki. Więc gdy mu już powiedziałem, że go zwalniam, poczekałem kilka dni, a potem zadzwoniłem do jego matki, a mojej siostry, Dorothy, i powiedziałem jej o tym. Powiedziałem jej, że Vincent nie gra już w moim zespole, i spytałem, czy jej to powiedział. Odparła: „Nie, nic mi nie mówi!”. A potem powiedziałem Dorothy, że wybieram się grać do Chicago. A ona na to: „No cóż, Miles, mógłbyś przynajmniej pozwolić mu zagrać tutaj, on ma tu tylu przyjaciół, będzie mu bardzo przykro”.

„Dorothy, w muzyce nie ma żadnych przyjaciół. Przez lata mówiłem Vincentowi, co ma robić, a on tego nie robił, więc musiałem go zwolnić. Bardzo mi przykro”.

Wtedy mąż Dorothy, ojciec Vincenta i od lat mój dobry przyjaciel, Vincent sr, wziął słuchawkę i prosił mnie, aby dać mu jeszcze jedną szansę. Odpowiedziałem: „Nie, nie mogę”. Gdy Vincent oddał słuchawkę Dorothy, zapytałem, czy przyjdzie na mój koncert, a ona na to, że nie sądzi, bo prawdopodobnie zostanie w domu z Vincentem. Więc powiedziałem: „Nie, to nie, pieprz się, Dorothy!”

Powiedziała: „No cóż, to nie ja zadzwoniłam do ciebie, tylko ty do mnie, jeśli tak — to odłóż słuchawkę!”

No i tak zrobiłem. To takie sprawy pomiędzy kochającym się rodzeństwem. Emocje. Poza tym dotyczyło to jej jedyne go syna. Wiem, skąd się to u niej brało. Więc nie miałem im za złe, kiedy nikt z nich nie pojawił się na tym koncercie, choć trochę było mi przykro.

Zwolniłem go na początku marca i wybrałem świetnego perkusistę z Waszyngtonu, nazwiskiem Ricky Wellman. Słyszałem płytę, którą zrobił z grupą pod nazwą Chuck Brown i Soul Searchers, więc poleciłem Mike’owi Warrenowi, memu osobistemu sekretarzowi (który także jest z Waszyngtonu), zadzwonić do niego i powiedzieć mu, że jestem zainteresowany zaangażowaniem go. Odpowiedział, że jego także to interesuje, więc wysłałem mu taśmę, kazałem mu się jej nauczyć i spotkaliśmy się. Ricky od dawna grał to, co nazywa się go-go music. Ale miał to, co chciałem mieć w swoim zespole.

Mój zespół z 1987 był jak sukinsyn, stary. Kochałem to, jak grali. Wszyscy kochali ten zespół. Widzisz, w ich graniu było całe to wzajemne przenikanie, no wiesz, Ricky ogrywał Mino Cinelu, a Darryl Jones dawał fundament tam od spodu, Adam Holzman i Robert Irving robili

swoje na syntezatorach, a ja i Kenny Garrett (a czasami Gary Thomas na saksofonie tenorowym) wplataliśmy w to wszystko nasze głosy, a Foley, mój nowy gitarzysta grał ten funky blues-rock-funk, prawie jak Jimi Hendrix. Byli wspaniali i naprawdę znalazłem wreszcie gitarzystę, jakiego szukałem. Od samego początku każdy w zespole mógł dialogować z każdym i to było dobre. Mój zespół był w porządku, cieszyłem się dobrym zdrowiem, tak jak wszystkim innym w swoim życiu.

W 1987 poważnie interesowałem się muzyką Prince'a, muzyką Cameo, Larry'ego Blackmona i tej karaibskiej grupy pod nazwą Kassav. Kocham to, co oni robią. Ale tak naprawdę to kocham Prince'a i gdy tylko go usłyszałem, chciałem kiedyś z nim zagrać. Prince jest ze szkoły Jamesa Browna, a ja kocham Jamesa Browna dla tych wszystkich wspaniałych rytmów, które gra. Prince przypomina mi jego, a Cameo — Sly Stone'a. Ale Prince ma także coś z Marvin'a Gaye i Jimiego Hendrixa i Sly, a nawet Little Richarda. Jest mieszanką tych wszystkich gości i Duke'a Ellingtona. W pewien sposób przypomina mi Charliego Chaplina, on i Michael Jackson, którego także kocham jako artystę. Prince robi tyle rzeczy, prawie tak, jakby wszystko potrafił; pisze, śpiewa, produkuje i gra muzykę, gra w filmach, produkuje i reżyseruje je — i obaj, on i Michael Jackson, naprawdę potrafią tańczyć.

Obaj to sukinsyny, ale Prince'a lubię trochę bardziej, jako kompletny i uniwersalny talent muzyczny. Oraz gra, że głowa odpada, jak również śpiewa i pisze. W tym, co robi, jest coś, co kojarzy mi się z kościołem. Gra na gitarze i na fortepianie, i to gra bardzo dobrze. Ale wyróżnia go ta rzecz z kościoła, którą słyszę w jego muzyce, rzecz organowa. To jest czarne, nie białe. Prince jest jak kapłan dla rozrywkowych gości. Jest muzyką ludzi, którzy ruszają w miasto po dziesiątej czy jedenastej wieczór. Wchodzi na beat i gra ponad beatem. Myślę, że gdy Prince się kocha, słyszy bębny zamiast Ravela. A więc nie jest biały. Jego muzyka jest nowa, ma korzenie, pochodzi z 1988 i '89 i '90 i te czasy odbijają się w niej. Moim zdaniem, on może być nowym Duke'em Ellingtonem naszych czasów, jeśli tylko utrzyma ten kurs.

Kiedy Prince zaprosił mnie do Minneapolis, aby powitać Nowy Rok 1988 i może zagrać razem jakąś piosenkę lub dwie — pojechałem. Aby stać się wielkim, muzyk musi być elastyczny i Prince niewątpliwie taki jest. Ja i Foley pojechalśmy do Minneapolis. Stary, Prince ma tam gmach jak diabli. Miał tam sprzęt nagrywający i filmowy, a także apartament na mieszkanie dla mnie. To wszystko ciągnie się wzdłuż ulicy przez połowę drogi pomiędzy dwoma przecznicami. Ma tam sale do grania i wszystko. Zorganizował koncert na rzecz bezdomnych z Minneapolis i kasował po 200 dolarów za wstęp. Koncert odbył się w jego nowym studiu Paisley Park. Był komplet widzów. O północy Prince zaśpiewał Auld Lang Syne i zaprosił mnie, żebym wyszedł i zagrał coś z zespołem, zagrałem, a oni to nagrali.

Prince jest bardzo miłą osobą z rodzaju nieśmiałych, a także trochę geniuszem. Wie, co może i czego nie może zrobić w muzyce i we wszystkim innym. Dociera do wszystkich, bo urzeczywistnia wszystkie iluzje. Ma w sobie coś nieprzystojnego, prawie jak alfons i dziwka w jednej osobie, jak transwestyci. Ale kiedy śpiewa te swoje niecenzuralne numery funky o seksie i kobietach, robi to wysoko ustawionym, prawie dziewczęcym głosem. Gdybym ja powiedział do kogoś:

„Pieprz się” — zawołano by policję. Ale kiedy Prince mówi to tym swoim dziewczęcym głosikiem, wszyscy mówią, że to jest fajne. I nie jest stale na widoku publicznym; dla wielu ludzi jest zagadką. Ja i Michael Jackson jesteśmy tacy sami. Ale on jest naprawdę taki, jak się nazywa, stary, książę we własnej osobie, jeśli poznać go bliżej.

Ale zaszokował mnie, kiedy powiedział, że chciałby zrobić ze mną cały album. Także chce, aby nasze zespoły grały razem trasy. Byłoby to bardzo interesujące. Nie wiem, kiedy i czy w ogóle to się zdarzy, ale z pewnością to bardzo interesujący pomysł na trasę.

Prince przybył na przyjęcie z okazji moich sześćdziesiątych drugich urodzin w pewnej restauracji w Nowym Jorku. Przyszli wszyscy ludzie z Cameo, Hugh Masekela, George Wein, Nick Ashford i Valerie Simpson, Marcus Miller, Jasmine Guy i goście z mojego zespołu, którzy byli w mieście: Peter, mój prawnik i menedżer; Gordon, mój roadmanager i Michael, mój garderobiany. Było tam około trzydziestu osób na siedzącej kolacji. Wszyscy świetnie się bawiliśmy.

Tysiąc dziewięćset osiemdziesiąty ósmy był dla mnie dobrym rokiem, z wyjątkiem tego, że Gil Evans, chyba mój najlepszy i najstarszy przyjaciel, zmarł w marcu na zapalenie otrzewnej. Wiedziałem, że Gil był chory, bo pod koniec prawie nie widział ani nie słyszał. Wiedziałem także, że pojechał do Meksyku rozejrzeć się, czy udałoby mu się znaleźć kogoś, kto pomógłby wyleczyć jego chorobę. Ale Gil wiedział, że umrze, i ja także wiedziałem. Tylko nigdy o tym nie rozmawialiśmy. Na dzień przed jego śmiercią zadzwoniłem do jego żony Anity i zapytałem: „Gdzie, do cholery, jest Gil?” Powiedziała mi, że jest w Meksyku, a potem zadzwoniła następnego dnia i powiedziała, że ich syn, który był tam razem z nim, zadzwonił i powiedział, że Gil robi to czy tamto. Następnego dnia zadzwoniła i powiedziała, że Gil nie żyje. Stary, zostało po nim we mnie puste miejsce.

Ale w tydzień po tym, jak umarł, rozmawiałem z nim, a nasza rozmowa przebiegła mniej więcej tak. Byłem w Nowym Jorku w swoim mieszkaniu, siedziałem na swoim łóżku patrząc na jego fotografię, którą mam na stoliku pod oknem, po drugiej stronie pokoju. Na ścianach i suficie tańczyło światło wpadające przez okno. Nagle przyszło mi do głowy pytanie do Gila i zapytałem go: „Gil, dlaczego tak właśnie umarłeś, no wiesz, tam w Meksyku?” A wtedy on powiedział: „Tylko tak mogłem to zrobić, Miles. Musiałem pojechać do Meksyku, żeby to zrobić”. Wiedziałem, że to on, ponieważ wszędzie poznałbym jego głos. To jego duch przyszedł ze mną pogadać.

Gil był naprawdę ważny dla mnie jako przyjaciel i jako muzyk, bo mieliśmy takie samo podejście do muzyki. Tak jak mnie, podobały mu się wszystkie style, od muzyki etnicznej po plemienne chóry. Latami rozmawialiśmy o robieniu razem różnych rzeczy i jeszcze na około miesiąc przed śmiercią zadzwonił do mnie i powiedział, że jest gotów do pracy nad projektem, o którym mówiliśmy jakieś dwadzieścia lat temu. Było to chyba coś, co chciał zrobić z opery Tosca. Nie chciałem tego teraz robić, ale on właśnie taki był.

Gil był moim najlepszym przyjacielem, ale nigdy nie byliśmy związani ze sobą w sensie organizacyjnym i praca nad różnymi rzeczami zabierała mu mnóstwo czasu. Powinien był mieszkać gdzieś indziej niż w tym kraju. Gdyby tak było, uznano by go za narodowy skarb, jakim w istocie był, i subsydiowano ze środków państwowych lub czegoś takiego jak National Endowment for the Arts. Powinien był mieszkać w takim miejscu jak Kopenhaga, gdzie by go doceniono. Wciąż ma — gdzieś tam — około pięciu czy sześciu piosenek, które napisałem, a do których on miał zrobić aranżacje. Dla mnie Gil nie umarł.

Kiedy był tutaj, nigdy nie miał tyle pieniędzy, ile potrzebował, żeby robić to, co chciał robić. Oraz musiał utrzymywać dom i syna, którego nazwał moim imieniem.

Będzie mi brak Gila, ale nie tak, jak inni tęsknią za swoimi bliskimi. Tak wielu bliskich mi ludzi umarło, że chyba nie mam już takich uczuć. Do diabła, tuż przed Gilem umarł James Baldwin i za każdym razem, kiedy jestem na południu Francji, myślę, żeby pójść zobaczyć Jimmy’ego. Ale potem uświadamiam sobie, że on nie żyje. Nie, nie będę myślał o Gilu jak o zmarłym, tak jak nie będę myślał jak o zmarłym o Jimmym, ponieważ moja głowa działa inaczej. Będzie mi ich brak, ale Gil nadal jest w mojej głowie, tak jak Jimmy, jak Trane i Bud, i Monk, i Bird, i Mingus, i Red, i Paul, i Wynton, i wszyscy oni, wspaniałe sukinsyny, jak Philly Joe, którego już tu nie ma. Wszyscy moi najlepsi przyjaciele nie żyją. Ale słyszę ich, mogą pojawić

się w ich głowach, w głowie Gila.

Stary, Gil to było coś. Pewnego razu, gdy Cicely oskarżyła mnie o to i owo, o chodzenie z różnymi kobietami, powiedziałem o tym Gilowi. Napisał coś na kartce papieru, dał to mnie i powiedział: „Oddaj to jej”. Oddałem, a ona przestała się przypieprzać. Wiesz, co napisał na tej kartce? „Możesz mnie kochać, ale nie jestem twoją własnością. A ja mogę kochać ciebie, ale i ty nie jesteś moją własnością”. Takim przyjacielem był Gil, kimś, do kogo mogłem pójść, kto naprawdę mnie rozumiał i kochał takiego, jakim jestem.

Siesta wyszła w 1988. Film pojawił się i zniknął w mgnieniu oka, zginął z kin, zanim się tam na dobre znalazł. Prawie to samo stało się z innym filmem, do którego pisałem muzykę, *Street Smart*, tyle że utrzymał się chwilę dłużej niż Siesta i dostał bardzo dobre recenzje; krytykom podobała się nawet moja muzyka. Ale Siestę strzaskali, choć wszystkim podobała się muzyka, którą zrobiliśmy z Marcusem.

Inna cudowna rzecz, która przydarzyła mi się w 1988, miała miejsce 13 listopada w pałacu Alhambra w Granadzie w Hiszpanii. Nadano mi szlachectwo i wprowadzono do Zakonu Kawalerów Maltańskich, albo — żeby użyć ich formalnej nazwy — Rycerzy Szpitala Jerozolimskiego Św. Jana Chrzciciela. Wprowadzono mnie razem z trzema Afrykanami i jakimś lekarzem z Portugalii. Muszę się przyznać, że nie wiem, co właściwie znaczą te wszystkie słowa w nazwie tego zakonu, ale powiedziano mi, że jako jego członek mogę wjechać do trzydziestu czy czterdziestu krajów bez wizy. Powiedziano mi także, że wybrano mnie do tego zaszczytu, ponieważ mam klasę, ponieważ jestem geniuszem. Jedyne, czego ode mnie zażądano, to abym nie żywił uprzedzeń wobec żadnych osób i abym kontynuował to, co robię, czyli wkład w jedyne, co w kulturze światowej pochodzi z Ameryki — w jazz czy, jak ja wolę to nazywać, w black music — czarną muzykę.

Byłem zaszczycony tym wyróżnieniem, ale w dniu ceremonii byłem tak chory, że ledwo tam dotarłem. Miałem to, co nazywają „galopującym” lub oskrzelowym zapaleniem płuc. Stary, ten syf uziemił mnie na parę miesięcy, zmusił do odwołania na początku 1989 całej trasy zimowej i samo to kosztowało mnie ponad milion dolarów. Przez trzy tygodnie leżałem w szpitalu w Santa Monica. Miałem rurki wetknięte w nos i w ramiona, wszędzie igły. Każdy, kto wchodził do mojego pokoju, musiał założyć maskę, ponieważ zachodziła obawa, że mogę zarazić się mikrobami przyniesionymi przez odwiedzających gości, a nawet przez lekarzy czy pielęgniarki. Byłem dosyć chory, zgoda, ale nie miałem AIDS, jak napisała ta bzdurna, plotkarska szmata „*The Star*”. Stary, to straszne, co zrobiła mi ta gazeta. To mogło zrujnować moją karierę i rozpieprzyć całe moje życie. Ten artykuł rozżłościł mnie jak sukinsyn, kiedy się o nim dowiedziałem. Oczywiście to nieprawda, ale mnóstwo ludzi tego nie wiedziało i uwierzyło temu artykułowi.

Gdy w marcu wyszedłem ze szpitala, moja siostra Dorothy, mój brat Vernon i mój siostrzeniec Vincent, który grał kiedyś w moim zespole, wszyscy przyjechali do mojego domu w Malibu i opiekowali się mną. Dorothy gotowała dla mnie i pomogła mi stanąć na nogach. Była tam także moja dziewczyna, jeździliśmy konno i chodzili na długie spacery. Dość prędko to galopujące zapalenie płuc pogalopowało sobie ode mnie i czułem się wystarczająco dobrze, aby wrócić na trasę, całkiem jak nowy.

Niezbyt długo potem, 8 czerwca, na ceremonii w Metropolitan Museum of Art w New York City otrzymałem Nagrodę Artystyczną Stanu Nowy Jork za rok 1989, wręczoną przez gubernatora Mario Cuomo. Te nagrody otrzymało także chyba jedenaście innych osób i instytucji. Byłem dumny, że znowu zostałem uhonorowany.

W tym samym czasie wyszedł mój trzeci album dla Warnerów, *Amandla*. Recenzje były dobre, tak samo jak sprzedaż. I Columbia ogłosiła, że we wrześniu 1989 wydaje *Aurę*. Zrobiłem ten album w 1985 i od tego czasu poszedłem już gdzie indziej, jeśli chodzi o muzykę. Wydaje mi

się, że codziennie dzieje się coś nowego w muzyce. Ale Aura to dobry album i ciekaw jestem, z jakim odzewem spotka się po tych czterech latach.

Dziś koncentruję swój umysł, a ciało służy mi jak antena. Pomaga mi to także w malowaniu, czego teraz robię coraz więcej. Maluję przez około pięciu lub sześciu godzin dziennie, parę godzin ćwiczę, a także piszę wiele muzyki. Naprawdę poświęciłem się malowaniu i zaczynam mieć wiele indywidualnych wystaw. W 1987 miałem parę w Nowym Jorku, a w 1988 kilka na całym świecie; parę w Niemczech, jedną w Hiszpanii w Madrycie i parę w Japonii. Ludzie kupują moje obrazy, sprzedaje się je czasami aż za 15000 dolarów. Wystawa w Madrycie została wyprzedana, a te w Japonii i w Niemczech prawie wyprzedano.

Malowanie pomaga mi także w muzyce. Czekam, aż Columbia wyda tę płytę Aura, którą zrobiłem w Danii z muzyką Palle Mikkelporga. Myślę, że to arcydzieło, naprawdę. I piszę dla zespołu materiał, którego nie nagrywamy. Znam w Kalifornii jednego gościa nazwiskiem John Bigham, który jest po prostu świetnym kompozytorem. To młody, czarny gość około dwudziestu trzech lat i pisze piękną funky muzykę. Jest gitarzystą. Pisze z komputerem i kiedy próbuje objaśnić mi swój chłam, nic nie rozumiem z tych wszystkich komputerowych terminów technicznych. Ale nie potrafi nic dokończyć. Więc powiedziałem mu: „Nic się nie martw, John, przyślij to do mnie, a ja to wykończę”. No i przysłał. Nie zna się na orkiestracji. On tylko niewiarygodnie słyszy. Stale mówi mi, że chce się nauczyć tego wszystkiego, wszystkiego o orkiestracji i tak dalej, a ja radzę mu nie przejmować się tym, ponieważ ja się na tym znam. Obawiam się, że jeśli zacznie się tego uczyć, to spieprzy się jego wrodzony dar. Bo tak się czasami dzieje, no wiesz. Goście tacy jak Jimi Hendrix, Sly czy Prince być może nie zrobiliby tego, co zrobili, gdyby znali się na całej tej reszcie spraw technicznych, bo mogłoby to im przeszkadzać i być może robiliby coś innego, gdyby znali się na tych wszystkich innych sprawach.

Jeśli chodzi o to, gdzie zmierza moja muzyka, zawsze staram się słyszeć coś nowego. Pewnego razu spytałem Prince’a: „Gdzie w tej kompozycji jest linia basu?”

Odparł: „Miles, ja nie piszę linii basu i jeśli kiedykolwiek ją usłyszysz, wyrzucę basistę, bo mnie linia basu przeszkadza”. Powiedział mi, że nie powiedziałby tego nikomu innemu, ale wiedział, że go rozumiem, bo usłyszał tego samego typu koncepcję w niektórych moich utworach. Teraz, kiedy przychodzą mi do głowy pomysły muzyczne, natychmiast przenoszę je na syntezator. Zapisuję figury muzyczne na czymkolwiek, co mam pod ręką, kiedy je usłyszę. Widzę, że wciąż rozwijam się jako artysta i chciałbym, aby tak było zawsze; chcę się zawsze rozwijać.

W 1988 musiałem wyrzucić z zespołu Darryla Jonesa. Zaczął się robić dramatyczny, za bardzo show-biz, jak na mój zespół. Zawsze musiał coś naprawiać, zrywał struny w swoim basie, aby mieć okazję stać tam i pozować, wyglądać tak, jakby coś miało się wydarzyć. Był dramatycznym sukinsynem, zwłaszcza po tym, jak wrócił z zespołu Stinga, z tych wielkich rock and rollowych aren, które są tylko show-biznesem, niczym innym. Naprawdę kochałem Darryla, to bardzo miły, fajny koleś. Ale nie grał tego, czego chciałem. Na miejsce Darryla wziąłem gościa z Hawajów nazwiskiem Benjamin Rietveld. Mino Cinelu także odszedł, żeby pójść do nowego zespołu Stinga. Najpierw zastąpiłem go perkusistą nazwiskiem Rudy Bird, a potem wróciła Marilyn Mazur i zwolniłem Rudy’ego. Teraz na instrumentach perkusyjnych gra ze mną na stałe Munyungo Jackson. Inną nową twarzą jest Kei Akagi na klawiszach. Kenny Garrett nadal jest na saksofonach, Ricky Wellman na bębnach, Adam Holzman na klawiszach i Foley na solowym basie.

Staram się, aby nadal krążyły moje artystyczne soki. Chciałbym kiedyś napisać sztukę, być może musical. Eksperymentowałem nawet z piosenkami rapowymi, ponieważ myślę, że w tej muzyce jest trochę poważnych rytmów. Słyszałem, że Max Roach powiedział, że uważa, że

następny Charlie Parker mógłby wyjść z melodii i rytmów rapu. Czasami nie sposób opędnąć się od tych rytmów. Wiele słuchałem muzyki Kassavu, tej karaibskiej grupy, co gra muzykę nazywaną „Zouk”. To świetna grupa i myślę, że wywarła pewien wpływ na niektóre utwory na Amandli, co oznacza „wolność” w południowoafrykańskim języku zulu.

Chyba jedyne, co zdołało mnie w 1988, oprócz leczenia w szpitalu zapalenia płuc, o czym już wspominałem, był rozwód z Cicely. Powiedzieliśmy sobie, kiedy się pobieraliśmy, że jeśli ze sobą zerwiemy, nie będziemy sobie nawzajem robić świństw, że każde z nas ma swoje własne pieniądze i że zachowujemy swoje własne, osobne kariery. Ale ona złamała słowo w tej sprawie. Nie musiała tak szczuć na mnie tych adwokatów, co próbowali mi wcisnąć papiery rozwodowe wszędzie, dokąd poszedłem. To było straszne, chować się przed nimi, aż się jakoś pozbieram. Całą tę sprawę można było dogadać bardziej przyjaźnie. Ale wszystko to się już skończyło, ponieważ podział majątku podpisano w 1988, a rozwód zakończył się w 1989 i z tego powodu bardzo jestem szczęśliwy. Teraz mogłem rozejrzeć się za innymi kobietami w moim życiu.

Spotkałem kobietę, z którą czułem się naprawdę dobrze. Jest znacznie młodsza ode mnie, o ponad dwadzieścia lat. Nie pokazujemy się razem zbyt często, bo nie chcę, aby narażona była na cały ten gnój, co spotyka kobiety, które widuje się ze mną.

Nie chcę wymieniać jej nazwiska, bo wolałbym, aby nasze stosunki pozostały poza widokiem publicznym. Ale to bardzo miła, kochająca kobieta, która kocha mnie dla mnie samego. Dobrze bawimy się razem, choć wie, że nie jestem jej własnością i mogę widywać inne kobiety, jeśli tego chcę. Parę lat temu spotkałem także miłą kobietę w Izraelu, kiedy tam grałem. Jest rzeźbiarką i ma wielki talent. Widujemy się czasami w Stanach Zjednoczonych. Ona także jest bardzo miłą osobą, choć nie znam jej tak dobrze jak tę kobietę z Nowego Jorku, którą interesuję się przede wszystkim.

Gdy słyszę dziś muzyków jazzowych grających wszystkie te same sztuczki, które my graliśmy tak dawno temu, współczuję im. To tak jak iść do łóżka z kimś naprawdę starym, kto nawet śmierdzi starością. Nie gardzę starymi ludźmi, sam się przecież starzeję. Ale muszę być uczciwy, a właśnie to mi to przypomina. Większość ludzi w moim wieku lubi stare, tapicerowane meble. Mnie natomiast podoba się ten nowy styl Memphis, rzeczy gładkie, wykorzystujące zaawansowane technologie, wiele z nich to rzeczy z Włoch. Śmiałe kolory i długie, gładkie, oszczędne linie. Nie lubię też bałaganu i natłoku mebli. Lubię rzeczy nowoczesne. Zawsze muszę być na pierwszej linii, taki jestem i zawsze byłem.

Kocham wyzwania i nowości, odnawiają moją energię. A muzyka zawsze była dla mnie uzdrowieniem ciała i ducha. Kiedy gram dobrze i dobrze gra mój zespół, wtedy przeważnie bywam w dobrym nastroju, o ile także dopisuje mi zdrowie. Nadal co dzień się uczę. Uczę się od Prince’a i od Cameo. Podoba mi się, na przykład, jak Cameo rozgrywa swoje występy na żywo. Te koncerty zaczynają się powoli, ale w środku trzeba uważać, bo wtedy ich chłam nabiera niewiarygodnej prędkości i wprost odlatuje. Kiedy miałem piętnaście lat, nauczyłem się, że występ, występ na żywo, musi mieć początek, środek i zakończenie. Jeśli to wiesz, to wtedy twoje koncerty przez cały czas brzmią równie dobrze jak przeciętne koncerty w swych szczytowych momentach. Będziesz miał strzał na początek, w środku i na koniec, oczywiście z różnymi zmianami nastroju i czegoś takiego nie pobijesz nawet dragiem.

Gdy zobaczyłem, jak Cameo przedstawia muzyków, postanowiłem zrobić tak samo na swoich występach. Zaczynamy, potem gram ja, potem zespół, a potem znowu ja. Dalej gra Benny na basie, a potem Foley na gitarze i jego ton o funky-bluesowo-rockowym ostrzu prowadzi feeling całkiem gdzie indziej. Potem, jak przelecimy pierwsze parę utworów, gramy Human Nature i zmieniamy tempo. To jest coś w rodzaju zakończenia pierwszego aktu naszego setu. Robimy z tej piosenki całkiem coś innego. A potem, od tego momentu, idzie w górę i w bok, ale

z czadem. To nie rusza do przodu, dopóki nie zagrają Benny i reszta zespołu — zwłaszcza Foley — bo tak naprawdę to ja gram dopiero po nich. Kiedy w zespole był Darryl i grał naprawdę fajne rzeczy, to on i ja często ogrywaliśmy się nawzajem, a teraz czasami robimy to z Bennym. Ale Benny głównie załatwia sprawę kotwicy, a on naprawdę robi to jak sukinsyn. (Będzie z niego wspaniały basista. Już prawie jest.) A potem wszyscy na zmianę grają solówki.

Dawno temu Billy Eckstine kazał mnie i pewnemu śpiewakowi wchodzić na brawa, kiedy ludziom podoba się to, co robisz. „Nie czekaj, aż to zdechnie” — mówił temu śpiewakowi. Robię to teraz, kiedy mam owację, po prostu wchodzę na brawach. Nawet jeśli w tym numerze masz marny start, nikt tego nie usłyszy, bo wszyscy wiwatują. Więc wchodzi prosto w to. Tak właśnie gramy koncerty na żywo i to się sprawdza tak, jak to ustawiliśmy. Podoba się ludziom na całym świecie i to jest barometr dla tego, co robisz — wiesz, publiczność, a nie krytycy. Nie mają żadnych ukrytych zamiarów ani żadnych ukrytych motywów. Zapłacili swoje pieniądze, aby cię zobaczyć i jeśli nie spodoba się im to, co robisz, dadzą ci znać i to prędko.

ROZDZIAŁ 20

Wielu ludzi pyta mnie, dokąd zmierza dziś muzyka. Myślę, że rozwija się krótkimi frazami. Każdy, kto ma uszy i słucha, może to usłyszeć. Muzyka stale się zmienia. Zmienia się wraz z czasami i technologią, materiałami, z których produkuje się różne rzeczy, jak na przykład samochody — dziś robione z plastyku, a nie jak niegdyś, ze stali. I kiedy dziś słyszy się odgłos wypadku samochodowego, brzmi to inaczej niż w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy metal zderzał się wyłącznie z metalem. Muzycy chwytają takie dźwięki i robią z nich użytek w swoim graniu, więc ich muzyka także brzmi inaczej. Także nowe instrumenty, takie jak syntezatory i wszystkie te inne rzeczy, na których ludzie grają, sprawiają, że wszystko jest inne. Kiedyś instrumenty robiono z drewna, potem z metalu, a teraz z utwardzanego plastyku. Nie wiem, co to będzie w przyszłości, ale wiem, że będzie to coś innego. Marni muzycy nie słyszą dziś tej muzyki, a więc nie mogą jej grać. Dopiero wtedy gdy zacząłem słyszeć w górnym rejestrze, zacząłem w nim grać. Przedtem potrafiłem grać tylko w środkowym i dolnym rejestrze, bo tylko to słyszałem. To samo ze starszymi muzykami, którzy dziś próbują grać. Byłem taki jak oni, zanim Tony, Herbie, Ron i Wayne przysli do mojego zespołu. To oni sprawili, że słyszę inaczej i jestem im za to wdzięczny.

Wydaje mi się, że w przyszłość wymierzona jest muzyka Prince'a, a także wiele z tego, co robią w Afryce i na Karaibach. Ludzie tacy jak Fela z Nigerii i Kassav z Antyli. Sporo od nich bierze wiele białych muzyków i zespołów takich jak Talking Heads, Sting, Madonna i Paul Simon. Mnóstwo dobrej muzyki pochodzi także z Brazylii. A wiele z tego dzieje się w Paryżu, bo właśnie tam przyjeżdża grać wielu muzyków afrykańskich i karaibskich, zwłaszcza ci, co mówią po francusku. Anglojęzyczni jadą do Londynu. Ktoś powiedział mi niedawno, że Prince myślał o przeniesieniu niektórych swych operacji w jakieś miejsce na obrzeżu Paryża, aby być blisko tego, co się tam dzieje. To właśnie dlatego twierdzę, że jest on dziś jednym z głównych muzyków, którzy wytyczają drogę w przyszłość. On rozumie, że dźwięki muszą stać się międzynarodowe, że już takie są.

Jednym z powodów, dla których lubię dziś grać z młodymi muzykami, jest to, że zauważam, że wielu starych muzyków jazzowych to leniwe sukinsyny — przeciwstawiają się zmianom i trwają przy starych sposobach, bo są zbyt leniwi, aby spróbować czegoś nowego. Słuchają krytyków, którzy każą im pozostać tam, gdzie są, bo oni właśnie to lubią. Krytycy też są leniwi. Nie chce im się postarać zrozumieć inną muzykę. Ci starzy muzycy zostają na swoich miejscach i stają się jak muzealne eksponaty pod szkłem, bezpieczni, zrozumieli, grają w kółko ten sam wymęczony chłam. A potem ganiają wokół i narzekają na instrumenty elektroniczne i elektroniczne brzmienia w muzyce, przypieprzając w muzykę i w tradycję. No cóż, ja nie jestem taki i tacy nie byli ani Bird, ani Trane, ani Sonny Rollins, ani Duke, ani nikt, kto chciał utrzymać kreatywność. Bebob to była zmiana, ewolucja, a nie bezruch i bezpieczeństwo. Jeśli chce się zachować kreatywność, musi się być za zmianami. Życie to przygoda i wyzwanie. Kiedy przychodzą do mnie ludzie i proszą, żebym zagrał im coś takiego jak My Funny Valentine, jakąś starą rzecz, którą robiłem być może akurat wtedy, kiedy oni dymali jakąś szczególną panienkę i ta muzyka wpadła im być może w dobry nastrój, to ja potrafię to zrozumieć. Ale mówię im, żeby poszli i kupili sobie tę płytę. Mnie już tam nie ma, a ja żyję dla tego, co jest dobre dla mnie, a nie dla nich.

Ludzie w moim wieku, którzy słuchali mnie „wtedy, dawno temu”, nie kupują już nawet moich płyt. Gdybym miał polegać na nich jako nabywcach moich płyt — nawet gdybym grał to, czego oni chcą — umarłbym z głodu i stracił kontakt z ludźmi, którzy kupują płyty, z młodzieżą. A nawet gdybym chciał grać te same utwory, nie udało by mi się znaleźć ludzi, którzy umieliby grać tak, jak graliśmy kiedyś. Ci, co jeszcze żyją, są liderami swych własnych zespołów, grają to, co

sami chcą. Wiem, że nie zrezygnowaliby z tego, aby przyjść do zespołu pod moim kierunkiem.

George Wein chciał kiedyś, żebym z powrotem wziął Herbiego, Rona i Wayne'a i zagrał z nimi trasę. Ale powiedziałem mu, że to nie wypali, bo to będzie dla nich problem, granie w cudzym zespole. Taka trasa mogłaby przynieść kupę pieniędzy, ale co z tego? Muzyka to nie tylko pieniądze. To feeling, zwłaszcza muzyka, którą my gramy.

Weź kogoś takiego jak Max Roach, który jest dla mnie jak brat. Gdyby dziś Max napisał coś i poprosił mnie, żebym to zagrał z, powiedzmy, Sonnym Rollinsem czy kimś takim — nie wiem, czy bym sobie poradził, bo nie gram już w ten sposób. To nie to, że nie kocham Maxa, ponieważ go kocham. Ale żeby zrobić taką sesję, musiałby napisać coś takiego, co spodobałoby się nam obu, jemu i mnie. A oto inny przykład. Dawno temu miałem szansę pracować z Frankiem Sinatrą. Wysłał kogoś po mnie do Birdlandu, gdzie wtedy grałem. Ale nie mogłem tego zrobić, bo interesowało mnie co innego, niż interesowało jego. I znowu to nie to, że nie lubię Franka Sinatry, ale raczej wolę go słuchać niż być może przeszkadzać mu grając coś, co ja chcę grać. Choć frazowania nauczyłem się słuchając właśnie Franka, frazowania jego, a także Orsona Wellesa.

A weź kogoś takiego jak Duńczyk Palle Mikkelborg, z którym zrobiłem album Aura. Kiedy kręcisz się tam w Danii koło niego, możesz usłyszeć prawie wszystko. To samo z Gilem Evansem. To, co Gil zrobił na nowy album Stinga, to sukinsyn, to znaczy, jak na Stinga. Widziałeś, co stało się w jazzowej ankiecie popularności w „Playboyu” po tym, jak Sting zrobił ten album z Gilem? Czytelnicy tego magazynu — w większości biali ludzie — wybrali grupę Stinga na najlepszą grupę jazzową roku. Czy to nie jest coś! Żadna czarna grupa nie zdobyłaby takiego uznania, gdyby skreśliła, powiedzmy, z jazzu fusion na rock. Żaden biały nie głosowałby na nich nawet jako na najlepszych hyci roku. Ale na Stinga głosowali. Ostatni album Stinga to sukinsyn, ale nie słyhać tam niczyjej innej osobowości, tylko Stinga, a on wcale nie jest muzykiem jazzowym. Jego piosenki słowami mówią ci, co myśleć. A przy kompozycjach instrumentalnych możesz sobie myśleć, co chcesz. Nie musisz przecież czytać „Playboya”, aby wiedzieć, w jakiej pozycji ułożyć dziewczynę, żeby się z nią kochać. To jest dla ludzi leniwych. Większość muzyki rozrywkowej jest o tym, że „kocham cię, najdroższa, chodź no tu i daj mi to”. Są miliony płyt z takimi tekstami. No i staje się to kliszą, wszyscy to kopiuja, a potem już tylko kopiuja się nawzajem. To właśnie z powodu tych wszystkich płyt, których każdy może sobie posłuchać, tak trudno o oryginalność w studiu nagraniowym.

Nie podoba mi się muzyka, którą pod koniec życia grał Trane. Nigdy nie słuchałem jego płyt po tym, jak odszedł z mojego zespołu. Grał w kółko to samo, co zaczął grać ze mną. Na początku grupa, którą miał z Elvinem Jonesem, McCoyem Tynerem i Jimmym Garrisonem, była w porządku. Potem stali się kliszą samych siebie i, moim zdaniem, z wyjątkiem Elvina i Trane'a, nikt tam nic nie grał. Po jakimś czasie przestało podobać mi się to, co robił McCoy, bo tylko walił w fote pian jak diabli, a to dla mnie nie był szpan. Chodzi mi o to, że goście tacy jak Bill Evans, Herbie Hancock i George Duke wiedzą, jak się gra na tym instrumencie. A Trane i oni tam nie grali nic, tylko skale, a ja już to przerabiałem. Po jakimś czasie McCoy nie miał już wcale czuja. Zrobił się monotonny i granie Trane'a po jakimś czasie także stawało się monotonne, jeśli słuchało się go zbyt długo. Po chwili nie widziałem ani nie słyszałem tam niczego, a to, co robił Jimmy Garrison, także mi się nie podobało. Ale wielu ludzi to lubiło i to jest w porządku. Myślę, że to, co Trane i Elvin robili razem w duecie, było bardzo w porządku. Choć to tylko moja opinia i mogę się mylić.

Brzmienie muzyki dziś różni się bardzo od tego, jakie było wtedy, gdy po raz pierwszy zaczynałem grać. Masz wszystkie te kamery pogłosowe i cały ten fajans. To tak jak w filmie Lethal Weapon z Dannym Gloverem i Melem Gibsonem były sceny w pomieszczeniu o ścianach i całej reszcie ze stali. Więc publiczność przyzwyczaiła się do słuchania szczęku stali o stal, a

goście na Karaibach, na przykład na Trynidadzie, piszą muzykę na stalowe bębny i inny taki fajans. Wszystko zmienił syntezator, czy to się muzykom-purystom podoba, czy nie. Zostanie tu i można albo go polubić, albo się na niego gniewać. Ja polubiłem, bo świat zawsze polegał na zmianach. Ludzie, którzy się nie zmieniają, skończą jak muzycy folklorystyczni, co grają w muzeach i są prowincjonalni jak sukinsyn. Bo muzyka i dźwięk stały się międzynarodowe i nie ma sensu starać się powrócić do jakiegoś łona, w którym się kiedyś było. Człowiek nie może powrócić do łona swej matki.

Muzyka jest grą na czas i wszystko musi dziać się w rytmie. Nawet chińska muzyka może brzmieć dobrze tak długo, jak właściwe rzeczy są na swoich miejscach. Jakkolwiek skomplikowana wydaje się ludziom moja muzyka, ja lubię, jak jest prosta. Tak ją słyszę, nawet jeśli im wydaje się skomplikowana.

Kocham perkusistów. Tak wiele nauczyłem się o bębnach od Maxa Roacha, kiedy graliśmy razem z Birdem i razem mieszkaliśmy na trasach. Zawsze pokazywał mi różne rzeczy. Nauczył mnie, że perkusista ma zawsze chronić rytm, trzymać beat pośrodku, chronić czad. Czad chroni się grając beat pomiędzy beatami. Jak na przykład:

„bang, bang, sza-bang, sza-bang”. To „sza” pomiędzy „bang” to właśnie beat pomiędzy beatami, a ten drobniak daje czad. Kiedy perkusista nie potrafi tego robić, wtedy czad siada, a nie ma nic gorszego na tym świecie niż mieć perkusistę z takim bezczadowym upodobaniem. Stary, taki syf jest jak śmierć.

Tymczasem muzyk i artysta taki jak Marcus Miller to typ, który reprezentuje dzień dzisiejszy. Potrafi zagrać wszystko i jest otwarty na wszystko, co jest muzyką. On rozumie takie sprawy jak to, że w studiu nie ma żywego perkusisty. Jeśli się chce, można zaprogramować automat perkusyjny, a potem posadzić perkusistę, żeby grał razem z nim. Automat perkusyjny jest dobry, bo zawsze można wziąć to, co gra w jednym miejscu, i wstawić to w inne miejsce, bo zawsze trzyma to samo tempo. Większość perkusistów ma zwyczaj zwalniania tempa albo przyspieszania go, a to może rozpieprzyć ci robotę. Automatyczni perkusiści tego nie robią, a więc są dobrzy do nagrywania. Ale ja muszę mieć żywego, świetnego perkusistę, takiego jak Ricky Wellman, aby nikomu w zespole nie siadała siła. W muzyce, którą gramy na żywo, sekcje zmieniają się stale, a to trzyma pod parą perkusistę, który może zmieniać się wraz z nimi. Kiedy grasz na żywo, musisz podtrzymywać uwagę i w takiej sytuacji świetny perkusista jest lepszy od automatu perkusyjnego.

Jak już powiedziałem, wielu muzyków jazzowych to lenie. Biali ludzie ich tak usposobili, mówiąc: „Nie musisz się niczego uczyć. Jesteś prawdziwkim. Po prostu łap za rurę i graj”. Ale to nieprawda. A także nie wszyscy czarni mają poczucie rytmu. Jest wielu białych kolesi, co potrafią grać, że głowa odpada, zwłaszcza w tych grupach rockowych. A perkusiści w tych grupach nie obciążają tempa oraz potrafią grać z automatem perkusyjnym. A wielu czarnych bębniarzy nie chce i nie potrafi robić takich rzeczy. Chcą pozostać „naturalni”, bo biali krytycy powiedzieli im, że taką mają urodę.

Słyszenie muzyki tak, jak ją słyszę, to zawsze był mój talent. Nie wiem, skąd się to wzięło, po prostu to mam i nie analizuję tego. Na przykład słyszę, kiedy tempo opada o jeden beat, albo słyszę, kiedy na bębnach gra Prince zamiast automatu. To po prostu coś, co zawsze miałem. Mam na myśli to, że mogę nabić jakieś tempo i pójść spać i wrócić do tego samego tempa, jakie miałem, zanim poszedłem spać. Nigdy nie sprawdzałem, czy nie mylę się w takich sprawach. Ponieważ jeśli tempo jest obok, jeśli nie jest prawidłowe, po prostu zatrzymuję się. Mam na myśli to, że to po prostu odbiera mi wolę robienia czelegokolwiek. Także od razu wiem, kiedy inżynier źle skleja taśmę, słyszę to natychmiast.

Dla mnie muzyka i życie całkowicie polegają na stylu. Na przykład jeśli chcesz wyglądać i

czuć się jak bogacz, ubierasz się z pewnym stylem, w pewne rzeczy, buty, koszulę czy płaszcz. Style w muzyce budzą u ludzi pewnego typu uczucia. Jeśli chcesz, aby ktoś poczuł się w pewien sposób, grasz w pewnym stylu. To wszystko. Dlatego odpowiada mi granie dla różnych ludzi, bo chwytam od nich różne rzeczy, które mogą mi się przydać. Są takie miejsca, gdzie jeszcze nie grałem, a chciałbym, jak Afryka czy Meksyk. Bardzo chciałbym zagrać w tych miejscach i kiedyś jeszcze zagram.

Kiedy wyjeżdżam z tego kraju, gram inaczej, dlatego że ludzie inaczej mnie tam traktują, z wielkim szacunkiem. Doceniam to i okazuję to swoim graniem. Chcę zrobić im przyjemność tak, jak oni robią przyjemność mnie. Moje ulubione miejsca do grania to, jak myślę, Paryż, Rio, Oslo, Japonia, Włochy i Polska. W Stanach Zjednoczonych lubię grać w Nowym Jorku, Chicago, w rejonie San Francisco i w Los Angeles. Ludzie w tych miejscach są w porządku, choć czasem i oni mnie wkurzają, irytują mnie.

Kiedy wycofałem się z grania, słyszałem, że wielu ludzi mówiło:

„Miles umilkł, co teraz pocniemy?” Domyślam się, że przyczyna, dla której wielu ludzi tak się poczuło, ma pewien związek z tym, co powiedział kiedyś Dizzy. „Jeśli chodzi o Milesa, popatrz na muzyków, którzy z nim grali; Miles hoduje liderów, całe tłumy”. Myślę, że to chyba prawda. A więc wielu muzyków spoglądało na mnie jak na drogowskaz. Ale ja nie czułem żadnego obciążenia z powodu tego, że wielu ludzi ma mnie za prekursora, przewodnika, żeby tak powiedzieć. Nigdy nie czułem się w tym sam. Nie dźwigałem sam całego ciężaru. Byli inni, tacy jak Trane i Ornette. Nawet w moich zespołach to nie byłem ja sam, nigdy tak nie było. Tak jak z Philly Joe i Trane’em. To Philly Joe ustawiał tempa i pogaśniał do grania Paula Chambersa, a Red Garland często mówił mnie, które ballady chciałby zagrać, a nie na odwrót. A Trane siedział i nic nie mówił, ale grał, że głowa odpadała. Nigdy wiele nie mówił. Był jak Bird, jeśli chodzi o mówienie o muzyce. Za nich obu po prostu przemawiały ich rury. W zespole z Herbiem, Tonym, Ronem i Wayne’em to Tony ustawiał całą sprawę, a my tylko szliśmy za nim. Wszyscy oni pisali dla zespołu, a niektóre rzeczy pisaliśmy razem. Wtedy z Tonym tempo nigdy nie opadało; jeśli już — to przyspieszało, ale rytm był osadzony. W zespole z Keithem Jarrettem i Jackiem DeJohnettem to Keith i Jack i to, co grali, rytmy, które podkładali, dyktowały, w którą stronę szła muzyka. To oni skreślali muzykę, a potem muzyka sama przepychała się w coś jeszcze innego. Nikt inny nie może grać takiej muzyki, bo nie ma Keitha i Jacka. To samo z każdym z zespołów, które zebrałem.

Ale to właśnie mój talent, no wiesz, ta umiejętność zderzania ze sobą pewnych gości, tak aby tworzyli pewien specjalny związek, a potem puszczenia ich luzem, niech grają to, na czym się znają i ponad tym. Kiedy po raz pierwszy wiązałem ze sobą tych gości, nie wiedziałem dokładnie, jak będą brzmieć razem. Ale myślę, że to ważne wybierać inteligentnych muzyków, bo jeśli są inteligentni i kreatywni, muzyka sama będzie fruwać.

Tak jak Trane miał swój styl i Bird, i Dizzy mieli własne style, ja także nie chcę brzmieć jak ktoś inny, tylko tak jak ja sam. Chcę być sobą, cokolwiek to oznacza. A w muzyce mam takiego czuja na różne frazy i jeśli naprawdę coś mnie cieszy, to tak jakbym był z tym zjednoczony. Taka fraza jest mną. Gram po swojemu, a potem próbuję wyjść ponad to. Najtrudniejszy utwór, jaki kiedykolwiek miałem grać, to I Loves You Porgy, ponieważ trąbka musiała brzmieć i frazować jak ludzki głos. Gdy gram, widzę różne kolory i różne rzeczy. Gdy słyszę czyjąś piosenkę, zawsze zastanawiam się, dlaczego kompozytor umieścił jakąś nutę tam, gdzie umieścił i dlaczego zrobił inne rzeczy tak, jak zrobił. Moje brzmienie pochodzi od mego nauczyciela z liceum, Elwooda Buchanana. Podziwiałem nawet sposób, w jaki trzymał trąbę. Ludzie mówią, że moje brzmienie jest jak ludzki głos, i chcę, aby właśnie takie było.

Najlepsze pomysły na kompozycje nachodzą mnie w nocy. Duke Ellington był taki sam.

Pisał całymi nocami, a całymi dniami spał. Wydaje się, że w nocy jest spokojniej, a więc można się skoncentrować. Wydaje mi się także, że lepiej pisze mi się w Kalifornii, ponieważ jest tam taki spokój; mieszkam tam nad samym oceanem. Przynajmniej na razie tak tam jest. Więc kiedy piszę, wolę Malibu od Nowego Jorku.

Gram pewne akordy, które niektórzy goście w zespole nazywają „akordami milesjańskimi”. To jest sposób, w jaki grać można każdy akord, każdy dźwięk i nie zabrzmi źle, o ile nikt nie gra nic złego pod spodem. Widzisz, o tym, czy akord pasuje, czy nie, rozstrzyga to, co się gra pod spodem. Nie gra się po prostu klasterów, nie związanych ze sobą akordów i nie zostawia się ich tak. Trzeba je sprowadzić z powrotem, aby je rozwiązać. Na przykład kiedy gramy w tonacji molowej, zwykle pokazuję im wszystkie możliwości takiego grania, od flamenco do passacaglii, przynajmniej niektórzy tak to nazywają. Passacaglia jest wtedy, gdy masz tę samą linię basu, a ja gram triady, aby solista grał na akordzie molowym. Musisz to czuć.

To samo robiłem z Trane’em. Jeśli słuchasz Chaczaturiana, tego rosyjskiego kompozytora, i Hensspacha, świetnego kompozytora brytyjskiego, to wiesz, że obaj piszą i grają w tonacjach molowych. Można grać mnóstwo rzeczy, jeśli się to przestudiuje.

Dla mnie wielcy muzycy są jak wielcy bokserzy, co znają się na samoobronie. Mają w głowach wyższe poczucie teorii, tak jak muzycy afrykańscy. Ale my nie jesteśmy w Afryce i gramy coś więcej niż tylko plemienne zawołania. Za tym, co robimy, jest pewna teoria. Jeśli w tle umieścisz akordy zmniejszone, te akordy stworzą brzmienie takich zawołań i masz to znacznie pełniejsze i można to zrozumieć, bo pod spodem są te wszystkie dźwięki. I można to teraz robić lepiej, bo przez ostatnie dwadzieścia lat ludzie słuchali tak wspaniałej muzyki. Coltrane, ja, Herbie Hancock, James Brown, Sly, Jimi Hendrix, Prince, Strawiński, Bernstein. Dalej, są tacy ludzie jak Harry Parch i John Cage. Muzyka Cage’a brzmi jak tłukące się szkło i inne przedmioty. Interesuje się tym wielu ludzi. A więc ludzie są przygotowani na wiele różnych rodzajów muzyki. I jeśli mogą strawić Marthę Graham i to, co robi, oraz to, co robiła razem z Cage’em w 1948 w Juilliard, kiedy ich tam oboje widziałem, to znaczy, że są przygotowani na wszystko.

Ale nadal na czele są czarne rzeczy, tak jak break dancing, hip-hop i rap. Nawet muzyka, którą robią do reklam, jest dziś ze szpanem, stary. W niektórych reklamach mają baptystowską muzykę gospel. Dziwne jest to, że do śpiewania tych rzeczy biorą białych ludzi. Starają się wyglądać tak jak my, śpiewać jak my i grać jak my. Więc czarni artyści muszą teraz robić coś innego. W Europie, Japonii i Brazylii nie dają się tak oszukiwać jak ci durnie tutaj.

Lubię podróżować, choć nie tak bardzo jak kiedyś, ponieważ mam tego tak wiele, ale wciąż jeżdżę, bo spotyka się najróżniejszych ludzi i doświadcza wielu różnych kultur. Między innymi zauważyłem, że czarni bardzo przypominają Japończyków. I jedni, i drudzy lubią się śmiać. Ani czarni, ani Japończycy nie są tak spięci jak biali. Kiedy czarny śmieje się wśród białych, uważa się go za Wuja Toma, ale o Japończykach się tak nie myśli, bo oni mają pieniądze i siłę. Azjaci nie mają także wiele ekspresji w oczach, zwłaszcza Chińczycy. Wydają ci się śmieszni. Ale zaobserwowałem z kącików ich oczu, jak Japonki reagują na mężczyzn, i teraz potrafię to rozpoznać.

Moim zdaniem, najpiękniejsze kobiety na świecie to Brazylijki, Etiopki i Japonki. Mam na myśli kombinację piękna, kobiecości, inteligencji, sposobu, w jaki się noszą, ruchów ich ciała i respektu, jaki żywią dla mężczyzn. Japonki, Etiopki i Brazylijki szanują mężczyzn i same nigdy nie próbują zachowywać się tak jak oni — przynajmniej te, które poznałem. Wydaje mi się, że większość Amerykanek nie wie, jak traktować mężczyznę, zwłaszcza bardzo wiele czarnych kobiet, głównie tych starszych. Większość z nich współzawodniczy z tobą, wszystko jedno jak wiele dla nich robisz. Myślę, że to z powodu ich włosów i tego prania mózgu, jakie uprawia się w tym kraju na rzecz długich, prostych, blond włosów, a więc one wierzą, że skoro takich

nie mają, to nie są piękne — choć przecież bywają. Ale wydaje mi się, że odnosi się to głównie do starszych czarnych kobiet, które kupują cały ten biały kit na temat kobiecej urody. Wiele znanych mi młodszych czarnych kobiet to nowoczesne osoby, co nie mają tych problemów, które ma mnóstwo tych starszych. Ale i one miewają problemy ze swym wyglądem. Mnóstwo czarnych kobiet myśli, że wszyscy czarni mężczyźni chcą i pożądamy białych kobiet, nawet jeśli traktują swoje czarne kobiety jak królowe. Wkurza je to. Większość białych kobiet skłonna jest traktować mężczyznę lepiej niż czarne kobiety, ponieważ większość białych kobiet nie ma tych kompleksów, które mają czarne kobiety. Wiem, że narażam się wielu czarnym kobietom, ale właśnie tak to widzę.

Widzisz, wiele czarnych kobiet widzi siebie jako nauczycielki albo matki, jeśli chodzi o mężczyzn. Muszą mieć przewagę. Jedyną czarną kobietą w moim życiu, która się tak nie zachowywała, była Frances. Przez te siedem lat, kiedy byliśmy razem, nigdy nie robiła nic takiego. Była opanowana i z niczym się nie ścigała, miała bowiem wiele pewności siebie. A jeśli jest się siebie pewną — wie się, że jest się piękną i kobiecą, a mężczyźni ślinią się na sam twój widok — wtedy można sobie poradzić z każdym mężczyzną. Frances była bardzo pewna swego ciała, bo była tancerką i wiedziała, że idąc ulicą zatrzymywała ruch. Była artystką, a większość kobiet artystek ma za sobą coś szerszego i głębszego.

Ale wiele z tych czarnych kobiet, które mają władzę, a nie mają pewności siebie, jest jak ból w pieprzonym tyłku. Zawsze z czymś konkurują i zawsze mają coś pieprzonego do powiedzenia. Jeśli mężczyzna wciska ci jakiś kit, który cię wkurza, możesz z nim walczyć, w dosłownym sensie. Ale z kobietami jest inaczej. Nie możesz się z nimi bić, gdy cię rozzłoszczą. Musisz więc puścić to mimo uszu. Ale jeśli puszczasz tak zbyt często, a masz do czynienia z babami przemądrzałymi i ambitnymi, będą ci się pchać przed nos z odętymi wargami i spychać cię do rogu. A wtedy dostajesz szału i możesz takiej przyłożyć. Często miewałem takie sprawy z napastliwymi kobietami i kilku przyłożyłem. Ale nie lubię takiego uczucia i nie lubię robić tego kobiecie. Teraz, kiedy widzę, że zbliża się coś takiego, po prostu się wycofuję.

Wiele czarnych kobiet nie umie postępować z artystą — zwłaszcza te starszej daty albo takie, które są po uszy we własnych karierach. Artysta w każdej chwili może mieć coś ważnego w głowie. Więc nie można się wpięprzać i odwozić go od tego, o czym myśli albo co robi. To straszny syf, jeśli artysta ma kobietę, co nie szanuje tego, że on musi być kreatywny. Mnóstwo starszych kobiet nie rozumiało tego, ponieważ w czasach, kiedy dorastałem, artyści nie byli w poważaniu. Ale białe kobiety od dawna miały do czynienia z artystami i rozumiały znaczenie sztuki w społeczeństwie. A więc czarne kobiety mają w tej sprawie wiele do nadrobienia. Ale poradzą sobie. A tymczasem ludzie tacy jak ja sami muszą dbać o własne szczęście. Nie mogłem żyć z kimś, kto mnie nie rozumie i nie szanuje.

Większość znanych mi kobiet afrykańskich różni się od Amerykanek. Są inne i lepiej wiedzą, jak traktować swoich mężczyzn. A ja kocham te prawdziwe czarne afrykańskie kobiety z Etiopii i — chyba — z Sudanu. Mają te wysokie kości policzkowe i proste nosy i to właśnie takie twarze rysuję głównie w swoich obrazach i szkicach. Iman, ta afrykańska modelka, właśnie tak wygląda. Jest taka piękna, elegancka i wdzięczna. Dalej, jest jeszcze inny typ czarnej urody u kobiet, tych z pełnymi wargami, wielkimi oczami i pochylonymi głowami, jak u Cicely. Cicely prywatnie miewała takie spojrzenie, którego nigdy nie zobaczysz w jej filmach, zwłaszcza kiedy się wściekała albo kiedy ja wściekałem się na nią. To było zmysłowe spojrzenie. Często udawałem, że się złoścę tylko po to, aby ona przybrała to spojrzenie. Kochałem je.

Lubię podrywać kobiety. Można z nich wiele wyciągnąć po prostu mrugnięciem oka. To miłe flirtować, nie otwierając ust i nic nie mówiąc. Potrafię zgadnąć z oczu kobiety, czy jest mną zainteresowana, czy nie, zwłaszcza jeśli widzi się i czuje coś więcej niż tylko spojrzenie. Kobiety

na Zachodzie robią oczami to, co kobiety w Japonii ciałem. Jeśli dostrzeżesz to małe co nieco we wzroku kobiety z Zachodu i jeśli się na to piszesz, wtedy reagujesz. Jeśli nie, to po prostu odwracasz głowę. Ale jeśli czujesz coś duchowego, jakiś związek, wtedy idziesz na to.

Kobieta w moim typie musi poruszać się w pewien specjalny sposób, musi mieć zaufanie do własnego ciała, musi na nim polegać, tak jak tancerz. Objawia się to w tym, jak chodzi, robi różne rzeczy albo jak się ubiera. Dostrzegam to na pierwszy rzut oka. Jest wiele pięknych kobiet, które nie mają tego, co lubię. Muszą mieć ten sex appeal, tę elektryczność, która mówi mi, że chodzi o coś specjalnego. Czasami mają to w ustach, tak jak Jacqueline Bisset. Ona ma seks wypisany na twarzy i kiedyś dostrzegałem to także u Cicely. Kiedy to widzę, czuję to w trzewiach. To jest jak gorączka, jak kop od kokainy — poważny kop. To przewidywanie, że będę z kimś, sprawia taką przyjemność. To uczucie jest tak wspaniałe, że nieomal lepsze od orgazmu. Nic nie da się z nim porównać.

Podoba mi się sposób, w jaki Japonki flirtują z mężczyznami. Nie stoją wprost na linii twojego wzroku, tylko tam, gdzie ledwo je widać kątem oka. Będą tam, gdzie ich prawie nie widać, ale tam będą. Także nie spojrzą wprost na ciebie. To interesujące. Powiedzmy, że w jakimś pokoju są cztery Azjatki i rozmawiasz z nimi wszystkimi, ale z jedną z nich, powiedzmy, pięć minut dłużej niż z pozostałymi, a wtedy te pozostałe po prostu się usuną. Po prostu wyjdą i pójdą sobie.

Kocham kobiety. Nigdy nie potrzebowałem żadnej pomocy ani nie miałem żadnych problemów, żeby znaleźć sobie kobietę. Po prostu lubię z nimi przebywać, gadać i w ogóle. Ale nigdy nie mieszałem się do dziewczyn innych muzyków. Nigdy. Nawet jeśli od dawna nie byli razem. Nigdy nie wiadomo, kiedy będę musiał zaangażować jakiegoś muzyka, żeby z nim grać. Nie chciałem, aby takie sprawy przeszkadzały nam w graniu razem. Ale wszystkie inne — z wyjątkiem dobrych przyjaciółek — to dozwolona zwierzyna.

Kobiety są jednak dziwne i bardzo często inne, niż się wydaje. Kobiety kombinują z innymi kobietami w sposób, jakiego się nie zauważa. Często to widywałem, kiedy pracowałem w klubach. Wydawało mi się, że wszystkie te piękne dziewczyny przychodzą do klubów popatrzeć na muzyków i ich podrywać. Potem odkryłem, że wiele z nich przychodziło popatrzeć na siebie nawzajem. A ja sądziłem, że przychodziły zamierzyć się na mnie, posłuchać muzyki i w ogóle. Ale muzycy to próżne sukinsyny, jeśli chodzi o publiczność, a zwłaszcza kobiety. Muzycy są najbardziej samolubni ze wszystkich artystów, ponieważ myślą, że trzymają największy szpan, a to, co robią, jest najważniejsze. Uważają, że żadna kobieta im się nie oprze, bo trzymają instrumenty w rękach lub w ustach. Wydaje im się, że dla kobiet są prezentem od Boga. I wiele z tego to prawda, sądząc z tego, jak wielu ludzi kręci się wokół nas, daje nam wszystko, czego chcemy i w ogóle. Przynajmniej my muzycy uważamy, że to prawda, ponieważ ludzie tak nas traktują. Ale, widzisz, wiele kobiet, które lubią kobiety, wie to także. Wiedzą, że koło nas będzie kręcić się mnóstwo dam, więc także tam ciągną, aby je zaliczyć.

W przeszłości chodziłem z kobietami wszelkich ras, prawdopodobnie z równie wieloma białymi, co czarnymi. Jeśli chodzi o kobietę, z którą jestem, rasa nie ma dla mnie znaczenia. Jak mówi stare porzekadło: „Stojąca pała nie ma sumienia” i nie ma także świadomości rasowej. Choć zawsze żeniłem się z czarnymi kobietami, nie był to jednak świadomy wybór. Jeśli zapytasz mnie, jakiego koloru kobiety wolę, odpowiem, że lubię kobiety koloru mojej matki albo jaśniejsze. Nie wiem dlaczego, ale tak właśnie jest. Miałem chyba tylko jedną dziewczynę ciemniejszą od siebie, co znaczy, że była naprawdę ciemna, bo ja sam jestem czarny jak północ.

Jeśli chodzi o mężczyzn, najbardziej śmiało na świecie są Amerykanki. Jeśli im się podobasz, przyjdą do ciebie same i zaczną cię atakować. Zwłaszcza jeśli jesteś tak sławny jak ja. Wszystko im jedno i nie wstydzą się tego. Ale mnie to raczej zniechęca. Chodzi im tylko o

to, żeby pójść do łóżka i przelecieć moje wycinki prasowe i włożyć mi na konto bankowe, żebym kupował im prezenty i różne rzeczy. Ale teraz rozpoznaję już tego typu syf na milę. Nie zawracam sobie głowy kobietami, które same do mnie startują. Zniechęca mnie to. Chcę, żeby przynajmniej pozwołyły mi myśleć, że to ja je podrywam.

Biali ludzie w Ameryce pakują ci się prosto w nos, bo wydaje im się, że są prezentem od Boga dla całego pieprzonego świata. To żalosne i chore, co sobie myślą, jacy są tępi, głupi i arogancy. Wydaje im się, że mogą przyjąć wprost do ciebie i mieszać się w twoje sprawy, ponieważ oni są biali, a ty nie. Kiedy lecę samolotem, często to robią, włączają ci przed nos. Latam pierwszą klasą, więc wiem, że dziwią się, co ja tam robię, o ile mnie nie rozpoznają. Patrzą więc na mnie dziwnie. Kiedyś, kiedy siedziałem w samolocie i jakaś biała kobieta zrobiła coś takiego, spytałem, czy może siedzę na czymś, co należy” do niej. Uśmiechnęła się tylko takim nerwowym uśmieszkiem i zostawiła mnie w spokoju. Ale bywają biali, co są w porządku i nie robią takich numerów. Ludzie ze szpanem są w każdej rasie, tak samo jak durnie. Paru najgłupszych sukinsynów, jakich kiedykolwiek spotkałem, to czarni. Zwłaszcza ci, co wierzą w te wszystkie kłamstwa, które rozpuszczają o nich biali. Jeśli się do nich dobrać, może się okazać, że to chore sukinsyny.

Ameryka to taki rasistowski kraj, taki rasistowski, że aż wstyd. Taki jak Południowa Afryka, tylko trochę posprzątany; nie tak ostantacyjny w swym rasizmie. Pomijając to, taki sam. A ja zawsze, od urodzenia, miałem uczulenie na rasizm. Czuję go nosem. Czuję za plecami, gdziekolwiek jest. I taki, jaki jestem, budzę złość u wielu białych ludzi, zwłaszcza białych mężczyzn. Jeszcze bardziej wściekają się, jeśli przywołuję ich do porządku, kiedy się zapomną. Wydaje im się, że tutaj mogą wcisnąć czarnej osobie kit wszelkiego typu.

Popatrz, co dzieje się z naszymi dziećmi, jak daleko zabrnęły w dragi, zwłaszcza czarne dzieci. Jednym z powodów, przynajmniej wśród czarnych dzieciaków, jest nieznanostwo własnego dziedzictwa. To wstyd, jak nasz kraj traktuje czarnych ludzi i nasz wkład w to społeczeństwo. Uważam, że w szkołach powinno się uczyć dzieci o jazzie czy też o black music — czarnej muzyce. Dzieci powinny wiedzieć, że jedynym oryginalnym wkładem Ameryki w kulturę jest ta muzyka, którą nasi przodkowie przynieśli z Afryki, którą tu odmieniono i rozwinięto. Muzykę afrykańską powinno się studiować tak samo jak klasyczną muzykę europejską.

Kiedy dzieci w szkole nie uczą się o swoim dziedzictwie, po prostu nie zależy im na niej. Zwracają się ku narkotekom, ku crackowi, ponieważ nikomu nie zależy na nich. Widzą też szybkie pieniądze, które można zarobić sprzedając crack, więc rozwijają te podziemne koneksje i postawy. Znam to, ponieważ, kiedy byłem na dragach, sam w tym tkwiłem. Rozumiem te dzieciaki i to, co sobie myślą. Wiem, że wiele z nich przyłącza się do tej podziemnej kultury, ponieważ wiedzą, że nie mogą liczyć na żadną uczciwość ze strony białych ludzi. Uprawiają więc sporty albo muzykę, zostają artystami estradowymi albo atletami, ponieważ widzą w tym szansę, żeby zarobić dużo pieniędzy i wydostać się stamtąd, gdzie tkwią. Albo sport, albo rozrywka, albo podziemie. To dlatego tak bardzo szanuję Billa Cosby’ego, ponieważ on robi to, co należy, daje właściwy przykład skupując czarną sztukę i łącząc na czarne uczelnie. Życzyłby sobie, aby więcej bogatych czarnych ludzi poszło za jego przykładem. Aby otwierali czarne wydawnictwa albo firmy płytowe, jakieś biznesy, które zatrudniałyby czarnych ludzi i obaliły to bzdurne wyobrażenie, jakie mają biali Amerykanie o czarnych Amerykanach. Tego potrzeba czarnym ludziom.

W Europie i w Japonii szanuje się kulturę czarnych ludzi, nasz wkład w rozwój świata. Wiedzą, co to jest. Ale biali Amerykanie będą raczej popychać kogoś białego, kogoś jak Elvis Presley, kto jest tylko kopia czarnego, niż uznają oryginał. Dają wszystkie te pieniądze białym grupom rockowym na promocję i reklamę, dają im mnóstwo nagród za to, że starają się być tacy jak czarni artyści. Ale to nie szkodzi, bo i tak wszyscy wiedzą, że to wszystko rozpoczął

Chuck Berry, a nie Elvis. Wiedzą, że to Duke Ellington był „królem jazzu”, a nie Paul Whiteman. Wszyscy to wiedzą. Ale nie zobaczysz tego w książkach historycznych, dopóki nie będziemy mieli dość siły, aby napisać naszą własną historię, aby samemu opowiedzieć nasze dzieje. Nikt nie robi tego za nas, nie robi tak, jak to powinno być zrobione.

Na przykład Bird za życia nigdy nie dostał tego, co mu się należało. Tylko nieliczni biali krytycy, tacy jak Barry Ulanov i Leonard Feather, uznali Birda i bebop. Pupilem większości białych krytyków był Jimmy Dorsey, tak jak dzisiaj Bruce Springsteen czy George Michael. Poza kilkoma miejscami prawie nikt nie słyszał o Charliem Parkerze. Ale wielu czarnych — tych na bieżąco — słyszało. A potem, kiedy w końcu biali dowiedzieli się o Birdzie i Dizzym, było już za późno. Duke Ellington, Count Basie i Fletcher Henderson nigdy nie dostali tego, co się im należało. Louis Armstrong musiał się szczerzyć jak sukinsyn, aby w końcu dostać swoje. Biali często opowiadali, jak to John Hammond odkrył Bessie Smith. Cholera! Jak ją odkrył, skoro już tam była? A jeśli naprawdę by ją „odkrył” i zrobił to, co powinien był zrobić, to, co zrobił dla innych, białych, śpiewaków — to nie musiałaby umrzeć tak, jak umarła na tej polnej drodze, w Missisipi. Miała wypadek i wykrwawiła się na śmierć, bo nie chciał jej przyjąć żaden biały szpital. To tak samo jak z tym, że Kolumb odkrył Amerykę, mimo że już byli tam Indianie. No i co to za kit, jeśli nie kit białych ludzi?

Bez przerwy przypieprza się do mnie i zatrzymuje mnie policja. Taki syf codziennie zdarza się czarnym ludziom w tym kraju. Jak powiedział Richard Pryor: „Jeśli jesteś czarny i słyszysz, jak biały człowiek rusza na hurrraaa!, to lepiej zrozum, że już czas się podnieść i wynosić, bo wiesz, że czeka cię coś głupiego”.

Pamiętam, jak kiedyś przyszedł zobaczyć mnie w Three Deuces Milton Berle, ten komik. Grałem wtedy w zespole Birda. Było to chyba w 1948. W każdym razie Berle siedział przy stoliku i słuchał nas, a ktoś zapytał go, co sądzi o zespole i muzyce. Zaśmiał się, odwrócił do tej grupy białych, z którymi był, i powiedział, że jesteśmy „łowcami głów”, mając na myśli, że pieprzone z nas dzikusy. Wydawało mu się to zabawne i pamiętam, jak wszyscy ci biali śmiali się z nas. No cóż, nigdy tego nie zapomniałem. Potem zobaczyłem go w jakimś samolocie mniej więcej dwadzieścia sześć lat później, obaj lecieliśmy pierwszą klasą. Podszedłem i przedstawiłem mu się. Powiedziałem: „Milton, nazywam się Miles Davis i jestem muzykiem”.

Uśmiechnął się i odrzekł: „O tak, wiem, kim jesteś. Szczerze kocham twoją muzykę”. Wydawał się rad, że do niego podszedłem.

A potem powiedziałem: „Milton, zrobiłeś coś mnie i kilku ludziom w zespole, z którym grałem jakiś czas temu, co zapamiętałem na zawsze i zawsze mówiłem sobie, że jeśli kiedykolwiek zbliżę się do ciebie na odległość oddechu, to powiem ci, jak się poczułem, kiedy powiedziałeś to, co powiedziałeś tego wieczoru”. Teraz spoglądał na mnie nieco dziwnie, ponieważ nie wiedział, co wtedy powiedział. A ja czułem, jak powraca mi fala gniewu z tamtego wieczoru, a więc musiało to być widoczne w mojej twarzy. Powiedziałem mu, co wtedy powiedział, a także jak się wtedy wszyscy z nas śmiali. Poczerwieniała mu twarz z zażenowania, bo prawdopodobnie o wszystkim tym zapomniał. A wtedy powiedziałem mu: „Nie spodobało mi się, jak nas wtedy nazwałeś, Milton, i nie spodobało się to także nikomu z zespołu, gdy powtórzyłem im to, co powiedziałeś. Niektórzy z nich sami to słyszeli”.

Wyglądał dość żałośnie i w ogóle, a potem powiedział: „Bardzo, bardzo mi przykro”.

A ja na to: „Wiem, że ci przykro. Ale dopiero teraz jest ci przykro, przykro po tym, co ci powiedziałem, ponieważ wtedy wcale przykro ci nie było”. I odwróciłem się i odszedłem na swoje miejsce, usiadłem i nie odezwałem się już do niego ani słowem.

To właśnie o tym mówię. Niektórzy biali — a także czarni — śmieją się z ciebie w jednej chwili, a potem okręcają się na pięcie i mówią, że cię kochają. Stale to robią, próbują podzielić i

podporządkować sobie innych. Ale ja mam dobrą pamięć tego, co działo się z nami w tym kraju. Żydzi wciąż przypominają światu o tym, co zdarzyło się im w Niemczech. A więc i czarni muszą przypominać, co działo się w Stanach Zjednoczonych, albo, jak powiedział mi kiedyś James Baldwin, w „Stanach, co mają być Zjednoczone”. Musimy uważać na tę taktykę „dziel i rządź”, którą biali praktykują na nas przez wszystkie te lata, utrzymując nas rozdzielonych od naszych wewnętrznych jaźni i naszej prawdziwej wewnętrznej siły. Wiem, że ludzie męczą słuchanie tego, ale czarni muszą wciąż to powtarzać, ciskać im w twarz nasze warunki, aż coś zostanie zrobione w sprawie traktowania nas. Musimy wypychać im to przed oczy i uszy tak, jak zrobili to Żydzi. Musimy sprawić, że dowiedzą się i zrozumieją, jakim złem jest to, co robili nam przez wszystkie te lata i wciąż robią do dziś. Musimy uświadomić im, że wiemy, co robią, i że nie popuścimy, dopóki nie przestaną.

Im jestem starszy, tym więcej uczę się o graniu na tej trąbie i tym więcej uczę się o wielu innych rzeczach. Kiedyś lubiłem się napić i naprawdę lubiłem kokainę, ale teraz już nawet nie myślę o tych sprawach. O papierosach też nie. Po prostu przestałem robić takie rzeczy. Rzucić kokainę było mi trochę trudniej, ale i z tym skończyłem. To tylko siła woli, wiara w to, że można zrobić wszystko, co się chce. Kiedy nie chcę czegoś robić, mówię sobie po prostu: „Pieprz to”. Ponieważ musisz zrobić to sam. Nikt nie robi tego za ciebie. Inni ludzie mogą starać się ci pomóc, ale w większości przypadków musisz zrobić to sam.

Wobec tego, jak przeżywam swoje życie, nic w nim nie jest wykluczone. Bez przerwy myślę o tworzeniu. Moja przyszłość zaczyna się, gdy budzę się rano. Wtedy się zaczyna — kiedy się budzę i widzę pierwszy promień światła. A więc jestem wdzięczny i nie mogę doczekać się przebudzenia, bowiem każdego dnia jest coś nowego do zrobienia i do spróbowania. Co dzień znajduję coś kreatywnego do zrobienia w swoim życiu. Muzyka jest mi błogosławieństwem i przekleństwem. Ale ją kocham i nie wyobrażam sobie nic innego.

W swoim życiu miałem kilka powodów do żalu i kilka win. O powodach do żalu nie chcę opowiadać. Jestem teraz bardziej za pan brat ze sobą i wszystkimi innymi. Myślę, że moja osobowość jest teraz przyjemniejsza. Wciąż traktuję ludzi podejrzliwie, ale mniej niż w przeszłości, a także jestem przyjaźniej usposobiony. Choć nadal cenię sobie prywatność i nie lubię towarzystwa wielu obcych ludzi. Ale nie napadam już ludzi tak jak kiedyś i nie wymyślam im. Do diabła, teraz na koncertach przedstawiam nawet członków swojego zespołu, a nawet troszeczkę rozmawiam z publicznością.

Znany jestem z tego, że trudno ze mną wytrzymać. Ale ci, którzy znają mnie naprawdę, wiedzą, że to nieprawda, ponieważ świetnie się dogadujemy. Nie lubię być bez przerwy w centrum uwagi. Po prostu robię, co do mnie należy i tyle. Ale mam paru dobrych przyjaciół, jak Max Roach, Richard Pryor, Quincy Jones, Bill Cosby, Prince, mój siostrzeniec Vincent i paru innych. Dobrymi przyjaciółmi są mi ludzie z mojego zespołu, a także moje konie tam, w Malibu. Kocham konie i inne zwierzęta. Ale ci, którzy znają mnie najlepiej, to paru gości, z którymi dorastałem w East St. Louis, nawet jeśli rzadko już ich widuję. Myślę o nich i kiedy się spotykamy, jest tak, jakbyśmy nigdy się nie rozstawali. Rozmawiają ze mną tak, jakbym właśnie wyszedł z ich domu.

Potrafia powiedzieć mi różne rzeczy o moim graniu i słucham ich bardziej niż krytyków. Ponieważ wiem, że oni wiedzą, co staram się zrobić i jak to powinno brzmieć. Gdyby Clark Terry, którego uważam za jednego ze swych najlepszych przyjaciół, przyszedł do mnie i powiedział, że gram syf, stary, wziąłbym to na serio. Wziąłbym to sobie do serca. Tak samo z Dizzym, który jest moim mentorem i jednym z moich najbliższych przyjaciół na całym świecie. Gdyby powiedział mi coś o moim graniu, posłuchałbym. Zawsze byłem taki jak teraz, taki byłem całe swoje życie. Nikt nie może powiedzieć niczego złego o mnie do moich dobrych przyjaciół, bo nawet nie

śluchaliby. Tak samo jest ze mną; nie będę słuchał żadnego syfu o kimś, kogo znam.

Muzyka zawsze była dla mnie jak przekleństwo, ponieważ zawsze ciągnęło mnie, żeby ją grać. Zawsze była i nadal jest pierwszą sprawą w moim życiu. Dla mnie jest przed wszystkim innym. Ale zawarłem z moimi muzycznymi demonami coś w rodzaju paktu, który pozwala mi żyć bardziej zrelaksowanym życiem. Myślę, że bardzo pomogło mi malowanie. Demony pozostały, ale teraz o tym wiem i wiem, kiedy chcą, żeby je nakarmić. Więc wydaje mi się, że większość spraw mam pod kontrolą.

Bardzo cenię sobie prywatność, a utrzymanie prywatności kosztuje bardzo dużo pieniędzy, jeśli jest się osobą tak sławną jak ja. To jest naprawdę, naprawdę trudne i to jeden z powodów, że muszę zarabiać pieniądze, żeby chronić swoje życie prywatne. Za sławę trzeba płacić — mentalnie, duchowo i prawdziwymi pieniędzmi.

Niewiele teraz wychodzę z domu, prawie wcale. Miałem w życiu dość takich rzeczy. Ludzie przychodzą i próbują sfotografować się ze mną. Niech to szlag! To dlatego ludzie na świeczniku nie mogą żyć normalnym życiem, dlatego, że niektórzy ludzie mieszają się w ich sprawy. To nie jest naturalne. To głównie dlatego nie chce mi się wychodzić. Ale kiedy jestem ze swoimi końmi albo bliskimi przyjaciółmi, potrafię się zrelaksować i niczym nie martwić. Mam konia imieniem Kara, innego imieniem Kind of Blue i jeszcze innego imieniem Gemini. Gemini ma wielkiego ducha, ponieważ ma trochę krwi arabskiej. Na nim najbardziej lubię jeździć. Ale on, pozwalając mi się dosiąść, robi mi grzeczność, bo nie jestem aż tak dobrym jeźdźcą. Ciągłe się uczyć i on o tym wie. Więc kiedy robię coś nie tak, on tylko tak jakby spoglądał na mnie — „Co, do cholery, ten sukinsyn znowu robi na moim grzbiecie? Czyżby nie wiedział, że jestem profesjonalistą?” Ale ja lubię te zwierzęta, rozumiem je, a one rozumieją mnie. A ludzie? Ludzie to dziwolągi.

Zawsze udawało mi się przewidywać różne rzeczy, zanim się zdarzyły. Zawsze. Wierzę, że niektórzy z nas potrafią przewidywać przyszłość. Na przykład, pływałem kiedyś w United Nations Plaza Hotel w Nowym Jorku, a ze mną pływał jakiś biały gość. Ni stąd, ni zowąd zapytał mnie: „Zgadnij, dokąd się wybieram?” A ja na to:

„Wybierasz się do Nowego Orleanu”. I rzeczywiście! -Stary, ten numer go załamał. Po prostu wymiękł i patrzył na mnie naprawdę dziwnie i spytał, skąd wiedziałem. Ale tego nie potrafiłem mu powiedzieć. Po prostu wiedziałem. Nie wiedziałem skąd i nie zastanawiałem się nad tym. Po prostu wiem, że zawsze miałem taką zdolność.

Jestem osobą z instynktem, która widzi u ludzi rzeczy, których inni nie widzą. Słyszę rzeczy, których inni nie słyszą i nie uznają ich za ważne, aż wiele lat później w końcu sami usłyszą je lub zobaczą. Wtedy ja jestem już gdzie indziej i nie pamiętam już, co oni widzą. Jestem na bieżąco i ponad różnymi sprawami dzięki zdolności do zapominania rzeczy nieważnych. Nie ma dla mnie znaczenia, że inni uważają coś za ważne, jeśli ja tak nie uważam. To tylko ich zdanie. Ja mam własne i zwykle ufam temu, co czuję i słyszę bardziej niż komukolwiek innemu, gdy chodzi o jakieś moje sprawy i sprawy tego, co robię.

Dla mnie muzyka jest moim życiem, a muzycy, których znałem i kochałem, i z którymi wyrosłem — moją rodziną. Moja rodzina krwi jest moją rodziną z powodu wspólnych rodziców, krewnych, więzów krwi. Ale dla mnie rodziną są ludzie związani ze mną więzami profesji — inni artyści, muzycy, poeci, malarze, tancerze i pisarze — byle nie krytycy. Większość ludzi pozostawia swoje pieniądze krewnym, kuzynom, ciotkom, siostrom czy braciom. Ale ja tego nie uznaję. Czuję, że jeśli ma się coś zostawić, lepiej zostawić to ludziom, dzięki pomocy których robiło się to, co się robiło. Jeśli to krewni, świetnie, lecz jeśli nie, nie uznaję obowiązku oddawania tego krewnym. Widzisz, mógłbym pomyśleć o pozostawieniu swoich pieniędzy Dizzy'emu czy Maxowi, czy komuś takiemu — albo paru moim dziewczynom, które bardzo mi pomogły. Ale nie chciałbym, żeby ludzie znaleźli jakiegoś mojego kuzyna w Luizjanie czy gdzieś

indziej, którego nigdy nawet nie widziałem, i oddali mu moje pieniądze tylko dlatego, że mamy tę samą krew. Pieprzę to!

Chcę dzielić się z tymi, co pomogli mi przejść przez to wszystko, przez co przeszedłem, którzy pomogli mi być bardziej kreatywnym — a miałem kilka naprawdę owocnych, kreatywnych okresów w swoim życiu. Pierwszy był od 1945 do 1949, to początki. Następny po tym, jak zerwałem z dragami, od 1954 do 1960, piekielnie owocny dla mnie muzycznie czas. I od 1964 do 1968 było nieźle, ale powiedziałbym, że rozwinąłem wiele idei muzycznych Tony'ego, Wayne'a i Herbiego. Tak samo gdy robiłem Bitches Brew i Live-Evil, ponieważ była to kombinacja ludzi i spraw — Joe Zawinul, Paul Buckmaster i inni — a ja zebrałem tylko wszystkich razem i napisałem kilka rzeczy. Ale myślę, że to właśnie teraz jest kreatywnie najlepszy okres, przez jaki kiedykolwiek przechodziłem, ponieważ maluję, piszę muzykę i gram ponad wszystkim, co potrafię.

Nie lubię ostentacji w sprawach Boga, ale gdybym miał określić swoje preferencje religijne, myślę, że byłby to islam, a ja chciałbym być muzułmaninem. Ale niewiele o tym wiem ani o żadnej innej zorganizowanej religii. Nie wydają mi się zbyt duchowe, ale raczej dotyczą pieniędzy i władzy, a na to się nie piszę.

Wierzę wszakże w duchowość i wierzę w duchy. Zawsze wierzyłem. Wierzę w to, że odwiedzali mnie moja matka i ojciec. Wierzę także, że przychodzili do mnie wszyscy muzycy, których znałem, a którzy już nie żyją. Kiedy pracujesz z wielkimi muzykami, na zawsze zostają częścią ciebie — ludzie tacy jak Max Roach, Sonny Rollins, John Coltrane, Bird, Diz, Jack DeJohnette, Philly Joe. Brak mi tych, co odeszli, zwłaszcza w miarę, jak sam się starzeję: Monk, Mingus, Freddie Webster i Fat Girl. Kiedy myślę o tych, co już nie żyją, wpadam w złość, więc staram się o tym nie myśleć. Ale ich duchy krążą wokół mnie, a więc są tu nadal i przenoszą to na innych. To duchowa sprawa i część tego, czym jestem dziś, to oni. To wszystko jest we mnie, rzeczy których nauczyłem się od nich. Muzyka to sprawa ducha, duchowości i uczucia. Wierzę, że ich muzyka wciąż gdzieś istnieje, rozumiesz. To, co graliśmy razem, musi być gdzieś w pobliżu w powietrzu, ponieważ gdzieś tam to wydmuchnęliśmy, a było to magiczne, było to duchowe.

Często miałem takie sny, kiedy zdawało mi się, że potrafię widzieć różne rzeczy, widzieć coś innego, jak dym czy chmury, a ich obrazy powstawały w moim umyśle. Robię to teraz, kiedy budzę się rano i chcę zobaczyć moją matkę albo ojca, albo Trane'a, albo Gila, albo Philly'ego, albo kogoś innego. Po prostu mówię sobie:

„Chcę ich zobaczyć” — i już są i rozmawiam z nimi. Czasami, gdy patrzę w lustro, widzę w nim swojego ojca. Zdarzało się to, odkąd napisał ten list i umarł. Stanowczo wierzę w duchy, ale nie myślę o śmierci; mam jeszcze zbyt wiele do zrobienia, żeby się nią przejmować.

Gwałtowna potrzeba grania i tworzenia jest dziś dla mnie silniejsza niż wtedy, gdy zaczynałem. Bardziej intensywna. Jest jak przekleństwo. Stary, dostaję szału starając się zapamiętać muzykę, która ucieka mi z pamięci. Żyję tylko nią — idę spać myśląc o niej i myśląc o niej się budzę. Nigdy mnie nie opuszcza. I kocham ją za to, że mnie nie opuściła, czuję się naprawdę błogosławiony.

Czuję się teraz w pełni sił twórczych, a także, że mi ich przybywa. Gimnastykuję się codziennie, jem przeważnie zdrowe rzeczy. Czasami czuję słabość do czarnego jedzenia, takiego jak barbecue, kurczęta z różną i wieprzowe flaczki, wiesz, rzeczy, których jeść nie powinienem — placki ze słodkich ziemniaków, duszone jarzyny, nóżki wieprzowe, takie rzeczy. Ale nie piję ani nie palę, ani nie biorę już prochów, z wyjątkiem tych, które na cukrzycę przepisał mi lekarz. Czuję się świetnie, ponieważ nigdy nie czułem się tak kreatywnie. Czuję, że najlepsze jest wciąż przede mną. Podobnie jak Prince, który mówi o swoich zmaganiach z muzyką i jej rytmem, tak i ja dążę do tego, aby moja muzyka każdego dnia, kiedy ją gram, „podrywała na raz”. Na raz. Jeszcze długo.

PODZIĘKOWANIA

Jest wiele osób, które poświęcając swój czas i udzielając informacji pomogły w powstaniu tej książki. Autorzy pragną podziękować im za tę bezcenną współpracę. Oto oni: Hugh Masekela, Max Roach, Peter Shukat, Gordon Meltzer, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter, Tony Williams, Gil Evans, dr Bill Cosby, Jimmy Heath, Sonny Rollins, Ricky Wellman, Kenny Garrett, Jim Rose, Darryl Jones, Vince Wilburn jr, Vince Wilburn sr, Dorothy Davis Wilburn, Frances Taylor Davis, Eugene Redmond, Millard Curtis, Frank Gully, Red Bonner, Edna Gardner, Bernard Hassell, Bob Holman, Gary Giddins, Jon Stevens, Risasi, Yvonne Smith, Jason Miles, Milt Jackson, Pat Mikell, Howard Johnson, Dizzy Gillespie, Anthony Barboza, magazyn „Spin”, Bob Guccione, Bart Bull, Rudy Langlais, Art Farmer, Marcus Miller, Branford Marsalis, dr George Butler, Sandra Trim--DaCosta, Verta Mae Grosvenor, David Franklin, Michael Warren, Michael Elam, Judith Mallin, Eric Engles, Raleigh McDonald, Olu Dara, Hamett Bluiet, Lester Bowie, dr Leo Maitland, Eddie Randle sr, Roscoe Lee Browne, Freddie Birth, Elwood Buchanan, Jackie Battle, Charles Duckworth, Adam Holzman, George Hudson, James Baldwin, David Baldwin, Gloria Baldwin, Oliver Jackson, Joe Rudolph, Ferris Jackson, Deborah Kirk, Kwaku Lynn, Mtume, Monique Clesca, Odette Chikel, Jo Jo, Walter i Teresa Gordon, Charles Quincy Troupe, Evelyn Rice, Gilles Larrain, Ishmael Reed, Lena Sherrod, Richard Franklin, George Tisch, Pat Cruz, The Studio Museum of Harlem, Hotel Montana w Port-au-Prince na Haiti i jego personel, Mammie Anderson, Craig Harris, Amiri Baraka, Donald Harrison, Terence Blanchard, Benjamin Rietveld, Kei Akagi, Joseph Foley McCreary, Mickey Bass, Steve Cannon, Peter Bradley, George Coleman, Jack DeJohnette, Sammy Figueroa, Marc Crawford, John Stubbiefeld, Greg Edwards, Alfred „Junie” McNair, Thomas Medina, George Faison, James Finney, Robben Ford, Nelson George, Bill Graham, Mark Rothbaum, Lionel Hampton, Beaver Harris, Lee Konitz, Tommy LiPuma, Harold Lovett, Ron Milner, Herb Boyd, Jackie McLean, Steve Rowland, Steve Ratner, Arthur i Cynthia Richardson, Billie Allen, Chip Stern, dr Donald Suggs, Milan Simich, Clark Terry, Arthur Taylor, Alvin „Laffy” Ward, Terrie Williams, Sim Copans, Joe Overstreet, Ornette Coleman, ks. Calvin Butts, C. Vernon Mason, James Brown, Adger Cowans, Susan DeSandes, Clayton Riley, Leonard Fraser, Paula Giddings, John Hicks, Keith Jarrett, Ted Joans, Patti LaBelle, Stewart Levine, Sterling Plumpp, Lynell Hemphill, Fred Hudson, Leon Thomas, dr Clyde Taylor, Chinua Achebe, Derek Walcott, August Wilson, Rita Dove, Danny Glover, Terry McMillen. Nikki Giovanni, Asaki Bomani, sędzia Bruce Wright, Ed Williams, Abbey Lincoln (Aminata Moseka), K. Curtis Lyle, David Khun, Jack Chambers, Eric Nisenon, Ian Carr, Luciano Viotto i wielu innych — zbyt licznych aby ich wszystkich wymienić — którzy dostarczyli informacji pomocnych w napisaniu tej książki.

Specjalne podziękowania należą się agentce Quincy’ego, Marie Dutton Brown, za nieocenioną pomoc i staranną lekturę rękopisu, oraz jej asystentowi, B. J. Ashanti, za pomoc w koordynacji tego bardzo trudnego przedsięwzięcia. Autorzy wyrażają także głęboką wdzięczność Mabushy Masekeli, siostrzeńcowi Hugh’a, który pewnego wieczoru przeczytał cały rękopis i udzielił cennych informacji oraz poddał tekst analizie krytycznej. Autorzy pragną także podziękować personelowi wydawnictwa Simon and Schuster, a zwłaszcza Julii Knickerbocker, Karen Weitzman, Virginii Clark, i wspaniałym, zawsze pomocnym redaktorom Bobowi Benderowi i Cynthii Simmons, którzy podjęli się skrajnie trudnego zadania transkrypcji wszystkich nagranych na taśmę wywiadów. Na koniec autorzy pragną podziękować za pomoc żonie Quincy’ego, Margaret Porter Troupe, która przeczytała rękopis wielokrotnie, dzieląc się uwagami krytycznymi i służąc nieocenionym wsparciem moralnym.

POSŁOWIE

Chociaż Miles i ja po raz pierwszy spotkaliśmy się przy końcu 1960 w pewnym klubie w San Francisco, nazywanym Both/And, nasze pierwsze bliskie spotkanie nastąpiło w czerwcu 1985, kiedy robiłem z nim wywiad do dwuczęściowego artykułu, który ogłosił magazyn „Spin”. Artykuł ten, publikowany w listopadzie i grudniu tego roku, był przyjęty przychylnie — nawet przez Milesa, któremu odpowiadało moje podejście. Po prostu pozwoliłem mu opowiadać od siebie i wyjaśniać, bez wtrącania się, co uważał za istotne fakty ze swego życia. Poproszono mnie o napisanie 5000 słów o Milesie, ale to opowiadanie okazało się zbyt duże, jak na te mizerne parametry. Oryginał rękopisu zbliżył się do 15 000 słów, tym większa więc zasługa świetnej adiustacji Rudy’ego Langaisa, wówczas sekretarza redakcji, w kwestii płynności prozy i zdecydowanego tonu tych artykułów w „Spinie”.

Przekazuję tę informację, bo to wtedy gdy robiłem ten wywiad, w ciągu tych dwóch dni, po raz pierwszy odczuliśmy wzajemne pokrewieństwo, które doprowadziło do partnerstwa w tej książce. Miles i ja jesteśmy z tego samego rejonu kraju. Wyrośliśmy na tym samym pożywieniu. Obaj kochamy muzykę, sztukę, modne ciuchy, koszykówkę, football i boks. Mówimy tym samym językiem i dzielimy podobne poglądy na życie. Swoją pierwszą profesjonalną robotę Miles zagrał jako muzyk z moim kuzynem Eddiem Randle’em. Jakiś duch czuwał nade mną. Kiedy zapytano Milesa, dlaczego wybrał mnie do napisania tej książki, odpowiedział: „Lubię jego sposób pisania, jest czarny i jest z St. Louis”.

Na książkę tę złożyły się niezliczone godziny wywiadów, nie tylko z Milesem, ale także z wieloma innymi, którzy blisko go znali, i kilkoma, którzy go nie znali. Wiele z tej opowieści poznałem kręcąc się z Milesem w Malibu, Los Angeles, Europie i Nowym Jorku, słuchając, potem prędko i niepostrzeżenie robiąc notatki. Miles nie cierpi mikrofonów przed nosem (to jeden z powodów, dla których przyczepia miniaturowy mikrofon do roztrąbu swjej trąbki podczas występów). A jednak po około trzech miesiącach przestało mu przeszkadzać, że go nagrywałem, nawet w trakcie wspólnej kolacji czy lunchu. To wtedy odkrywał się najwięcej. Mówił mi wszystko, co powinienem wiedzieć, i pewne rzeczy, których wiedzieć nie powinienem. Niektóre rzeczy z tego, co opowiedział, były tak wybuchowe, że w końcu musieliśmy usunąć je z książki ze względów prawnych.

Miles nie należy do ludzi, którzy uważają, że należy polerować swój wizerunek. Woli mówić to, co ma do powiedzenia, wysłowić swoje prawdziwe uczucia, nawet wtedy gdy to, co ma do powiedzenia, szkodzi jemu i innym. Coraz bardziej podziwiałem jego uczciwość i bezpośredniość. Miles Davis z tej książki jest tak samo surowy i krytyczny wobec siebie — w niektórych przypadkach nawet bardziej — jak wobec innych. Ma ironiczne poczucie humoru, które pozwala mu śmiać się z samego siebie. Ma żelazną wolę i rzadką, cudowną pokorę, jeśli chodzi o traktowanie własnej sztuki, swego wkładu do historii muzyki i do muzyki swoich kolegów. Miles oddaje chwałę każdemu, kto na nią zasługuje, zawsze, ilekroć zasługuje. Potrafi także być brutalny i ta brutalność sprawia, że niektórzy obawiają się go i nie lubią.

Ludzie skłonni są do krańcowych reakcji na Milesa jako muzyka i Milesa jako człowieka, a czasami granice pomiędzy nimi są zamglone. Reakcje na tę autobiografię, na przykład, były przeważnie pozytywne, choć niektórzy krytycy woleli nie recenzować tej książki, a raczej osądzić morale i maniery Milesa. Część tej krytyki ma związek z jego wulgarnym językiem, ale Miles tak właśnie mówi w życiu i tak postanowił mówić na papierze. Gdybyśmy oczyścili język tej książki, głos Milesa nie zabrzmiałby autentycznie. A więc postanowiliśmy przyjąć tak skalkulowane ryzyko urażenia skromnisiów, aby zachować jego prawdziwy głos.

Miles mówi językiem tonalnym, na sposób kontynentalnych Afrykanów i Afroamerykanów

z Południa USA. Przez język tonalny rozumiem to, że to samo słowo przyjmować może różne znaczenia zależnie od wysokości dźwięku, jego barwy i sposobu, w jaki słowo to się wypowiada. Na przykład Miles może używać słowa sukinsyn (motherfucker), aby kogoś skomplementować, albo po prostu jako przerywnik. W każdym razie głos, który słyszycie z tej książki, to naprawdę Miles i gdybym tego nie ukazał, nie wywiązałbym się ze swego zadania. To jego historia, jego książka i nie próbowałem tego zmieniać. Poza tym, kiedy słyszę, jak mówi Miles, słyszę swego ojca i wielu innych afro-amerykańskich mężczyzn z jego pokolenia. Dorastałem słuchając ich na rogach ulic, we fryzjerniach, parkach do gry w kule, w salach gimnastycznych i barach spod ciemnej gwiazdy. To styl mowy, który z dumą i wdzięcznością udokumentowałem.

QUINCY TROUPE
New York City 1990